



* biev

v. 23 n. 60 (2022)

Aguadeira. Wasserträgerin.

**Antropologia, Pesquisa Museológica e
Patrimônio Cultural**

DOSSIÊ 60 – Antropologia, Pesquisa Museológica e Patrimônio Cultural

SUMÁRIO

Artigos

TERRITÓRIOS NEGROS E QUILOMBOS URBANOS: reflexões sobre patrimônio cultural e relações étnico-raciais em contextos metropolitanos

Elisa Algayer Casagrande e Margarete Fagundes Nunes

OS VALORES NO PATRIMÔNIO CULTURAL: reflexão sobre a Tava/Sítio Histórico de São Miguel (RS)

Ana Luisa Jeanty de Seixas e Eber Pires Marzulo

A PROFANAÇÃO DOS ESTANDARTES DO FREVO: os desafios da musealização de um patrimônio imaterial

Leonardo Leal Esteves

A EDIFICAÇÃO COMO OBJETO MUSEALIZÁVEL: reflexões a partir da Casa Museu Eva Klabin

Lizandra Caon Bittencourt, Alisson André Jesus de Almeida, Luis Fernando Herbert Massoni

ECOS DO PASSADO: o sino e o sineiro como símbolos da história e como patrimônios culturais brasileiros

Urbano Lemos Jr, Vicente Gosciola

PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: reflexões sobre as representações do negro no acervo expográfico

Ana Teles da Silva, Danielle Maia Cruz

NARRATIVAS VISUAIS DE LUNARA: fotografia, arte e relações culturais no início século XX

Denise Bujes Stumvoll

**A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA COMO MECANISMO DE EFETIVAÇÃO
DA TRILOGIA MUSEOLÓGICA: musealização, pesquisa e gestão**

Fernanda de Tartler Matschinske e Jeniffer Cuty

**DESAFIOS À CAPACITAÇÃO DO(A) ANTROPÓLOGO(A) À CONSTRUÇÃO
DE REPOSITÓRIOS DIGITAIS ETNOGRÁFICOS NA INTERNET**

Matheus Cervo

**CONEXÕES E INTERDISCIPLINARIDADE NOS COLETIVOS DE MEMÓRIA
E PRESERVAÇÃO DE PATRIMÔNIOS**

Márcia Regina Bertotto e Vera Maria Sperandio Rangel

**EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: seria essa uma via para revitalizar a compreensão
sobre a diversidade cultural?**

Joyce Rodrigues Macedo e Margarete Fagundes Nunes

Entrevistas

Entrevista com Jeniffer Cuty

Ana Luiza Carvalho da Rocha e Márcia Bertotto

Resenhas

Arquivo Lamb. Direção: Gabriela Zamorano. Cor, 52 Min. Bolívia, México. 2021.

Alex Vailati

Dossiê 60 – Antropologia, Pesquisa Museológica e Patrimônio Cultural

Apresentação

A pesquisa desenvolvida pelas professoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert, no âmbito do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - BIEV/UFRGS, sobre coleções etnográficas, método de convergência e etnografia da duração, analisando coleções e fundos documentais e os reconfigurando em estudos de sua autoria e de suas/seus orientandas/os, permitem uma aproximação com a chamada Pesquisa Museológica. Cabe aos campos da Museologia e do Patrimônio Cultural se reavaliarem teórica e metodologicamente, considerando essas aproximações teórico-metodológicas com a Antropologia, a fim de encerrarem saltos epistemológicos em sua produção científica, revisando conceitos e categorias da área e buscando outros diálogos. Se valor é a gênese da noção de Preservação, então, a revisão do campo do Patrimônio Cultural passa por uma nova mirada sobre os valores oriundos da sociedade.

A pesquisa museológica se vale da compreensão de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (BRUNO, 2010) sobre o fato museal, em que o objeto ou as coleções estão em diálogo permanente com os sujeitos por ele/ela representados em um contexto determinado. Objetos, sujeitos e contexto estão em transformação, porém as narrativas acerca dessa interlocução é que irão configurar o tempo e suas discontinuidades. Objeto museológico é conceito, assim como o contexto em que ele se origina é conceituado na descrição extrínseca ao objeto. Quando o bem cultural passa a compor a museália, ele se descontextualiza, para, então, inserir-se aos processos de musealização. A descrição da materialidade e das características perceptíveis do objeto são partes centrais nesses processos, bem como a trajetória deste objeto, antes de chegar ao museu. Eis que situamos, assim, o centro das questões museográficas, no encontro da Conservação (mesmo da Ciência do Patrimônio ou *Heritage Science*) em diálogo estreito com a Documentação Museológica.

O patrimônio cultural se evidencia no primeiro instante da valoração, em que valores consoantes ao contexto social são identificados. Valor associativo, valor de testemunho e valor de diversidade estão no rol do universo semântico das coleções museológicas vistas pela contemporaneidade, seguidos dos tradicionais valores histórico, estético e artístico. A noção de

imutabilidade da Preservação não se confirma, pois os grupos sociais e, consequentemente, as sociedades seguem suas transformações. A matéria que compõe os objetos musealizados se transforma, com maior ou menor rapidez e intensidade, dependendo das condições ambientais de guarda e exposição. Os discursos expográficos igualmente se alteram conforme a sociedade e as instituições se repensam.

A Sociomuseologia se destaca como mais um âmbito para refletir as relações dos museus com a sociedade contemporânea. Para este dossiê, propusemos que estudos em pesquisa museológica e patrimônio cultural, que se valham do uso da etnografia e das aproximações com as pesquisas de Rocha e Eckert (2013), sejam aqui reunidos para uma autorreflexão do campo da Museologia e do Patrimônio, assumindo-se como uma área que bebe em fontes teóricas da antropologia urbana, visual e da imagem, especialmente. Apresentamos artigos que operam em termos empíricos com narrativas a partir do patrimônio, processos de investigação do objeto ou documento, e mesmo dos repositórios digitais, através de uma arqueologia da cultura material em seu ambiente cósmico e social, possibilitando a configuração de uma morfologia científica que entrelaça antropologia, museologia e patrimônio nas sociedades complexas da contemporaneidade.

No primeiro artigo deste dossiê, Elisa Casagrande e Margarete Nunes abordam os territórios negros e os quilombos urbanos sob a perspectiva do patrimônio cultural que reconheça as manifestações culturais de populações negras no âmbito dos jogos de memória (Eckert e Rocha, 2005). O texto é um produto da dissertação de mestrado de Casagrande, orientada pela professora e antropóloga Margarete Nunes. A reflexão contempla um olhar sobre o tombamento do Terreiro da Casa Branca, na Bahia, e cita a desterritorialização da população negra em Porto Alegre, mencionando a periferização decorrente das remoções de famílias que ocupavam a Ilhota, no Projeto Renascença, fato que sinaliza a “a ausência de pessoas negras tanto na monumentalidade, quanto no espaço museológico”, conforme pontuam as autoras.

Em “Os valores no patrimônio cultural: reflexão sobre a Tava/Sítio Histórico de São Miguel (RS)”, Ana Luisa Seixas e Eber Marzulo trazem a densidade teórica da tese, em fase de conclusão, da arquiteta e urbanista Seixas, sob orientação do professor e sociólogo Eber Marzulo. O debate se dá no contexto das políticas públicas para o patrimônio, revisando, criteriosamente, cada etapa de proteção ao Sítio Histórico de São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul. “O Sítio

Histórico de São Miguel Arcanjo/Tava apresenta diferentes processos de valorização patrimonial há mais de um século, desde a declaração de ‘lugar histórico’, em 1922, até o reconhecimento da Tava em 2014 (âmbito nacional) e 2018 (Mercosul)”, conforme o artigo deste dossiê. Os autores ainda asseveram que “A reflexão sobre o que é patrimônio, no sentido de se estabelecer para quê, para quem e por quem foi identificado, valorizado e definido se torna cada vez mais pertinente, na medida em que se reconhece a relevância constitutiva nas culturas nacionais de povos originários, em particular indígenas”.

No terceiro artigo do dossiê, Leonardo Esteves nos provoca pensar a relação entre patrimônio imaterial e a musealização de objetos do Carnaval de Pernambuco, mais especificamente, dos estandartes do frevo. Assim como no artigo de Seixas e Marzulo, tensiona a compreensão de valores atribuídos ao Patrimônio Cultural, trazendo a citação de Cecília Londres sobre referência cultural, em que a autora explica que, por muito tempo, a noção de patrimônio esteve relacionada à monumentalidade e ao peso material de um determinado bem. Destaca, ainda, a importância das transformações no campo do patrimônio graças a movimentos da Museologia, como a declaração da Mesa de Santiago (1972) e os debates, nas Ciências Humanas, sobre reflexividade, representação do Outro, decolonialidade, entre outros. O relato empírico do texto se refere ao Museu Paço do Frevo e as formas inadequadas de exposição dos estandartes, considerando a sacralidade desses objetos para as agremiações carnavalescas.

Lizandra Bittencourt, Alisson Almeida e Luis Fernando Massoni trazem ao debate a casa como objeto musealizável, a casa-museu. Com referencial teórico baseado na Teoria Museológica, em diálogo com a obra de Gaston Bachelard, Michel De Certeau, Henri Pierre Jeudy, Sandra Pesavento e Eckert & Rocha, os autores analisam as possibilidades de musealização do objeto arquitetônico “morada” ou “habitação” na cidade, tomando como empiria a Casa Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Para os autores, “considerar a edificação casa-museu como museália é também considerar a cidade como um grande museu a céu aberto que tem, em suas edificações, patrimônios que ressignificam o espaço e instigam vários tipos de relações com seus habitantes” promovendo, com isso, um debate produtivo para museólogos/as, arquitetos/as e urbanistas, antropólogos/as e demais profissionais que atuam nos estudos urbanos e patrimoniais.

O quinto artigo deste dossiê apresenta um recorte da tese de doutorado de um dos autores, Urbano Lemos Jr, orientada pelo professor Vicente Gosciola, na qual eles analisam a linguagem

do sino e o ofício do sineiro, a partir de uma leitura da obra “História do Mundo em 100 objetos”, de Neil Macgregor, diretor do British Museum. A abordagem sobre o objeto é bastante familiar às pesquisas museológicas tradicionais, nas quais os pesquisadores se debruçam no entrelaçamento entre trajetória, significado e materialidade do objeto/documento em foco.

Em “Patrimônio Artístico e Cultural no Museu Nacional de Belas Artes: reflexões sobre as representações do negro no acervo expográfico”, Ana Teles da Silva e Danielle Maia Cruz nos levam a pensar sobre a “descontinuidade dos esforços de modernização e diversificação do acervo empreendidos na década de 1960”, bem como relatam o processo de aquisição das coleções de arte popular e arte africana no MNBA. Novamente, como em outros artigos deste dossiê, há referência ao aspecto central da preservação, nos estudos de períodos distintos e de trajetória, que trata da valoração, ou seja, dos conceitos de valor identificados no patrimônio, perpassando a atuação do IPHAN e de outros movimentos políticos do campo patrimonial.

No texto da pesquisadora de fotografias históricas, Denise Stumvoll, o objeto analisado é o álbum de fotografia “Vistas de Porto Alegre”, editado no início do século XX, com fotos de Lunara, fotógrafo amador da *Belle Époque*. É um recorte de sua dissertação de mestrado defendida em Artes Visuais, na UFRGS. Conforme Stumvoll: “o álbum propõe narrativas visuais singulares sobre a cidade, ao refletir a trajetória poética de Lunara tanto na escritura, como na produção de suas imagens”.

No oitavo artigo deste dossiê, a conservadora-restauradora e mestre em Museologia e Patrimônio, Fernanda Matschinske, juntamente com a professora Jeniffer Cuty, apresentam a proposta da trilogia museológica: musealização, pesquisa e gestão baseada na Conservação Preventiva, tomando esta forma de conservação como compromisso ético das instituições museológicas. É parte das questões apontadas por Matschinske em sua dissertação de Mestrado, na qual a autora realizou pesquisa de campo em acervos com materialidade plástica presentes em museus gaúchos. O estudo da gestão de acervos através da Ciência do Patrimônio (*Heritage Science*) revela outra face da Pesquisa Museológica, na qual as características intrínsecas dos objetos e a gestão dos riscos a eles associados (estudos sobre os ambientes e as camadas de proteção aos bens culturais musealizados) são o grande desafio de museólogas/os e de gestores de museus.

Matheus Cervo, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS e pesquisador do BIEV/UFRGS, apresenta os passos necessários para a capacitação do/a antropólogo/a para a criação de um ambiente de ensino-aprendizagem com o software livre Tainacan para a gestão e publicação de coleções oriundas da Etnografia da Duração (ECKERT; ROCHA, 2013). O autor destaca a contemporaneidade do debate “sobre a comunicação científica dos registros antropológicos em plataformas que são específicas para a construção de repositórios digitais *online*”. O artigo visa colaborar com o debate sobre preservação digital e recuperação da informação em acervo oferecido à pesquisa na internet.

No décimo artigo do Dossiê, a professora e museóloga Márcia Bertotto e a museóloga Vera Rangel, trazem para a pauta os cruzamentos entre Antropologia Digital, Sociomuseologia e Geografia para as novas possibilidades de museus da contemporaneidade. Ao abordar museus de favela, pontos de cultura e de memória e ecomuseus observam que as memórias têm sido reivindicadas por comunidades, que representam a diversidade da sociedade brasileira na preservação de patrimônios. Políticas públicas para os museus, discussões sobre a importância da Mata Atlântica e do Turismo, para a preservação patrimonial, também estão presentes no artigo.

No artigo “Educação patrimonial: seria essa uma via para revitalizar a compreensão sobre a diversidade cultural?” as pesquisadoras Joyce Rodrigues Macedo e Margarete Fagundes Nunes abordam as relações entre Educação Patrimonial e memória coletiva, tendo como locus de pesquisa o município de Quevedos, no interior no Rio Grande do Sul. A pesquisa de campo levou ao desenvolvimento de oficinas de Educação Patrimonial relacionadas com Arqueologia, com cinco turmas de escolas municipais de ensino básico visando promover “a preservação da diversidade cultural”. Apresentam, ao final do artigo, um plano de ação em Educação Patrimonial.

Na seção Entrevista, apresentamos o diálogo realizado entre as professoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Márcia Bertotto com Jeniffer Cuty. Cuty é arquiteta e urbanista formada pela UFRGS, mestre e doutora pelo PROPUR/UFRGS e atua como professora no Curso de Graduação em Museologia da UFRGS desde 2009, quando foi aprovada no primeiro concurso para seleção de docente realizado para o curso. Sua trajetória no campo do Patrimônio Cultural ultrapassa 25 anos e vem se desenvolvendo por meio da docência, de projetos de pesquisa, da liderança no Grupo de Pesquisa CNPQ GADH – Gestão de Acervos e Direitos Humanos, bem como por meio da

atuação extensionista. A professora já cadastrou mais de 50 projetos de extensão na UFRGS e vem se dedicando ao estudo de acervos científicos e acervos de Arquitetura e Urbanismo.

Por fim, na seção Resenhas, o antropólogo Alex Vailati nos fala sobre o documentário etnográfico *Archivo Lamb*, de Gabriela Zamorano Villareal. Conforme Vailati, “*Archivo Cordero* é uma janela sobre as discontinuidades que a prática da fotografia teve ao longo de mais de cem anos, desde o momento da sua invenção e da sua popularização.”

Finalmente, agradecemos a colaboração de Felipe Rodrigues pela produção da bela capa da revista e à Barbara Mór pelo trabalho de editoração.

Boa leitura!

Referências:

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. O Antropólogo na Figura do Narrador. In: *A cidade e o tempo*. Editora UFRGS, Porto Alegre: 2005.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavíslua, 2013.

MOUTINHO, Mario. Sobre o conceito de Museologia Social. Lisboa: *Cadernos de Museologia*, n.1, 1993

TERRITÓRIOS NEGROS E QUILOMBOS URBANOS: reflexões sobre patrimônio cultural e relações étnico-raciais em contextos metropolitanos

Resumo: O debate sobre o reconhecimento de patrimônio cultural é amplo e cheio de especificidades, em particular quando transcorre no contexto das sociedades complexas, urbanas e industriais. No que tange os patrimônios relacionados a povos tradicionais, como comunidades quilombolas e terreiras, é importante um novo viés, diferente daquele que se refere à patrimonialização de edificações. Um reconhecimento que endurece e limita um conjunto de práticas culturais e sociais, caracterizado pela sua atualização e pela ação do tempo, tem grandes possibilidades de não contemplar a existência do corpo social que lhe dá e lhe atribui sentido. Assim, é importante um olhar afetuosos, que compreenda as especificidades de certas manifestações culturais para que se reflita mais profundamente sobre o significado de patrimonializá-las levando-se em conta os fluxos temporais que permitiram a sua perseverança no contexto das nossas metrópoles, até os dias de hoje. Para abordar esse tema apresento o processo de reconhecimento do Terreiro Casa Branca e do Bembé do Mercado (Bahia) e que se refletiu no contexto de minha dissertação de mestrado *Aquilombe-se: memória, inclusão e territorialidade em Porto Alegre*, realizada junto ao Quilombo Lemos/bairro Praia de Belas.

Palavras-chaves: Patrimônio Cultural. Quilombos. Comunidades quilombolas. Terreiras. Territorialidades negras.

BLACK TERRITORIES AS CULTURAL HERITAGE: particularities in quilombolas communities and religious territories recognition

Abstract: The cultural heritage recognition debate is wide and full of specificities, particularly when it takes place in the context of complex, urban and industrial societies. With regard to heritage related to traditional people, such as quilombolas and religious territories, a new approach is important, different from that which refers to buildings recognition. A recognition that hardens and limits a set of cultural and social practices, characterized by their updating and the action of time, has great possibilities of not contemplating the existence of the social body that gives it and gives it meaning. Thus, it is important to have an affectionate look, which understands the specificities of certain cultural manifestations so that one can reflect more deeply on the meaning of patrimonializing them, taking into account the temporal flows that allowed their perseverance in the context of our metropolises, even nowadays. To address this theme, I present the recognition process of Terreiro Casa Branca and Bembé do Mercado (Bahia) which was reflected in the context of my master's dissertation *Aquilombe-se: memory, inclusion and territoriality in Porto Alegre*, held together with Quilombo Lemos/Beach of Belas district.

Key words: Cultural heritage. Quilombos. Quilombola communities. Terreiras. Black territorialities.

TERRITÓRIOS NEGROS E QUILOMBOS URBANOS: reflexões sobre patrimônio cultural e relações étnico-raciais em contextos metropolitanos

Elisa Algayer **Casagrande**¹

Margarete Fagundes **Nunes**²

*“Nossa Casa é humilde, não tem o esplendor das mansões luxuosas dos que nos
querem tomar, mas aos olhos de todos os verdadeiros baianos, aos olhos do Brasil,
possui uma riqueza inestimável. Aqui está a memória de um povo, aqui moram os
Orixás que vieram da África em nosso amparo, em amparo de nossos ancestrais. A
pobre Casa Branca está cheia de sua glória”*
(Antônio Agnelo Pereira, 1982, apud Hoshino, 2020: 24).

Introdução

A cidade de Porto Alegre tem seu mito de origem na divisão das terras em sesmarias, e posterior fundação oficial da cidade, tornando-se mais tarde a capital do Rio Grande do Sul. Sabe-se, porém, que, antes disso, já havia população indígena nesta terra, e que, ao longo deste processo, aconteceu a chegada da população negra na região, fosse ela escravizada ou fugida, liberta ou migrante. Mestre Borel, nos documentários A Tradição do Bará do Mercado Público (Rocha *et al*, 2008)³ e Mestre Borel Ancestralidade Negra em Porto Alegre (Rocha *et al*, 2010)⁴ rememora a história da cidade e fala sobre a ocupação da cidade pelo povo negro, que inicia pelo que hoje chamamos de centro histórico⁵. O local, já durante o período da construção do viaduto da Borges de Medeiros, era conhecido como cidade baixa e fazia parte do Areal da Baronesa, um antigo território negro que, conforme demonstra Olavo Ramalho Marques (2006), foi reduzido exponencialmente em termos espaciais e é hoje um quilombo urbano⁶, localizado no bairro Cidade Baixa.

¹ Universidade Feevale, Brasil. E-mail: elisacasagrandeprojetos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5868-1772>.

² Universidade Feevale. E-mail: nunes.margarete@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2567-7643>.

³ Sobre o tema: <https://www.ufrgs.br/biev/tradicao-bara-mercado/>. Documentário disponível em: <https://vimeo.com/265443568>.

⁴ Sobre o tema: <https://www.ufrgs.br/biev/producoes/mestre-borel-a-ancestralidade-negra-em-porto-alegre/>. Documentário disponível em: <https://vimeo.com/66675273>.

⁵ Denominação proposta pela arquiteta Briane Bicca, coordenadora do projeto Monumenta. Sobre o tema: <https://www.caurs.gov.br/arquitetos-e-urbanistas-prestam-suas-homenagens-a-historia-e-memoria-de-briane-bicca/>.

⁶ Sobre o tema, ver: https://www2.portoalegre.rs.gov.br/gpn/default.php?p_secao=69 e <https://www.editora1.com/epub/978-65-87422-19-0/>.

O avançar da especulação imobiliária e dos interesses de transformação da cidade, trazidos sob o discurso de desejo de "urbanização" e "revitalização", ao longo da história de Porto Alegre foram responsáveis pela desterritorialização - muitas vezes forçada - destas populações, que através das redes de solidariedade, movem-se na cidade em fluxo e criam novos territórios, como é o caso dos territórios citados acima, bem como do Quilombo Silva⁷, primeiro quilombo urbano titulado do Brasil, localizado num dos bairros mais valorizados de Porto Alegre.

Além destes, é possível relembrar territórios negros da cidade ao longo da história, como Colônia Africana (bairro Rio Branco), Azenha, Bacia do Mon't Serrat, Chácara (Bela Vista) e Petrópolis (Vieira, 2017), e verificar o movimento das andanças feitas pelo povo negro em Porto Alegre. O caminho (ainda que não linear) destes grupos desde a área mais central até a mais extrema da cidade revela que o tema do patrimônio da população negra nas cidades brasileiras tem as suas especificidades. Este é o tema central do presente artigo, que se faz através do olhar da etnografia da duração, da busca pelas memórias individuais e familiares, que se entrelaçam com as da cidade e nos mostram novos (ou antigos?) olhares sobre ela.

Territórios negros como patrimônio cultural

O reconhecimento da presença dos quilombos como espaços das grandes metrópoles brasileiras é um passo para o reconhecimento da contribuição deste grupo étnico-racial na conformação plural das formas de vida social que nelas transcorrem, uma vez que promulga a visibilidade da ancestralidade das manifestações culturais de populações negras no interior dos jogos de memória de uma comunidade urbana. Para atingir o status de reconhecimento de quilombo urbano, entretanto, uma comunidade precisa enfrentar um longo processo de resistência no interior das políticas públicas afirmativas destinadas a estes fins, ao mesmo tempo em que relembra a capacidade de resiliência que adquiriu de retornar a sua forma original todas as vezes a que fora submetida, ao longo dos séculos, a deformações oriundas da ação do mercado imobiliário sobre seus antigos territórios. Persistir e "durar no tempo" nas suas formas de vida se torna um desafio para as populações negras nas cidades brasileiras eternamente sob ameaças recorrentes de perder a posse da terra onde essa comunidade de

⁷ Sobre o tema, ver também: <http://hdl.handle.net/10183/16006>.

pertença fincou suas raízes, mesmo após inúmeros deslocamentos forçados de seus territórios originais.

No processo de luta por sua condição de quilombo urbano vemos a relevância do recurso fundamental dos jogos de memória (Eckert e Rocha, 2005) de muitas famílias na busca por suas linhagens e de filiações a seus antepassados, e onde, progressivamente, acabam por desvelar para si mesmas, e para a comunidade urbana a qual pertencem, os mecanismos de dominação que estimularam os “esquecimentos” da boa parte importante de suas vidas no contexto da vida nacional, regional ou local. E, dessa maneira, abrem brechas para a ampliação do debate sobre a democratização da cidade, o direito e o acesso aos seus bens culturais e simbólicos. Segundo Nunes e Rocha (2009:2) "a patrimonialização de áreas de remanescentes de quilombos, bem como daquelas destinadas às populações indígenas, tem conduzido diversos grupos urbanos a uma mobilização crescente pelo reconhecimento de territórios marcados por seus traços étnicos [...]". Uma tarefa tanto necessária quanto urgente é esta, uma vez que "eternizar o presente" contempla o ato de "recuperação das memórias coletivas que sobraram do passado" e "garantir às gerações futuras um lastro de memória importante para a sua identidade" (Abreu, 2014b: 40). O resgate histórico de um lugar só é possível por meio da investigação geográfica e histórica, pois não basta a contextualização física do espaço. É fundamental precisar a sua localização no tempo através das narrativas daqueles que guardam a memória esquecida e apagada dos lugares que dão abrigo a essas histórias.

Nesse sentido, cabe também retomar o movimento que foi feito com relação ao Museu do Percurso Negro em Porto Alegre⁸. As desterritorializações da população negra e a periferização da cidade, através das remoções - como ocorre com a Ilhota, no projeto Renascença, por exemplo - provocam a ausência de pessoas negras tanto na monumentalidade, quanto no espaço museológico, e as dificuldades relacionadas a novas possibilidades relacionadas à museologia da cultura negra são relacionáveis aos desafios encontrados nos processos de patrimonialização. Para esta discussão, sobre os desafios da musealização das manifestações culturais afro-brasileiras e suas territorialidades, a partir da proposta do Museu do Percurso Negro em Porto Alegre, tem-se como fonte de pesquisa a dissertação de Elza Vieira da Rosa (2019). A autora mostra o quanto as reivindicações das populações negras em relação à incorporação dos seus saberes e fazeres e dos seus itinerários e territorialidades urbanas são provocativas para as reflexões em torno de uma nova museologia.

⁸ Sobre o tema: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/202488/001107417.pdf>

Sobre Quilombos e quilombos urbanos

No Brasil, os quilombos surgiram a partir do século XVI, no período colonial. A definição do termo “quilombo” foi criada para descrever uma situação específica, dessa época, em que escravizados fugidos formavam uma comunidade. Essa definição jurídica colocava 5 elementos para tal: local remoto, quantidade mínima de negros fugitivos, a fuga em si, um formato de moradia e a subsistência, conforme consta em documento do Rei de Portugal em resposta à consulta feita pelo Conselho Ultramarino, em 2 de dezembro de 1740 (Moura, 1987). Esse conceito não se aplica mais, pois a referência às comunidades de resistência nesse formato só faria sentido no contexto do sistema escravagista, remetendo ao período colonial (Almeida, 2002).

O artigo 68 do Ato de Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição de 1988 traz a expressão “remanescentes das comunidades dos quilombos”, que adquire um sentido não só de autorreferência, mas de ferramenta jurídica para assegurar a luta por direitos à “cidadania plena”. O referido artigo determina que “aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os respectivos títulos” (Brasil, 1988).

A inclusão dessa categoria na Constituição só aconteceu após anos de luta, sendo decorrente de discussões que foram levantadas, nos anos 1930, pela Frente Negra Brasileira e, posteriormente, sufocadas pela ditadura Vargas⁹. A partir disso, aconteceu um grande movimento pelo mapeamento e reconhecimento dessas comunidades, que causou também a interação de um movimento interpretativo, com o apoio de pesquisas empíricas, com movimentos políticos e sociais para a aplicação dessa questão. Nesse momento, o quilombo reapareceu, depois de não ser visto durante o período republicano (com o fim da escravidão, não haveria sentido existir o quilombo), como “sobrevivência”. Esse conceito precisa de contexto, uma vez que vem da visão do colonizador e não pressupõe autonomia das comunidades (Carvalho; Weimer, 2005). Beatriz Nascimento (2006: 119) faz uma ligação entre

⁹ Essa questão reaparece nos movimentos que antecederam ao golpe militar de 1964 e emerge novamente da/na pressão social pós-ditadura civil-militar, na fase da redemocratização e no bojo dos movimentos sociais das décadas de 70 e 80. Relançado por militares e intelectuais afrodescendentes, tornou-se pouco a pouco fato político, ao alcançar visibilidade e interagir com diversos setores progressistas que tinham voz e voto na Assembleia Constituinte (Leite, 2002: 19).

os quilombos surgidos como resistência ao período escravocrata e os quilombos africanos, instituições de luta e resistência.¹⁰

No caso brasileiro, o quilombo foi ressignificado ao longo dos anos, até se tornar o que é atualmente. Com essa ressignificação, o quilombo pôde persistir ao longo do tempo e passou “a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de “resistência cultural” na busca pela valorização da ancestralidade negra (Nascimento, 2006: 124).¹¹

Os quilombos surgiram como locais para se exercer formas alternativas de convívio social, constituindo-se como espaços de resistência¹². Essa luta diária, além do confronto, é parte do conflito presente nas sociedades, compreendendo-o aqui como definido por Simmel (1983). O embate é apenas o desequilíbrio de forças desse sistema. Mesmo as fugas poderiam ser, na época, de rompimento ou reivindicatórias, sendo usadas como formas de pressão dos senhores para atendimento de demandas. As fugas de rompimento culminariam na criação dessas colônias clandestinas, como os quilombos. Estes, totalmente isolados, aparentemente, não eram os mais comuns, uma vez que sua função social estaria internalizada no contexto e política social. Ainda que alguns fossem combatidos, eles eram parte das dinâmicas sociais.

Ainda na época, tamanho, localização e forma dos quilombos poderiam ser variáveis, apesar de se colocar esse tipo de comunidade com localização remota, na definição citada inicialmente. Os quilombos poderiam ser pequenos ou grandes, periurbanos/suburbanos ou rurais, mas, de qualquer forma, eram uma representação de ameaça ao sistema, mesmo que tivessem uma relação simbólica com ele. Diversos quilombos se localizaram próximos a centros urbanos em cidades como Salvador, Pelotas, Recife e Porto Alegre, por exemplo

¹⁰ O termo “quilombo” englobava tanto a instituição como seus participantes, representando também o território, a casa sagrada que guardava o ritual de iniciação de seus indivíduos, os acampamentos de escravizados fugidos e as caravanas de comércio angolanas. Era uma instituição complexa que apresentava uma forma social que enfrentava as outras instituições locais.

¹¹ Cabe retomar o significado da palavra “quilombo”, que é um conceito “próprio dos africanos bantos que vem sendo modificado através dos séculos [...]. Quer dizer acampamento guerreiro na floresta” (Lopes, 1987: 27). Durante o sistema escravagista, ainda que se imagine o contrário, muito da resistência se dava além do embate, pois ocorria com muita negociação ou micropolítica. Seguir a própria religião ou continuar suas práticas culturais é uma forma de resistência nesses contextos de opressão e exclusão.

¹² Onde houve escravidão houve resistência. E de vários tipos. Mesmo sob a ameaça do chicote, o escravo negociava espaços de autonomia com os senhores ou fazia corpo mole no trabalho, quebrava ferramentas, incendiava plantações, agredia senhores e feitores, rebelava-se individual e coletivamente. Houve, no entanto, um tipo de resistência que poderíamos caracterizar como a mais típica da escravidão – e de outras formas de trabalho forçado. Trata-se da fuga e formação de grupos de escravos fugidos. A fuga nem sempre levava à formação desses grupos, é importante lembrar. Ela podia ser individual ou até grupal, mas os escravos terminavam procurando se diluir no anonimato da massa escrava e de negros livres. A fuga que levava à formação de grupos de escravos fugidos, aos quais frequentemente se associavam outras personagens sociais, aconteceu nas Américas, onde vicejou a escravidão. Tinha nomes diferentes. No Brasil, esses grupos eram chamados, principalmente, de quilombos e mocambos, e seus membros, quilombolas, calhambolas ou mocambeiros (Reis; Gomes 1996: 9).

(Carvalho; Weimer, 2005). Ainda que se tente um apagamento dessa história, há registros históricos dessas comunidades na capital gaúcha (e também no interior do estado), sendo que os escravizados fugidos eram um problema para a cidade (que era de fácil acesso e assim recebia muitas pessoas que buscavam abrigo) e se localizavam em morros que a cercavam e em ilhas do Guaíba (Maestri, 2000).

No contexto histórico, nem sempre os quilombos surgiram após rebeliões, pois muitos eram consequentes de práticas de resistência, reprodução de modos de vida e criação de territórios próprios (O'Dwyer, 1995). Como disse Mara Lemos, em uma das conversas, a família vivia muito no “seu mundo”, ainda que tivesse uma ótima relação de comunidade com a vizinhança e com a instituição que hoje ameaça sua existência. Na plantação de comida, na reprodução de tradições vindas “lá de fora” ou nessa relação com o mundo externo, que surgem nos relatos, identifica-se a relação da comunidade entre si, com o mundo, com a cidade e com o território.

A política de patrimônio imaterial permitiu, segundo Gonçalves (2012), que se patrimonialize basicamente qualquer coisa, como lugares, objetos, práticas e, inclusive, “pessoas”, conforme um programa da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), visando à proteção de indivíduos que controlem alguns saberes tradicionais. Nas últimas décadas, porém, “patrimônios associados a grupos sociais, a grupos étnicos, a grupos profissionais, grupos religiosos, a movimentos sociais vêm sendo reivindicados, estabelecidos e reconhecidos” (Gonçalves, 2012: 64), sem que isso haja relação de uma identidade nacional em primeiro lugar.

Mais do que bens, como fala essa definição, o patrimônio cultural se dá também por meio de práticas e identidades. O papel das políticas de patrimônio deve ser o de controlar o processo de transformação histórico e buscar a recuperação do que se encontra em ameaça de perda. As políticas de patrimônio atuais, com o reconhecimento de patrimônios materiais e imateriais após as reivindicações da população negra, constroem a narrativa oficial e hegemônica, a história oficial, cheia de silenciamentos. Essa narrativa sustentou essas mesmas políticas nas décadas anteriores, a partir de uma lógica de patrimônio modernista e focada na criação de uma identidade nacional e amplamente comprometida com esse discurso.

Quilombos urbanos e a perspectiva dos estudos das sociedades complexas

Dentro de uma perspectiva das sociedades complexas, compreendemos o fenômeno urbano como fluxo, em contraste à proposta estática de uma paisagem urbana com data de fundação, que permanece nos mesmos moldes desde o colonialismo. Seja no espaço ou no tempo, a sociedade moderna é marcada por fluxos, “e são justamente os fluxos de discursos, acadêmicos e não acadêmicos, políticos e cotidianos, que vêm revelar, através da reflexividade de nossas populações, a face humana da globalização” (Hannerz, 1996 *apud* Marques, 2006: 38).

Na metrópole, a antropologia não coloca mais o outro como distante e exótico, pois “não há posição de exterioridade, assim como não há identidades estáveis nem localizações fixas. Há apenas deslocamentos e fluxos. A cidade é o contexto vivido com a pluralidade de alteridades, com aquele que eu não conheço, mas que não é excluído” (Rocha; Eckert, 2006: 460). A dificuldade da política pública no sentido de preservar as culturas e os modos de viver, ainda que sem barrar a urbanização, é algo a se refletir. E um dos problemas que afetam os bens patrimoniais, tanto quanto as comunidades, é a questão imobiliária, “essa pressão de ocupação do solo urbano, até certo ponto inevitável no desenvolvimento do capitalismo, é o centro das principais dificuldades e polêmicas na política de proteção e preservação cultural e ambiental” (Velho, 2006: 240-241).

Os quilombos, inicialmente, eram as comunidades formadas por escravizados fugitivos ou libertos, que se localizavam à margem (próximos) das cidades ou em locais mais afastados, em meio à vegetação, sempre prontos para uma fuga. Isso, muitas vezes, fez com que os espaços encontrados (quando, em momento de fuga, eram abandonados pelos quilombolas) fossem facilmente urbanizáveis. Assim, as comunidades negras “preparavam o terreno” para a urbanização que estava por vir, tornando esses espaços facilmente incorporáveis às cidades (Campos, 2005).

O quilombo, como espaço tradicionalmente de resistência, não implicava necessariamente a permanência num mesmo local, mas estabelecia, entre os presentes, uma relação. Essa flexibilidade quanto à fixação do local se dava, em grande parte, devido à necessidade de fuga iminente durante o sistema escravagista. Nesse período, os habitantes de quilombos estavam sempre preparados para a fuga, levando somente o necessário. Dessa maneira, muitas comunidades foram mudando de lugar, como nômades. Conforme eram descobertas pelas fontes de opressão da época ou engolidas pela urbanização das cidades, mudavam-se para outros locais. Esse é um dos motivos pelos quais não faz sentido, atualmente,

a ideia de que seriam quilombos somente as comunidades estabelecidas na ocasião da abolição da escravatura – ou da formalização dessa abolição –, uma vez que é sabido que as tendências das frentes abolicionistas vinham há muito pressionando o Estado para tanto.

A concentração de escravizados nas metrópoles (no Rio de Janeiro, por exemplo, assim como em Porto Alegre) tornou possível a ocupação de áreas que até então se encontravam desabitadas. Devido a essa dinâmica quase nômade, mais por obrigação e reação do que por opção dos quilombos, foi ampliada a malha urbana das cidades (Campos, 2005).

Espaços estigmatizados dentro da cidade, ao longo dos séculos, configuraram sua resistência em razão da permanência – mesmo que, para tanto, precisassem mudar de local. Nesse segundo caso, a permanência vem mais no sentido de seguir existindo enquanto comunidade do que de permanecer num mesmo lugar para sempre, com essa desterritorialização frequente e, muitas vezes, violenta. Tratando-se de uma ação de luta, o quilombo na época da escravidão era foco contínuo de confrontos com as forças da ordem, causando seu deslocamento frequente (Campos, 2005). Originalmente, os quilombos se encontravam por toda a América (Moura, 1987), tendo surgido com o sistema escravagista. Seu conceito tradicional define que um quilombo seria qualquer habitação de negros fugidos, desde que passando de cinco habitantes e em área despovoada.

Mais do que um sinônimo de resistência guerreira, esses espaços simbolizavam um esforço extremo para a sobrevivência dos grupos, com formas de vida e modos de organização próprios (Sodré, 1988). Eles vinham, além disso, como forma de manter viva a cultura negra, bem como a religião, por exemplo, que não podia ser praticada livremente enquanto o povo era mantido escravizado. A escala temporal desses territórios variava muito, podendo ser de um século, como o Quilombo dos Palmares, ou somente dias, como eram os casos de comunidades menores (Campos, 2005).

O caso do Terreiro da Casa Branca

Em 1984, aconteceu o tombamento do Ilê Axé Iyá Nassô Oká, também chamado de Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho da Federação, localizado em Salvador, na Bahia. Até então, os tombamentos tinham, basicamente, uma ligação à cultura europeia. Um fato político por si só, o tombamento de um templo da cultura nagô causou a ampliação dos debates sobre preservação de bens patrimoniais. Não se pretende aqui entrar em detalhes sobre o reconhecimento desse patrimônio, mas é possível, a partir dele, afirmar que os limites de

"monumentos vivos que são os terreiros de candomblé ultrapassam muito o seu território de confinamento para se projetar e permear a sociedade como um todo, mantendo-se, porém, o Ilê Axé como o lugar privilegiado da expressão sistemática dessa cultura" (Dourado, 2011: 9).

É um monumento vivo e, como tal, dinâmico. Isso porque, mais do que um bem material, como território, prédios e objetos, trata-se de um bem imaterial, cheio de práticas e saberes únicos. O tombamento aqui do território trata de buscar a preservação das práticas culturais presentes no local. Como nos processos de reconhecimento quilombola, este está permeado de racismo e especulação imobiliária, que ameaçava a remoção da comunidade religiosa de seu local sagrado. Nesse sentido “visível e invisível são como duas metades de uma cabaça (*igba nla mejl*), antes unidas, depois separadas pela violação de um tabu – segundo um mito de origem. *Orum* e *ayê*, embora diferentes, interpenetram-se, coexistem” (Sodré, 1988: 53).

O tombamento do terreiro Casa Branca foi cheio de dificuldades e teve uma longa espera. Por se tratar do primeiro desse tipo, além de ser um bem de caráter dinâmico, diferente da maioria dos patrimônios até então, foram realizadas diversas reuniões, bem como um laudo antropológico foi elaborado por Gilberto Velho (DOURADO, 2011). O entendimento do conhecimento ligado a uma estrutura inerte contradiz o caráter dinâmico do candomblé e parece problemático que a análise de uma cultura de origem africana seja feita com base em preceitos europeus (IPHAN, 1986). Quando se pensa que, até esse momento, o estatuto de tombamento era aplicado a edificações de tradição portuguesa, principalmente em prédios coloniais, e a construções do Império e da Primeira República, esse caso se torna ainda mais emblemático. O terreiro Casa Branca, com uma tradição de um século e meio, participa ativamente da simbologia e dos imaginários do candomblé, tanto quanto de cultos de religiões de matriz africana como um todo.

Como relator, Gilberto Velho (2006: 238) coloca cultura como “fenômeno abrangente que inclui todas as manifestações materiais e imateriais, expressas em crenças, valores, visões de mundo existentes em uma sociedade”¹³. Além disso, o autor destaca que o terreiro estava em pleno exercício de suas funções, por isso seu tombamento deveria servir como uma garantia de sua continuidade enquanto espaço sagrado. Diante disso, ele recomenda que se busque uma

¹³ Segundo Velho, no momento em que existe uma preocupação em reconhecer a importância das manifestações culturais das camadas populares, há que se reconhecer o candomblé como um sistema religioso fundamental à constituição da identidade de significativas parcelas da sociedade brasileira (Velho, 2006: 238).

forma de adequação para fenômenos sociais que se encontram em processo permanente de mudança (não são todos?).

Durante todo o processo do Terreiro Casa Branca (Ilê Axê Iyá Nassô Oká) se ressalta a importância de as políticas de preservação de patrimônio serem aplicadas de forma a não endurecer o processo do terreiro e a preservarem uma de suas características essenciais, que é sua mutabilidade. Enquadrado na política de preservação de patrimônio material, esse bem específico é também e, principalmente, um bem de cultura imaterial, uma vez que o “valor” maior de um terreiro está em sua tradição, em sua cultura oral, inclusive em seu axé. A estrutura, nesse caso, vem como bem complementar a esse axé, portanto, mais do que apenas um espaço, é território de construção de significados e sociabilidades.

O caso do Bembé do Mercado

No dia 13 de junho de 2019, o Bembé do Mercado se tornou também patrimônio cultural. Trata-se de uma festa de matriz africana que ocorre no dia 13 de maio, desde 1889, em Santo Amaro da Purificação, na Bahia. A então presidente do IPHAN, Kátia Bogéa, afirma que “a celebração compreende uma multiplicidade de sentidos, a ser entendida e vivida de várias maneiras, sendo capaz de se integrar às histórias de vida de seus agentes entre si, na cidade e para fora dela, e por isso considerada uma celebração única” (Hermes, 2019). A tradição já era reconhecida pelo patrimônio histórico estadual desde 2012, sendo considerada o maior candomblé de rua do mundo, com a união de cerca de 40 terreiros (Hermes, 2019).

Tentar imortalizar uma cultura e uma estrutura é, realmente, um esforço sem fim. Afinal de contas, tanto os bens relacionados ao candomblé quanto os tipos de bens tombados estão sujeitos à ação do tempo e sofrem, mesmo que lentamente, as ações de suas mutações. Sua imutabilidade é não só um pressuposto abstrato como um tanto utópico. O tombamento de monumentos naturais incorre sobre a mesma questão, uma vez que seu dinamismo é inegável. Entender a cidade, os monumentos e a cultura como fluxo, sob a força do tempo, podem dificultar a lógica da preservação, mas se aproxima um tanto mais da realidade. O que é material e o que é imaterial são coisas ligadas, inseparáveis, por isso isolar um desses fatores pode fazer sentido no mundo teórico, mas dificilmente fará na vida real. Essa questão pode ser ampliada para todos os tipos de bens patrimoniais (Dourado, 2011).

Diante desse contexto, é relevante destacar que a política de patrimônio não pode se limitar ao reconhecimento das edificações, mas, sim, deve ser ampliada ao reconhecimento do

valor das memórias coletivas, da alteridade, possibilitando aos habitantes da cidade, tanto quanto “aos seus visitantes e passantes, sonhar a cidade, poetizar, mitificar, fabular, para instaurar a liberdade remitificante de ver, na tensão entre passado e presente, a possibilidade de participar de forma efetiva do projeto de humanização no trajeto da humanidade” (Eckert; Rocha, 2005: 467).

O caso dos quilombos no sul do Brasil

É importante ressaltar que muitas das terras localizadas no Sul do Brasil não são de antigos quilombos, no sentido tradicional do termo (Leite, 1996). Isso é resultado também da constante necessidade de realocação, do movimento que houve do povo negro do interior para a capital, dentre tantos outros fatores. Apesar disso, segundo Leite (1996), não se deve invalidar o uso do termo, uma vez que ele engloba um vasto número de ações para os grupos que o abraçam. Achille Mbembe (2019) ressalta que, em situações de crise, o ato de manter-se em movimento é questão de sobrevivência, pois parar é um risco. Nesse caso, ele se refere à história da África, mas esse pensamento é visível no modo de viver dos quilombolas durante a escravidão, visto que estar preparado para mover-se era, afinal de contas, além de questão de sobrevivência, uma luta pela liberdade.

As famílias quilombolas “compartilham experiências de vários tipos, como trajetórias comuns, situações de discriminação e superexploração, circunstâncias de desencontros e desarticulações grupais” (Leite, 1996: 117). Essas experiências atuam na formação do quilombo e na elevação desse termo como identidade política. Mais do que somente o processo de confronto com o sistema escravagista, as comunidades contribuíram tanto “pelo histórico de negociação para a territorialização emancipatória quanto pela disposição de contraposição guerreira” (Anjos *et al.*, 2008: 176).

O surgimento da identidade histórica de uma comunidade “remanescente de quilombo”, atualmente, vem como resposta às situações de confronto com grupos que buscam formas de controlar o território, criando uma necessidade de resistência. É o contato entre etnias, dentro de uma estrutura de racismo, com tentativas de usurpar os territórios tradicionalmente ocupados, que cria a necessidade de retomada dessa identidade, bem como do vínculo com um passado de escravidão. A estrutura dos quilombos demonstra uma mudança não só nos conceitos, mas nas formas de (re)organização para continuar existindo sobre aquele território, sendo que somente com essas transformações lhes foi possível resistir (Carvalho; Weimer, 2005).

Por essa razão, é preciso entender "o que pode significar o valor de se fazer representar a si mesmo como membro de uma comunidade quilombola". Da mesma forma, compreender "as terras de quilombo como signos positivos de vida organizada, que referem ao aspecto comunitário da ocupação, inclusive, pela importância do vínculo sócio-histórico das comunidades dos quilombos (Chagas, 2018).

Ao contrário do que a utilização de "remanescente" possa sugerir, com toda a sua referência aos resquícios do passado escravagista, essa significação "emerge como resposta atual diante de uma situação de conflito e confronto com grupos sociais, econômicos e agências governamentais, que passam a implementar novas formas de controle político e administrativo sobre o território que ocupam e com os quais estão em franca oposição" (O'Dwyer, 1995: 121).

O termo vem acompanhado de uma identidade política relacionada às experiências das comunidades negras e ao histórico escravagista. Mais do que um passado que precisa ser lembrado, o quilombo se torna uma forma de exigir reconhecimento e reparação (Leite, 2000). De certa forma, é uma mudança de perspectiva do individual para o coletivo, um tensionamento do conceito de direito individual em favor do bem coletivo, constrangendo o Estado jurídico moderno, consolidado sob a proteção do individualismo e da garantia desses direitos individuais. Essa individualização dificulta a busca por direitos, e o aquilombamento vem como possibilidade de solução e construção coletiva de pautas conjuntas.¹⁴

O conceito de quilombo que adotamos, portanto, não é tratado especificamente em sua relação com o período escravocrata, uma vez que essas comunidades resistem até os dias de hoje e essa luta em muito difere daquela necessária neste período. Foi somente por causa dessa resistência e das mudanças que ocorreram, tanto nos quilombos como nas formas sociais de segregar, em termos espaciais, as comunidades negras, que se tornou aplicável o artigo 68 da Constituição Federal nos laudos antropológicos que se referem a comunidades quilombolas (Carvalho; Weimer, 2005).

¹⁴ O imaginário do quilombo, conectando-se às lutas cotidianas, fornece bases para a construção da autoestima, a conquista de uma identidade na diáspora [...]. Se, por um lado, para os próprios afrodescendentes trata-se de um processo de autoconhecimento, por outro, traduz-se em maior engajamento na luta pela inclusão social, pela igualdade social na diferença cultural (Leite, 2002: 23).

O caso dos quilombos urbanos em Porto Alegre

No Rio de Janeiro, como em Porto Alegre, os cortiços foram uma forma de ocupação da população negra dentro da cidade, constituindo-se em quilombos urbanos (como é o caso do Quilombo do Areal, na capital gaúcha). No caso de Porto Alegre, cheia de territorializações, desterritorializações e reterritorializações, conforme será abordado a seguir, a desterritorialização vinha como estratégia de sobrevivência: “nem mesmo a concepção mais restritiva e colonial de quilombos deixaria de situar a fuga, o deslocamento, a desterritorialização no cerne dos processos da insurreição negra” (Anjos *et al.*, 2008: 175).

Essas comunidades quilombolas que estão inseridas no meio urbano, estão num campo onde o contraste entre quilombolas e não quilombolas faz sentido, e isso acontece muito em razão do parentesco, reivindicando uma ancestralidade comum. Assim, as exposições das “marcas étnicas acontecem em conjunturas nas quais faz sentido a gramática do contraste, a qual distingue o espaço quilombola do resto da cidade na forma de uma oposição ‘nós’ *versus* ‘eles’, trazendo implícita uma história de resistência à estigmatização e ao racismo” (Anjos *et al.*, 2008: 168). Os moradores das comunidades respondem ao estigma¹⁵ com a “afirmação positiva da diferença étnica”, afirmando-se enquanto quilombolas. O reproduzir de práticas específicas e a forma como elas se integram a cada comunidade demonstram a especificidade do grupo.

É nesse sentido que as comunidades se colocam enquanto patrimônio histórico nacional, não só pelo modo de fazer e colocar-se no mundo, mas também por caracterizar-se enquanto memória viva “das possibilidades de pactos interétnicos na particularidade dos conflitos gerados pela escravidão no Brasil” (Anjos *et al.*, 2008: 176).

O caso da Família Lemos

O Quilombo Família Lemos é o oitavo quilombo urbano da cidade de Porto Alegre, e está localizado no bairro Praia de Belas, quase em frente ao Beira Rio, estádio de futebol do clube Internacional, na avenida Padre Cacique, 125. A comunidade está no local há cerca de 60 anos e está atualmente em processo de titulação. A família é composta por cerca de 60 pessoas, sendo que hoje aproximadamente 30 vivem no território, nas quatro casas construídas pelo patriarca Jorge de Lemos. A ida para o terreno aconteceu porque Jorge, após casar-se com

¹⁵ Sobre o tema, ver: Bernd (1984); Nascimento, E. (1981); Nascimento, A. (2002).

Délzia, começou um emprego no Asilo Padre Cacique, com quem a comunidade disputa a posse da terra, e morava na Lomba do Pinheiro. Por causa do tempo despendido com o transporte e a partir da solidariedade de amigos, Jorge buscou um terreno desocupado na região, limpou e construiu sua primeira casa, que até hoje é utilizada pela família.

O processo de se colocar no mundo enquanto memória viva relatado anteriormente ocorre mesmo que essas comunidades sejam remanescentes de quilombos e tenham, como é o caso da Família Lemos, um histórico um tanto recente ligado à escravidão dentro da própria família; e que, mesmo após a abolição, a avó e a mãe de Sandro, Valéria, Mara e Sônia de Lemos tenham permanecido em sistemas de trabalho análogos à escravidão, com pouco ou nenhum pagamento, pouca ou nenhuma folga e trabalhando praticamente pelo alimento.

Evidenciando essa relação ancestral com o período escravagista, ainda que não seja o foco principal deste estudo, há a ligação, ainda nos dias de hoje, entre o Quilombo Família Lemos e o Quilombo de Maçambique, a comunidade de onde Délzia e a mãe vieram e onde parte da família continua vivendo. É possível verificar isso nas memórias de José Enir Ribeiro, primo de Délzia:

A mãe contava que de onde a irmã dela morava em Porto Alegre, dava pra ver o Beira-Rio. [...] Aí teve uma excursão que nós fomos pra Gramado, eu sempre fui gremista, né?! Aí tinha uns que queriam ir no Olímpico, e os colorados, no Beira-Rio. Aí eu digo, (até comentei com a minha esposa, esses tempos) aqui pro lado, perto do Beira-Rio aqui, eu tenho uma tia, irmã da minha mãe. Falei, né, que a mãe sempre comentava. Que a irmã dela, que era a tia Julica [Anna Júlia] morava pertinho do Beira-Rio. Ainda comentei com os outros lá: aqui tem meu sangue, aqui pra esses lados aqui. [...] A mãe sempre dizia, tem a minha irmã que mora em Porto Alegre, tem a minha sobrinha [Délzia], tem os netos da minha irmã. E eu fui pro Beira-Rio já me lembrando disso. (Entrevista realizada por Sérgio Valentim no Quilombo de Maçambique, Canguçu/RS, em outubro de 2018.)

Torna-se evidente que a categoria quilombo ou quilombola liga essas comunidades a uma ancestralidade, criadora de uma identidade cultural e política, que se relaciona diretamente à ideia de pertencimento ao território e à noção de territorialidade, como coloca Beatriz Nascimento (2006). A identidade étnica do grupo é tida como uma das características dessa organização social e o "ser quilombola" não é um ser mitológico, cristalizado no tempo, com uma identidade específica. A identidade das pessoas que fazem parte de uma comunidade quilombola depende das escolhas e dinâmicas do grupo em si (Barth, 2000). Além disso, é produzida em circunstâncias históricas, inter-raciais, políticas e econômicas específicas de cada grupo. O pertencimento a esses grupos étnicos é possível no reconhecimento e no autorreconhecimento.

Com base nos conceitos apresentados por Barth (2000), Roberto Cardoso de Oliveira (1976 *apud* Nunes, 2013) fortalece a ideia de que a identidade étnica é criada a partir do contato ou da “fricção” com a relação com o outro, dentro do conceito de fronteira étnica. Essas comunidades aderem a esse processo de busca de suas origens e ancestralidade “para propor identidades afirmativas, que politicamente estão atreladas à busca de manutenção da diversidade cultural e das identidades específicas diante dos processos de globalização e heterogeneização cultural (Marques, 2006: 36).¹⁶ O ato de seguir no território, apesar das investidas pela saída da comunidade, é tido como ato de persistência, que reflete “a luta contra a exclusão social sofrida pelas pessoas que compõem o grupo, situação agravada pela sistemática expulsão das populações negras e pobres promovidas pela lógica do crescimento e urbanização da cidade” (Carvalho; Weimer, 2005). Para as comunidades quilombolas, a autodefinição como remanescentes de quilombos visa ao reconhecimento de direitos enquanto cidadãos.

Pensando a situação dos quilombos contemporâneos, além dessa característica nômade dos quilombos durante o período escravocrata, há as forças que ocasionaram mudanças de área: pressão do poder público e privado, aumento de impostos em áreas que se tornaram urbanizadas e valorizadas ao setor imobiliário, regras de estética e “higiene” das edificações, êxodo rural causado por dificuldades de romper com a lógica escravocrata no campo etc. As comunidades urbanas que existem até hoje, com histórias de mais de 60 anos de permanência no local (como é o caso dos quilombos Lemos e Família Silva) ou ainda mais (Quilombo do Areal, por exemplo), são exemplos de resistência. O resistir, além do pertencer, é característica central do quilombo.

Por outro lado, é possível verificar que, mesmo após a abolição, o sistema de trabalho análogo à escravidão ou miseravelmente pago ainda permaneceu. Em diversos estudos, percebe-se que os ex-escravizados (assim como seus descendentes) continuaram sendo discriminados pela sociedade, que não se importava se eles eram nascidos no Brasil ou não, bem como o tom de sua pele negra. Ribeiro (1996) considera ainda que o movimento de alforria do campo pode ter sido responsável por gerar grandes injustiças sociais, devido à restrição que foi colocada ao acesso à terra.

¹⁶ Vale destacar que a Associação Brasileira de Antropologia (ABA) criou um Grupo de Trabalho (GT), em 1994, visando suprir essa demanda de reavaliação da ideia de quilombo, bem como da elaboração de laudos antropológicos. Após esse momento, os antropólogos desse GT definiram em um documento os parâmetros para o trabalho de campo nesse sentido (O'Dwyer, 1995).

Com a necessidade de seguir trabalhando nas mesmas fazendas, ainda por valores irrisórios, muitos negros acabaram por contentar-se com terrenos baldios, onde foram construídos quilombos e desenvolvido o plantio para subsistência, fato que acabou por culminar na condição de miséria, o que causou queda na população negra. Além disso, a cada acampamento, enfrentavam a repressão dos fazendeiros e da política, que os expulsavam, obrigando uma migração para outra terra com o mesmo fim (Ribeiro, 1996). Essa exclusão dos homens negros livres do acesso à terra era essencial para que eles seguissem atuando como mão de obra reserva e barata, visto que o escravizado (ou ex-escravizado) seguia sendo a solução ideal para a exploração, já que a ele não era permitido a posse, apenas ser possuído (Cunha, 1986).

A Lei de Terras, editada em 1850, que impedia que o negro escravizado tivesse posse de terras, continuou a ser praticada pelo Brasil, não permitindo que quilombos (rurais ou urbanos) fossem de seus ocupantes, uma vez que somente a população branca teria direito à propriedade. Segundo Mattos (1998, p. 328), “como se planejara desde a lei de terras, para os libertos, as alternativas eram empregar-se nas antigas propriedades escravistas, desde que não reunissem condições para a aquisição de pequenas propriedades”. Considerando uma temporalidade diferente, mesmo após o fim da escravidão, a segregação residencial e social de populações negras continuou por meio de outras medidas, que implicaram deslocamentos após expulsões, aumento de impostos e critérios estéticos e estruturais de moradias, implementadas pelo poder público. A partir disso, houve a realocação desses grupos, seja pelo próprio poder público ou por eles mesmos, dentro de terrenos vazios mais afastados do perímetro urbano (Carvalho; Weimer, 2005).

A antropóloga Miriam Chagas (2018) corrobora tal premissa, colocando que, durante o período colonial, as terras quilombolas eram fortemente combatidas pelo sistema escravagista. Ela coloca que foi criado um ataque à sua existência, que causou danos à integridade física e psicológica de quilombolas, assim como à sua identidade. Excluíram-se, assim, as possibilidades de que os ex-cativos pudessem ascender socialmente por meio do trabalho livre, uma vez que precisaram aceitar trabalhos mal remunerados em regime análogo à escravidão.

Isso pode ser verificado nos depoimentos da Família Lemos, quando contam que a mãe, Délzia, de 8 anos, trabalhou com a “mãe véia” (Anna Júlia, a avó) numa casa de família. Esse trabalho de baixa remuneração e a busca por melhores condições de vida e trabalho foram as razões para a migração dela para a cidade – nas décadas de 1940 e 1950, se observa um grande movimento de migração de população negra para a capital –, para a vida nos quilombos

urbanos, cortiços, becos e bairros de periferia. Délzia, ao mudar-se para a capital, casou-se com Jorge e iniciou a vida na Lomba do Pinheiro, onde ele vivia com seus pais, e depois no território que hoje é o Quilombo Família Lemos. É importante ressaltar que mesmo que essas comunidades tenham se constituído no território com a migração do campo para a cidade, a existência e persistência por décadas no local e a formação singular e de identidade relacionada ao território têm grande importância para a comunidade negra como um todo.

Os quilombos estão presentes em território brasileiro desde o século XVI, permanecendo durante o sistema escravocrata e após seu fim. Apesar disso, diversas das cidades gaúchas, por exemplo, consideram que sua fundação seja europeia, ignorando que sua construção foi feita pela população negra, cuja memória tentou-se apagar ao longo dos anos.¹⁷ Essas comunidades mudavam de localização quando atacadas, mudando-se para áreas de acesso mais difícil, o que acabava por ampliar o território da cidade, facilitando a incorporação de territórios antigos, outrora ocupados por quilombos (Cunha, 1986), em um movimento contínuo de fluxo, ou seja, a urbanização da cidade passou pelos quilombos. Ignorar esse movimento e considerar somente o movimento das populações de elite são modos de apagar da história a população negra.

Nas palavras de Sandro de Lemos:

Quando a gente diz que é remanescente de um Quilombo, é porque nós somos a sétima geração [...] é porque a gente é um quilombo que saiu de dentro de quilombo, daí a gente entra na categoria de quilombos urbanos. Porque com as expansões territoriais, a gente veio se expandindo para as cidades. (Entrevista realizada no Quilombo Lemos em 17 de novembro de 2018).

Sendo o acesso à terra vetado para esse grupo, conforme dito anteriormente, a questão fundiária sempre foi colocada como uma questão policial e, mais, de cabo de guerra, em que a força do Estado, por meio de impostos e padrões de construção, por exemplo, forçou a saída da população negra das áreas mais valorizadas das cidades.

A guisa de conclusão

No sentido da proteção à cultura popular e, consequentemente, da cultura material e imaterial dos segmentos que compõem o “povo” brasileiro, as comunidades quilombolas se enquadram nesse conceito, uma vez que se constituem a partir das memórias coletivas das respectivas comunidades. Os quilombos conquistam a certificação, processo que tem início

¹⁷ Considerar o quilombo (espaço transmutado), o cortiço e a favela como formas espaciais de resistência ao poder constituído é restabelecer a lógica das classes populares, tornando os ocupantes desses espaços como sujeitos responsáveis pela história socioespacial das cidades (Campos, 2005: 66).

com a autodefinição étnica enquanto quilombolas, com base na identidade autoral reconhecida e em contraste com “o outro”. Considerando-se a definição de território enquanto espaço de pertencimento e de criação do simbólico, as casas de religião de matriz africana, ou terreiras, também podem ser consideradas enquanto patrimônio cultural.

Uma afirmação étnica, portanto, é, antes de tudo, uma afirmação identitária advinda de uma vontade política que nem sempre está ligada à identidade individual, mas, sim, coletiva. A identidade étnica, no entanto, existe mesmo que fora de um grupo organizado. Mais do que isso, devido à integração social, as culturas se influenciam, e com as migrações (voluntárias e involuntárias), bem como com a separação de grupos identitários durante a escravidão, por exemplo, há alguns pontos culturais da memória que podem ter sofrido um apagamento. Por isso, não haver uma reivindicação nesse sentido não quer dizer que não possa acontecer a descoberta (ou redescoberta) de uma história e, assim, que se acione uma identidade (Cavignac, 2008).

Esse foi, em parte, o processo da Família Lemos, ainda que se considere aqui que as memórias do grupo nunca foram esquecidas, apenas não foram analisadas por eles, enquanto identidade étnica. Parece que essas memórias, esse tempo passado, às vezes, ficou escondido nas "entranhas da terra", não visível por muito tempo, mas também não apagado. Assim são também as edificações e monumentos, os locais e sítios arqueológicos, "marcos da memória e sinais de resistência de uma história que não foi escrita nem considerada digna de interesse pelos estudiosos" (Cavignac, 2008: 14), ou pelo menos, por muito tempo não o foi.

Para compreender esse tema, é preciso pensar no contexto atual, a promoção da identidade por meio de projetos culturais patrimoniais não pode ocorrer senão “marcados pela tensão do reconhecimento das alteridades, dos direitos humanos tanto quanto da trajetória e liberdade individual” (Rocha; Eckert, 2006: 464).

As questões patrimoniais são responsáveis ainda por criar desdobramentos sobre princípios éticos do direito à diferença, dos direitos humanos e da cidadania. A preservação da "matéria no tempo", o patrimônio, não pode estar descolado do trabalho de gerar sentido aos diferentes grupos sociais da dialética da duração dos lugares depositários da memória coletiva” (Rocha; Eckert, 2006: 461).

Neste sentido, é relevante que a política de patrimônio seja trabalhada a partir de uma visão de interculturalismo (Lopes, 2012), que surge em meio a debates sobre o multiculturalismo (Groff; Pagel, 2009) e vem como forma de proposição de questionamento de uma visão eurocêntrica da área cultural, mas adotados pela filosofia e direito, e,

consequentemente, impactando a forma de reconhecimento de patrimônios históricos culturais, sejam eles materiais ou imateriais. O interculturalismo propõe que se estabeleça um diálogo entre os diversos grupos, como alternativa à imposição ou mesmo aceitação de práticas particulares dentro de uma cultura hegemônica, como propõe o multiculturalismo (Damázio, 2008). Mais do que respostas prontas, cabe a abertura ao diálogo e às especificidades das práticas culturais dos povos, cabe um olhar afetoso sobre o processo de ocupação das nossas cidades e desses fazeres, dessas memórias, dessas vidas.

Referências

ABREU, Mauricio de Almeida. Sobre a memória das cidades. In: FRIDMAN, Fania; HAESBAERT, Rogério (Orgs). *Escritos sobre espaço e história*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014. p. 27-54.

ABREU, Mauricio de Almeida. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. In: FRIDMAN, Fania; HAESBAERT, Rogério (Orgs). *Escritos sobre espaço e história*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014b. p. 421-450.

ALMEIDA, Alfredo Wagner B. de. Os quilombos e as novas etnias. In: O'DWYER, Eliana C. (Org.). *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

ALMEIDA, Maria Geralda de. Identidades territoriais em sítios patrimonializados: comunidade de quilombolas, os Kalunga de Goiás. In: TAMASO, Izabela; FILHO, Manuel Ferreira Lima, org. *Antropologia e Patrimônio Cultural trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

ANJOS, José Carlos dos; RAMOS, Ieda; MATTOS, Jane de; MARQUES, Olavo. As condições de raridade das comunidades quilombolas urbanas. 2008. in: GEHLEN, Ivaldo; SILVA, Marta Borba; SANTOS, Simone Ritta dos, org. *Diversidade e proteção social: estudos quanti-qualitativos das populações de Porto Alegre: afro-brasileiros; crianças; adolescentes e adultos em situação de rua; coletivos indígenas; remanescentes de quilombos*. Porto Alegre: Century, 2008.

BARTH, Fredrik. A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas. In: LASK, Tomke (org). *O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000. p. 107-139.

BERND, Zilá. *A questão da negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 12 fev. 2019.

CAMPOS, Andreilino. *Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2005.

CARVALHO, Ana Paula Comun de; WEIMER, Rodrigo de Azevedo. Família Silva: resistência negra no bairro Três Figueiras. 2005 In: *processo 2005.71.00.020104-4, de titulação da Família Silva*, cedido pelo NDOC da Justiça Federal do Rio Grande do Sul.

CHAGAS, Miriam de Fátima. “Reconhecimento de Direitos Quilombolas como Promoção de Cidadania Pluriétnica”. In: *Reconhecimento de Direitos Territoriais de Comunidades Quilombolas – Manual de Atuação*, 6ª Câmara de Coordenação e Revisão: Populações Indígenas e Comunidades Tradicionais. Ministério Público Federal/Brasília-DF. vol. 2. 2018, pp. 14-73.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Religião, Comércio e Etnicidade: uma interpretação preliminar do catolicismo brasileiro em lagos no século XIX: da cultura residual mas irreduzível. In: *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 85-108.

DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter. Multiculturalismo versus Interculturalismo: por uma proposta intercultural do Direito. In: *Desenvolvimento Sustentável*. Ijuí, ano 6, nº.12, jul./dez. 2008.

DOURADO, Odete. Antigas falas, novas aparências: o tombamento do Ilê Axé Iyá Nassô Oká e a preservação dos bens patrimoniais no Brasil. In: *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo da USP*. São Paulo, n. 14., 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i14p6-19>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Cidade Narrada, tempo vivido: estudos de etnografias da duração. In: *Revista Ruas*. Campinas, número 16, v. 1, 2010.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. O Antropólogo na Figura do Narrador. In: *A cidade e o tempo*. Editora UFRGS, Porto Alegre: 2005.

GROFF, Paulo Vargas; PAGEL, Rogério. Multiculturalismo: Direitos das minorias na era da globalização. In: *Revista USCS - Direito*. São Caetano do Sul, ano X, n.16, jan./jun. 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, Izabela; FILHO, Manuel Ferreira Lima, org. *Antropologia e Patrimônio Cultural trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

HERMES, Miriam. Bembé do Mercado é reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil. *Jornal À Tarde*. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/2067025-bembe-do-mercado-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 10 mai. 2019.

HOSHINO, Thiago de A. Pinheiro. *O direito virado no santo: enredos de nomos e axé*. Tese (Doutorado em Direito) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Processo número 1067-T-82. Terreiro da Casa Branca*. Rio de Janeiro: Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro, 1986.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Os Sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois. Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil 2003-2010. Brasília: Ministério da Cultura/Iphan, 2010.

LEITE, Ilka B. Descendentes de Africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. In: LEITE, Ilka B. (Org.). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 33- 53.

LEITE, Ilka B. *O Legado do Testamento. A comunidade de Casca em Perícia*. Florianópolis, NUER/UFSC, 2002.

LEITE, Ilka B. *Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas*. Florianópolis, NUER/UFSC, 2005. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~nuer/artigos/osquilombos.htm>. Acesso em: 10 jan. 2019.

LEITE, Ilka B. Quilombos e quilombolas: cidadania ou folclorização? In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 5, n. 10, maio de 1999. p. 123-150.

LEITE, Ilka B. Territórios de negros em área rural e urbana: algumas questões. In: *Textos e Debates: núcleo de estudos sobre identidade e relações interétnicas*. Florianópolis, ano 1, n. 2, 1991. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/126236/Textos%20e%20Debates%20No%202.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2017.

LOPES, Ana Maria D'Ávila. Da coexistência à convivência com o outro: entre o multiculturalismo e a interculturalidade. In: *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*. Brasília, ano XX, nº 38, jan./jun. 2012.

LOPES, H. T.; SIQUEIRA, J. J.; NASCIMENTO, B. *Negro e cultura negra no Brasil*. Rio de Janeiro: UNIBRADE: UNESCO, 1987.

MAESTRI, Mário. Pampa negro: Quilombos no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Flávio dos Santos e REIS, João José (Orgs.) *Liberdade por um fio: História dos Quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARQUES, Olavo Ramalho. *Entre A Avenida Luís Guaranha E O Quilombo Do Areal: Estudo Etnográfico Sobre Memória, Sociabilidade E Territorialidade Negra Em Porto Alegre/Rs*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/6158>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MBEMBE, Achille. *A ideia de um mundo sem fronteiras*. Tradução de Stephanie Borges. Instituto Moreira Salles, 2019. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MOURA, C. *Quilombos: resistência ao escravismo*. São Paulo, Editora Ática, 1987.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. 2 ed. Brasília/Rio: Fundação Cultural Palmares; O.R. Editora, 2002. Disponível em: http://www.abdias.com.br/movimneto_negro/quilombismo.htm. Acesso em: 23 mar. 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. 1985 In: RATTIS, Alex. *Eu Sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

NASCIMENTO, Elisa Larkim. *Pan-africanismo na América do Sul*. Petrópolis: Vozes, 1981

NUNES, Margarete Fagundes; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografando Narrativas Étnicas No Espaço Da Cidade: Os Negros E As Ações Afirmativas Na Sociedade Brasileira Contemporânea. In: *Revista Iluminuras*. Porto Alegre, v.10, n.23. 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/10075>. Acesso em: 11 nov. 2017.

NUNES, Margarete Fagundes. Diálogos nas Fronteiras Disciplinares: as aventuras do trabalho antropológico. In: *Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis, v.11, n.99, 2010.

NUNES, Margarete Fagundes. Raça/Etnia e ações afirmativas no Brasil contemporâneo. In: MEIRELLES, Mauro; RAIZER, Leandro; PEREIRA, Luiza Helena; SCHWEIG, Grazielle Ramos (Org.). *Ensino de Sociologia: Diversidade, Minorias, Intolerância e Discriminação Social*. Porto Alegre: Evangraf /LAVIECS, 2013.

O'DWYER, Eliana C. (Org.). *Terra de Quilombos*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 1995.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio. História dos Quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. Editora Schwarcz Ltda, 1996. 497p.

RIBEIRO, Núbia Braga. *Cotidiano e liberdade: um estudo sobre os alforriados em Minas Gerais no século XVIII*. 1998. 79 f. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1996.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da, ECKERT, Cornelia. A cidade e suas crises, o patrimônio pelo viés da memória: por que e como preservar o passado? In: *Habitus*. Goiânia, v.4, n.1, p 493-511, jan/jun, 2006.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; GUTERRES, Anelise; DEVOS, Rafael; VEDANA, Viviane; MARQUES, Olavo Ramalho; DEPORTE, Guilherme; MORAES, Inara; ROCHA, Malu; BEXIGA, Stéphanie; IYEMONJÁ, Baba Diba de. *Mestre Borel: a ancestralidade negra em Porto Alegre*. Porto Alegre: Ocuspocus Imagens, 2010. 54 min. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/biev/producoes/mestre-borel-a-ancestralidade-negra-em-porto-alegre/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; DEVOS, Rafael; GUTERRES, Anelise; VEDANA Viviane; IEMONJÁ, Baba Diba de. *A tradição do Bará do Mercado Público*. Porto Alegre: Banco de Imagens e Efeitos Visuais/LAS/ NUPECS/PPGAS-UFRGS, 2008. 55 min. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/biev/tradicao-bara-mercado/> e <https://vimeo.com/265443568>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. A desterritorialização dos saberes e fazeres antropológicos e o desentendimento no corpo de verdade da letra. In: *Revista Iluminuras*. Porto Alegre, v.9, n. 22, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9325>. Acesso em: 11 nov. 2017.

ROSA, Elza Vieira da. *O Museu de Percurso do Negro De Porto Alegre - Rs: Interrompendo Invisibilidades, Reinscrevendo Experiências Negras na Cidade*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

SERRA, José Trindade. *Ilê Axé Iyá Nassô Oká – Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho*. Laudo antropológico. 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/28370277/IL%C3%8A_AX%C3%89_IY%C3%81_NASS%C3%94_OK%C3%81_TERREIRO_DA_CASA_BRANCA_DO_ENGENHO_VELHO_LAUDO_ANTROPOL%C3%93GICO_DE_AUTORIA_DO_PROFESSOR_DOUTOR_ORDEP_JOS%C3%89_TRINDADE_SERRA_DA_UNIVERSIDADE_FEDERAL_DA_BAHIA. Acesso em: 10 jun. 2019.

SIMMEL, George. *Sociologia*. Organizador [da coletânea]: Evaristo de Moraes Filho. [Tradução: Carlos Alberto Pavanello et al.] São Paulo: Ática, 1983.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: Por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, CODECRI, 1983.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: A forma social brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988

VELHO, Gilberto. 2007. “Patrimônio, negociação e conflito”. In: LIMA FILHO, Manuel F.; ECKERT, Cornélia; Beltrão, J. *Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, Negociação e Conflito. In: *Mana*. Rio de Janeiro, v. 12(1): 237-248, 2006.

VELHO, G. e VIVEIROS DE CASTRO, E. B. O Conceito de Cultura e o Estudo das Sociedades Complexas: uma perspectiva antropológica. In: *Artegato: Jornal de Cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Cultura, n. 1, Jan. 1978.

VIEIRA, Daniele Machado. *Territórios Negros em Porto Alegre/RS (1800 – 1970): Geografia histórica da presença negra no espaço urbano*. Dissertação (mestrado em Geografia), no Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/177570>. Acesso em: 10 jun. 2019.

OS VALORES NO PATRIMÔNIO CULTURAL: REFLEXÃO SOBRE A TAVA/SÍTIO HISTÓRICO DE SÃO MIGUEL (RS)

Ana Luisa Jeanty de **Seixas**¹

Eber Pires **Marzulo**²

Resumo

A “*Tava* - Lugar de Referência para os *Guarani*”, localizada no Sítio Histórico de São Miguel Arcanjo em São Miguel das Missões – RS, foi reconhecida como Patrimônio Cultural do Mercosul em 2018, processo de valorização oficial que se iniciou em 2014 quando foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. A partir desse fato, analisam-se as mudanças no campo patrimonial, enquanto valor cultural, com implicações no entendimento de sujeitos a serem reconhecidos como produtores de patrimônio cultural. Com a proposição de uma outra abordagem sobre “um mesmo patrimônio”, pretende-se apresentar de maneira crítica a construção do campo patrimonial e os valores estabelecidos, indicando a necessidade do reconhecimento de outras narrativas que possam ir além da visão do patrimônio eurocêntrico de “pedra e cal”.

Palavras-Chave: Patrimônio cultural. Valores. *Tava*. Missões. *Guarani*- *Mbyá*.

VALUES IN CULTURAL HERITAGE: REFLECTION ON TAVA/HISTORIC SITE OF SÃO MIGUEL (RS)

Abstract

"*Tava* - Place of Reference Place for the *Guarani*", located in the Historic Site of São Miguel Arcanjo in São Miguel das Missões - RS, was recognized as Mercosur's Cultural Heritage in 2018, an official valuation process that began in 2014 when was declared Brazilian Intangible Cultural Heritage. Based on this fact, the changes in the heritage field are analyzed, as a cultural value, using the understanding of the subject to be treated as a producer of cultural heritage. With the proposition of another approach on "the same heritage", it is intended to critically present the construction of the heritage field and the attributed values, mainly the need to recognize other narratives that go beyond the vision of the Eurocentric heritage of "stone and lime".

Keywords: Cultural Heritage. Value. *Tava*. Missions. *Guarani*- *Mbyá*.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: analuisaseixas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0194-4789>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: eber.marzulo@ufrgs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5965-4891>

OS VALORES NO PATRIMÔNIO CULTURAL: reflexão sobre a *Tava/Sítio* Histórico de São Miguel (RS)

Ana Luisa Jeanty de **Seixas**¹

Eber Pires **Marzulo**²

Introdução

O reconhecimento da “*Tava* – Lugar de referência para o povo *Guarani*”³, localizada no lugar também identificado como Sítio Histórico de São Miguel Arcanjo, em São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, indica outra perspectiva sobre o patrimônio cultural. Esse reconhecimento de significados e de valores atribuídos aos *Guarani* a esse lugar já identificado e patrimonializado pela sua dimensão material como “Povo de São Miguel: remanescentes e ruínas da Igreja de São Miguel”⁴, aponta uma revisão de conceitos, ideias e narrativas, fruto de ampliações no campo patrimonial brasileiro ocorrido de maneira oficial a partir dos anos 2000, com a instituição do registro de bens culturais de natureza imaterial. O patrimônio antes valorizado pelo viés da monumentalidade e da excepcionalidade, de bens de “pedra e cal”⁵, passa a apresentar um outro valor atribuído, no caso não apenas as ruínas de uma redução jesuítica *Guarani* no contexto colonial de expansão territorial e evangelização, mas também como lugar de valor transcendental aos povos originários *Guarani*, um lugar onde viveram os seus antepassados e a partir da qual eles narram a sua história.

Na região de Missões, no noroeste gaúcho, estão os chamados “Sete Povos das Missões”⁶, que faziam parte dos Trinta Povos localizados em território atualmente

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Email: analuisaseixas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0194-4789>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Email: eber.marzulo@ufrgs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5965-4891>

³ Neste trabalho a grafia seguirá o “Dossiê de Registro da Tava” (IPHAN, 2014a) que destaca que as palavras em *Guarani-Mbyá* estão escritas em itálico.

⁴ A nomenclatura “Povo de São Miguel: remanescentes e ruínas da Igreja de São Miguel” é a que consta no Livro do Tombo (<http://portal.iphan.gov.br/ans/>) e destaca o valor material, discussão que será detalhada mais adiante. Atualmente o termo mais utilizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN para esse lugar é “Sítio Histórico de São Miguel Arcanjo”; “Ruínas de São Miguel” (<http://portal.iphan.gov.br>) ou mais recentemente “Tava”.

⁵ A expressão “pedra e cal” é utilizada no campo patrimonial para indicar uma primeira fase da patrimonialização no Brasil, em que o foco eram as edificações luso-brasileiras e coloniais. O tema será aprofundado na terceira parte desse artigo.

⁶ No atual Brasil estão localizados os Sete Povos das Missões - São Francisco de Borja, São Nicolau, São Luiz Gonzaga, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista e Santo Ângelo Custódio.

brasileiro, argentino e paraguaio. Essa região, a antiga Província Jesuítica Paraguai, território originalmente *Guarani*, foi ocupada nos séculos XVI e XVII pelas missões evangelizadoras jesuíticas, originando reduções/povoamentos criados para a evangelização e a posse do território através de uma ocupação sistematizada, as chamadas “Missões Jesuítica dos *Guarani*”⁷, como ficou conhecido o conjunto dessas reduções. Com as guerras guaraníticas e a expulsão dos jesuítas em 1767, o território entraria em declínio e permaneceria abandonado desse tipo de ocupação até a chegada dos imigrantes europeus, principalmente no final do século XIX e início do século XX (Seixas e Marzulo, 2020).

O Sítio Histórico de São Miguel Arcanjo/*Tava*⁸ apresenta diferentes processos de valorização patrimonial há mais de um século, desde a declaração de “lugar histórico” em 1922 até o reconhecimento da *Tava* em 2014 (âmbito nacional) e 2018 (Mercosul) – tombamento nacional, declaração como patrimônio mundial, registro como patrimônio imaterial brasileiro ao patrimônio cultural do Mercosul. O esforço aqui será analisar a constituição dos valores e o contexto de reconhecimento do bem *Tava*, desde como este é descrito, em perspectiva crítica visando tensionar as informações estabelecidas, a partir do entendimento que as visões e ações sobre o patrimônio vêm sendo alteradas, passando de valor monumental excepcional das ruínas à valor imaterial do lugar para os povos originários protagonistas de outra relevância ao patrimônio.

A reflexão sobre o que é patrimônio, no sentido de se estabelecer para quê, para quem e por quem foi identificado, valorizado e definido se torna cada vez mais pertinente, na medida em que se reconhece a relevância constitutiva nas culturas nacionais de povos originários, em particular indígenas. Trata-se de um processo no qual valores são definidos como importantes em termos contextuais e, portanto, considerados como manifestação social a ser mantida, preservada e perpetuada, derivada e constitutiva de relações de poder. Disputa pela narrativa a ser transmitida, enquanto outras são deslocadas para um segundo plano ou apagadas, estabelecendo uma hierarquização entre protagonistas e coadjuvantes de uma história, de uma memória e de um patrimônio. José Reginaldo Gonçalves (2002:33), entre outros autores, instiga a perguntar sobre o que é o patrimônio e quem o define: “quem tem autoridade para dizer o que é ou não patrimônio cultural? Quem tem autoridade para preservá-lo? Como essa autoridade é culturalmente

⁷ Essa nomenclatura é utilizada pelo IPHAN e pela Unesco.

⁸ Optou-se por utilizar primeiro o nome de “Sítio” e depois “Tava” considerando a ordem cronológica da valorização desse bem: A dimensão material é reconhecida desde 1938 e a imaterial desde 2014.

construída?”. Existe uma opção e uma seleção do que esquecer e lembrar. Manuel Ferreira Lima Filho e Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu (2007:34) indicam que “a ideia de seleção, de construção de um acervo digno de ser memorializado em oposição a um outro conjunto de bens culturais que devem ser relegados ao esquecimento” fazem parte do processo de patrimonialização. E os autores acrescentam que “as políticas de memória são o resultado de dinâmicas deliberadas de lembranças e esquecimentos.” (2007:39).

Além da discussão antropológica da questão patrimonial (Gonçalves, 2002, 2007; Lima Filho e Abreu, 2007; Rocha e Eckert, 2007; Velho, 2007;), a virada epistêmico-ontológica decolonial (Mignolo, 2013; Cusicanqui, 2015; Lao- Montes, 2018), do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2018) e antirracista (Mbembe 2018; Kilomba, 2019; Gonzalez, 2020) surge como horizonte de fundo para sustentar a abordagem reflexivo-analítica. Além da ampliação do conceito de patrimônio ou, no limite, sua mudança de sentido através da análise crítica de contextos e narrativas pré-definidas, se pode analisar os valores estabelecidos para indicar novos e, consequentemente, apontar outra possibilidade para a seleção e patrimônio.

Monumentos, edificações, objetos, heróis e personagens históricos, discursos e narrativas, são retomados e analisados criticamente, valores e significados já atribuídos passam a ser questionados e ressignificados e novas abordagens são necessárias. A seleção de patrimônio indica paradigma e valores recorrentes em uma época, em um contexto. Analisar esses valores incorporando novas narrativas, ou analisando o “mesmo patrimônio” sob outra abordagem, indica esse dinamismo e o caráter mutável necessário ao campo patrimonial. Logo, o horizonte de virada epistêmico-ontológica não remete apenas a uma outra abordagem dos patrimônios estabelecidos, mas mais além um entendimento que a relevância patrimonial deriva de disputas do presente, tal qual a história. Tal perspectiva de abordagem é necessariamente inovadora, pois a ideia de patrimônio em geral está associada a uma concepção da história como um absoluto que pressupõe a imutabilidade do historicamente estabelecido.

Ao analisar as mudanças sobre o que é considerado patrimônio ao longo do tempo se identifica o contexto e os valores relacionados e, assim, pode-se tensionar ideias estabelecidas buscando entender e estender o campo patrimonial o tornando socialmente mais relevante. Assim, se as mudanças de paradigmas implicam possíveis alterações nas valorizações patrimoniais, a própria ideia de alteração do valor patrimonial implica em mudança paradigmática em relação ao significado de patrimônio.

No presente artigo⁹ se propõe uma abordagem sobre a atribuição de valores no campo patrimonial e suas alterações, em particular no que remete à incorporação de novos atores e narrativas. O artigo está estruturado em cinco seções, sendo a primeira esta Introdução (1); seguida de “Um ‘novo’ valor atribuído – a *Tava*” (2) na qual se apresenta a *Tava* e sua valorização como patrimônio imaterial brasileiro em 2014 e em 2018 pelo Mercosul, indicando-se a importância desse patrimônio e sua dimensão imaterial, destacando os valores atribuídos¹⁰ pelos *Guarani*, principais atores desse processo de patrimonialização desse lugar. Na seção (3), intitulado “Os valores missioneiros – de ‘lugar de referência’ a ‘lugar histórico’”, aborda-se os diferentes valores atribuídos ao bem, partindo-se do reconhecimento imaterial com o protagonismo indígena até o primeiro processo da valorização como “lugar histórico”, em 1922, pelo governo do Estado. Nessa seção, indica-se também não apenas os processos de patrimonialização em si mas também as principais ações e políticas de preservação, demonstrando as ações práticas não apenas documentais que envolvem a atribuição de valor patrimonial. Por fim, na seção (4) “Do monumento à referência cultural: os valores atribuídos na trajetória brasileira”, apresenta-se de maneira crítica a trajetória da preservação no Brasil e como vêm sendo incorporada uma ampliação sobre a ideia de patrimônio cultural, tensionando narrativas consagradas e de viés eurocêntrico colonial para inclusão e valorização de novas abordagens.

Como conclusão, nas Considerações finais, propõe-se de maneira exploratória reflexões que indicam incidências das viradas epistemológicas contemporâneas, em particular as viradas decolonial, do perspectivismo ameríndio e antirracista, para o entendimento do campo patrimonial, apresentando e tensionando como o patrimônio e a valorização de certos bens culturais estão relacionados diretamente à formação da memória e das identidades brasileiras, a partir da década de 1930.

⁹ As ideias presentes nesse artigo fazem parte de reflexões que estão sendo realizadas para a elaboração da tese de doutorado a ser submetida em setembro de 2022 ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional – PROPUR/UFRGS.

¹⁰ Nesse artigo será utilizado o material produzido pelos *Guarani* para o Dossiê de Registro da *Tava*, além de outros materiais identificados a partir desse Dossiê. Não se trata de um artigo sobre a cultura *Guarani*, o que demandaria outro foco e abordagem metodológica diferente. A intenção é discutir, a partir do material disponibilizado pelos *Guarani* envolvidos no processo de registro da *Tava*, os valores atribuídos a esse lugar.

Um “novo” valor atribuído - A Tava

Respondendo a uma demanda de lideranças *Guarani*, o lugar identificado como Sítio de São Miguel Arcanjo foi reconhecido¹¹ pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN¹², em 2014 como “Tava – lugar de referência do povo *Guarani*”, Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro. Para a comunidade *Guarani-Mbyá* trata-se de um lugar fundante, como destaca a liderança indígena Adolfo Werá:

Esse lugar foi feito pelos nossos ancestrais. É um lugar de reza, para ficarmos fortes, para termos coragem. Nós estamos aqui lutando, nesse sítio, nosso lugar. Nossos ancestrais nos mandam rezar. Por isso trago meu neto para conhecer esse lugar. Esse lugar é verdadeiro para nós. Aqui nós lembramos dos nossos ancestrais. (IPHAN, 2014a :35)

A cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy, uma das responsáveis pela produção audiovisual *Guarani* que serve de base para o registro da Tava, destaca a importância do lugar dentro da cultura na perspectiva passado e presente:

É um lugar importante para a gente não somente por ter sido construído pelos jesuítas e com os *Guarani* mas também é um lugar sagrado, um lugar onde sempre estiveram os *Guarani* principalmente a gente é conhecido como o povo que caminha, o povo que transita o tempo inteiro então essa caminhada a gente veio fazendo continuamente até hoje.¹³ (Pará Yxapy, 2021)

A partir da Tava, a comunidade *Guarani* descreve também, o período histórico das Missões, indicando a diferença existente dentro da própria comunidade no passado e no presente, mas que não invalida nenhuma interpretação, pelo contrário, complementa.

(...) Existiam dois entendimentos sobre o mesmo tema, duas coisas, uma era as pessoas que defendiam que aquele sítio era sagrado, os jesuítas eram como semideuses, que na nossa cultura existe *Nhande Ru Miri* que eram pessoas como a gente e que meditavam e depois alcançaram a ‘terra sem males’ (...), então tinham pessoas mais velhas que defendiam isso, que os jesuítas poderiam ser *Nhande Ru Miri*. E tinham outras que discordavam com isso, os líderes, os mais velhos também ‘ah não, esses jesuítas destruíram a nossa cultura, eles proibiram a nossa fala, eles proibiram o nosso canto’. Então isso era uma coisa que a gente foi aprendendo, que tem duas opiniões sobre o mesmo tema e que as duas são válidas. E aí a gente foi entendendo como que as duas opiniões se encaixavam na história. Então realmente existia essa divisão na época dos jesuítas, tinham essas pessoas que aceitavam a catequização, aceitavam entre aspas, que ficavam na redução, e tinham pessoas que realmente fugiam para mata, que eram chamados de ‘infiéis’ e os descendentes dessas pessoas que diziam que os jesuítas eram ruins, destruíram a nossa cultura e essas coisas e os que ficavam defendiam que os jesuítas eram *Nhande Ru Miri*. (Pará Yxapy, 2021)

¹¹ O instrumento de preservação utilizado para o patrimônio imaterial é o “registro”, enquanto para o patrimônio material trata-se de “tombamento”.

¹² Embora o Instituto tenha tido diferentes nomenclaturas ao longo dos anos, optou-se pela utilização da nomenclatura atual – IPHAN, para indicar o órgão federal responsável pela preservação do patrimônio cultural brasileiro.

¹³ Transcrição feita pela autora do artigo da fala realizada por Patrícia Ferreira Pará Yxapy na 3ª edição de 2021 do projeto “Um Dedo de Prosa”, em 29 de abr. de 2021, promovido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/IPHAN) (<https://www.youtube.com/watch?v=KxjCeiwFLFo>). Por uma questão formal, foram feitos pequenos ajustes ortográficos e gramaticais no processo da transcrição sem, entretanto, comprometer o sentido.

Para a comunidade *Guarani*, a *Tava* trata-se de “onde viveram seus antepassados, que construíram estruturas em pedra, nas quais deixaram suas marcas, ou melhor, parte de suas corporalidades; (..) e onde é possível vivenciar o bom modo de ser *Guarani-Mbyá*.” (IPHAN,2014a:1). A *Tava* seria mais do que um lugar, pois é parte da sua existência, onde viveram seus antepassados, onde articulam sua cosmologia e parte importante e formadora da sua identidade contemporânea.

Estar na *Tava* aciona dimensões estruturantes e afetivas na vida social e na memória dos *Guarani-Mbyá*, promovendo sentimentos de pertencimento e identidade, pois ali se encontra uma 'casa de pedra' que concretiza, de maneira paradigmática, a morada dos antigos, visível a todos, tanto aos grandes *karaí* (homens e mulheres especiais, sábios, que dominam e proferem as 'belas palavras' ensinadas pelos criadores) quanto aos *juruá* (não-indígenas), e que evoca os ensinamentos fundamentais para se viver de acordo com os princípios éticos *Guarani-Mbyá*. Esse modo de viver permite tornar-se imortal e alcançar a chamada Terra sem Mal. (IPHAN, 2014a :2)

Parte da cosmologia¹⁴ *Guarani* “as ‘casas de pedra’ (*tava*) são locais ideais onde é possível realizar os exercícios que garantem a transcendência da condição humana.” (IPHAN, 2014a: 28). É um lugar em que a relação tempo – espaço adquire um significado diferente na medida em que “são lugares que já tiveram a presença de imortais, isto é, dos primeiros *Mbyá*, que se encantaram e hoje moram na Terra sem Mal.” (IPHAN, 2014a :27). Existem diferentes *Tavas* na cosmologia *Guarani*, sendo associadas a marcas e sinais deixados pelos antepassados para a comunidade presente.

as *Tava* (casas de pedra) abrangem outros elementos como acidentes geográficos, relevos, cachoeiras, ilhas, que são marcas também deixadas pelos *Nhande Ru Miri* e não são visíveis aos brancos e aos *Mbyá*, que não são *Karaí*. (IPHAN, 2014a : 32)

Entre todas as diferentes *Tavas*, a de São Miguel Arcanjo se diferencia das demais, pois “a partir da *Tava* em São Miguel Arcanjo é possível se encantar e encontrar o caminho para a Terra sem Mal” (IPHAN, 2014a: 32), sendo que “A *Tava* em São Miguel Arcanjo é singular, exatamente por estar visível a todos, inclusive aos *juruá*.” (IPHAN, 2019a: 31). Segundo Ariel Ortega, liderança e cineasta indígena, para alguns *Guarani*, “as *tava* terrenas relacionam-se com as imagens das *tava miri*, existentes nas moradas de *Nhande Ru Miri* e como imitações, são perecíveis.” (IPHAN, 2019: 101-102.)

Dentro dessa cosmologia, a relação “passado–presente” associada à *Tava* indica um entendimento diferente do ocidental/europeu cuja temporalidade é linear e se desloca inexoravelmente para frente¹⁵. Segundo o indicado pelos *Guarani* na documentação da *Tava*, o passado e o presente estão intimamente ligados:

¹⁴ O Dossiê de Registro da *Tava* (2014a), realizado por técnicos e pesquisadores do IPHAN aprofunda a questão da *Tava*, do seu sentido e valores cosmológicos à essa comunidade. Nesse artigo, estão destacados apenas alguns pontos dessa reflexão.

¹⁵ Regina Abreu (2007) destaca as diferentes concepções de tempo e sua relação com a memória: “o tempo é representado como o resultado de uma espessura e de uma densidade espaciais, um tempo de eterno retorno, ou tempo cíclico, relacionado à observação dos fenômenos da natureza, de modo que se privilegiam fases sucessivas e regulares” (Abreu, 2007: 264).

Para os *Guarani-Mbyá*, o valor das ruínas é vivenciado no presente e, ao mesmo tempo, referenciado no tempo vivido pelos ‘primeiros *Mbyá*’. Eles se referem a elas como *Tava* (casa de pedra). (...) a importância de uma *Tava* está no fato de conter os corpos de seus antepassados, os quais se transformaram em imortais, e, por isso, ser o local ideal para se aprimorar a condição humana até ser possível a metamorfose em imortal. Além disso, por meio da *Tava*, os *Mbyá* interpretam o evento histórico – as Missões – o qual foi incorporado aos relatos *Mbyá* e reelaborado segundo a lógica de sua cosmologia. Tais sentidos dados à *Tava* permitem acionar sentimentos de pertencimento e identidade. (IPHAN 2014a: 7)

O povo *Guarani* migrou há mais de 2000 anos para a costa atlântica e a região dos rios Paraguai e da Prata, vindos da região da Bacia Amazônica. No contexto colonial de conquistas por parte das coroas portuguesa e espanhola na região do Rio da Prata, a partir do século XVI esse território ocupado originalmente pelos indígenas passa por um importante processo de ocupação e evangelização com as missões jesuíticas. Após o declínio do sistema missionário¹⁶, a partir das guerras guaraníticas e a saída dos jesuítas da região (1768), esse território passou por um período de abandono desse tipo de ocupação e ao longo do século XIX e, principalmente, ao longo do Séc. XX inicia-se um processo de imigração na região (Seixas e Garcia, 2020). A comunidade *Guarani*, entretanto, permaneceu no território tradicional, apesar da sua presença não ser observada e valorizada, descrita como uma presença¹⁷ “invisível e silenciosa”, embora existissem acampamentos efêmeros e transitórios (IPHAN, 2014a).

Cabe aqui destacar a mudança de discurso do IPHAN, que atualmente reconhece a presença sempre existente dessa população, mas que na década de 1990 indicava que a região foi abandonada no período compreendido após as guerras guaraníticas e a chegada dos imigrantes europeus em 1824. Segundo o material “Uma história de 300 anos - Missões”, produzido pela Comissão Missões, Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul, Fundação Nacional pró-Memória e 10ª Diretoria Regional/SPHAN, em 1990 “o abandono da região dos Sete Povos foi quase total. Quando os primeiros imigrantes europeus chegaram, a partir de 1824, os guaranis já eram bem poucos.” (Comissão Missões, 1990:13). Essa mudança de discurso no qual atualmente o IPHAN não apenas identifica a presença *Guarani* como a valoriza, demonstra um “repensar” a história sob nova abordagem da própria Instituição e de seus técnicos.

Após o final da guerra guaranítica apenas nos anos de 1940 constata-se a presença de um grupo *Guarani* de maneira mais efetiva, com a construção de uma aldeia na Mata São Lourenço, na região entre São Miguel das Missões e São Lourenço (IPHAN, 2014a), sendo que somente na década de 1990, se tem informações sobre a presença de população *Guarani-Mbyá* nas imediações do Sítio de São Miguel, junto à chamada Fonte

¹⁶ Por “Sistema Missionário” se entende o processo compreendido entre os séculos XVI e XVII, com a fundação dos 30 povos das Missões para evangelização e ocupação territorial, que entra em decadência após as guerras guaraníticas e a saída dos jesuítas em 1768.

¹⁷ A temática da invisibilidade *Guarani*, apontada no Dossiê da *Tava* (IPHAN, 2014a), não será aprofundada analisada aqui, mas se faz importante destacar o fato dentro da temática de valorização de narrativas e de patrimonialização.

Missioneira, originando um movimento que culminou na demarcação, no ano de 1996, da reserva indígena do *Inhacapetum*, onde foi construída a *Tekoa Koenju* (Aldeia Alvorecer). Ainda em 1996, há a permissão por parte do IPHAN para que os *Guarani* pernoitem no Sítio de São Miguel/*Tava* onde vendem artesanato, passando a ocupar uma casa já existente. O chamado “retorno dos *Guarani* às Missões” é marcado pelo nascimento da indígena Miguelina Romeo na região e indica a volta oficial, no mesmo ano de 1996 (IPHAN, 2014a: 6). Em virtude da distância de 27 quilômetros entre a reserva indígena e a sede do município onde localiza-se o Sítio/*Tava*, em 2005, foi construída uma Casa de Passagem que permite aos indígenas a estadia na cidade. Trata-se de um local construído especificamente para os *Guarani* dentro do Sítio/*Tava*, ou seja, demarcando e oficializando de maneira mais incisiva o lugar dentro desse espaço patrimonializado.

Esse novo contexto levou a questionamentos e reflexões por parte da comunidade e das autoridades sobre a relação entre essa comunidade *Guarani-Mbyá* presente com os indígenas do período missioneiro. Debate que leva a aplicação entre 2004 e 2008 do Inventário Nacional de Referências Culturais – o INRC¹⁸, junto ao povo *Guarani-Mbyá* de São Miguel das Missões, que “possibilitou a identificação de práticas e saberes considerados pelos *Guarani-Mbyá* como fundamentais para experienciarem seu *nhande rekó* (o bom modo de viver), muitos dos quais não são vivenciados como deveriam, em razão do acesso limitado às matas e à terra.” (IPHAN, 2014a:7).

Dentro desse contexto do INRC, foram realizadas oficinas de formação audiovisual, contratadas pelo IPHAN juntamente com a Organização Não Governamental “Vídeo nas Aldeias”, que resultaram na capacitação de jovens *Guarani*. Essa ação permitiu que os próprios jovens *Guarani* conversassem, registrassem e conhecessem a sua cultura, como relata Pará Yxapy, uma das cineastas:

Eu principalmente na época era mais jovem e não tinha entendido muito bem o que se passava por esse Sítio, (...) eu não compreendia o meu sentimento por essa *Tava*. Com esse trabalho a gente foi desenvolvendo e aprendendo outras coisas que não tinha percebido. (Pará Yxapy, 2021)

Observa-se que ao repensar o patrimônio já consolidado do Sítio, desde abordagem que busca se aproximar do sentido dado pelos *Guarani*, emerge outro valor, pois não se trata de ruínas, e sim de vida; não se refere ao passado, mas a outros tempos

¹⁸ Segundo Lima Filho e Abreu (2007: 36), esse instrumento que subsidia ações de registro e permite realizar um recenseamento amplo das manifestações culturais no país, possuiu contribuições do projeto piloto desenvolvido por Antonio Augusto Arantes no sul da Bahia.

e a outras dimensões; não é apenas um patrimônio de “pedra e cal”, mas uma referência cultural.

Os valores missioneiros – de “lugar de referência” a “lugar histórico”

O processo para o reconhecimento da *Tava* iniciou em 2004 (IPHAN, 2014b: 298v) quando ocorre o INRC junto às comunidades *Mbyá Guarani*, visando entender, entre outros aspectos, a presença *Guarani-Mbyá* no Sítio de São Miguel Arcanjo:

A presença diária dos *Guarani-Mbyá*, sentados no alpendre do museu para venda de seu artesanato, ou circulando silenciosos pelo sítio, constituía-se numa situação paradoxal para o IPHAN, pois não apenas a exposição do Museu das Missões, mas todo o tratamento dispensado aos sítios missioneiros patrimonializados pouco se referiam aos indígenas (IPHAN, 2014a: 4)

Pensar o patrimônio além do viés material e com outra abordagem era uma demanda urgente e que exigia a participação daqueles que, por muitas vezes, foram deixados à margem, como os indígenas. Assim, nos anos seguintes, em 2006 e 2007 acontecem encontros “Patrimônio Cultural e Povos Indígenas” no qual participaram inúmeras lideranças indígenas de diferentes comunidades localizadas no Brasil, Argentina e Paraguai. Um dos resultados desse encontro foi a solicitação da abertura do processo de Registro, que resultou em 2014¹⁹ no reconhecimento como *Tava*, Lugar de Referência, cujo foco são os significados e valores atribuídos pelos *Guarani* ao Sítio Histórico de São Miguel Arcanjo, valores até então não contemplados, pois diferem daqueles identificados na dimensão material do bem - “os valores que motivaram o tombamento não abarcavam a importância que ele tem como referência cosmológica para esse povo indígena” (IPHAN, 2014b: 298V)

Voltemos há cerca de um século para entendermos sinteticamente o processo de valorização dessa região, através da atribuição de valores ao bem, iniciada quando técnicos da Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul fazem menção na década de 1920 a esse “lugar histórico” em seus relatórios. Nesse momento ocorre, de maneira institucionalizada, o início do processo de valorização da região das Missões, sendo destacado por Ana Lúcia Meira (2008), o pioneirismo do Rio Grande do Sul na preservação de bens culturais presente no Regulamento de Terras de 1922, que estabelece no seu Artigo nº 24 no capítulo denominado “Lugar Histórico” que serão “mantidos no

¹⁹ Nesse mesmo ano ocorre o título de Referência Cultural Brasileira, que é concedido à língua denominada *Guarani Mbya*, resultado do Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL). Embora não seja o foco desse artigo, que trata de diferentes valores atribuídos a um patrimônio, é importante ressaltar tendo em vista o contexto de valorização de outros atores sociais.

domínio público ou trazidos para este e devidamente conservados, os lugares notabilizados por fatos assinalados da evolução do Estado”. O Regulamento fazia, também, referência direta às Ruínas de São Miguel Arcanjo, com a distinção de “Lugar Histórico” e como “notável”. Meira (2019) destaca também que o relatório da Secretaria de Obras Públicas do Estado de 1924 indica a necessidade de destinar recursos para a “reparação dessas ‘reliquias históricas’, equiparando as ruínas a um objeto de culto” (Meira, 2019:143), além da utilização do termo “obra majestosa”. Diferentes ações são realizadas²⁰, visando sempre “o respeito à memória nacional”, identificando o bem como “de respeitável feitura” e “testemunho da pré-história do Rio Grande” (Meira, 2019: 144). Nesse momento em que há uma valorização estadual, embora já indique o entendimento de uma abrangência e importância para além da região, observa-se que os valores atribuídos se relacionam com a dimensão histórica, como parte formadora da memória nacional, e o de monumentalidade e de belas artes, ao mesmo tempo como um bem a ser cultuado.

No contexto nacional, a valorização da região das Missões, de maneira especial do Sítio de São Miguel Arcanjo, relaciona-se diretamente com o processo da preservação do patrimônio nacional e do IPHAN. Dentro da fase inicial da preservação brasileira em que o foco era conhecer e valorizar a “identidade nacional”, o “patrimônio brasileiro”, a história das Missões e os seus bens representavam e auxiliavam na construção dessa narrativa identitária nacional. Em 1937, mesmo ano de criação do IPHAN, a pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade²¹, o arquiteto Lúcio Costa vai às Missões para verificar os remanescentes das Missões Jesuíticas dos *Guarani*, a qual resulta em um relatório com recomendações sobre as ações de conservação das estruturas e a proposta da construção do Museu das Missões para abrigar as peças de arte sacra produzidas nas Reduções. A relevância da região missioneira é oficializada em âmbito nacional no ano seguinte, em 1938, quando o primeiro bem imóvel é tombado em nível federal no Rio Grande do Sul - uma casa construída com material reaproveitado das ruínas das reduções, no município de Entre-Ijuís²². Em maio do mesmo ano de 1938²³, ocorre o tombamento das Ruínas de

²⁰ Diferentes autores trabalharam com a questão das obras de intervenção no Sítio. Além de Ana Lúcia Meira, já citada, importante citar o trabalho de Luiz Antonio Bolcato Custódio, Vladimir Fernando Stello (2005) entre outros.

²¹ Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898 - 1969) advogado e jornalista, foi o primeiro diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, atual IPHAN, e durante 30 anos dedicou-se à preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro

²² A casa acabou sendo demolida posteriormente e não há muitos registros sobre esse bem.

²³ Nesse mesmo ano, ocorre o tombamento de uma coleção de imagens missioneiras da igreja matriz de São Luiz Gonzaga

São Miguel Arcanjo como Patrimônio Nacional através da sua inscrição no Livro de Belas Artes, devido ao seu valor artístico, de excepcionalidade e monumentalidade. Esse bem é descrito²⁴, e, portanto, valorizado, através do contexto histórico das reduções, seu apogeu e seu declínio e, no caso específico do Sítio de São Miguel, com a descrição da Igreja dessa redução, destacando-se a monumentalidade da obra. Interessante notar o enfoque histórico, de conquista territorial e de evangelização, bem como o valor arquitetônico urbanístico do projeto, de maneira especial da Igreja. Meira (2019) destaca, ainda, a opção pela inscrição nesse livro específico²⁵, o de Belas Artes:

as ruínas do antigo Povo foram consideradas como documento. Objetos de arte também poderiam se constituir em documentos e serem inscritos no Livro-Tombo de Belas Artes (...). No caso de São Miguel Arcanjo, a intenção era proteger o testemunho intrínseco na poderosa imagem das ruínas, que, ironicamente, passaram de excluídas, nas primeiras décadas (por representarem a presença da Espanha em território brasileiro), à imagem mais consagrada de identificação do estado. (Meira, 2019:159)

A autora indica, dentro do contexto inicial de preservação, a preocupação em identificar as Ruínas de São Miguel com valor de Belas Artes, e não com o valor histórico nesse momento, visto que o processo histórico da região estava vinculado à Espanha (Missões foi território espanhol até a Guerra Guaranítica), o que poderia, talvez, ir contra à formação de uma identidade brasileira ligada às origens portuguesas. O valor atribuído, foi determinante para indicar qual a narrativa que estava sendo formulada.

Entre os anos de 1938 e 1940, foram realizados trabalhos de intervenção no bem. A importância do Sítio de São Miguel Arcanjo e das ruínas era tanta que “o doutor Rodrigo se referiu ao trabalho executado em São Miguel Arcanjo como a primeira grande intervenção executada pela Instituição²⁶ no Brasil” (Meira, 2019:146). O relatório citado do Arq. Lúcio Costa também indicava a necessidade de intervenções físicas nesse patrimônio, além da criação de “um abrigo” para guardar e expor o acervo de peças esculpidas (Meira, 2020; IPHAN, 2014a), que resultou, no ano de 1940, na criação do Museu das Missões com a finalidade principal de “reunir e conservar as obras de arte ou de valor histórico relacionadas com os Sete Povos das Missões Orientais, fundados pela Companhia de Jesus naquela região do país” (IBRAM, 2021,s.p).

Dentro do contexto de ampliação de conceitos e valores sobre o patrimônio, ocorrido a partir da década de 1970 no Brasil, que será descrito posteriormente, ocorre o

²⁴ A descrição completa do bem encontra-se no site: <http://portal.iphan.gov.br/ans/>. Acessado em Outubro 2021.

²⁵ Como será aprofundado mais adiante, o patrimônio material é inscrito em um dos quatro livros do tombo, dependendo do valor que lhe é atribuído.

²⁶ Nota nossa: a Instituição aqui se refere ao IPHAN.

tombamento dos Sítios²⁷ de São João Batista (Município de Entre-Ijuís); São Lourenço Mártir (Município de São Luiz), e São Nicolau (Município de mesmo nome) – declarados como Patrimônio Nacional e inscritos no Livro Histórico. Observa-se aqui uma alteração (ou uma ampliação) do valor reconhecido - apesar de serem sítios “mais singelos” frente à monumentalidade das ruínas de São Miguel – eles fazem parte do processo histórico de ocupação territorial e de evangelização e, portanto, foram considerados bens importantes para o entendimento de Missões e para a identidade nacional.

Dentro dessa ampliação de conceitos, Meira (2020:73) destaca também aquela, até o momento, identificada como primeira referência documentada no estado sobre o patrimônio imaterial a “Carta cultural de São Miguel das Missões”, resultado de uma reunião do Conselho Estadual de Cultura realizada no Museu das Missões nos anos 1970. Segundo a autora, “a Carta expressa a necessidade de preservar “[...] tudo quanto se refira à cultura material e não material desta região brasileira, em especial do Estado do Rio Grande do Sul.” (Rio Grande do Sul, [1974?], p.1 *apud* Meira, 2020:73)”. Nota-se aqui já o início formalizado e documentado, de uma mudança na visão patrimonial desse bem, não apenas um olhar na dimensão material, mas também para a dimensão imaterial.

A década seguinte apresentou diferentes intervenções e processos de valorização no Sítio, focando na dimensão até então valorizada – a material, e reforçando esse discurso, conforme aponta o Dossiê da Tava (IPHAN, 2014a). É possível observar algumas ações e políticas²⁸ importantes realizadas, além dos trabalhos de conservação e consolidação das ruínas em andamento: a valorização da dimensão arqueológica²⁹; o Espetáculo Som e Luz (1979) e a exposição do Museu das Missões (década de 1980). Nesse mesmo contexto, em 1983, a UNESCO inscreveu na Lista do Patrimônio Mundial, juntamente com as ruínas de *San Ignacio Mini*, *Santa Ana*, *Nuestra Señora de Loreto* e *Santa María La Major* na Argentina, as ruínas de São Miguel Arcanjo. A inscrição como patrimônio mundial é feita destacando o excepcional valor universal, no critério IV, que

²⁷ Dos Sete Povos das Missões, povoados que se localizavam onde hoje atualmente é o Brasil, três deles tiveram seus vestígios cobertos pelas novas ocupações - São Francisco de Borja, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo e por isso não são consideradas como Sítios históricos, embora haja bens isolados protegidos nas esferas estadual e municipal.

²⁸ As políticas de preservação e as ações realizadas nos Sítios podem indicar quais os valores que são, naquele momento, mais destacados no bem. Esse artigo não pretende se aprofundar nessa temática, que está sendo desenvolvida na tese de doutorado em andamento, entretanto é importante destacar aqui algumas dessas ações citadas pelo Dossiê da Tava (IPHAN, 2014a) e/ou que tratem sobre a organização interna proposta pelo IPHAN, como no caso a criação do Parque Histórico Nacional das Missões – PHNM, que demonstra a intenção de valorização de outros bens no contexto missioneiro.

²⁹ A Lei de Arqueologia nº 3924 é de 26 de Julho de 1961 e dispõe sobre monumentos arqueológicos e pré-históricos.

valoriza exemplares notáveis significativos para a história humana. Assim, esses bens são declarados pelo valor arquitetônico e por serem importantes exemplares da atuação da Companhia de Jesus nas terras sul-americanas. Trata-se “de um conjunto arquitetônico que ilustram um período significativo na história da Argentina e do Brasil. Eles são um testemunho vivo dos esforços de evangelização dos jesuítas na América do Sul”³⁰.

A declaração como Patrimônio Mundial estimula que o IPHAN, a partir de 1989, implante o Escritório Técnico das Missões e assim passe a atuar de maneira mais efetiva e constitua um trabalho de formação de artífices e técnicos para a conservação permanente dos quatro sítios missioneiros. A partir de 1996, conforme já indicado, inicia a incorporação oficial e o reconhecimento do valor atribuído aos *Guarani*, através instalação da *Tekoa* e da realização do INRC entre 2006 e 2008.

No ano de 2009, visando “preservar a memória histórica e os remanescentes do antigo povo de São Miguel Arcanjo; gerir os Sítios Históricos e Arqueológicos Missioneiros; e executar as diretrizes e ações técnico-administrativas emanadas da Superintendência do IPHAN no Estado do Rio Grande do Sul.” (IPHAN, 2012), é criado³¹ o Parque Histórico Nacional das Missões - PHNM, abrangendo os quatro sítios missioneiros de São Miguel Arcanjo, São Nicolau, São Lourenço Mártir e São João Batista. Assim, busca-se valorizar a individualidade de cada um dos quatro Sítios, mas dentro de um entendimento maior de relação entre eles, superando o entendimento da década de 1970. Observa-se, uma valorização da diversidade, da singularidade e da complementariedade que cada sítio possui, sendo destacada a especificidade de cada um durante o período missioneiro. Esses valores individuais e complementares são importantes não apenas para a identificação dos valores atribuídos e para o entendimento das reduções enquanto um sistema, mas também para as ações de preservação do patrimônio que passam a atuar de maneira diferente em cada sítio, tratando-os dentro de uma totalidade (Seixas e Hahn 2017).

Nesse mesmo ano de 2009 é realizado o Projeto de “Valorização do Mundo Cultural Guarani” parceria com o Instituto Andaluz de Patrimônio Histórico (IAPH) e com recursos do IPHAN e da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o

³⁰ Tradução nossa do texto: “The surviving remains of the Jesuit Missions of the Guaranis represent outstanding examples of a type of building and of an architectural ensemble that illustrate a significant period in the history of Argentina and Brazil. They are a living testament to Jesuit evangelization efforts in South America.” (<https://whc.unesco.org/en/list/275>)

³¹ Embora haja projeto de lei, o PHNM ainda não foi regulamentado.

Desenvolvimento (AECID), “comportando a realização de um Inventário Cultural ampliado com os *Guarani-Mbyá* e ações de salvaguarda que haviam sido recomendadas pelo ‘INRC Comunidade Mbyá-Guarani em São Miguel Arcanjo’ (IPHAN, 2014: 9)

Em 2013, é lançado o “Projeto de Valorização da Paisagem Cultural e do Parque Histórico Nacional das Missões Jesuíticas dos Guarani”, realizado pelo IPHAN com a cooperação da UNESCO. Com isso, o conceito de Paisagem Cultural, presente nas discussões do IPHAN oficialmente desde 2009, é pontuada e discutida de uma forma mais sistemática para a região das Missões.

Em 2014, ocorre o reconhecimento da “*Tava* – Lugar de referência para o povo *Guarani*” em âmbito nacional e o reconhecimento da Língua *Guarani Mbyá* como Referência Cultural Brasileira pelo Inventário Nacional da Diversidade Linguística – INDL. Extrapolando ainda mais a ideia e a abrangência do valor patrimonial das Missões, no ano de 2015, novamente acompanhando discussões internacionais sobre o tema e ampliando o entendimento das Missões para além do território brasileiro dos Sete Povos acontece o reconhecimento das Missões Jesuíticas Guaranis, Mochos e Chiquitos como Patrimônio do Mercosul, sendo enfatizada “em alguns aspectos essenciais, um bem patrimonial único, com elementos fortemente vinculados entre si, onde cada parte tem sua singularidade, que ajuda na compreensão e apreciação de um todo” e a “herança comum entre cinco países componentes do Mercosul”. Assim, são destacados os valores do bem a serem preservados “Valores etnográficos, históricos, paisagísticos, urbanísticos, arquitetônicos, artísticos e arqueológicos” (CRESPIAL, 2021:s.p.)

Em 2018, a narrativa *guarani* é destacada, com a declaração da *Tava* no âmbito do Mercosul³².

Ainda na região do Sítio de São Miguel Arcanjo, está localizada a *Tava*, Lugar de Referência para a memória e a identidade do povo Guarani. (...) A titulação significa o reconhecimento da presença ancestral deste povo no território Yvy Rupá, organizado em uma grande rede étnica, formada por aldeias, caminhos e locais sagrados que hoje integram o Brasil, a Argentina e o Paraguai (CRESPIAL, 2021, s.p.)

Esse último processo de patrimonialização atribuído à região indica o reconhecimento de um valor mais amplo, de identidade e de memória, que extrapola inclusive os limites físicos desse patrimônio. A seguir, de maneira sintética, é apresentada

³² Não foi localizado, no site do Mercosul, a notícia sobre o reconhecimento da *Tava*. Assim, utilizou-se o descrito no site do CRESPIAL - *Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina*, ligado à UNESCO e parceiro do IPHAN em diferentes trabalhos na região das Missões. <http://crespial.org/a-tava-lugar-de-referencia-do-povo-guarani-e-patrimonio-cultural-do-mercosul-brasil/>

um quadro com o processo de patrimonialização do bem e os valores a ele atribuídos³³ em cada contexto.

ANO	PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO	ÓRGÃO/ INSTITUIÇÃO	VALOR ATRIBUÍDO
2018	<i>Tava</i> - Lugar de Referência para o povo <i>Guarani</i> - Patrimônio Cultural do Mercosul	MERCOSUL	“lugar de referência”
2015	Missões Jesuítas <i>Guarani-Mbyá</i> , Moxos e Chiquitos - Patrimônio Cultural do Mercosul	MERCOSUL	valores etnográficos, históricos, paisagísticos, urbanísticos, arquitetônicos, artísticos e arqueológicos
2014	<i>Tava</i> - Lugar de Referência para o povo <i>Guarani</i> – Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil	IPHAN	“lugar de referência”
	Língua <i>Guarani Mbyá</i> - Referência Cultural Brasileira - Inventário Nacional da Diversidade Linguística - INDL	IPHAN	identidade, ação e memória dos diferentes grupos
1983	São Miguel das Missões (Brasil) e <i>San Ignacio Miní</i> , Santa Ana, <i>Nuestra Señora de Loreto</i> e <i>Santa María La Mayor</i> (Argentina) - Patrimônio Mundial	UNESCO	“excepcional valor universal” – “valor arquitetônico e por serem importantes exemplares da atuação da Companhia de Jesus nas terras sul americanas”
1970	Tombamento de São João Batista, São Lourenço Mártir e São Nicolau - Livro Histórico	IPHAN	Histórico
1938	Tombamento de Casa de Material Missioneiro - Livro de Belas Artes (demolida)	IPHAN	Belas Artes
	Tombamento de São Miguel Arcanjo pelo IPHAN - Livro de Belas Artes	IPHAN	Belas Artes
1922	Ruínas de São Miguel das Missões - “Lugar Histórico”	Gov. Estado RS	“lugar histórico”

Quadro 01: Processos de patrimonialização da Região das Missões.

Fonte: Elaborada pela autora. 2021.

³³ Os valores atribuídos aqui identificado se baseiam em qual livro o bem foi inscrito/registrado. Na falta dessa informação, é citado o valor destacado na descrição do bem pela Instituição ou órgão responsável. Devido à pandemia de COVID-19, que impossibilitou a pesquisa física no acervo, os dados aqui apresentados são do site oficial de cada Instituição.

Os valores e as narrativas sobre o mesmo lugar, sobre o mesmo bem³⁴, são diferentes e, por serem diferentes, requerem análise. É necessário considerar os valores atribuídos ao patrimônio cultural e às políticas de preservação. Só então esses significados, sejam eles da narrativa do “colonizador” ou da narrativa do “colonizado” poderão ser efetivamente valorizados. Embora sejam atores importantes dentro do processo histórico, os valores atribuídos pelos *Guarani* a esse lugar foram considerados apenas há pouco tempo, como destacam Seixas e Marzulo (2021:55):

Se as Missões fazem parte da identidade brasileira, sendo construídas no imaginário como um dos pilares da formação nacional, desde a narrativa oficial estabelecida e difundida pela literatura e artes que indica, e reconhece recentemente, a presença fundante dos *Guarani-Mbyá* como parte formadora do bem patrimonializado Missões, só o faz em função da relação com o projeto colonial europeu e sob o jugo deste. Isso parece ser uma inversão, pois a relevância da implantação das Reduções Jesuíticas para o projeto colonial consiste na força do significado pré-colonial da presença do povo *Guarani-Mbyá* no continente, razão pela qual as Missões e seu projeto evangelizador foram realizados em território *Guarani*. Todavia, a valorização patrimonial ocorre quase um século depois dos primeiros processos de patrimonialização das edificações jesuíticas.

A partir dessa breve descrição sobre os processos de valorização das Missões, é possível identificar diferentes valores atribuídos ao longo da trajetória. A leitura sobre esse bem é mutável: o que foi entendido inicialmente como Sítio Histórico de São Miguel Arcanjo, valorizado no contexto de “belas artes”, pela monumentalidade e excepcionalidade das ruínas da igreja barroca do século XVII construída por indígenas com a orientação de padres jesuítas durante o projeto de evangelização das coroas espanhola e portuguesa em terras sul-americanas, apresenta outro significado quando a narrativa é vista sob outra perspectiva. Para os *Guarani-Mbyá* o valor é mais identitário e mais subjetivo – trata-se de um “lugar de referência”, fundamental para a sua existência.

Do monumento à referência cultural: os valores atribuídos na trajetória brasileira

A forma de atribuição oficial de valor aos bens ocorre através da patrimonialização, processo pelo qual o bem passa a ser considerado como um patrimônio a ser mantido, protegido, conservado, ou seja, adquire um valor oficial e institucionalizado – o bem cultural torna-se patrimônio cultural. Essa atribuição de valor ocorre, para Márcia Sant’Anna (1995), pelas mais diferentes razões, porém todas com

³⁴ Cabe aqui a reflexão e o exercício de tensionamento se se trata efetivamente do “mesmo bem”. Trata-se no mesmo local, talvez do mesmo “suporte físico” - as ruínas -, mas com certeza não se trata nem do mesmo valor e nem do mesmo processo patrimonial. A dimensão imaterial é nitidamente diferente, mas a própria dimensão material das pedras possui valores diferentes - resquícios de uma antiga Igreja e/ou parte da corporalidade ancestral; pode-se dizer então que se trata do mesmo bem, do mesmo patrimônio? Reflexões que devem ser apresentadas, tensionadas e rediscutidas.

uma clara função de estratégia de poder e/ou resistência e com o mesmo objetivo da produção de significados. Meira (2020) também indica a questão do patrimônio e sua relação com a atribuição de valores. Leonardo Castriota (2009: 15) destaca que

as decisões sobre a conservação do patrimônio sempre lançaram mão, explícita ou implicitamente, de uma articulação de valores como ponto de referência: em última instância a atribuição de valor pela comunidade ou pelos órgãos oficiais que leva à decisão de se conservar (ou não) um bem cultural. (...) os valores vão ser sempre centrais para se decidir o que conservar – que bens materiais e imateriais representarão a nós e a nosso passado – bem como para determinar como conservar – que tipo de intervenção esses bens devem sofrer para serem transmitidos para as gerações futuras.

Observa-se que essa atribuição de valor indica uma seleção do que é considerado ou não importante para um grupo, um povo, uma identidade, uma nação. Para Dominique Poulout (2011:475), o patrimônio é resultante de “reconstruções com base na classificação e na escolha”, assim como de “esquecimentos seletivos e comemorações voluntaristas”. Gonçalves (2007: 244) indica que “os patrimônios sempre prometem algo mais do que eles mesmos: prometem a experiência de realidade ausente, distante, e que nos acena por meio de seus fragmentos.” O mesmo autor explora a ideia de “retórica da perda”, uma relação de valorização e de perda na qual a proteção do patrimônio foi sendo justificada pelo medo de perder obras e monumentos que, no caso, representassem a identidade nacional (Gonçalves, 2002). Segundo Regina Abreu (2007), essa “retórica da perda” relaciona-se “a concepção de que algo se estava perdendo e de que era preciso um esforço para salvar do esquecimento referências importantes para a construção da memória social e, com especial ênfase, da memória nacional (Abreu, 2007: 270). Gonçalves (2002: 24) enfatiza essa relação existente entre a nação, a narrativa, a memória e o patrimônio, afirmando que “no plano das narrativas nacionais, uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio”. E o autor segue indicando que “para que uma nação possa existir, enquanto entidade individualizada e independente, ela tem que identificar e apropriar-se do que já é sua propriedade: seu patrimônio cultural” (Gonçalves, 2002:33).

O que preservar, o que é escolhido (e, conseqüentemente, o que é colocado à margem, esquecido), vai formar a narrativa de certo período. É o que será entendido como verdade, como história oficial e como dado a ser lembrado. O patrimônio, enquanto bens valorizados, traz à memória, ou seja, instaura no presente questões identitárias de um percurso histórico, um processo de identificação e valorização para gerações futuras de uma parte da história, da herança cultural, da identidade (Gutiérrez, 1989). Márcia Chuva (2012: 73) indica que “patrimonializar é selecionar um bem cultural (objetos e práticas)

por meio da atribuição de valor de referência cultural para um grupo de identidade.” Isto não significa, entretanto, que os valores não possam e não devam ser objeto de reflexão e crítica sob outra perspectiva. Considerados dentro de um contexto e seguindo determinados valores, alguns bens patrimonializados, ou monumentos, atualmente são questionados, destruídos e vandalizados (“vandalizado” para alguns, “ressignificado” para outros³⁵).

Diferentes autores discutem a noção de patrimônio e o seu surgimento enquanto conceito e política³⁶. A ideia de patrimônio e preservação se delineia, entretanto, de maneira mais clara, na França, no período imediatamente posterior à Revolução Francesa (1789 - 1799), quando o Estado passou a se preocupar, ainda que de maneira contraditória, com a preservação de alguns monumentos e edificações. É o momento em que as antiguidades são consideradas, pela primeira vez, como um bem coletivo de interesse de uma nação e passam a ser objeto de políticas públicas oficiais e centralizadas (Meira, 2004: 2). Sant’Anna (1995:2) afirma que

com a Revolução Francesa, o novo Estado que se organiza é o primeiro na história a instalar um aparelho administrativo que, embora confusa e contraditoriamente, procede ao recolhimento e ao inventário de toda uma produção artística do passado e de vários exemplares de sua arquitetura.

O patrimônio assim serve para o estabelecimento de uma identificação nacional. Lima Filho e Abreu (2007), refletindo sobre a ideia de “objetificação cultural”, de Richard Handler, indicam que “o patrimônio seria, portanto, o lugar em que agentes estatais especialmente treinados coletariam fragmentos de tradições culturais diversas para reuni-los num conjunto artificialmente criado voltado para representar a idéia de uma totalidade cultural artificialmente criada expressa pela idéia de nação.” (p. 23).

Em âmbito nacional, a preocupação com as questões da preservação do patrimônio nacional teve como marco político a Revolução de 1930 (Sant’Anna, 1995:79). Até esse momento, o contexto político, dominado pela oligarquia cafeeira, caracterizava-se pela descentralização do poder e pela autonomia dos estados, além de uma economia fechada e baseada na produção e no comércio do café. Com a Revolução de 1930 e o governo de Getúlio Vargas, as políticas nacionais, antes voltadas apenas para o setor cafeeiro, passam a ser abertas a outros setores, além de ações que

³⁵ Entre outros, cabe lembrar as discussões e ações ocorridas principalmente nessa última década sobre o significado de estátuas e monumentos de “conquistadores”, “desbravadores”, “descobridores”, como por exemplo, personagens históricos como Cristóvão Colombo, Pedro Álvares Cabral, Borba Gato etc.

³⁶ Ressalte-se os trabalhos de André Chastel, Dominique Poulot, Françoise Choay, Pierre Nora, Antônio Augusto Arantes, José Reginaldo Gonçalves; Gilberto Velho, Maria Cecília Londres da Fonseca, Márcia Chuva, Márcia Sant’Anna, Regina Abreu; entre outros.

visassem o crescimento do aparelho estatal, uma administração centralizada e de intervenções em diferentes setores da economia e da sociedade brasileira. Segundo Julia Pereira (2012), Vargas identificava que a constituição de um Estado forte, moderno, nacionalista e centralizado eram fundamentais para a superação da crise econômica e política, e que a preservação de bens culturais era uma estratégia:

a preservação de bens culturais pelo Estado atendia, portanto, a dois grandes e complexos objetivos: elevar o Brasil ao rol das civilizações modernas que protegiam seus testemunhos da história e da arte (...), e construir, através desses bens, elos histórico-afetivos na sociedade. A criação do SPHAN na década de 1930, portanto, não foi um ato isolado nem deslocado, mas uma peça importante no conjunto de atos políticos implementados pelo projeto ideológico de construção simbólica da nação. (Pereira, 2012:162)

Outro ponto importante para a preservação patrimonial brasileira é a mudança na Constituição Federal, em 1934³⁷, em relação à propriedade privada, que passa a ter um caráter social e coletivo. Esse fato será fundamental para o Decreto - lei nº 25/1937, uma vez que a plenitude do direito de propriedade passa a dar lugar ao princípio de que o direito privado sobre ela se subordina ao seu interesse social (Seixas, 2014:16). A partir disso, o Estado passou a poder agir na propriedade privada³⁸. Desse modo, a atribuição pelo Estado de um valor (cultural, histórico, arquitetônico, urbanístico, paisagístico, arqueológico, documental) a um bem privado, garante que o Estado passe a regular a sua preservação, pois o bem adquire importância como parte integrante e fundamental da vida social (Sant'Anna, 1995:83) e a ideia de propriedade passa a ter um outro valor e uma outra função – a social e, possivelmente, a patrimonial, o que altera a lógica de intervenção do Estado e permite uma nova noção sobre patrimônio. Sant'Anna (1995: 79) aponta que essas mudanças políticas e legais - ou seja, a centralização e o crescimento do aparelho estatal e o entendimento sobre a função social da propriedade privada -, juntamente com o contexto intelectual nacional da época, de maneira especial a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo, refletem-se diretamente no campo da cultura brasileira.

Nesse contexto político e cultural, ocorre a institucionalização das práticas de preservação, oficializada com a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje denominado IPHAN - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 13 de janeiro de 1937 e partir da aprovação do Decreto - lei nº 25,

³⁷ Segundo a Constituição Federal de 1891, o direito de propriedade era inviolável e individual. Já na Constituição Federal de 1934, no Artigo 113, é destacado a função social e coletiva da propriedade.

³⁸ Segundo Sonia Rabello (2009, p. 26), a propriedade com função social da apresenta duas faces: uma face pública e uma privada, pois pertence ao mesmo tempo ao particular e à sociedade.

de 30 de novembro de 1937³⁹ que organiza a proteção do patrimônio. Esse Decreto traz, no seu Artigo 1º, a definição do que é patrimônio:

Art. 1º - Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (Brasil, 1937)

Nesse momento inicial da preservação, o foco era o valor excepcional, os fatos memoráveis que compunham, dentro do discurso da época, a identidade brasileira. O patrimônio, então adjetivado como histórico e artístico⁴⁰, foi identificado pelo corpo técnico ligado ao IPHAN e que era formado por intelectuais que, segundo Sant'Anna (1995:117), possuíam como traço comum a

(...) crença na possibilidade de emancipação cultural da nação brasileira mediante a intervenção estatal neste campo e a firme convicção de estar corretamente instrumentalizado para interpretar o caráter nacional e identificar os objetos que o representariam.

O objetivo era conhecer e valorizar a “identidade nacional”, o “patrimônio brasileiro”. Para isso, o reconhecimento coube aos bens materiais que melhor expressassem o que era “ser brasileiro”. Lima Filho e Abreu (2007), ao refletirem sobre as pesquisas e trabalhos de Antônio Augusto Arantes e José Reginaldo Gonçalves também indicam a questão da fabricação da memória e da identidade Nacional, de “estratégias de construção ou de invenção de bens considerados dignos para representar a memória e a identidade nacionais e as justificativas retóricas que passaram a ser introjetadas pelos agentes do patrimônio e pela sociedade brasileira.” (Lima Filho e Abreu, 2007:23)

Segundo Chuva (2009:31), a década de 1930 foi a gênese e a consagração da noção de ‘patrimônio nacional’, buscando essa identidade nacional. Entre 1937 e 1946, concentram-se mais de 40% de todo o patrimônio tombado até o começo do século XXI. Para a autora, a instituição federal de patrimônio “identificou a ‘porção edificada’ do Brasil, ajudando assim a ‘edificar’ o País.”. Segundo Fonseca (1997:98-99), nesses primórdios da preservação patrimonial, o foco foi a busca da identidade nacional com a “descoberta” de estilos brasileiros como o colonial luso português, o barroco, em Minas Gerais inicialmente, e o modernista. Isso identificaria um país moderno e uma herança

³⁹ BRASIL. Decreto – lei nº 25. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, 30 de novembro de 1937. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acessado em Dezembro 2012.

⁴⁰ Essa denominação de “patrimônio histórico e artístico”, a partir da Constituição Federal de 1988, passa a ser entendido como “cultural”, indicando uma mudança de valores e entendimento sobre a temática, a ser apresentado a seguir.

européia e garantiria ao Brasil “um espaço na história universal das civilizações”. (Pereira, 2012:165).

Chuva (2009: 48) apresenta o que foi designado como “patrimônio histórico e artístico nacional” - “aquilo que foi classificado como *arquitetura tradicional do período colonial*, representante ‘genuína’ das origens da nação”, sempre visando à construção desse Estado Brasileiro. A autora afirma, remetendo a questão das Missões, que:

(...) poder-se-ia pensar que a “Guerra Guaranítica” contra os jesuítas, nas missões do sul da Colônia, e a Inconfidência Mineira, tratada então como divisor de águas das origens da nacionalidade pela historiografia tradicional, atenderam à necessidade de reafirmação do fratricídio, visando a construção de uma genealogia da nação brasileira. (Chuva, 2009: 48)

O campo patrimonial é uma arena de disputas e de construção de valores (Lima Filho e Abreu, 2007: 24). Os valores buscados e identificados visavam à unidade nacional e à formação de um país forte e moderno, mas que valorizasse seu passado e sua herança europeia. Tratava-se de valores que permitissem a narrativa da formação nacional, de construção e/ou afirmação de uma identidade brasileira em que o patrimônio desempenhava um papel fundamental como instrumento de construção dessa narrativa.

Fonseca (1997: 85) aponta que durante a fase inicial da proteção, a chamada “Fase Heroica”, que se inicia com a criação do SPHAN e se estende até aproximadamente a década de 1970, os assuntos legais e institucionais sobre o tema do patrimônio e as questões de valores e conceito como excepcionalidade, visibilidade, entorno, eram dilatados, sem uma definição clara. A autora mostra como esses conceitos amplos e genéricos dificultaram os processos de valorização e o próprio entendimento sobre o que deveria ou não ser considerado Patrimônio Nacional, o que deveria ser tombado – ou seja, declarado oficialmente como patrimônio nacional e inscrito em um dos livros do Tombo.

Segundo o Decreto-lei nº 25/37, o bem para ser patrimônio nacional deve ser inscrito segundo o(s) valor(es) a ele(s) atribuído(s), em um ou mais dos quatro Livros do Tombo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; Livro do Tombo das Artes Aplicadas. Esses livros, ou esses valores definidos como importantes para que um bem seja considerado patrimônio, criados pelo decreto lei de 1937 são válidos ainda hoje. Através da descrição dos livros é possível identificar, na dimensão material, os valores que definem o que é patrimônio - Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; Belas Artes; Artes Aplicadas. Interessante também ver que a própria ideia do que sejam esses valores é alterada ao longo do tempo. O valor histórico, por exemplo, antes relacionado a fatos

memoráveis e a “heróis nacionais”, normalmente ligados a um passado colonial (e escravocrata), atualmente já adquire outra dimensão. O valor de “Belas artes”, antes indicado apenas como “arte erudita”, já é indicada como de caráter “não utilitário”, ampliando o entendimento e a abrangência⁴¹.

No segundo momento da preservação, identificado por Fonseca (1997) como “Fase Moderna” e iniciada na década de 1970, houve outro enfoque sobre o que deveria ser considerado Patrimônio Nacional, legitimado pela própria visão de Aloísio Magalhães, diretor do IPHAN entre os anos 1979 e 1982. Magalhães instituiu uma nova ideia de patrimônio, entendendo que “mudando o necessário e conservando o imprescindível, talvez possamos preservar a memória nacional – até aquela feita em barro pelas mãos dos mais humildes e anônimos artesãos” (Magalhães *apud* Fonseca, 1997: 147). Suas ideias e ações levaram a uma mudança dos valores àquela época recorrentes no IPHAN, destacando seu conceito amplo de bem cultural e sua formulação de que o melhor guardião do patrimônio é a comunidade que com ele mais de perto se relaciona. Abreu (2007) identifica também, nesse contexto, a presença do novo paradigma do conceito antropológico de cultura⁴² e como isso se fazer presente em outros contextos, como no campo das artes, entendida como uma manifestação cultural e, assim, plural. Isso influencia diretamente a questão patrimonial.

Essa ampliação no conceito de cultura, e, portanto, de patrimônio cultural vai “oxigenar” o campo – “evidentemente, não se tratava de substituir a política de proteção urbanística, paisagística e arquitetônica iniciada pelo antigo SPHAN, mas de trazer novos elementos acompanhando os debates intelectuais internacionais” (Abreu, 2007:274-275). Dentro dessa noção ampliada de patrimônio, Aloísio propunha a criação da Fundação Nacional Pró-Memória, que deveria reunir três áreas: a do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a do Centro Nacional de Referências Culturais e o Programa das Cidades Históricas.

⁴¹ Embora a mudança dos valores e do próprio entendimento sobre cada conceito seja um tema importante para aprofundamento, incluindo uma análise dos bens tombados dentro de cada contexto, esse não será o foco desse artigo.

⁴² Abreu (2007) chama a atenção para o movimento pós segunda guerra (ao longo da segunda metade do século XX) sobre o conceito antropológico de cultura, do qual faz parte inclusive a criação da UNESCO em 1947 e a estimulação, por parte desse órgão, da criação de comissões nacionais de folclore. Para essa autora, é o contexto da “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, posteriormente Instituto Nacional de Folclore, e hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, muito atuante durante os anos de 1947 e 1964 e que estimulou a produção de importantes trabalhos sobre lendas, costumes, mitos, rituais, festas, celebrações, saberes e modos de fazer artesanais, culinária, música, arte e cultura popular” (Abreu, 2007:271).

Esse contexto poderia ser pensando dentro daquilo que Sandra Pesavento (2003) trata como parte da chamada “virada cultural”.

A dinâmica social se tornava mais complexa com a entrada em cena de novos grupos, portadores de novas questões e interesses. Os modelos correntes de análise não davam mais conta, diante da diversidade social, das novas modalidades de fazer política, das renovadas surpresas e estratégias da economia mundial e, sobretudo, da aparente escapada de determinadas instâncias da realidade – como a cultura, ou os meios de comunicação de massa – aos marcos racionais e de logicidade. (Pesavento, 2003: 9)

Momento em que o “pensar a cultura” significava pensar “um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” (Pesavento, 2003:15). Observa-se que na temática patrimonial há essa preocupação também e diversos autores apontam isso (Chuva, 2009; Fonseca, 2009; Sant’Anna, 1995). Assim, novas narrativas e novas representações sobre o que era considerado patrimônio nacional estava em discussão. Trata-se talvez de pensar “as sensibilidades de um outro tempo e de um outro no tempo” (Pesavento, 2007:15).

Nessa nova fase, caracterizada por um novo panorama social, político e econômico que antecedeu a abertura política após a ditadura militar no Brasil, novos valores e ideias ganham destaque. As políticas de preservação, até então conduzidas por intelectuais com perfis tradicionais e que identificavam os valores das camadas cultas da sociedade, começam a ser questionadas (Fonseca, 1997).

Chuva (2012: 73) também indica essa mudança importante nos anos 1970, em que a temática patrimonial passa a ser vista em um contexto mais amplo em que as identidades locais e as singularidades extrapolassem a questão nacional ao mesmo tempo em que estivessem contidas nela. Nesse momento, a população e a sociedade civil, além do saber-fazer mais “artesanal”, ganham destaque, assim como “novos atores sociais” como indígenas, negros e outras minorias, que passam a ter seu patrimônio valorizado e reconhecido por seu “caráter nacional”⁴³. De maneira mais institucionalizada, há um avanço na preocupação com esses novos atores sociais que passavam a ser mais visíveis: aqueles que não necessariamente eram identificados pelas edificações icônicas luso-brasileiras ou modernistas. Abria-se, assim, um novo entendimento sobre a identidade cultural brasileira. Entretanto, embora houvesse essa indicação de ampliação de conceitos e algumas ações muito importantes tivessem sido concretizadas, como a criação do citado Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), no corpo técnico do IPHAN permanecia

⁴³ Segundo Fonseca (1997.p.148 – 175), através desse contexto político e econômico do Brasil da época pós Estado Novo, do governo JK, do desenvolvimentismo e industrialização, e, depois do Golpe Militar, é possível relacionar cada período a mudanças na visão e na valorização da cultura e dos órgãos e instituições do país.

a concepção de arquitetos urbanistas com o foco nos bens materiais e com uma visão eurocêntrica da preservação.

Com a valorização de “novos” patrimônios e participação mais ativa da sociedade civil que o IPHAN e outros órgãos de cultura estabelecem a política de preservação do patrimônio cultural adotada na década de 80. Tem-se o início da modernização do aparelho estatal, com investimentos voltados para o desenvolvimento de “cidades turísticas”, questão que mereceria tratamento particular⁴⁴. Principalmente a partir de 1980, com o crescimento das cidades e o fortalecimento das organizações civis, o interesse pela definição de normas e de planejamento urbano para as cidades ampliou-se, com a inclusão das questões de preservação em planos diretores urbanos, com a criação de dispositivos de preservação em leis de ordenamento e uso do solo e com a proposição de instrumentos para uma reforma urbana (Sant’Anna: 2017).

Outra mudança importante no campo patrimonial está na Constituição Federal de 1988, ao ampliar, no artigo 216, o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25/37, substituindo a denominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro:

Art. 216 - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (...) (Brasil, 1988)

Essa alteração de nomenclatura de “Patrimônio Histórico e Artístico” para “Patrimônio Cultural” é extremamente importante, pois amplia oficialmente os valores a serem considerados como patrimônio nacional⁴⁵, incluindo o chamado “imaterial”.

Nos anos de 1990, ocorre o período de “revitalização” dos centros urbanos e o envolvimento mais acentuado com o turismo (Meira, 2004; Sant’Anna, 2017), o que acaba por provocar um processo de “artificialização” (Sant’Anna, 2017). Os bens culturais são tratados como objetos de valor turístico, podendo reverter em dinamismo econômico para a cidade. Cultura e patrimônio se tornam ativos estratégicos em projetos de refuncionalização, enquanto recurso de produção de valor econômico urbano e, logo, de competição entre cidades pela articulação de bens culturais patrimonializados ao mercado turístico e fundiário-imobiliário. Cenário que se altera a partir dos anos 2000, quando novos instrumentos e ações do Estado são aplicados no sentido de propor atuação

⁴⁴ Destaca-se o trabalho de Marcia Sant’Anna (2017), que trata, entre outros, sobre a temática da revitalização e turismo em patrimônio.

⁴⁵ Esse fato vai permitir, nos anos 2000, um alargamento sobre a ideia de patrimônio, com o Decreto 3551/2000 e os diferentes Inventários de referências culturais (INRC).

direta na dinâmica das cidades de maneira mais integrada e baseada nos patrimônios culturais (Figueiredo, 2014). Em 2000, o Decreto nº3551 “Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, criando o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial” (Brasil, 2000). Esse Decreto⁴⁶ legisla sobre o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial já estabelecido na Constituição Brasileira de 1988, normatizando a dimensão imaterial do patrimônio cultural brasileiro. Trata-se da oficialização dos bens de valor imaterial como patrimônio nacional e cria a necessidade de o executivo constituir políticas públicas específicas para a sua valorização.

Os bens registrados como patrimônio imaterial possuem envolvimento direto da população, na medida em que os grupos detentores das práticas são parte integrante de todo o processo. Trata-se de um instrumento de preservação mais amplo e participativo do que o tombamento. O Registro é

aplicado àqueles bens que obedecem às categorias estabelecidas pelo Decreto: celebrações, lugares, formas de expressão e saberes, ou seja, as práticas, representações, expressões, lugares, conhecimentos e técnicas que os grupos sociais reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural. (IPHAN, 2020, s.p)

Os Livros de Registro pré-estabelecidos são quatro: dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares, podendo ser abertos outros livros para a inscrição de bens que constituam o patrimônio cultural brasileiro, mas que não se enquadrem nos livros já existentes. Isso demonstra o próprio dinamismo da temática.

Dentro desse contexto de ampliação da ideia de patrimônio cultural, em 2010 foi instituído o Decreto nº. 7.387, que trata do Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL). O inventário é utilizado para “reconhecimento e valorização das línguas portadoras de referência à identidade, ação e memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.” (IPHAN, 2020, s.p). Observa-se a expansão da ideia de patrimônio e dos valores a serem considerados – não apenas uma única identidade, língua e forma de expressão, mas, sim, outras possíveis que também façam parte da identidade brasileira, valorizando não necessariamente a unidade, mas, sobretudo, a diversidade.

⁴⁶ Cabe ressaltar que diferentes instituições foram fundamentais nesse debate, além do IPHAN, como a Coordenação de Folclore e de Cultura Popular ligada à Funarte, com grande participação de antropólogos (Lima Filho e Abreu, 2007, p.35)

Essa mudança de “uma unidade para uma diversidade”, ou seja, uma alteração nos valores atribuídos está relacionada à definição do que é considerado patrimônio, como apresenta Figueiredo (2014: 29):

O progressivo alargamento daquilo que é considerado objeto de interesse para a preservação, que passou do monumento, como elemento destacado (natural ou construído), aos conjuntos arquitetônicos e urbanos, centros e cidades históricas reconhecidos em seus valores estéticos e históricos – e, recentemente, aos patrimônios imateriais e à paisagem em diversas escalas territoriais (unidades intraurbanas e sistemas regionais de paisagem), agregando outros valores rumo ao reconhecimento da diversidade cultural – cria novos problemas e, portanto, novos desafios à gestão.

A ampliação desse reconhecimento pressupõe tensionar conhecimentos e premissas anteriormente estabelecidas, e reavaliar temáticas, conceitos e valores. Considerando que objetos, sujeitos e contexto estão em constante transformação, esses valores e significados atribuídos necessitam de sistemática e contínua análise. Ulpiano Bezerra de Menezes (2012) chama a atenção à necessidade de se “manter permanentemente uma atitude crítica em relação a certas premissas que devem orientar a atividade no campo do patrimônio cultural e que acabam por se desgastar, se banalizar ou se perder em desvios” (2012: 26). Gilberto Velho (2007) aponta a complexidade do tema dentro das políticas públicas “estamos lidando, ao examinarmos as políticas públicas de patrimônio, com complexas questões que envolvem emoções, afetos, interesses os mais variados, preferências, gostos e projetos heterogêneos e contraditórios” (Velho, 2007, p.258).

Além dos valores em si, observa-se uma mudança em quem define os valores e conseqüentemente o que é patrimônio. Essa entrada em cena de outros atores é recente. Não são mais apenas aqueles que Fonseca (1997) identificava como os “homens da cultura”, que atuavam como porta-vozes das massas. Os praticantes e assim definidores dos valores culturais prescindem de tais “homens da cultura” como porta-vozes, até mesmo porque não se entendem como parte de uma hipotética massa.

Considerações finais

A partir do caso *Tava* e dos *Guarani* em sua relação com o patrimônio das Missões, estabelece-se uma reconstituição do processo histórico-normativo de ampliação da ideia de patrimônio cuja incidência contemporânea se desloca além do reconhecimento da imaterialidade do valor cultural implicando em uma necessária análise dos atores e das atrizes do processo de reconhecimento patrimonial que, necessariamente, implica em uma disputa sobre a ideia de cultura nacional e, assim, da própria brasilidade.

Em termos acadêmico-científico, constata-se um movimento que parte da patrimonialização fundada na ideia de Belas Artes, depois artístico-histórico, ou seja, uma abordagem disciplinar, para uma abordagem interdisciplinar incluindo as humanidades em geral, em particular as ciências sociais ao estabelecer a dimensão imaterial como patrimonial; até uma perspectiva transdisciplinar através do reconhecimento de saberes populares e tradicionais como legítimos para a definição da relevância de valoração patrimonial.

Se lá no início do século XX era a constituição de um amálgama identitário nacional o sentido da patrimonialização de pedra e cal; na virada do século XX para o século XXI se reconhece a potência dos bens imateriais na constituição da cultura nacional e a presença de outro/as atores e atrizes dentro de uma ampliação da própria ideia de cultura; entende-se absolutamente relevante para a constituição de um projeto societário brasileiro as disputas em curso na terceira década do século XXI envolvendo atores e atrizes até pouco tempo invisibilizada/os por políticas e práticas institucionais que buscam seu reconhecimento como constituidores da cultura brasileira.

Atores e atrizes que na medida em que são capazes de atuar em seu próprio nome disputam o reconhecimento como construtores da cultura nacional sejam mulheres, povos originários, indígenas, negros, grupos de diferentes matizes culturais, trabalhadores, moradores, jovens, idosos, crianças, LGBTQIA+, imigrantes e demais agrupamentos.

Ação de agrupamentos constitutivos da sociedade brasileira que ao expandir a noção de cultura além daquela de origem eurocêntrica e dos agrupamentos dominantes superam ao estritamente humano terminando através de suas práticas culturais por estabelecerem o problema da expansão de direitos ao não e/ou transhumano, transcendendo a noção antropocêntrica de cultura ao estabelecer outros domínios como participantes da vida, saindo da armadilha do entendimento da circunscrição da cultura ao domínio do estritamente humano ou como se a humanidade fosse a única capaz de produzir expressão simbólica.

Atores e atrizes como os *Guarani* das Missões que alargam de modo justo os limites da brasilidade ao anunciarem sua identificação como pertencentes à cultura brasileira ao mesmo tempo e de modo inseparável inserindo sua própria cultura no amálgama de identificação a um projeto societário de brasilidade e, logo, com direito ao reconhecimento enquanto parte constitutiva da sociedade brasileira. Estatuto de pertencimento que implicará na inserção na cultura brasileira de sua cosmovisão com

prováveis impactos em termos epistêmico-ontológicos exigindo um entendimento da cultura brasileira como pluriverso (Kopenawa e Albert, 2015; Escobar, 2015; Santos, 2019).

Lutas por direito à brasilidade que tem como efeito uma inserção não-subordinada em projeto de Brasil, a partir do estabelecimento de sua cultura como patrimônio cultural brasileiro. Trata-se de um campo em disputa com valores tradicionais e populares sendo reconhecidos. Sujeitos em contexto de transformação das valorações culturais.

Eis aqui a potência e relevância das lutas patrimoniais no presente, em particular, no caso brasileiro.

Referências

ABREU, Regina. Patrimônio cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova Ordem discursiva. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, BELTRÃO, Jane Felipe, ECKERT, Cornelia (orgs) *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e Desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

BRASIL. *Constituição Federal*. Brasília, 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acessado em outubro 2021.

BRASIL. *Decreto – lei nº 25*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acessado em outubro 2021.

BRASIL. *Decreto* N° 3551. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm> Acessado em outubro 2021.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume, 2009

CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogêneses das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930 - 1940)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CHUVA, Márcia. Preservação do patrimônio cultural no Brasil: uma perspectiva histórica, ética w política. In: CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (Orgs.). *Patrimônio Cultural Políticas e Perspectivas de Preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2012.

COMISSÃO MISSÕES. *Uma história de 300 anos - Missões*, s.l. 1990

CRESPIAL. 2021. *Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina*. Disponível em <<http://crespial.org/pt-br/>> Acessado em outubro 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

IBRAM. 2021. Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em <<https://www.gov.br/museus/pt-br>>. Acessado em outubro 2021.

ESCOBAR, Arturo. *Territorios de diferencia: la ontología política de los “derechos al territorio”*. Cuadernos de Antropología Social no. 41, Buenos Aires: July, 2015.

FIGUEIREDO, Vanessa Bello. *Da tutela dos monumentos à gestão sustentável das paisagens culturais complexas: inspirações à política de preservação cultural no Brasil*. 2014. FAUUSP, [s. l.], 2014.

FONSECA, Maria Cecilia Londres. *O patrimônio em processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os Limites do patrimônio. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, BELTRÃO, Jane Felipe, ECKERT, Cornelia (orgs) *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e Desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2002.

GONZALEZ, Lélia. Racism and sexism in Brazilian culture. *Women's Studies Quarterly*; Fall/Winter2021, Vol. 49, p371-394, 23p.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). *Portaria Nº 92*, de 5 de julho de 2012.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Dossiê de Registro / IPHAN - TAVA - Lugar de Referência para os Guarani*, 2014a. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_da_Tava_Lugar_de_Referencia_para_o_Povo_Guarani\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_da_Tava_Lugar_de_Referencia_para_o_Povo_Guarani(1).pdf)> Acessado em outubro 2020.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Parecer nº85/2014 - DPI, 2014b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Tava_miri_parecer_DPI.pdf> Acessado em outubro 2020.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). 2020. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br>. Acessado em outubro 2020.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Tava: lugar de referência para o povo guarani : *Dossiê de candidatura : Patrimônio Cultural do Mercosul*. Brasília, DF : IPHAN, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* - Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira e ABREU, Regina. A antropologia e o patrimônio cultural no Brasil. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, BELTRÃO, Jane Felipe, ECKERT, Cornelia (orgs) *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e Desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*: São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEIRA, Ana Lúcia G. *O patrimônio histórico e artístico nacional no Rio Grande do Sul no século XX: atribuição de valores e critérios de intervenção*. 2008. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MEIRA, Ana Lúcia G. *Das pedras aos lambrequins: a preservação do patrimônio arquitetônico e urbano no Rio Grande do Sul do século XX*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2019.

MEIRA, Ana Lúcia G. SILVA, Leonardo Alberto Cora. Remanescentes das Missões Jesuítico-Guaraní no Rio Grande do Sul: da pedra e cal à paisagem cultural. *Em Questão*, Porto Alegre, v 26, p. 68-92, Edição Especial Dossiê Patrimônio e Culturas Tradicionais, 2020.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas.” In: SUTTI, Weber (coord.). *I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural*. Brasília: IPHAN, 2012.

PARÁ YXAPY, Patricia Ferreira. *Um Dedo de Prosa*. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/IPHAN). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KxjCeiwFLFo>>. Acessado em 29 de abr. de 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PEREIRA, Julia. O tombamento: de instrumento a processo de construção de uma ideia de nação. In: CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (Orgs.). *Patrimônio Cultural Políticas e Perspectivas de Preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2012.

POULOT, Dominique. Cultura, História, valores patrimoniais e museus. *Varia historia*, Belo Horizonte, vol. 27, nº 46: p.471-480, jul/dez 2011.

SANT’ANNA, Marcia. *Da cidade-monumento à cidade – documento - A trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937 - 1990)*. 1995. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

SANT'ANNA, Marcia. *A cidade- atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil nos anos 1990*. Salvador: FAUFBA, EDUFBA-PPG-AU, 2017

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019

SEIXAS, Ana Luisa Jeanty. *Gestão das áreas de entorno de bens tombados: estudos de caso nas cidades gaúchas de Piratini e Novo Hamburgo*. 2014. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio De Janeiro, 2014.

SEIXAS, Ana Luisa Jeanty; HAHN, Eduardo. Transformação da Paisagem Missioneira: O caso do Parque Histórico Nacional das Missões, no Rio Grande do Sul. In: SIMPÓSIO CIENTÍFICO ICOMOS BRASIL, 1, 2017, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: Instituto Metodista Izabela Hendrix, 2017.

SEIXAS, Ana Luisa Jeanty; MARZULO, Eber Pires. Emergência Guarani- Mbyá nas Missões Jesuíticas. Novos atores no Patrimônio Cultural? *Em Questão*, Porto Alegre, v. 26, p. 43-67, Edição Especial Dossiê Patrimônio e Culturas Tradicionais, 2020.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitetura latino-americana*. São Paulo: Nobel, 1989.

THOMPSON, Analucia. A composição do Dicionário. In: RESENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2014. (<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1028>)

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, BELTRÃO, Jane Felipe, ECKERT, Cornelia (orgs) *Antropologia e patrimônio cultural : diálogos e Desafios contemporâneos*. Blumenau : Nova Letra, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editores, 2018.

A PROFANAÇÃO DOS ESTANDARTES DO FREVO: os desafios da musealização de um patrimônio imaterial

Leonardo Leal **Esteves**¹

Resumo: o presente artigo aborda os desafios em torno da musealização de bens registrados como patrimônio imaterial no Brasil, a partir da experiência do frevo no Recife - PE. De modo particular, o trabalho discute sobre o mal-estar gerado pela forma como os estandartes - considerados objetos sagrados para algumas agremiações carnavalescas – foram exibidos em um museu dedicado ao frevo, gerando permanentes questionamentos, tensionamentos, disputas, e exigindo novos olhares e negociações. Com isso, o texto salienta as dificuldades inerentes à construção de narrativas museológicas em torno de bens culturais repletos de sentidos para o “outro”.

Palavras-chave: Museus, Patrimônio, Frevo, Estandartes, Sagrado.

THE PROFANATION OF FREVO'S STANDARDS: The challenges of musealization of na intangible heritage

Abstract: this paper presents the challenges towards the musealization of cultural expressions registered as intangible heritage in Brazil, based on the experience of frevo, in Recife - PE. Particularly, the work points out the discomfort generated how the flags - considered sacred objects by some carnival groups - were displayed in a museum dedicated to frevo, generating permanent questions, tensions, disputes, and demanding new perspectives and negotiations. With this, the text highlights the difficulties inherent in the construction of museological narratives on cultural expressions very meaningful for the “other”.

Keywords: Museum, Heritage, Frevo, Flags, Sacred.

¹ Universidade Federal de Sergipe. Email: leonardolesteves@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3728-5575>

A PROFANAÇÃO DOS ESTANDARTES DO FREVO: os desafios da musealização de um patrimônio imaterial

Leonardo Leal **Esteves**¹

Introdução

Neste artigo discuto sobre os desafios em torno da musealização de bens registrados como patrimônio imaterial no Brasil, a partir da experiência do frevo no Recife - PE. Tendo como pano de fundo tensões em torno da expografia de um museu dedicado à salvaguarda desta expressão cultural popular - registrada como patrimônio cultural imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e reconhecida como patrimônio cultural da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO -, chamo atenção para as dificuldades inerentes à construção de narrativas museológicas em torno de bens culturais repletos de sentidos para o “outro”.

Antes de discutir mais diretamente o caso da musealização do frevo, é importante salientar que as políticas públicas voltadas ao patrimônio imaterial no Brasil passaram a ser implementadas nas últimas décadas a partir de experiências e debates acumulados nos âmbitos nacional e internacional. Além disto, as ações do poder público no campo do patrimônio foram criadas por meio da ratificação do Estado brasileiro a convenções para a proteção da diversidade cultural entre os povos. Neste contexto, houve cada vez mais o reconhecimento de que é fundamental a participação ativa das diferentes coletividades e atores sociais nos processos de identificação dos bens culturais, bem como no debate, planejamento, execução e avaliação de ações de salvaguarda (Corsino, 2000; Iphan, 2010).

Como demonstra Cecília Londres (2000), a noção de “referência cultural”, que veio a ser adotada como uma categoria central em torno da qual as políticas de patrimônio imaterial foram implementadas nas últimas décadas, engendra um importante deslocamento semântico na ideia de patrimônio. De acordo com a autora, durante muito tempo, a noção de patrimônio estaria exclusivamente relacionada à monumentalidade, à riqueza, ao “peso” material ou simbólico de um determinado bem.

¹ Universidade Federal de Sergipe, Brasil. Email: leonardolesteves@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3728-5575>

A partir da ideia de “referência cultural” uma compreensão mais ampla e democrática passou a orientar as ações do poder público, considerando que há valores atribuídos a determinados bens imateriais por sujeitos particulares e coletividades, em função de critérios e interesses compartilhados por estes detentores. Em outras palavras, reconhece-se que alguns bens são referências culturais para estes indivíduos ou coletividades e que, por isto, devem ser considerados patrimônios e sujeitos a ações e políticas públicas de salvaguarda.

Desde a segunda metade do Século XX há o surgimento de um novo paradigma de museus, a partir de acordos e discussões similares que ocorreram no plano internacional, como na Mesa Redonda de Santiago do Chile e por movimentos associados à chamada “Nova Museologia” (Julião, 2006; Teixeira, 2014). Estas mudanças, aparentemente, têm emergido no esteio de tendências críticas mais gerais nas próprias ciências humanas em torno de reflexividade, crises de representação do “outro”, decolonialidade e polifonia (Clifford, 1998; Geertz, 1999; Marcus, Fisher, 1986; Strathern, 2014).

No entanto, apesar destas tendências e das recentes experiências em torno de processos de patrimonialização e musealização, estes campos não deixam de estar marcados pelas tensões e disputas permanentes que historicamente sempre lhes acompanharam (Chagas, 2015; Gonçalves, 2007). Como observa Priscila Jesus (2014: 96), ainda hoje, “o que se vê nos espaços museais, em sua grande maioria, é uma falta de abordagem e problematização das questões sociais dentro dos museus e em suas exposições, nas quais a realidade dos grupos sociais e seus anseios e demandas não são repensados ou vistos”. Conforme Karina Teixeira (2014): “mesmo com tantos avanços da museologia social e todas as novas museologias que vêm sendo criadas a partir do Século XX, a maior parte dos museus não consegue trazer para si as comunidades como um lugar efetivamente seu” (Teixeira, 2014: 12).

Além disso, a própria experiência em torno da musealização dos bens de natureza imaterial é algo relativamente novo e raro. De acordo com Elizabeth Castro Mendonça (2017), até 2015, dos quarenta bens Registrados como Patrimônio Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional – IPHAN, apenas onze resultaram em ações de cunho museológico. O Museu Paço do Frevo é um dos poucos exemplos destes equipamentos, criados a partir do registro do frevo como patrimônio cultural imaterial do Brasil e do seu

reconhecimento enquanto patrimônio cultural da humanidade, onde trabalhei entre 2014 e 2016 como Coordenador do Núcleo de Pesquisa e Documentação.

Neste artigo, busco discutir sobre a construção museográfica do Museu do Paço do Frevo, que se valeu de uma opção estética para exposição de estandartes – considerados, por vezes, como objetos sagrados para algumas agremiações - gerando questionamentos, tensionamentos, disputas, e exigindo novos olhares e negociações. A partir destas discussões, procuro refletir acerca da própria dinâmica e dos desafios dos processos de patrimonialização e musealização que, inevitavelmente, operam mutações, demandam a articulação de vozes, saberes, afetos, discursos e permanentes (re)construções.

O frevo e o seu processo de patrimonialização

O frevo é uma expressão cultural urbana, que tem os seus primeiros registros datados no início do Século XX, e que está associada às tradições das camadas pobres e trabalhadoras de cidades como Recife e Olinda, em Pernambuco. Durante muito tempo, esta camada da sociedade envolvida com o frevo foi constituída por um contingente populacional predominantemente negro, recém-saído da escravidão, que, aos poucos, passou a ocupar diversos centros urbanos do Brasil e desempenhar atividades de ambulantes, estivadores, carvoeiros, operários das primeiras indústrias, dentre outras ocupações (Araújo, 1996; Dantas Silva, 2000; Lélis, 2011).

Assim como aconteceu em cidades como o Rio de Janeiro e Salvador, no Recife, estes atores sociais mantinham, muitas vezes, laços sociais em torno das relações de trabalho, rituais religiosos e festas (Araújo, 1996; Esteves, 2008; Sandroni, 2012). Além disto, de modo frequente, estes indivíduos eventualmente se organizavam coletivamente em agrupamentos ligados a irmandades da Igreja Católica e aos terreiros das religiões de matriz africana (Araújo, 1996; Esteves, 2008; Sarmiento, 2010; Sandroni, 2012).

As relações do frevo com o povo negro em Pernambuco, não por acaso, estão fortemente vinculadas a estas diferentes formas de organização social. O recorte de raça que marcou a trajetória dos grupos ligados a esta expressão cultural foi, inclusive, amplamente evidenciado por cronistas e historiadores, tendo em vista as relações históricas entre a dança do frevo e o jogo de capoeira (Araújo, 1996; Dantas Silva, 2000; Oliveira, 1985). Considera-se que a *hexis* corporal da classe trabalhadora e a performance

dos capoeiras que costumavam acompanhar e defender as bandas militares no final do século XIX e início do século XX, em cidades como Recife, foram elementos fundamentais para constituir o que hoje se entende enquanto sinais diacríticos da dança do frevo² (Araújo, 1996; Oliveira, 1985).

De acordo com o Dossiê publicado por ocasião do Registro desta expressão cultural no Inventário Nacional de Referências Culturais pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – INRC-IPHAN: os elementos ligados ao frevo “Remontam ao século XVIII os primeiros indícios do que viria ser um clube de frevo quando, em cortejos, ao som de marchas e músicas improvisadas, trabalhadores negros do bairro portuário do Recife juntavam-se durante os festejos de Ternos de Reis” (Iphan, 2016: 13).

Por outro lado, a dimensão religiosa e, de modo particular, as relações com as religiões de matriz africana em torno da qual muitos grupamentos de frevo foram (e ainda são) constituídos, sofreu um crescente processo de invisibilização. Aparentemente, uma espécie de redução semiológica foi sendo exercida ao longo do tempo em torno de aspectos sagrados ligados a esta expressão cultural - que pareciam ser centrais para muitas comunidades -, seja por processos de violência sistemática por parte das elites locais, seja pela própria dinâmica de resignificação a partir das relações com outros segmentos sociais e a com a indústria cultural (Carvalho, 2004, 2010; Esteves, 2008).

Como observou Rita de Cássia Araújo (1996) em sua pesquisa sobre o Carnaval do Recife, entre o final do século XIX e início do século XX as elites tentavam insistentemente banir o povo negro, as classes trabalhadoras e tudo aquilo que era considerado a “ralé” das festividades de rua e impor uma espécie de Carnaval aristocrático, nos moldes de Veneza, Paris e Nice.

Na década de 1930, durante o Estado Novo, além disto, há, um período de perseguição às religiões afro-brasileiras e que, em Pernambuco, assume um caráter particularmente truculento, resultando em invasões de terreiros e apreensão de objetos sagrados por parte do “Serviço de Higiene Mental” e das autoridades policiais do governo de Agamenom Magalhães (Carvalho, 2007; Lima, 2005; Lody, 2005). A partir desta época, muitas agremiações carnavalescas foram inclusive desalojadas do centro da cidade

² Muitos movimentos da dança do frevo se assemelham aos da capoeira e diversos passos recebem o nome das ferramentas e objetos comumente utilizados por estes trabalhadores, como “tesoura”, “martelo”, “tramela”, “parafuso”, dentre outros (Araújo, 1996; Oliveira, 1985).

e passaram a migrar paulatinamente para bairros de periferia do Recife (Carvalho, 2007; Esteves, 2008).

No entanto, é importante destacar que o termo “frevo” surgiu justamente como uma espécie de metáfora para representar a agitação que tomava conta das ruas da cidade do Recife no período carnavalesco, bem como a própria efervescência política, cultural e econômica que movimentava a cidade, em meio à sua expansão urbana entre os séculos XIX e XX (Araújo, 1996; Lélis, 2011; Oliveira, 1985).

Como corruptela do termo “ferver”, passou-se a utilizar a palavra “frevo”, como sinônimo da “ebulição”, “efervescência”, “excitação” da cidade do Recife em seu cotidiano, que parecia atingir o grau máximo, durante o Carnaval. Não por acaso, o símbolo mais recorrente para representar o frevo naquele período era uma chaleira em ebulição (Araújo, 1996; Lélis, 2011; Oliveira, 1985).

De acordo com o historiador Evandro Rabelo (2004), em 9 de fevereiro de 1907, a palavra “frêvo” teve um de seus primeiros registros em um jornal da cidade, como o título de uma das marchas executadas no repertório do desfile de uma agremiação carnavalesca. A data foi posteriormente escolhida como marco simbólico do próprio surgimento da expressão cultural, ainda que seus elementos já estivessem de fato presentes no Recife, desde a segunda metade do século XIX.

Como mencionei, esta expressão cultural sofreu dinâmicas muito particulares de resignificação, a partir da violência sistemática a qual seus praticantes foram submetidos ao longo da história, bem como das relações com outros segmentos sociais e a com setores da Indústria Cultural. Assim como tem ocorrido com diversas outras expressões culturais na contemporaneidade (Carvalho, 2004, 2010; Carvalho, 2007; Esteves, 2008), isto parece ter contribuído para que o frevo viesse a ser reificado, cada vez mais em torno de alguns aspectos e a se distanciar de algumas dimensões rituais e simbólicas que pareciam ser centrais para algumas comunidades às quais esta expressão estava tradicionalmente relacionada.

Em uma tentativa bastante preliminar (e na verdade pouco precisa) de definição, a dança do frevo, também chamada de “passo”, passou a ser compreendida contemporaneamente por um rico e complexo repertório coreográfico popular e urbano, expresso geralmente de modo individualizado - seja por foliões amadores ou por passistas profissionais - a partir da música do frevo. Como mencionei, a performance dos passistas do frevo sofreu a histórica influência de jogo e da ginga precisa e imprevisível de braços

e pernas dos capoeiras, que costumavam acompanhar os desfiles das bandas militares no final do século XIX e início do século XX (Araújo, 1996; Oliveira, 1985). Com o tempo, esta mesma dança e seus movimentos foram sendo difundidos, recriados, sistematizados e escolarizados, a partir de inúmeras contribuições de outras expressões culturais, mestres, passistas e pela própria indústria cultural.

A música, inicialmente também chamada de “marcha carnavalesca”, “marcha pernambucana” ou “marcha nortista”, foi, em um primeiro momento, influenciada entre os séculos XIX e XX pelos dobrados, polcas e outros gêneros executados pelas bandas militares. Posteriormente, passou também a estar associada a demais gêneros contemporâneos como o jazz, mantendo, quase sempre, uma relação dialógica com o próprio vigor da dança (Dantas Silva, 2000; Lélis, 2011).

A despeito de suas diferenciações, transformações e distintos gêneros - seja em sua execução instrumental por orquestras de instrumentos de metais e paletas, seja em sua forma cantada, seja nas chamadas “bandas de pau e corda” – esta música adquiriu um relativo nível de complexidade e passou a ser executada em geral por músicos profissionais e/ou com um determinado grau de escolarização formal na área musical. Suas composições são caracterizadas normalmente por um compasso binário de “perguntas” e “respostas” que, nas palavras de cronistas como Valdemar de Oliveira (1985), “não convida, arrasta” e invade a “alma” dos ouvintes ensejando o “passo”.

O frevo, além disto, é um fenômeno aglutinador que, no início do século XX, costumava reunir agrupamentos de trabalhadores urbanos, tais como estivadores, ambulantes, carvoeiros, caiadores, dentre outros que desenvolviam atividades nos bairros centrais da cidade (Araújo, 1996; Iphan, 2006; 2016). Até hoje, por isso, o frevo está associado a determinados territórios e bairros e contribui para a reunião de diversos grupos e segmentos sociais, que se organizam em diversos tipos de agremiações, como clubes, troças e blocos para brincar o carnaval.

Ao longo da história, o frevo passou por uma série de transformações. A partir da década de 1920, tornou-se um gênero bastante difundido pelas rádios pernambucanas como “música carnavalesca” e, nos anos 1950, chegou a obter um relativo destaque na indústria fonográfica nacional (Teles, 2012). Neste mesmo período, veio a ser registrado pelo cinema e, a partir da década de 1970, tornou-se um importante “produto” da indústria do turismo, estimulado e fomentado pelo poder público como uma das expressões da “cultura regional e nacional” (Lélis, 2011; Teles, 2012).

Neste período foram também criadas companhias e escolas de dança dedicadas exclusivamente ao ensino do frevo (Oliveira, 1993; Vicente, 2009). A música passou a ser ensinada em escolas e em conservatórios, contribuindo para a formação, profissionalização e desenvolvimento da carreira de compositores, músicos, maestros, cantores e intérpretes locais. Além disto, o frevo - em seus diversos gêneros - passou a ser gravado e interpretado por diferentes artistas da Música Popular Brasileira (Teles, 2012). Durante o Carnaval, esta expressão cultural também ganhou um papel de relativo destaque, nos bailes organizados nos clubes sociais da cidade do Recife, nos concursos, desfiles e nos palcos do Carnaval de rua promovido pelo poder público.

Apesar de toda essa longa trajetória, músicos, passistas, representantes de agremiações carnavalescas, pesquisadores e amantes do frevo passaram a reivindicar a patrimonialização do frevo, como forma de garantir políticas para a salvaguarda para esta expressão cultural. Em 2007, este “complexo cultural” foi então registrado no Livro das Formas de Expressão como Bem Cultural de Natureza Imaterial, pelo IPHAN, e, posteriormente, em 2012, incluído também na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO.

Após o seu registro pelo IPHAN, foi elaborado um Plano Integrado de Salvaguarda, que apontou diretrizes, a partir dos debates entre gestores públicos e representantes da sociedade civil ligados diretamente ao frevo, com vistas a atender demandas da extensa comunidade do frevo e de seus amantes relativas à manutenção deste bem cultural.

Com base neste levantamento foi elaborado um documento chamado “Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo” (Iphan, 2011; Sarmiento, 2010). Este documento indicou sete eixos centrais de atuação a serem tomados pelo poder público para salvaguarda desta expressão cultural. Dentre estes, o primeiro foi a criação de um museu voltado à formação, pesquisa, documentação, difusão e valorização do frevo, chamado “Paço do Frevo”. Neste museu, passaram a se concentrar boa parte das expectativas e demandas relacionadas à salvaguarda do referido bem cultural.

Discursos e ressignificações museológicas em torno do frevo

O Paço do Frevo é um museu, inaugurado em 09 de fevereiro de 2014, a partir das sugestões contidas no Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo. Com base nas diretrizes

indicadas pelo referido documento, o equipamento foi concebido como espaço de referência no desenvolvimento de diversas ações, programas e atividades integradas com vistas à valorização, difusão e continuidade do frevo. O museu está sediado no prédio, tombado pelo IPHAN, onde funcionou entre 1906 e 1973 a antiga companhia de telégrafo Western Telegraph Company, no bairro do Recife, numa área central da cidade do Recife - PE, em um edifício que possui quatro pavimentos e ocupa uma área total de 2.261,44m².

A partir de uma parceria público-privada, entre a Prefeitura do Recife e a Fundação Roberto Marinho, o prédio onde está localizado o Paço do Frevo foi readequado para abrigar exposições, centro de documentação, salas de aula, estúdio, rádio e espaços para apresentações. Orientado, além disto, por um conjunto de metas pactuadas junto ao poder público e mecanismos de avaliação permanente dos resultados de suas atividades, este museu passou a desenvolver uma série de ações, a partir de um contrato de gestão firmado com uma Organização Social que passou a administrar o equipamento desde 2014, chamada Instituto de Desenvolvimento e Gestão - IDG.

Um dos aspectos a serem destacados aqui, refere-se à curadoria do Paço do Frevo. A instituição possui um conjunto de exposições que foram concebidas a partir da chamada “nova museologia”, que preconiza uma narrativa museológica mais polifônica e uma relação mais interativa dos visitantes com os conteúdos expográficos. Esta perspectiva entende que o público deve ser estimulado a assumir uma postura ativa, criativa e questionadora junto ao discurso museológico.

Soma-se a isto o fato de que, a partir das ações educativas, vivências de música e de dança, oficinas, apresentações artísticas, debates e outras atividades com pessoas diretamente ligadas ao frevo - em permanente diálogo com o conteúdo das exposições – o Paço do Frevo, busca permitir uma imersão do público em parte deste universo. Deste modo, esta instituição configura-se predominantemente como um “museu da experiência”, que busca contribuir continuamente, não pela contemplação, mas com um processo ativo de reflexão em relação ao conteúdo museológico e às demais questões relativas ao frevo.

Desde que foi inaugurado em 2014, o Paço do Frevo passou a desenvolver uma série de ações voltadas ao fomento e à manutenção e tem se consolidado como um espaço de convivência, produção, difusão e convergência em torno do frevo. Por meio destas ações, o Paço do Frevo tem buscado contribuir de forma programada e sistemática de diferentes maneiras com as diretrizes das políticas públicas de salvaguarda para o

patrimônio imaterial. Não por acaso, o museu tem sido premiado nacionalmente e vem sendo reverenciado pela própria comunidade do frevo pelo êxito de suas ações em torno da salvaguarda

Inicialmente, entretanto, logo que foi inaugurado, uma das opções da curadoria deste museu gerou uma série de tensões. A equipe contratada pela Fundação Roberto Marinho para montar as exposições resolveu expor principalmente fotografias, vídeos e textos sobre o frevo. Quase não há objetos propriamente ditos relacionados ao frevo neste museu. Há, no entanto, uma exceção. Um dos únicos artefatos que foram escolhidos para serem expostos no Paço do Frevo - os estandartes de agremiações carnavalescas - foi exibido, por opção meramente estética, em uma posição não tradicional na exposição de longa duração. Os estandartes foram postos em vitrines no piso do terceiro andar, por onde caminham os visitantes.

É importante salientar que os estandartes, flabelos e outras formas de pavilhões ou bandeiras são alguns dos símbolos mais importantes para as agremiações carnavalescas e, em alguns casos, configuram-se em objetos sagrados para seus representantes, inclusive recebendo “obrigações” e/ou sendo “calçados”, no âmbito da jurema e das religiões de matriz africana. Muitos destes estandartes remetem também aos agrupamentos e às ordens religiosas das quais seus representantes estavam historicamente ligados. Nos desfiles e, em outras atividades públicas, os estandartes posicionam-se acima do cortejo, indicando o nome e os símbolos da agremiação (Dantas Silva, 2000; IPHAN, 2006; 2016).

Conforme o Dossiê de Candidatura do Frevo ao Inventário Nacional de Referências Culturais do IPHAN:

O estandarte é um dos primeiros e mais importantes meios de expressão visual do Frevo. Ele é uma bandeira que identifica as agremiações (troça ou clube), com seus nomes, cores, ano de fundação, ano de confecção do estandarte e símbolo (Iphan, 2006: 46).

No projeto inicial das exposições do Paço do Frevo, a ideia era que os estandartes fossem afixados no teto do museu, como se estivessem flutuando no terceiro andar, acima da cabeça dos visitantes. De acordo com os primeiros funcionários que acompanharam o processo de montagem das exposições, muitas agremiações chegaram a doar os seus estandartes para que eles pudessem ser exibidos desta forma no museu. Para facilitar a visualização dos detalhes estilísticos destes objetos, no entanto, a equipe responsável pela expografia resolveu alterar o projeto inicial e exibir os estandartes em vitrines no chão.

Sabe-se que o processo de musealização ocorre normalmente com a retirada do objeto de seu contexto primário, de modo que se integre a uma outra categoria de análise. A ideia de subverter a localização tradicional dos estandartes aparentemente, portanto, tinha como propósito favorecer a contemplação dos objetos pelos visitantes à medida em que eles estariam inseridos em um contexto diferente. Entretanto, o fato de pessoas poderem caminhar como se estivessem pisando nestes objetos (ainda que em uma vitrine) acabou gerando um forte mal-estar entre representantes de inúmeras agremiações e artistas ligados ao frevo, em razão da sua inadvertida profanação.

Ainda que se saiba que os representantes das agremiações carnavalescas e os demais atores sociais ligados ao frevo estão plenamente envolvidos com diferentes circuitos comerciais e artísticos, é importante lembrar que os sentidos relacionados a determinadas práticas e objetos nem sempre devem ser subvertidos. Como aponta criticamente José Jorge de Carvalho (2004, p. 8): “só na lógica do entretenimento é possível fantasiar que essa cultura popular, patrimônio e referência vital de outra comunidade ou etnia, de outra classe e de outro grupo racial, pode ser capturada e anexada ao patrimônio cultural disponível para nossa classe média urbana”. Segundo Carvalho (2004), este processo de ressignificação é na maioria das vezes incoerente com os sentidos atribuídos pelos representantes dos bens culturais que foram objetos de patrimonialização.

Durante muito tempo, com isto, houve uma forte resistência por parte de vários representantes do frevo de visitarem o museu. Paradoxalmente, o Paço do Frevo - que havia sido concebido com o objetivo de atender às demandas da comunidade do frevo e para desenvolver ações diretamente voltadas à salvaguarda desta expressão cultural -, passou a ter dificuldades iniciais em se relacionar com representantes desta comunidade.

Para tentar minimizar o mal-estar, a equipe responsável pela curadoria do museu decidiu inserir imediatamente um quadro com a explicação dos motivos pelos quais os estandartes foram exibidos em vitrines no chão, alegando inclusive que os movimentos de curvatura que os visitantes precisariam fazer para contemplar estes objetos seriam considerados um sinal de reverência. Além disto, para orientar o percurso dos visitantes onde os estandartes estavam expostos, foi inserida uma passarela, entre uma vitrine e outra, indicando por onde as pessoas deveriam circular, sem necessariamente ter a sensação de que estariam pisando e profanando os objetos sagrados das agremiações.

De nada adiantaram as explicações nem a passarela inserida pela equipe responsável pela curadoria. O mal-estar em relação à exposição dos estandartes continuou durante muito tempo e ainda perdura. Mas, aos poucos, apesar disto, os representantes da comunidade do frevo passaram a se apropriar de diferentes formas do museu, como um espaço de crítica, de afetos e de diálogos, e os próprios gestores do Paço do Frevo, por sua vez, passaram a incentivar uma reconstrução das suas próprias narrativas museológicas, conscientes de que não há discurso privilegiado sobre o “outro”.

Foi justamente a partir do reconhecimento deste incômodo permanente, portanto, que, inadvertidamente, a dimensão sagrada do frevo e, particularmente, às relações com as religiões de matriz africana, que há tanto tempo haviam sido reprimidas e invisibilizadas, passaram a ser evidenciadas cotidianamente pelo museu. Com isto, por meio das ausências e inadvertidas subversões da expografia, o Museu Paço do Frevo veio a compreender a necessidade do estímulo de uma discussão permanente sobre estes aspectos em suas ações educativas, vivências de música e de dança, oficinas, apresentações artísticas, debates e outras atividades dentro e fora do próprio espaço museal. Algumas destas ações, de fato, não resolvem necessariamente as tensões decorrentes das escolhas expográficas iniciais do museu, mas revelam a necessidade de um diálogo e reconstrução permanente das narrativas no campo do patrimônio e da museologia.

Considerações Finais

Neste artigo, procurei refletir sobre as tensões em torno de elementos relacionados à expografia do Paço do Frevo. De modo particular, busquei discutir sobre o mal-estar gerado pela forma que os estandartes - considerados objetos sagrados para algumas agremiações carnavalescas – foram exibidos neste museu, gerando permanentes questionamentos, tensionamentos, disputas, e exigindo novos olhares e negociações.

Como procurei demonstrar, o Paço do Frevo é parte importante da política pública de patrimônio para a salvaguarda desta expressão cultural. Por meio de suas ações, este museu procura difundir e valorizar o frevo, seus acervos, suas tradições e as práticas de atores sociais e coletividades detentoras. Além disto, propicia um espaço de lazer, interlocução, diálogo, convivência e convergência em torno do frevo, estimulando pesquisas, registros, reflexões e produção de conteúdo sobre este bem cultural.

Os processos de patrimonialização e musealização, neste sentido, são importantes passos para a manutenção de um bem cultural. Contudo, percebe-se que a salvaguarda de um determinado bem patrimonializado é um processo extremamente complexo e depende necessariamente que seja continuamente aprimorada, a partir do diálogo e da negociação com diversos atores sociais, para sua permanente (re)construção.

Referências

ARAÚJO, Rita de Cássia *Festas. máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

CARVALHO, Ernesto Ignácio. *Diálogos de Negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural à indústria de entretenimento. TORRES, Maria Helena; TELLES, Lucia Silva (Ed.) *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP (Encontro e estudos; 5), 2004.

_____. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLOGICAS*, ano 14, vol.21 (1), p. 39-76, 2010.

CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu. A ótica museológica de Mário de Andrade*. 2ed. Chapecó: Argos, 2015.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CORSINO, Célia Maria. Apresentação. In. IPHAN. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação*. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento do Patrimônio Imaterial, 2000.

DANTAS SILVA, Leonardo. *O carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

ESTEVES, Leonardo Leal. “Viradas” e “Marcações”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque virado do Recife – PE. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a representação social. In. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007. p. 81 – 106.

IPHAN. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

_____. *Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois: Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (2003 – 2010)*. 2. ed. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento do Patrimônio Imaterial, 2010.

_____. *Encontro do Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo*, 1, 2011. Recife: Prefeitura do Recife; IPHAN, 2011.

_____. *Frevo: Patrimônio Imaterial do Brasil: dossiê de candidatura*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2006.

_____. *Frevo*. Brasília, DF: Iphan, 2016.

JESUS, Priscila Maria de. *Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais*. Cadernos de Sociomuseologia - 4-2014 (vol 48), p. 95 – 110.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In. *CADERNO de Diretrizes Museológicas I*. 2ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p. 17-31.

LÉLIS, Carmen. *Frevo: Patrimônio Imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2011.

LIMA, Ivaldo Marciano França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.

LONDRES, Cecília. Referências Culturais: Base Para Novas Políticas de Patrimônio. In. IPHAN. *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

LODY, Raul. *O Negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MARCUS, George E.; FISHER, Michel M. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the Human Sciences*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. Processos de patrimonialização e musealização no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial: Desafios e potencialidades para a

salvaguarda de bens registrados (Brasil). *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 6, p. 50-64, 2017.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. 2. Ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. *Danças Populares como espetáculo público no Recife de 1970 a 1988*. Recife: O Autor, 1993.

RABELLO, Evandro. *Memórias da Folia: o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa: (1822-1925)*. Recife: Funcultura, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SARMENTO, Luiz Eduardo. *Patrimonialização das Culturas Populares: visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano*. 2010, Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TEIXEIRA, Karina Alves. *O Patrimônio Imaterial sob a ótica dos museus: novas aproximações perspectivas e rupturas*. Dissertação (Mestrado) Pós-Graduação em Museologia Interhumanidades do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

TELES, José. *O Frevo: rumo à modernidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. *Entre a ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

A EDIFICAÇÃO COMO OBJETO MUSEALIZÁVEL:

Reflexões a partir da Casa Museu Eva Klabin

Resumo: este artigo objetiva discutir sobre a musealidade do patrimônio arquitetônico apresentado na forma de casa-museu, considerando-o objeto passível de se tornar museália. As referências que dão sustentabilidade a esta discussão transitam por conceitos da Museologia a respeito do que o objeto museal representa, sendo ele transmissor de significado e produtor de conhecimento. Já no campo da Antropologia, especialmente em sua vertente urbana, sustenta reflexões sobre o processo de musealização como resultado de relações sociais tecidas na cidade. É apresentado um estudo de caso, como exercício analítico sobre a Casa-Museu Eva Klabin, através de suas produções simbólicas e imagéticas que são formadas a partir da edificação, considerada como objeto musealizável. Assim, foi possível concluir que, para ser considerada museália, é fundamental que a casa-museu seja pensada na forma como é apropriada e representada perante a cidade, devido aos múltiplos olhares que o coletivo lança sobre o lugar.

Palavras-chave: Casa-museu. Objeto musealizável. Musealização. Museália.

THE EDIFICATION AS A MUSEUM OBJECT:

Reflections from the Casa Museu Eva Klabin

Abstract: this article aims to discuss about the museality of the architectonic heritage presented in the form of house-museum, considering it as an object possible of becoming musealia. The references that sustain this discussion pass through Museology concepts about what the museum object represents, being a transmitter of meaning and producer of knowledge. The field of Anthropology, especially our urban approach, supports reflections about the musealization process as a result of social relations woven in the city. A case study is presented, as an analytical exercise about the house-museum Eva Klabin, through its symbolic and imagetic production which are formed from the building, considered as an object of musealization. So, it was possible to conclude that, to be considered a museum, it is essential that the house-museum be thought of in the way it is appropriated and represented before the city, due to the multiple eyes that the people casts over the place.

Keywords: House-museum. Museum object. Musealization. Musealia.

A EDIFICAÇÃO COMO OBJETO MUSEALIZÁVEL:

Reflexões a partir da Casa Museu Eva Klabin

Lizandra Caon **Bittencourt**¹

Alisson André Jesus de **Almeida**²

Luis Fernando Herbert **Massoni**³

Introdução

A casa é um lugar tão naturalizado no cotidiano da maioria de nós que pouco refletimos sobre o que ela significa. Sob uma perspectiva simplista, a casa é uma construção que tem como propósito ser habitada por pessoas, que guardam ali seus objetos. Entretanto, quando problematizamos as relações entre estas pessoas e estes objetos, bem como destas pessoas e destes objetos com a cidade, a discussão toma um outro rumo, pois adentramos no campo das memórias socialmente partilhadas. A casa pode representar a identidade do indivíduo que nela habita, tanto interna como externamente, além de seus valores socioculturais, por meio de suas vivências e experiências (Nogueira, 2015).

Nela, depositamos expectativas construídas no plano individual (nós mesmos) e coletivo (a família e o círculo social). Bachelard (1979: 197) ilustra bem esta ideia quando escreve que a casa pode ser “[...] um instrumento de análise para a alma humana”, pois nos oferece uma série de imagens que podem servir de referência a estudos das narrativas individuais e coletivas. Por outro lado, o museu se apresenta como uma edificação que se relaciona com seu público, tanto interna como externamente, sendo absorvido como parte da vivência da cidade, dizendo respeito ao coletivo desde a sua concepção.

Quando uma casa se torna museu, acaba por se transformar em um território repleto de conteúdo (Afonso; Serres, 2014) onde nos é apresentado um mundo privado e público de ressignificações. Entretanto, para tornar-se museu, ela precisa ser musealizada, ou seja, é necessário que a ela sejam atribuídos valores socioculturais relevantes.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, E-mail: lizandracaon@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2115-5787.

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, E-mail: luisfernandomassoni@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6402-1036.

³ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, E-mail: alisson.almeida@ufrgs.br, ORCID: 0000-0003-4160-3193.

Considerar a edificação casa-museu como museália é também considerar a cidade como um grande museu a céu aberto que tem, em suas edificações, patrimônios que ressignificam o espaço e instigam vários tipos de relações com seus habitantes.

Neste artigo, tecemos uma discussão sobre considerar museália – ou objeto musealizável – a edificação casa-museu, por meio de conceitos advindos do campo da Museologia, que considera os objetos como transmissores e produtores de conhecimento, em articulação com o campo da Antropologia, especialmente em sua vertente urbana, refletindo sobre as relações tecidas na cidade como fundamentais no processo de musealização. Em seguida, realizamos um exercício analítico sobre a Casa Museu Eva Klabin, na cidade do Rio de Janeiro, sob esta perspectiva teórica.

Casa, Museu, Casa-museu: a musealização e a ressignificação dos espaços nas cidades

O que é uma casa senão um espaço habitado que é identificado com seu habitante? Mas também é vivida por ele, fazendo parte deste indivíduo que habita, como aponta Oliveira (2019), podendo ser uma materialidade com significado tanto para aquele que a habita quanto para a cidade como um todo. Quando consideramos qualquer espaço como um espaço habitado, estamos apontando que esse espaço deve ter relação com o mundo a sua volta, ou seja, que habitar é um fenômeno e, como tal, relaciona-se com aquele que o habita (Dosse, 2004). Assim, é sempre espaço de representação de vivências, saberes, afetos e interesses.

É possível visualizar esta relação quando Scarpeline (2012: 78) escreve que a casa (o espaço habitado) “[...] abrange também as teias extra familiares como os amigos, vizinhos, negócios e empregados.” Por isso, os espaços habitados, como as casas, são locais “relacionais” que apresentam as características culturais e históricas dos seus habitantes, tornando-se, então, também locais “identificadores” (Jodelet, 2002).

Assim, a casa, quando inserida no contexto da cidade, pode representar os valores pertencentes à sociedade e, com o passar do tempo, se transformar em testemunho histórico de uma arquitetura específica (Scarpeline, 2012). Historicamente, a palavra “casa” possuiu muitos significados, sendo um deles relacionado a qualquer cômodo da edificação. Esta interpretação da palavra esteve presente no Brasil colonial, mas com a vinda da família real portuguesa, “a casa” passou a ser toda a edificação que determinava

o espaço privado dos habitantes em relação ao espaço externo (Scarpeline, 2012). Entretanto, ela extrapola a simples divisão entre privado e público, na medida em que está impregnada de memórias individuais, sendo estas também influenciadas por memórias coletivas.

A casa como lugar de memória, se mantém como o local onde o morto está representado, corresponde à sua memória viva. Ali o tempo é permanente, o personagem pode ser lembrado e homenageado todas as vezes que se visitar o local. Um local onde não há necessidade de se ter saudades para rememorar, é necessário apenas o desejo de compartilhar a memória. A casa como memória é um elemento de ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos, lugar de interação e elaboração de significados. (Scarpeline, 2020: 20).

A relação entre a casa e a cidade, entretanto, depende das relações sociais tecidas na vivência dos habitantes com o lugar, algo que adentra no campo dos sentidos. Pesavento (2005) usa o termo sensibilidades para se referir às formas como percebemos a cidade e nos percebemos nela, a partir das representações da realidade, que dependem das emoções e dos sentimentos, sendo mais sentidas do que propriamente espelhos da realidade física. Esses sentidos, por sua vez, materializam-se por meio de imagens que construímos (ou que nos são apresentadas) sobre a cidade. A esse respeito, convém compreendermos que:

Imagens da cidade vivida povoam nossas memórias. Caminhamos pela cidade e percebemos, em nós, sentimentos diversos sobre pessoas de nossa rede de pertença (e outras que estranhemos), sobre ruas que nos são familiares (evitamos outras), sobre espaços frequentados (ignoramos outros), sobre transeuntes que nos atiram à atenção (evitamos a proximidade com alguns); enfim, esses tantos arranjos sociais configuram um sentido de ser e estar na cidade. (Rocha; Eckert, 2010: 85).

Essas imagens são fruto da vivência com a cidade e da relação orgânica que estabelecemos com ela, bem como com aqueles que por ela transitam e que também lhe atribuem diferentes significados. É por isso que um parque deixa de ser apenas uma área verde de diversão ou lazer, quando nele reúnem-se aglomerados de pessoas para manifestar uma vontade política; do mesmo modo, as ruas consideradas perigosas e que devem ser evitadas, não o são devido à sua estrutura física, mas, principalmente, pelos sujeitos que por ela transitam e pelos seus usos sociais.

Nossas ações sobre a cidade moldam o lugar e, por vezes, nos moldam a ele, sendo as práticas cotidianas responsáveis por conferir, perante nosso olhar subjetivo, as feições particulares das ruas, territórios urbanos e espaços coletivamente vividos, transformando-

nos em personagens das narrativas que circundam a vida urbana (Rocha; Eckert, 2013) e que se materializam em gestos e práticas cotidianas.

As formas da vida social configuradas na objetivação do espírito carregam consigo a força dos simbolismos que as originam, das emoções que lhe são atribuídas na medida em que são vividas, elaboradas e reelaboradas. A poética da rua, portanto, refere-se aos sentidos e simbolismos que orientam as ações dos sujeitos e suas formas de adesão à rua, como espaço de sociabilidade, de trabalho, etc. (Rocha; Eckert, 2013: 15).

Assim, uma casa é dotada de valor perante a coletividade quando reconhecemos nela um pouco de nós mesmos (nós enquanto coletivo, não apenas indivíduos) ou entendemos que, de alguma forma, ela é importante para nossa sociedade. Nesse viés, Eckert (2002) compreende a cidade como palco de interações e guardiã da passagem do tempo, pois mapeia lugares que contém vestígios da memória coletiva vivida.

Quando se fala em casa-museu, é provável que nos venha à mente a casa de alguma personalidade célebre, como grandes artistas ou políticos que muitas vezes habitavam casas espaçosas e requintadas. A musealização dos objetos das elites foi um fenômeno relativamente comum na formação dos acervos de muitos museus, principalmente durante o século XIX e a primeira metade do século XX, antes que a Museologia Social fizesse a crítica dessas práticas. Considerando a casa como objeto musealizável, não é surpreendente, portanto, que foram preferencialmente casas de classe alta que tenham sido transformadas em casas-museu.

Contudo, um contraponto interessante a esse fenômeno foi feito pelo Museu da Maré que, apesar de não ser uma casa-museu, musealizou uma casa de palafita, típica habitação utilizada pelos moradores empobrecidos no início da ocupação da Favela da Maré. Com o passar dos anos, os moradores foram removidos daquele lugar pelo poder público e levados a habitar outra área, dessa vez com casas de tijolo. Assim, a casa de palafita se tornou um símbolo do passado: “Olhamos para o alto e lá está ela, a casa de palafita! Símbolo maior da Maré [...]. É impactante nos depararmos com uma casa que já havíamos nos habituado a esquecer” (Abreu; Chagas, 2007: 141). Se as casas de personalidades célebres expressam a individualidade de seu antigo morador, a casa de palafitas do Museu da Maré, por outro lado, expressa o sentimento de pertencimento coletivo a uma identidade que provém do passado.

Além disso, outro contraponto interessante apresentado pelo Museu da Maré é o fato de que, enquanto os museus-casa valorizam a autenticidade daquela moradia por ter sido efetivamente habitada por certa pessoa, a casa de palafita musealizada pelo Museu

da Maré não é uma casa da época e que tenha sido preservada. Sendo assim, vista a partir do senso comum, ela não apresentaria os critérios suficientes de autenticidade pelo fato de que jamais tenha servido realmente como uma habitação. Em vez de ter seu valor de uso transformado em valor museal, como acontece com as casas-museu, a casa musealizada do Museu da Maré já foi construída para ser um objeto de museu. Essa suposta “falta de autenticidade”, em vez de ser vista como uma fraqueza do ponto de vista de sua capacidade de servir como representação de uma “verdadeira” moradia dos primórdios da Favela da Maré, acaba por se transmutar em um maior potencial de representação coletiva. Ou seja, é precisamente o fato de nunca ter sido a casa de ninguém, que permite que ela possa ser ao mesmo tempo a casa de todos que com ela se identificarem.

A casa de madeira do Museu da Maré é assim. Não é remanescente; é reconstruída e, como reconstrução, permite agregar os mais diversos elementos. Ela se propõe a ser uma, mas possibilitando devaneios e percepções por parte de todos aqueles que adentram sua porta, porque é, na verdade, construída com fragmentos de várias vidas. (Vieira, 2007: 154)

Se é no cotidiano que nos apropriamos da cidade, é também nele que a representamos, pois somos “produtores desconhecidos” (De Certeau, 1994) que ressignificam a cidade e a reproduzem em seus imaginários. Isso tudo ocorre porque formamos trajetórias imprevisíveis, “trilhas” que fogem dos percursos oficiais, criando novas apropriações do espaço e novas representações. Para De Certeau (1994), a cidade é um somatório de espaços compartilhados, onde tecemos uma relação singular por meio das nossas memórias e das memórias dos outros. O autor considera que é a atividade cotidiana que identifica o espaço, sendo então possível identificar que as casas são mais do que traços geométricos e que sua identificação está nas relações que o lugar tem com os habitantes e com a cidade. Portanto, o aparecimento da tipologia casa-museu, no século XIX, não está relacionado somente com a escolha de habitantes ícones entre os participantes da comunidade, mas também com as representações simbólicas dos seus modos de vida privada e pública (Ponte, 2007).

A Casa Museu é um lugar de memória, uma reconstituição do passado, um cenário montado através da história oficial e não oficial. É também o passado reformulado no presente, ressignificado, montado para dar veracidade à biografia do homenageado. Os critérios são pré-estabelecidos, selecionados a partir do ‘que se quer mostrar, o que se deve lembrar’, memória x esquecimento, com a finalidade específica de se criar novas memórias. (Scarpeline, 2020: 20).

Analisando o surgimento da casa-museu, é possível reconhecer que aspectos políticos, sociais e culturais estão envolvidos nas escolhas da edificação e da importância do habitante que ela representa (Afonso; Serres, 2014). Com o surgimento desta tipologia de museu, observou-se variadas características que as distinguem umas das outras. Ponte (2007: 47) uniu algumas possibilidades de tipificação sugeridas por alguns autores para casa-museu:

Figura 1 – Classificação das Casas-Museu

Museion, 1934	Tipologia G. H. Rivière: 1985	Tipologia S. Butcher Youngmans: 1993	Tipologia Pavoni – Selvafolta: 1997	Tipologia Linda Young: 2006
- Casas de Interesse Social	- Casas Históricas - Castelos e Palácios de Soberania 29 - Casas de notáveis	- Casas-Museu documentárias	- Casas de pessoas eminentes - Palácios reais 30 - Casas criadas por artistas	- Casas de Heróis - Casas de Acontecimentos
	- Casas Históricas - Castelos e Palácios de Soberania 31 - Casas Rurais	- Casas-Museu Representativas	- Palácios Reais 32 - Casas dedicadas a um estilo ou época - Casas de Família	- Casas de Campo
- Casas de Interesse Biográfico		- Casas-Museu Estéticas	- Casas de Colecionadores - Casas onde são conservadas coleções	- Casas de Coleções - Casas de Design
- Casas de Interesse Histórico Local		- Casas-Museu que combinam as três categorias anteriores	- Casas com identidade social e cultural específica	- Casas de Sentimento

Fonte: Ponte, 2007.

Para o Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas (DEMHIIST), que compõem o Conselho Internacional de Museus (ICOM), a base de classificação das casas-museu usada é de Pavoni e Selvafolta, de 1997 (Afonso; Serres, 2014). Independentemente de classificações, a casa-museu deve ser considerada, segundo Scarpeline (2012: 80), “[...] como objeto cultural capaz de articular a memória individual, cenário cotidiano, presente na lembrança de todos os indivíduos”. Para Pavoni, são muitas as potencialidades representativas que podem ser exploradas dentro da ampla tipologia das casas-museu:

Cada uma dessas tipologias [...] carrega, na verdade, narrativas diversas que dependem do que se deseja acentuar: dependendo da escolha de insistir no indivíduo que residia na casa ou da escolha de apontar para uma dimensão suprapessoal a fim de abrir uma janela para um tema social ou cultural de um determinado período histórico, ou da

escolha de refletir sobre uma categoria profissional, ou da escolha de valorizar uma qualidade e/ou identidade local ou nacional específica. (Pavoni, 2011: 149)

Assim, para além do habitante daquele espaço, devemos considerar outros personagens envolvidos na projeção deste objeto cultural, como os engenheiros responsáveis pela obra, os arquitetos que a projetaram, entre outros, que também trazem seus valores e os aplicam na edificação, fazendo dela um objeto de múltiplos significados (Scarpeline, 2012). Isso porque a musealização é um processo complexo de atribuição de valor que, museologicamente falando:

[...] é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal. (Desvallées; Mairesse, 2013: 57)

Para entendermos a transformação da casa em museu e considerá-la como museália, temos que ter em mente a ressignificação do espaço, no qual automaticamente estaremos retirando sua função primária para atribuí-la uma outra função, confirmando o seu potencial de musealidade, que Maroevic (1997) caracteriza como o valor imaterial ou a significação do objeto, responsável por nos oferecer a causa ou a razão de o musealizarmos.

Entretanto, o olhar do autor deve ser refletido com cautela, uma vez que sua concepção centraliza o objeto e sua materialidade, entendendo que “[...] quando parte do material se perde, há também uma perda de autenticidade do portador da memória” (Maroevic, 1997: 3). O objeto (no nosso caso, a casa) é realmente muito importante, mas o que justifica sua musealização não é um valor intrínseco à sua existência, e sim a sua apropriação. Maroevic (1997) também afirma que a memória do objeto gradualmente instala-se na consciência humana, transformando-se em memória coletiva. Essa é uma afirmação que precisa ser repensada, pois compreendemos que são nossas memórias coletivas que valorizam o objeto e projetam nele representações socialmente compartilhadas.

A outra função que a casa passará a desempenhar pode agregar o elemento de representação social, de identidade individual e coletiva, desenvolvendo uma relação de pertencimento com a cidade e a sociedade que dela faz parte (Gabriele, 2012). Então, segundo Gabriele (2012: 121), “[...] o objeto pode ser visto como símbolo, mensagem ou intérprete, ele é polissêmico”. O patrimônio edificado também pode ser um “portador de mensagens”, de símbolos, de tensões, sendo possível considerá-lo como parte do acervo

do museu. Todas estas ações estão direcionadas ao pensamento de museu e as relações do ser humano com a realidade que nele são refletidas, sendo tais relações desenvolvidas através da documentação, do desenvolvimento, da natureza e da sociedade (Gregorová, 1980).

Sob a perspectiva da edificação se tornar museália, é importante não deixar de lado sua inclusão na documentação relativa ao acervo, pois segundo Mensch (1992), que se inspirou nas ideias de Stransky (1985), “[...] o valor documentário corresponde à ideia de musealidade”, assim como Loureiro e Loureiro (2013) escrevem sobre a recontextualização e ressignificação dos objetos ao se tornarem testemunho de uma ação cultural. Ainda a esse respeito, é válida a máxima de Fonseca⁴ (2008 *apud* Nogueira, 2015), que considera o olhar lançado sobre o objeto como sendo a chave para compreender sua valorização como bem cultural, tratando o espaço casa-museu como referencial onde é possível dinamizar a relação identitária com o público e deste com a cidade pela simples visão externa do patrimônio edificado (Gabriele, 2012).

Neste processo, é fundamental a consideração de Jeudy (2005), segundo o qual, se a cidade for revisitada como um grande museu, sofrerá uma tendência à estagnação, não vivendo o presente. Amparados neste olhar, percebemos a urgência de afastamento da concepção de patrimônio como imagem estereotipada do passado, na qual sua preservação serve à manutenção do *status quo* da ordem simbólica e das desigualdades diversas da sociedade capitalista. Do mesmo modo, compreendemos a musealização como processo de identificação, ou seja, sua construção se dá no cotidiano, a partir de valores atribuídos pela coletividade.

O autor defende a necessidade de elegermos os locais simbólicos e as manifestações culturais existentes de forma espontânea e não imposta, tendo em vista a espetacularização presente na patrimonialização de bens culturais em muitas cidades, quando a homogeneização urbana elimina as possibilidades de manifestação das singularidades locais (Jeudy, 2005). A partir deste olhar, compreendemos que a patrimonialização e a musealização de bens culturais, como as casas-museu, devem ser orientadas por uma visão diversa e democrática, pois precisam representar as múltiplas apropriações do lugar; além de integradora, pois devem refletir as relações entre a casa e a cidade.

⁴ FONSECA, Maria Cecília Londres. A noção de referência cultural nos trabalhos de inventário. In: MOTA, Lia e SILVA, Maria Beatriz Resende (org.). Inventários de identificação: um panorama da experiência brasileira. Rio de Janeiro, IPHAN/COPEDOC, 2008.

Desse modo, compreendemos que o processo de transformação de uma casa em casa-museu perpassa as representações que a sociedade possui sobre aquela edificação, pois é a perspectiva o elemento central de valoração desses bens. Ou seja, o que caracteriza uma casa como casa-museu é sua relevância social, que pode estar amparada em sua arquitetura, nas pessoas que a habitaram, nos seus arquitetos ou em vários outros aspectos, desde que haja a presença de vínculos afetivos de cunho coletivo - estando estes, por óbvio, sempre entrelaçados por intencionalidades.

Análise da Casa Museu Eva Klabin

A partir dos conceitos apresentados, será analisada a Casa Museu Eva Klabin (figura 2), situada na cidade do Rio de Janeiro, materializando a perspectiva de que a casa (e, posteriormente, a casa-museu) é passível de musealização. A história e o projeto da casa-museu se iniciam nos anos 1960, quando Eva Klabin decide fazer uma reforma de ampliação para receber sua coleção que crescia a cada dia.

Figura 2 – Casa Museu Eva Klabin, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro



Fonte: Lins, 2019.

Eva Klabin nasceu em São Paulo e era filha de imigrantes lituanos. Uma mulher oriunda da classe alta da sociedade, o que lhe deu oportunidade de ter boa formação educacional e entrar em contato com o mundo da arte na Europa. Por ter herdado a

indústria de seu pai, é considerada empresária, colecionadora de arte e mecenas. Segundo as informações contidas em seu *site* (Casa..., 2021), iniciou sua coleção na adolescência, adquirindo duas pequenas pinturas de paisagem de um pintor holandês do século XVII.

Mulher transgressora, trocava o dia pela noite, cultivava rodas de amigos entre boêmios e artistas, oferecendo jantares após a meia-noite. Em suas frequentes viagens, passou a se dedicar, com desvelo, à procura de obras de arte que viriam a ampliar sua coleção, então em fase de plena expansão. Esses objetos e obras de arte, distribuídos pelos ambientes da casa-museu, formam um conjunto que é a expressão da personalidade única de Eva Klabin.

É interessante observarmos que Eva adaptou seu modo de vida a uma edificação pensada por outra pessoa, ao mesmo tempo em que houve a intenção de demolir a edificação para construção de uma nova. A casa, quando ainda tinha como função a habitação, iniciou sua história em 1931 e foi uma das primeiras residências da recém urbanizada Lagoa Rodrigo de Freitas (Lagoa..., 2021). Suas dimensões eram modestas e seu estilo normando foi um modismo característico da época, bastante empregado nas casas “balneares” da cidade.

É possível observar que a construção da casa acompanhou as alterações urbanísticas impostas ao bairro como um todo, vindo a iniciar a ocupação de mansões no entorno da Lagoa (Lagoa..., 2021). A imagem sociocultural simbólica da elite brasileira na década de 1950 pode ter sido o que levou a habitante a adquirir o imóvel em 1952. No caso em análise, o interior da edificação nos apresenta uma personagem de grandes posses, pois além de sua coleção, os móveis e objetos pessoais são de alto valor financeiro.

Durante sua permanência na casa, Eva acumulou uma grande coleção de arte e foi em 1960 que identificou a necessidade de se fazer uma grande reforma para ampliar os espaços. A intenção de que a edificação, que servia de moradia, passasse a ser um museu, iniciou na década de 1980 pela própria moradora, que se cercou de profissionais habilitados para realizar o inventário de todo o acervo. Podemos perceber que, a partir dessa nova relação proposta pela moradora da casa, além de ser um espaço social, ela passaria a ser um espaço de contemplação da arte, onde ocorreriam outras sensibilidades.

Sensibilidades se exprimem em atos e em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído. Falam, por sua vez, do real e do não-real, do sabido e do desconhecido, do intuído ou do inventado. Sensibilidades remetem ao mundo do imaginário, da cultura e seu conjunto de significações construído sobre o mundo. (Pesavento, 2005: 58).

Eva Klabin deteve sua coleção particular somente na área da história da arte e suas escolhas estão nas paredes e nos vários cômodos da casa. Como objeto representativo da imagem da moradora (personagem icônico), que era uma colecionadora de arte, a Casa Museu Eva Klabin foi criada em 1990, um ano antes de seu falecimento, sendo oficialmente aberta ao público em 1995 (Casa..., 2021).

Nogueira (2015) entende que a percepção da cidade tem “múltiplas temporalidades”, que devem ser experimentadas através, segundo Pesavento (2005), do imaginário, da cultura e da percepção do mundo construído por seus habitantes. Portanto, ao olhar a cidade e identificar que aquela edificação é uma casa, mas que seu uso foi alterado de privado para público, indicando-a como ponto de referência cultural, somos levados a percebê-la, sob a ótica sensível de leitura, como um objeto que está em exposição no grande museu que é a cidade. De Certeau (1994) escreve que a cidade é imagem, ao que Nogueira (2015: 42) complementa: “Imagem e espaço que se dão a ver e se dão a ler. Daí a importância de saber ver a cidade como um espaço de aprendizagem”, pois a cidade, como o museu, nos apresenta “[...] escritas da memória sobre o espaço”.

Mas a cidade também tem seus espelhos, como nos lembra Jeudy (2005), que atenta para a armadilha da espetacularização dos patrimônios e seu potencial de manutenção do *status quo*. No caso da Casa Museu Eva Klabin, o desafio está em evidenciar que sua residência é relevante por representar uma época e uma forma de apropriação do espaço (no caso, pela arte), sem deixar que o fetichismo ou a mera contemplação de sua riqueza tornem-se o atrativo principal do lugar.

Para uma análise da cidade e das relações que dela fazem parte, devemos perceber este fenômeno sob a ótica da rua, do bairro, da cidade, por isso a musealização de uma edificação deve ser vista sob várias perspectivas (Gabriele, 2012). A exemplo do que seria a análise destes pontos de vista, temos a figura 3, onde Barbosa (2020) apresenta os dados da edificação onde se encontra a Casa Museu Eva Klabin, que podem ser pesquisados e anexados à documentação do acervo do museu.

Figura 3 - Dados da Casa Museu Eva Klabin

Endereço:	Av. Epitácio Pessoa, 2480 - Lagoa
Cidade:	Rio de Janeiro
Arquiteto:	
Data de construção:	1931
Período(s) de reforma:	1960
Técnicas construtivas	Estrutura mista de concreto e alvenaria.
Dados da casa-museu	
Inauguração	1995
Área do terreno:	1009,42m ²
Pavimentos:	T+1
Área do térreo	1009,42m ²
Técnicas construtivas	Estrutura mista de concreto e alvenaria.
Dados da casa-museu	
Inauguração	1995
Área do terreno:	1009,42m ²
Pavimentos:	T+1
Área do térreo	1009,42m ²
Área do 1º pav:	620,96m ²
Área total:	1.630,38m ²



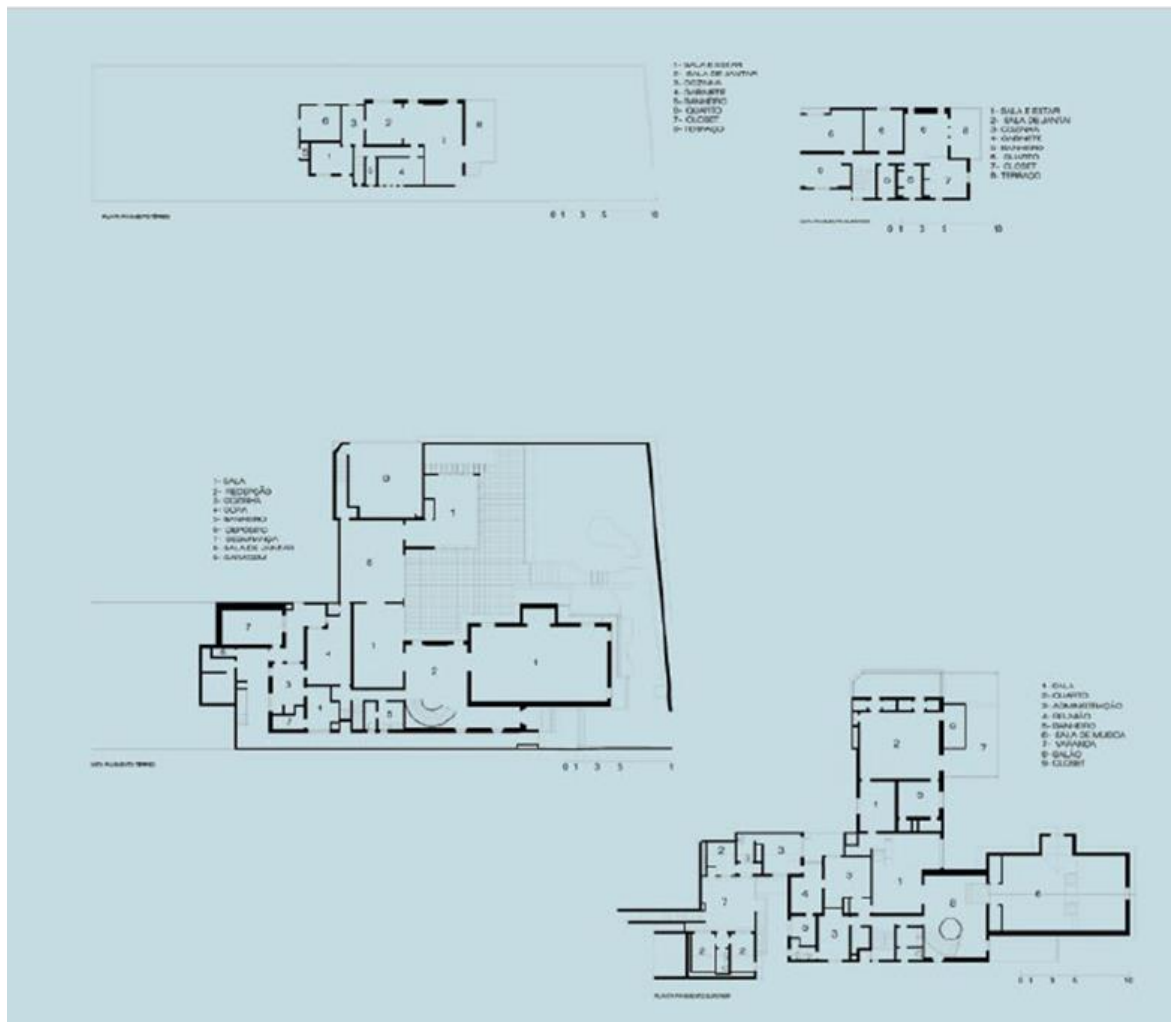
Inserção Urbana

Fonte: Barbosa, 2020: 148.

Através das informações contidas nestes documentos, é possível descrever a forma como a casa se relaciona com a cidade, desde sua construção. A escolha do local e das características arquitetônicas carrega uma simbologia própria da edificação. Após a reforma de 1961, a casa teve a distribuição de seus cômodos alterada para a acomodação não só de sua habitante, como da arte que ela colecionava. A figura 4 nos mostra as plantas

baixas com os cômodos identificados enquanto espaço habitado e relacionado à vida privada da habitante.

Figura 4 - Plantas Baixas da Residência de Eva Klabin após a Reforma



Fonte: Barbosa, 2020: 147.

A informação que o museu nos oferece (Casa..., 2021) é de que a proprietária solicitou que os cômodos ficassem exatamente como e onde estavam, informação esta importante para entendermos a intencionalidade de conservar o espaço. Nesse aspecto, é fundamental pensarmos na simbologia presente nos lugares que nos são caros, algo que transcende a materialidade física (Bachelard, 1979). As relações da edificação com o público e com a cidade são únicas, na medida em que as exposições temporárias são realizadas em conjunto com a exposição permanente, como mostra a figura 5.

Figura 5 - Exposições na Casa Museu Eva Klabin



Fonte: Casa..., 2021

A figura acima pode ser explorada na sua simbologia de várias formas: uma delas é que nos é apresentado, ao mesmo tempo, um cômodo que foi habitado por uma personagem que imprimiu suas características nos móveis e objetos decorativos, mas também uma “desmaterialização da casa” (Barbosa, 2020: 82), onde a função primordial do cômodo foi alterada, tanto da forma do privado para o público como da função do espaço, resultando em simbologias diferentes. Ao realizar uma tentativa de interpretação destas ações, é possível relacioná-las com a retirada do objeto de seu contexto (Brulon, 2015), integrando-o a outro, considerando tanto o ambiente externo como o interno, dando-nos argumentos para pensar a edificação também como museália.

Silveira (2018) chama as casas-museu de locais heterotópicos que delimitam o tempo vivido do habitante/personagem relacionado à casa, com o imaginário dos habitantes da rua, além de servir de local que une até mesmo espaços incompatíveis entre

si. Essas casas, entretanto, por guardarem em si os registros das apropriações de seus moradores, representam apenas uma das muitas imagens da cidade que povoam nossas memórias, nos dizeres de Rocha e Eckert (2010). Isso porque elas são produto e narrativa de quem teve acesso a elas: para a proprietária, a casa representa um lar; para amantes de arte, representa contemplação; para os empregados da residência, representa trabalho (sempre envolto em complexas relações); e para quem não frequenta a região da Lagoa Rodrigo de Freitas, ela pode não representar nada, se não houver algum vínculo afetivo com o lugar, algo que transcende seu valor monetário ou o *status* social de sua antiga moradora.

Assim, a musealização da casa e dos objetos em análise é resultado da atribuição de valor coletivo aos resquícios de uma vida individual, tornando o privado passível não apenas de contemplação, mas de análise e questionamento em âmbito público. Essa é uma reconfiguração da casa e dos objetos que nela se encontram, pois, devido ao seu contexto, perdem valor utilitário e passam a ter valor simbólico.

Considerações Finais

Consideramos que, a partir dos conceitos apresentados e da discussão desenvolvida neste artigo, a edificação casa, ao se tornar museu, pode efetivamente ser passível de musealização e, então, tornar-se museália. Para tanto, assim como os demais objetos pertencentes ao acervo, a edificação deve ter sua própria documentação museológica anexada, pois o processo de musealização perpassa os registros dos bens, embora não dependa exclusivamente dele, pois é resultado do olhar coletivo.

Compreender a estrutura arquitetônica como museália é entendê-la como um suporte de informação que se relaciona com o personagem/habitante que nela morou, com o público que visita o museu na sua parte interna ou externa, com a rua, o bairro e a cidade onde está localizada. O estilo arquitetônico, a estrutura da edificação e o *layout* dos espaços, expresso em seu mobiliário, constituem uma disposição que é o que caracteriza os modos de vida e a sociabilidade. Eles revelam padrões e valores socioculturais que justificam (ou não) sua musealização, embora tal escolha sempre dependa de intenções e vontades, na medida em que está em jogo o que se deseja lembrar ou esquecer coletivamente.

A musealização de um bem depende do fenômeno relacional tecido entre a edificação, a cidade e o público. Quando isto acontece, são construídos valores que reforçam representações, embora sempre possam surgir novos olhares sobre o lugar, gerando tensões e questionamentos. A apropriação dos lugares pelos diferentes sujeitos sociais, neste sentido, é fundamental para compreender o potencial de musealização de um bem. Assim, as casas museu não são relevantes enquanto espetacularização da vida privada ou meras fontes de contemplação aos olhos curiosos do público. O que as caracteriza como bem cultural significativo e passível de musealização são as reflexões que proporcionam acerca dos diferentes contextos sociais dos próprios visitantes, pois são registro, retrato e produto da sociedade e da localidade onde estão inseridas.

Referências

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 130-152, 2007.

AFONSO, Micheli Martins e SERRES, Juliane Conceição Primon. Casa-museu, museu-casa ou casa histórica? uma controversa tipologia museal. *Contribuciones a las ciencias sociales*, Málaga, ano 11, nov. 2014.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não/ O novo espírito científico/ A poética do espaço*. Rio de Janeiro, Abril, 1979.

BARBOSA, Paulo Eduardo. *Tempo: casa-museu e cidade*. 2020. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

BRULON, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e devir. *Informação e Sociedade: Estudos*, João Pessoa, ano 25, n.1, p. 25-37, jan./abr. 2015.

CASA MUSEU EVA KLABIN. [S. l.], 2021. Disponível em: <http://evaklabin.org.br/>. Acesso em: 09 set. 2021.

DE CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 1994.

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, jul.-dez. de 2004.

ECKERT, Cornelia. O que não esquecemos? Tudo aquilo que temos razões para recomençar. In: POSSAMAI, Zita Rosane e ORTIZ, Vitor (org.). *Cidade e memória na*

globalização. Porto Alegre, Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2002. p. 77-87.

GABRIELE, Maria Cecília Filgueiras Lima. *Musealização do patrimônio arquitetônico: inclusão social, identidade e cidadania*. Museu Vivo da Memória Candanga. 2012. Tese (Doutorado em Museologia) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012.

GREGOROVÁ, Anna. La Muséologie: science ou seulement travail pratique du musée. *MuWoP*, n. 1, p. 19-21, 1980.

JEUDY, Henri Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2005.

JODELET, Denise. A cidade e a memória. In: DEL RIO, Vicente, DUARTE, Cristiane Rose S. e REINGANTZ, Paulo Afonso (org.). *Projeto do lugar: a colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2002. p. 31-43.

LAGOA RODRIGO DE FREITAS. *História*. [S.l.], 2021. Disponível em: <http://www.marcillio.com/rio/enlagoar.html>. Acesso em: 29 set 2021.

LINS, Bárbara. Casa Eva Klabin: o museu mais peculiar do Rio de Janeiro. *Descobertas bárbaras*. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://descobertasbarbaras.com.br/casa-eva-klabin-o-museu-mais-peculiar-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 21 dez. 2021.

LOUREIRO, Maria Lúcia Niemeyer Matheus e LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. *Midas 1, online*, p.1-11, 2013.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. In: *CONGRESSO ANUAL DO ICOFOM*, Paris, 1997.

MENSCH, Peter Van. *Towards a methodology of museology*. 1992. PhD Thesis, University of Zagreb. 1992.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Inventários, espaço, memória e sensibilidades urbanas. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 58, p. 37-53, out./dez. 2015.

OLIVEIRA, Matheus. Casa – conceito. *Archdaily*. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/920138/casa-nil-conceitos>. Acesso em: 16 ago. 2021.

PAVONI, Rosana. O projeto de classificação dos museus-casa: a conclusão da primeira fase e resultados. *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 148-163, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [S. l.], 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/229>. Acesso em: 20 set. 2021.

PONTE, António. *Casas-museu em Portugal: teoria e prática*. 2007. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade do Porto, Porto, 2007.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da e ECKERT, Cornelia. Apresentação. In: ROCHA, Ana Luiza Carvalho da e ECKERT, Cornelia (org.). *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2013. p. 12-20.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da e ECKERT, Cornelia. Narrar a cidade: experiências de etnografias da duração. In: POSSAMAI, Zita Rosane (org.). *Leituras da cidade*. Porto Alegre, Evangraf, 2010. p. 85-108.

SCARPELINE, Rosaelena. Lugar de morada versus lugar de memória: a construção museológica de uma casa museu. *Revista Musear*, Ouro Preto, ano 1, n. 1, jun. 2012.

SCARPELINE, Rosaelena. O objeto, a casa museu e sua herança cultural. *Memória e Informação*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1, p. 17-37, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/146139>. Acesso em: 04 fev. 2022.

SILVEIRA, Maria Tereza. O museu casa como lugar da experiência do tempo: a questão do anacronismo e as poéticas da arte contemporânea. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, ano 8, n. 16, p. 239-260, nov. 2018.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Maré: casa e museu, lugar de memória. *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 153-160, 2007.

ECOS DO PASSADO: o sino e o sineiro como símbolos da história e como patrimônios culturais brasileiros

Resumo: o estudo parte do uso dos sinos na China no ano 3000 a.C. e mostra como eles foram sendo incorporados à civilização europeia ainda na Idade Média. A partir do livro *A História do Mundo em 100 Objetos*, de Neil MacGregor, diretor do British Museum, o artigo objetiva mostrar a presença dos sinos e dos sineiros em significativos momentos da história. Em solo brasileiro, a pesquisa retrata a utilização do sino a partir da colonização do país, além de debater as influências culturais na execução dos sons dos sinos ao longo do tempo. O artigo se ampara nos historiadores Le Goff (2016) e Reis (2006), além de recorrer ao sociólogo Halbwachs (1990) para tratar sobre memória coletiva. Ao final, conclui-se que a representatividade dos sinos está presente em diversos momentos históricos. Na atualidade, eles se fazem presentes pela importância cultural e relevância em manter essa tradição de forma coletiva.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural. Linguagem dos Sinos. Ofício de Sineiro. Memória Coletiva.

ECHOES FROM THE PAST: the bell and the bell as symbols of the history and as brazilian cultural heritage

Abstract: the study starts from the use of bells in China in the year 3000 BC and shows how they were incorporated into European civilization in the Middle Ages. Based on the book *The History of the World in 100 Objects*, by Neil MacGregor, director of the British Museum, the article aims to show the presence of bells and bell ringers at significant moments in history. On Brazilian soil, the research portrays the use of the bell since the colonization of the country, in addition to debating the cultural influences in the execution of the bell sounds over time. The article is supported by the historians Le Goff (2016) and Reis (2006), in addition to resorting to the sociologist Halbwachs (1990) to deal with collective memory. At the end, it is concluded that the representativeness of the bells is present in several historical moments. Currently, they are present due to their cultural importance and relevance in maintaining this tradition collectively.

Keywords: Cultural Heritage. Language of Bells. Bell Ringer Collective Memory

ECOS DO PASSADO: o sino e o sineiro como símbolos da história e como patrimônios culturais brasileiros

Urbano Lemos Jr.¹
Vicente Gosciola²

[...] produz sons que podem ser mais ou menos fortes, agudos ou graves, afinados em diferentes notas musicais dependendo do diâmetro de sua boca e da espessura de sua bacia. Esses sons podem ser obtidos por intermédio de peça sólida, badalo, quando percutido em sua parte interna, ou por martelo, quando percutido em sua superfície externa; há outras referências na literatura e em documentos de época sobre a existência de sinais sem, necessariamente, a referência aos sinos – Yêda Barbosa (2016:50)

O toque dos sinos é uma das formas de comunicação mais antigas do mundo. Criado na China no ano 3000 a.C., os sinos eram utilizados inicialmente como instrumentos musicais presentes em rituais pagãos. No entanto, antes de dar prosseguimento faz-se necessário recorrer ao surgimento do objeto mecânico. O instrumento nasce no momento em que o homem passa a aplicar as primeiras técnicas de fundição em pedaços de bronze que passam a percutir diferentes tipos de sons.

Deste modo, falar na origem do sino é tratar também do emprego de uma metodologia de como fazer o objeto a partir de placas metálicas que eram dobradas para a produção do instrumento (Freitas *et al.*, 2015). Com o aprimoramento ao longo do tempo, o processo de fabricação passou a substituir as placas metálicas por “um conjunto de formas nas quais se depositaria metal fundido liquefeito” (Freitas F *et al.*, 2015:2). – ver a forma de citação nas orientações da publicação

O sino surge como instrumento musical, mas foi somente no século V que ele se difundiu no Ocidente e foi, aos poucos, sendo incorporado ao mundo cristão. Segundo o historiador francês Jacques Le Goff (2016), eles eram excelentes marcadores do tempo durante o período feudal. “A massa não possui seu tempo, é até incapaz de determiná-lo. Ela obedece ao tempo imposto pelos sinos, pelos clarins e pelos olifantes” (Le Goff, 2016:127). O tempo do Ocidente Medieval era marcado pelos sons dos sinos.

¹ Fundação Instituto de Ensino para Osasco, Brasil. Email: urbano.lemos@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7197-5580>

² Universidade Anhembi Morumbi, Brasil. Email: vicente.gosciola@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6267-8130>

Os repiques feitos para os clérigos, para os monges, para os ofícios, são os únicos pontos de referência do dia. O bater dos sinos comunica o único tempo cotidiano medido aproximadamente, o das horas canônicas pelo qual todos os homens se regulam. (LE GOFF, 2016:131).

O autor destaca ainda que a massa camponesa era a mais subordinada a esse “tempo clerical” (Le Goff, 2016). Mas, a partir do momento em que o homem avança para os centros urbanos, o tempo medieval também muda. “No século XIII, o brado ou a buzina do vigia marcava o início da jornada, logo o sino do trabalho aparece nas cidades mercantis, particularmente nas cidades têxteis em Flandres, na Itália, na Alemanha” (Le Goff, 2016:132). Um exemplo dessa influência temporal da igreja na vida dos camponeses pode ser encontrado na imagem abaixo na obra do pintor realista francês Jean-François Millet. O quadro chama *Angelus* e, mesmo não pertencendo ao período medieval, mostra a devoção católica entre os camponeses. A obra foi pintada entre 1857-1859 e representa o momento de agradecer. Na obra, esse momento é lembrado pelos sinos. Ao fundo da tela é possível ver a igreja não como elemento central, mas presente na narrativa imagética.

Figura 1: Obra *Angelus* mostra a influência da igreja no campo



Fonte: Museu d'Orsay, Paris (<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/langelus-345>)

No final do século XIII, surge o mecanismo de escape, o que possibilitou a fabricação dos primeiros relógios mecânicos que logo se propagam em diversos países da

Europa e “em toda Cristandade, nos séculos XIV e XV” (Le Goff L, 2016:132). Neste momento, o tempo dos relógios confronta o tempo religioso.

O tempo se laiciza. Um tempo laico, o dos relógios das torres de vigia, afirma-se diante do tempo clerical dos sinos de igreja. Mecanismos ainda frágeis, com avarias frequentes, que continuam tributários do tempo natural, uma vez que o ponto de partida do dia difere de uma cidade para outra e com frequência se baseia no momento sempre variável que é o nascer ou o pôr do sol. (LE GOFF, 2016:133).

Com o passar do tempo, os monges missionários europeus viram nos sinos uma forma eficaz de anunciar o Evangelho e chamar os fiéis para missas e eventos ecumênicos. Um dos expoentes desse período foi o italiano São Carlos Borromeo (1538-1584) que buscou estratégias para tornar mais intensa a fé dos diocesanos. Segundo uma publicação do Centro de Estudos Migratórios Cristo Rei e organizada por Leocádia Mezzomo, Teresinha Zambiasi e Mário José Zambiasi (2009), São Carlos foi o primeiro bispo a estabelecer seminários para formação dos padres, além disso, “outra invenção do santo foi a de bater o sino das igrejas 7 vezes ao dia e à noite para convidar o povo a lembrar-se de Deus e rezar” (Mezzomo; M; Zambiasi; Zambiasi, 2009:28).

Deste modo, o sino avança na história se moldando à medida que o homem desenvolvia novas formas de comunicação e sociabilização. E o nome não poderia ser diferente, em latim sino significa *signum*, ou sinal, assim chamado porque servia para dar o sinal à comunidade. Segundo o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990:88), a história é representada por mudanças, “e é natural que ela se convença de que as sociedades mudam sem cessar porque ela fixa seu olhar sobre o conjunto, e não passam muitos anos sem que dentro de uma região desse conjunto, alguma transformação se produza”. Ao longo dos séculos, a utilização dos sinos passou por diversas mudanças, haja visto que, “para a história, tudo está ligado, cada uma dessas transformações deve reagir sobre as outras partes do corpo social, e preparar, aqui ou lá, uma nova mudança” (Halbwachs, 1990:88).

Segundo uma reportagem³ de Luan Santos, no *Jornal Correio*, da cidade de Salvador, (*indicar a cidade de onde é o veículo*), o sino era utilizado tanto como meio de comunicação quanto instrumento musical. “O primeiro documento que cita o sino como instrumento musical é atribuído ao compositor alemão Georg Melchior Hoffmann, que

³ Reportagem: *Das missas às revoltas: conheça um pouco da história dos sinos*. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/das-missas-as-revoltas-conheca-um-pouco-da-historia-dos-sinos/>>. Acesso em: 02 de jun. 2021.

viveu no século XVII” (Santos, 2019). Conforme destacado, ao longo dos anos, os sinos passaram a ser empregados pelo Cristianismo, mas foi por volta do ano 400, que eles começaram a ser utilizados em mosteiros da cidade de Campanha, no sul da Itália. “Justamente por isso, o sino é chamado também de campana ou campainha, além de o local onde fica o objeto nas igrejas ser nominado de campanário” (Santos, 2019).

A importância do sino para compreensão da história é tanta que, em 2013, Neil MacGregor, diretor do British Museum, em Londres, escreveu o livro *A História do Mundo em 100 Objetos* e nele o instrumento está presente. Segundo a obra, um sino de bronze encontrado na província de Shanxi, na China, datado do século V a.C., ajudaria a entender o mundo a partir da era de Confúcio (551-479 a.C.). Segundo o filósofo chinês, a música “era uma metáfora de uma sociedade harmoniosa e poderia contribuir de fato para uma sociedade melhor. Essa visão do mundo até hoje ecoa com força na China” (MacGregor, 2013:198).

Figura 2: Sino de bronze chinês 500-400 a.C.



Fonte: *A história do mundo em 100 objetos* (MacGregor, 2013:197)

O pensador chinês encontrou na música elementos para transformar a sociedade, além de acreditar que a musicalidade desempenhava um importante papel na formação do indivíduo (MacGregor, 2013). Deste modo, os conjuntos de sinos passaram a ser empregados na filosofia chinesa, “refletindo a diversidade, mas também a harmonia criada quando cada sino diferente é sintonizado com perfeição e tocado na sequência correta” (MacGregor, 2013:198).

A harmonia dos sinos foi observada por Confúcio e utilizada para mostrar que uma sociedade harmoniosa também seria possível. A ideia era a união e a complementariedade, haja visto que o sino “fazia parte de um conjunto com nove ou catorze. Cada um tinha um tamanho diferente e produzia dois tons distintos, dependendo de onde o martelo batia” (MacGregor, 2013:199).

Além de servir como elemento musical e filosófico, o autor ainda lembra outras duas finalidades dos sinos. Por conta da padronização do peso, eles eram utilizados como “pesos-padrão”. “Assim, um conjunto de sinos na China antiga também poderia servir como uma espécie de escritório local de pesos e medidas, levando harmonia ao comércio e à sociedade como um todo” (MacGregor, 2013:199).

Outra funcionalidade era a utilização dos sinos e tambores antes das batalhas. O soar dos sinos servia como um aviso de honra e que não havia restrições no campo de batalha. Contudo, o mais comum era “o uso dos sinos para rituais e entretenimento na corte. Tocada em ocasiões importantes, banquetes e cerimônias com sacrifícios, a complexa música dos sinos marcava o ritmo da vida na corte”, lembra MacGregor (2013:199).

Os sinos encontraram no Confucionismo a base para se perpetuarem, tendo como premissa uma sociedade em perfeita harmonia. Segundo o autor, a música dos antigos sinos chineses “ressoa de modo harmonioso há mais de 2.500 anos, simbolizando não apenas o som de uma era, mas os ideais políticos subjacentes de uma sociedade antiga e seus sucessores modernos” (MacGregor, 2013:199).

Deste modo, falar da origem dos sinos é tratar, inevitavelmente, de um processo histórico milenar que o ser humano na busca por formas distintas de representação. O sino nasce do trato da natureza e da busca por significativos meios de comunicação. O objeto mecânico foi se moldando às práticas sociais ao longo do tempo e se inserindo em distintos contextos culturais. A história avançou e os sinos permaneceram presentes ecoando sons e saberes.

O sino na sociedade escravagista brasileira

[...] os africanos e seus descendentes construíram, de forma significativa e inegável, nosso país, em termos materiais e culturais – Liana Maria Reis (2006:11)

Com a chegada do colonizador português em terras brasileiras, o sino passou a ser um eficaz elemento de comunicação e negociação com os indígenas. A inserção do sino no Brasil ocorreu de forma bastante natural, “visto que o índio era conhecedor da comunicação através de sinais sonoros, e há indício de que instrumentos metálicos fossem de seu agrado, sobretudo guizos e campainhas obtidos nas negociações de troca”, lembra Maria do Carmo Vendramini (1981:48). Além disso, o objeto auxiliava no processo de catequização dos indígenas, pois carregava os simbolismos da doutrina católica europeia.

A bandeira da Cristandade se mostrava como uma das possibilidades para conquistar a nova terra e “um instrumento para usos e costumes portugueses” (PAIVA, 2002:33). A catequese era anunciada como o caminho da salvação e incluía toda ação pastoral da igreja. O objetivo era aporuguesar os índios, situando-os dentro da sociedade da época. No entanto, ele logo passa a ser utilizado em outras funções. Com a chegada dos escravos ele assume atribuição material e propósitos em benefício da exploração. Em uma das atribuições, o sino aparece como um elemento de sinalização.

Segundo um artigo do historiador Flávio Gomes para a Folha de S. Paulo⁴, o sino era uma forma de se comunicar e acordar os cativos. “Nas grandes propriedades, o início do dia de trabalho podia ser anunciado por um sino que soava estridente por todo o terreiro” (Gomes, 2003). Além desse episódio histórico, vale destacar o instrumento com outra serventia para a sinalização. Os feitores de escravos colocavam gargalheiras nos pescoços dos escravos com a ideia de vigiá-los e puni-los. O instrumento servia para avisar a localização e evitar fugas dos escravizados. O objeto consistia em uma haste de ferro com uma sineta na ponta. O acessório objetivava “indicar que aquele escravo era um fugitivo em potencial, facilitando a vigilância da sociedade sobre o mesmo, além de servir como peça de humilhação pública”, alerta a historiadora Sharyse do Amaral (2007:94).

São raros os documentos da época sobre o uso do objeto de vigilância, mas há significativos registros artísticos, como os realizados pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret que, a convite da corte portuguesa, integrou a Missão Artística Francesa (1816).

⁴ O historiador e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Flávio Gomes descreve o dia de trabalho de um escravo em uma fazenda no interior de São Paulo, no século XIX. Texto: *O Cotidiano de um escravo*. Folha de S. Paulo, Mais! 24 de ago. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2408200306.htm>>. Acesso em: 30 de abr. 2021.

Debret e outros artistas tinham o objetivo de ensinar artes plásticas no Brasil e acabaram documentando aspectos da sociedade brasileira no início do século XIX. Ao retornar para França, o pintor publica *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834). O livro é dividido em três volumes e traz um retrato da vida cotidiana no país por meio de desenhos dos indígenas, dos negros e da corte brasileira.

Figura 3: Prancha nº 42 de Debret, “O colar de ferro, castigo dos negros fugitivos”.



Fonte: Debret, 1940, Prancha nº 42:253

Se o sino era utilizado como um instrumento de sinalização pelo colonizador e religiosidade para a igreja católica, em outra cultura ele assume outra funcionalidade e é empregado como objeto de percussão. Por meio de memórias da ancestralidade, grupos de escravos encontram no sino um modo de resistência e identidade cultural. Os cativos, além da força física para o desempenho do trabalho, trouxeram elementos na bagagem cultural que por meio de instrumentos se repercutiam em cantos e sonoridades.

Flávio Gomes (2003) destaca que os “ritmos do trabalho não tinham somente os sons do chicote e da gritaria imposta pelos feitores”. Eles cantavam os vissungos, as cantigas africanas praticadas por escravizados. “Sob formas de versos cifrados, repetidos refrões e com significados simbólicos, [...] por meio das quais resenhavam suas vidas e expectativas e mesmo avisavam uns aos outros sobre a aproximação de um feitor”, lembra Gomes (2003).

Os vissungos eram seguidos por diversos instrumentos como a cuíca, o caxixi, o gunga⁵, o agogô⁶, entre outros. De acordo com o historiador Amailton Magno Azevedo (2016), os modos de tocar os “instrumentos no Brasil se mantiveram dentro de uma estrutura rítmica que se remete à região de Congo-Angola” (Azevedo, 2016:247). O pesquisador destaca ainda que essa tradição são rastros da cultura rítmica que permaneceram; “apesar do tráfico, travessia, escravidão e exclusão social após a abolição” (Azevedo, 2016:247).

Figura 4: Agogô com duas campânulas e vareta de ferro



Fonte: *Dossiê Iphan Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira* (2014:111)

Os agogôs lembram muito a dinâmica mecânica dos sinos. Ao invés de ter um badalo que golpeia a parte interna da bacia para gerar o toque, o instrumento emite o som quando se bate do lado de fora das campânulas. Ele é usado em ritos e celebrações de origem africana para acompanhar a música e a dança. Da mesma forma que os objetos se aproximam pela similaridade, eles também se distanciam pelo contexto cultural. Contudo, foram muitas as contribuições dos africanos para a formação cultural brasileira.

Neste contexto, os sinos são reincorporados e ressignificados. Eles deixam de ser utilizados apenas como um objeto que remetia à servidão e passam a ser instrumentos de celebração, fé e resistência cultural. A historiadora Liana Maria Reis (2006) lembra que

⁵ Gunga é um instrumento de percussão amarrado nos tornozelos dos dançantes. O objeto utiliza latas com furinhos e sementes.

⁶ Já o agogô é um instrumento formado por uma ou até quatro campânulas de ferro, percutida com uma vareta de madeira ou ferro. A palavra agogô é proveniente do Iorubá e significa sino (Barros, 2000:50).

os escravos trouxeram saberes que, com o tempo, foram sendo absorvidos pelos brasileiros. Dentre as contribuições, destaque para o folclore e a cultura religiosa, “componentes de nossa mesclada, diversa e difusa identidade nacional” (Reis, 2006: 12). A autora diz ainda que os saberes foram trazidos, compartilhados e propagados ao longo do tempo. O conhecimento dos africanos trazidos ao Brasil se propagou na culinária, na alimentação, no vocabulário, na religião, entre outras áreas (Reis, 2006:12).

No contexto religioso, a contribuição material dos escravos é evidenciada tanto na edificação de igrejas quanto na mineração. Os escravos eram grandes conhecedores do setor mineralógico, “provavelmente trazidos dos campos auríferos da África ocidental” (Reis, 2006:15). A autora diz que os africanos trouxeram duas importantes técnicas que foram bastante utilizadas na mineração nas Minas Gerais do século XVIII: o cadinho e o trabalho em fornos.

Além disso, a mão de obra empregada tanto nas atividades mineradoras quanto na construção das igrejas era um elemento primordial para o estabelecimento do poder eclesiástico nos arraiais e nas vilas no período colonial. No esteio dessa atividade, a linguagem dos sinos se manifesta como ponto de intersecção entre a exploração escravagista e a organização eclesiástica. A labuta na mineração e a consequente construção de igrejas podem ser compreendidas como saberes materiais trazidos pelos africanos ao Brasil. Esses saberes foram evidenciados em diversas exteriorizações culturais, dentre elas, o toque dos sinos brasileiros.

Nas cidades mineiras coloniais, o ofício de tocar os sinos “na América portuguesa ficava, na maioria dos casos, a cargo da escravaria”, esclarece o *Dossiê Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais* (Barbosa, 2016:38). A publicação ainda destaca a forte ingerência de ritmos de matriz africana em diversos toques de sinos durante o período colonial no país. Essa relação parte da materialidade do objeto empregado em uma cultura majoritariamente católica, para a imaterialidade do saber e do fazer que os cativos efetivaram. Um dos indícios dessa afirmação é atestado pela denominação de alguns dos toques dos sinos: “Barravento – nome homônimo de toques ou ritmos de terreiros de candomblé e capoeira –, Batucada e Batuquinho, por exemplo” (Barbosa, 2016:38).

Portanto, a influência da musicalidade do povo negro foi logo incorporada aos toques dos sinos brasileiros. A maneira e a forma com que os sinos eram tocados nas cidades históricas de Minas Gerais estão diretamente relacionados com a adoção de diversos ritmos, sobretudo de matriz africana. Além disso, há significativas referências populares aos nomes dos toques dos sinos, como *repique de cabeça* (Andrade, 1989: 437), *feijão com molho* e *mocotó sem sal* (Barbosa, 2016:39).

O processo de salvaguarda do toque dos sinos e do ofício de sineiro

A tradição do Toque dos Sinos só se mantém viva pela perícia e sentimento daqueles que os badalam, os Sineiros – Jurema Machado (2016: 11)

Desde 2009, a forma de expressão cultural presente no toque dos sinos em Minas Gerais, assim como o saber do ofício de sineiro são considerados patrimônios imateriais brasileiros. O processo de salvaguarda dessas manifestações culturais foi realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). No entanto, para que seja efetivado o processo de registro de um patrimônio cultural pelo órgão, é necessária antes a participação de pesquisadores, da comunidade e dos detentores do saber a ser preservado, no caso específico da presente pesquisa, os Sineiros. Segundo a então presidente do Iphan, Jurema Machado (2012-2016), “a salvaguarda desses Bens Culturais Registrados respeita seus atuais e diferenciados significados atribuídos pela comunidade envolvida, para a continuidade dessa manifestação cultural” (Machado, 2016:11).

Quem conhece as cidades históricas de Minas Gerais certamente já ouviu o badalar dos sinos ecoando nos vales, nas montanhas ou nas ruas de paralelepípedos. No campanário, os sinos contribuem com a vasta arquitetura inserida na paisagem colonial das cidades, além de fazerem parte da paisagem sonora nessas localidades. Os sons que integram esse conjunto cultural “vem de mãos ágeis e hábeis de detentores de um saber com raízes plantadas na nossa ancestralidade europeia, cristã e africana de muitas crenças e ritmos” (Barbosa, 2016:13).

Em relação ao tombamento do toque dos sinos e do ofício de sineiro, os registros como patrimônio cultural envolveram nove cidades mineiras, tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes. No entanto, esses saberes estão presentes em

outras cidades brasileiras, mas não há uma forma homogênea e nem a mesma intensidade no uso dos sinos. Até entre as muitas cidades mineiras “há diferenças nas características, nas relações e nas condições de vitalidade da arte de fazer falar os sinos” (Barbosa, 2016:13). A tradição sineira é o que assegura a permanência e a longevidade dos sons dos sinos. O certo é que o toque dos sinos é a “expressão reveladora da identidade das cidades inventariadas e da diversidade cultural brasileira”, certifica o registro realizado pelo Iphan em 03 de dezembro de 2009 (Sant’Anna, 2009: 2).

No esteio dessa observação, encontra-se na cidade de São João del-Rei a dedicação mais fecunda acerca da linguagem dos sinos. Segundo o *Dossiê Iphan* (2016), “lá, como em nenhuma outra, o toque dos sinos vem sendo cultivado e renovado como arte, ofício e devoção” (Barbosa, 2016:13). O legado é uma marca não apenas dos sineiros, mas de toda comunidade e faz com a cidade seja chamada popularmente como a Cidade dos Sinos. “Não por acaso, foi de São João del-Rei que partiu a iniciativa para o registro de “o toque dos sinos” na cidade, como patrimônio cultural brasileiro, em 2001” (Barbosa, 2016:13).

A cidade deu o pontapé inicial no processo de proteção da expressão cultural presente na linguagem dos sinos. Isso se deve ao fato de que São João del-Rei realiza um grande evento em que os sinos ocupam lugar de destaque: o Combate dos Sinos. O festejo acontece dentro da programação da Festa dos Passos, que é “uma festa de grande repercussão e de maior duração na comunidade são-joanense, devido a sua celebração ocorrer separadamente do calendário litúrgico da Semana Santa” (Pereira; Debortoli, 2020:445).

A Festa dos Passos de São João del-Rei é organizada pela Irmandade dos Passos e foi fundada em 1733 como parte das comemorações da Quaresma e da Semana Santa. A ideia da celebração é representar os passos de Jesus Cristo carregando a cruz até a chegada ao calvário. A importância do evento para a comunidade são-joanense é tanta que a tradicional procissão é preservada não apenas como símbolo religioso, mas significativa referência cultural.

Outras cidades mineiras realizam a tradicional festa, mas em São João del-Rei o culto das Capelas dos Passos “possui sua manifestação realizada por um núcleo vivo, que se abre e participa da procissão de forma efetiva, sendo possível ver nas janelas abertas

das casas os santos e mantas ornamentadas, como demonstração e respeito a fé” (Souza, 2018:168).

Deste modo, além da realização da festa, é sabido pela comunidade são-joanense que uma das marcas da celebração é o Combate dos Sinos, também chamado de Guerra dos Sinos. O evento é um festejo popular com uma tradição mantida há séculos “em que os sineiros responsáveis por cada igreja participante do festejo, disputam qual irmandade tocará os sinos por mais tempo, levando em consideração a habilidade, a técnica e a criatividade de cada tocador de sino” (Pereira; Debortoli, 2020:445).

Figura 5: Batalha dos Sinos na cidade de São João del-Rei



Fonte: Vertentes Agência de Notícias (UFSJ) – Lucas Comine (2016).

Diante disso, a própria comunidade buscou o reconhecimento e a preservação do saber e do fazer mantidos pelos sineiros da cidade. O processo teve início em 2001 com um pedido dos moradores de São João del-Rei solicitando a Ângelo Oswaldo de Araújo, então secretário de Estado de Cultura de Minas Gerais, o registro do Toque dos Sinos. “A demanda da comunidade são-joanense manifestou-se por ocasião de conferência sobre o toque dos sinos de São João del-Rei”, lembra Barbosa (2016:13). Inicialmente o processo compreendia apenas o registro do patrimônio cultural dos sinos naquela localidade.

Após instrução técnica, metodológica e entrevistas de campo, pesquisadores e consultores do Iphan verificaram que essa forma de expressão não é exclusiva de São

João del-Rei, “apesar de a cidade guardar especificidades e singularidades no que se refere a essa prática” (Barbosa, 2016:15). A equipe técnica do Iphan optou, portanto, na ampliação geográfica da manifestação da linguagem dos sinos em um território cultural para além da cidade de São João del-Rei.

Foram definidas, assim, além de São João del-Rei, outras oito cidades, cujas referências a sineiros e a toques de sinos, assim como a histórias e lendas em torno deles foram identificadas durante a primeira etapa de pesquisa. (BARBOSA, 2016: 16).

Em comum, além da utilização dos sinos como um elemento de comunicação com os moradores, as outras oito cidades tiveram um histórico de mineração durante o período colonial e o emprego da mão de obra escrava “o que se constitui num dos elementos conformadores daquela sociedade e da expressão dos toques dos sinos” (Barbosa, 2016:17). O terceiro ponto de confluência é o fato dessas localidades se organizarem em associações religiosas. As irmandades ficavam responsáveis por práticas litúrgicas, dentre elas, o ofício de tocar os sinos da igreja.

Por fim, vale destacar outros dois pontos em comum nessas cidades. Segundo o *Dossiê Iphan* (2016), tanto o barroco, quanto a música tinham uma forte influência cultural para os moradores dessas localidades. O barroco surge como “visão de mundo” e a música como elemento polifônico para a prática sonora (Barbosa, 2016:17). Halbwachs (1990), ao tratar sobre a memória coletiva diz que nos dias de hoje, a vida nas cidades menores ainda é regulada e ritmada como era antigamente por conta das tradições locais que são mais estáveis. “Os hábitos locais resistem às forças que tendem a transformá-los, e essa resistência permite perceber melhor até que ponto, em tais grupos, a memória coletiva tem seu ponto de apoio sobre as imagens espaciais” (Halbwachs, 1990:136). Já as antropólogas Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2010), destacam que as memórias coletivas fazem com os sujeitos sejam narradores da história. Segundo as autoras, “tais narrativas são geradas e geram sistemas simbólicos que configuram a rede de significados e o conjunto de valores em torno do qual os habitantes na cidade agenciam suas interações sociais” (Ramos; Eckert, 2010:143).

Deste modo, o registro do toque dos sinos, assim como o ofício de sineiro, seguiu um estudo circunscrito em um período histórico brasileiro que acarretou marcas e

significações lavradas em saberes e fazeres específicos de comunidades tradicionais. Esses saberes e fazeres resistem, já que “para que essa resistência se manifeste, é preciso que emane de um grupo” (Halbwachs, 1990, p. 137). Nos dias de hoje, o saber e o fazer continuam existindo e resistindo no ato de requerer o reconhecimento, a preservação e a difusão desse bem cultural.

Considerações finais

O artigo recupera episódios que mostram o sino e o sineiro como símbolos da história do mundo. Para tanto, o estudo mostrou que o objeto mecânico é mais que sons produzidos por intermédio de um badalo na parte interna da bacia, mas, sobretudo, os toques dos sinos representam um processo cultural presente em diversas passagens históricas. Deste modo, a presente pesquisa destacou que os toques dos sinos é uma das formas de comunicação mais antigas do mundo, sendo utilizados na China no ano 3000 a.C. como instrumentos musicais e como representação de uma sociedade em perfeita harmonia.

Com o passar do tempo, os sinos foram sendo incorporados à civilização europeia. No século V, eles foram difundidos no Ocidente e integrados ao mundo católico. No entanto, nesta época os sinos eram utilizados como marcadores de tempo. Foi somente no século XV que os sinos passaram a ser empregados como estratégias para tornar mais intensa a fé dos diocesanos.

Já no Brasil, os sinos estiveram presentes em diversas passagens. Há referências do objeto mecânico desde o início da colonização portuguesa. Os primeiros registros que fazem referência aos sinos marcam a chegada de D. Pero Sardinha, primeiro bispo a assumir a diocese de Salvador, em 1552. “Segundo essa documentação, o bispo trouxera consigo sinos, alfaias para os serviços eclesiásticos e demais ornamentos para o serviço do culto divino” (Barbosa, 2016:51).

Logo, os toques dos sinos passam a exercer diversas funcionalidades em terras brasileiras. Por meio deles, a Corte Portuguesa se comunicava com os moradores dos arraiais e das vilas, além de servir para convocar os fiéis para as missas. De Portugal para a América portuguesa, os sinos com finalidades eclesiásticas percorreram um caminho iniciado na Europa e que se propagou como símbolo de devoção e fé.

No entanto, junto com a colonização portuguesa vieram medidas para escravidão do povo africano nas terras do Novo Mundo, a partir da década de 1530. Deste modo, antes mesmo da chegada do primeiro bispo em terras brasileiras, a escravidão fazia-se presente. Foram quase 400 anos do período da escravidão no Brasil e, os sinos, além de marca do poder eclesiástico do colonizador, também esteve presente na realidade histórica local dos cativos que foram ressignificando saberes e fazeres e reincorporando o instrumento como símbolo de celebração, fé e resistência cultural.

Em vista dos argumentos apresentados, o estudo mostrou que os toques dos sinos em solo brasileiro fazem parte de um processo cultural decorrente da musicalidade do povo negro que foi trazido ao país. Esses saberes musicais foram evidenciados em diversas exteriorizações culturais, dentre elas, o toque dos sinos brasileiros. Deste modo, a maneira e a forma com que os sinos eram tocados nas cidades históricas de Minas Gerais estão diretamente relacionados com a adoção de diversos ritmos, sobretudo de matriz africana.

Conclui-se, portanto, que os sinos que tocam nas cidades históricas do Brasil guardam traços significativos do passado. Do alto do campanário, eles acompanharam o desenvolvimento de vilas em cidades, da exploração portuguesa na busca por minérios preciosos, do trabalho forçado dos escravos, entre outros acontecimentos. Edificar uma igreja era um símbolo de poder entre as irmandades e mostrava a influência do colonizador em terras brasileiras.

Referências

AMARAL, Sharyse Piroupo do Amaral. *Escravidão, liberdade e resistência em Sergipe: Cotiguiba, 1860-1888*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal da Bahia, 2007.

ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: MinC; São Paulo: Edusp, 1989.

AZEVEDO, Amailton Magno. O canto dos escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. *Revista Osis*, v. 16, n. 1, p. 238-251, 2016.

BARBOSA, Yêda. *Dossiê 12: Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira*. Iphan, Brasília, 2014.

BARBOSA, Yêda. *Dossiê 16: O Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais: tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes*. Iphan, Brasília, 2016.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Ao livro Técnico, 2000.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins, tomo 1, vol.1 e 2, ix, 1940.

FREITAS, Thiago Corrêa de. *et al.* Sinos: Física e música fundidas em bronze. *Revista Brasileira de Ensino de Física* a, v. 37, n. 2, p. 1-13, 2015.

GOMES, Flávio. O cotidiano de um escravo. Folha de S. Paulo, Mais! 24 de ago. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2408200306.htm>>. Acesso em: 30 de abr. 2021.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2016.

MACGREGOR, Neil. *A História do Mundo em 100 objetos*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2013.

MACHADO, Jurema. Apresentação. In: BARBOSA, Yêda. *Dossiê 16: O Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais: tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes*. Brasília: Iphan, 2016.

MEZZOMO, Leocádia; ZAMBIASI, Teresinha; ZAMBIASI, Mário José. *São Carlos Borromeo*. Porto Alegre: Centro de Estudos Migratórios Cristo Rei (CEMCRI), 2009.

PAIVA, José Maria de. Catequese dos índios e imposição cultural – Brasil, século XVI. *Revista Comunicações*, ano 9, n. 2, p. 17-36, 2002.

PEREIRA, Joyce Kimarce do Carmo; DEBORTOLI, José Alfredo Oliveira. O Toque dos Sinos de São João Del-Rei: uma análise das manifestações culturais. *Revista Licere*, v. 23, n. 2, p. 440-479, 2020.

REIS, Liana Maria. Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais. *Cadernos de História*, v. 8, n. 10, p. 11-23, 2006.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Cidade narrada, tempo vivido: estudos de etnografias da duração. *Revista Rua*, n. 16, v. 01, p. 01-24, 2010.

SANT'ANNA, Márcia Genésia. *Certidão de Registro número sete: Ofício de Sineiro*, Serviço Público Federal, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 03 de dez. 2009.

SANT'ANNA, Márcia Genésia. *Certidão de Registro número oito: Toque dos Sinos de Minas Gerais*, Serviço Público Federal, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 03 de dez. 2009.

SANTOS, Luan. Das missas às revoltas: conheça um pouco da história dos sinos. *Jornal Correio 24 horas*, Salvador, 11 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/das-missas-as-revoltas-conheca-um-pouco-da-historia-dos-sinos/>>. Acesso em: 02 jun. 2021.

SOUZA, Vanessa Taveira. Os Passos da Paixão: tipologia dos “Passos de Rua” inseridos no cenário urbano nas cidades mineiras de São João del-Rei e Tiradentes. *Revista Imagem Brasileira*, 09, p. 164-169, 2018.

VENDRAMINI, Maria do Carmo. Sobre os sinos nas igrejas brasileiras. *Musicae Sacrae Brasiliensis*. Roma: Urbaniana University Press, 1981.

PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: reflexões sobre as representações do negro no acervo expográfico

Resumo: O presente artigo propõe uma problematização sobre o lugar da arte popular e da arte não europeia em museus de arte no Brasil, focalizando a discussão no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), cujo processo de aquisição das coleções de arte popular e africana ocorreu a partir da década de 1960 e em duas exposições que ocorreram nos cem e cento e trinta anos da abolição da escravatura. Procura-se compreender ainda as imagens sobre o negro veiculadas no acervo do MNBA e como estas imagens estão ligadas a determinadas noções e valores que estabelecem quais sujeitos são produtores e quais são objetos da arte. Analisa-se ainda a hierarquização entre arte erudita e arte popular e o lugar ocupado pelo negro, sobretudo, na arte popular. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa tem caráter qualitativo, com ênfase em coleta bibliográfica e documental do acervo do MNBA.

Palavras-chave: Museu Nacional de Belas Artes. Patrimônio, Artes Visuais e Negritude.

CULTURAL AND ARTISTIC HERITAGE IN THE MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: discussions on the representations of Afro-Brazilians in the museums collection

Abstract: This article proposes a problematization of the place of popular art and non-European art in art museums in Brazil, focusing the discussion on the Museu Nacional de Belas Artes, this Museum acquired its collections of african art and popular art in the early 1960s', it also held two exhibitions in the 100th and 130th years of slavery abolition. We will also try to understand the images about afro-brazilians shown in the MNBA collection and how these images are linked to certain notions and values that determine which subjects are producers of art and which are considered to be art objects. It also analyzes the hierarchy between high art and popular art and the place occupied by afro-brazilians, especially in popular art. From a methodological point of view, the research has a qualitative character, with an emphasis on bibliographic and documentary research from the MNBA collection.

Keywords: Museu Nacional de Belas Artes. Heritage, Visual Arts and Blackness.

PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: reflexões sobre as representações do negro no acervo expográfico*

Ana **Teles da Silva**¹
Danielle **Maia Cruz**²

Introdução

A partir dos anos 1930, configurou-se no Brasil um movimento formado por intelectuais e artistas, que criaram formas de gestão do Estado brasileiro, com ênfase na defesa de expressões artísticas e culturais. Nesse processo, o intelectual Mário de Andrade e o memorialista Gustavo Barroso foram figuras emblemáticas na defesa de práticas e expressões culturais tidas por eles como dotadas de uma essência de brasilidade. Essas ações estavam articuladas ao projeto político de nação em curso à época no qual se buscava a construção de uma identidade nacional. No campo da cultura, esse movimento gerou diversas ações, sendo elas de valorização do erudito e de valorização do popular (Londres, 2005; Moraes, 1978; Oliveira, 1980; Ortiz, 1985).

Uma vez que o intuito era fomentar ações de valorização do patrimônio, diversas práticas políticas foram adotadas, tanto no que toca ao patrimônio material e arquitetônico, por meio do então Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, quanto no que se refere ao que foi nomeado de folclore, resultando, por exemplo, na criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), em 1948, posteriormente transformada em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), em 1958.

O que importa destacar aqui é que, nesse contexto dos anos 1930, forjava-se no país um cenário museológico. Nota-se que em 1937 foi criado o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), tido, na atualidade, como o principal museu a guardar, em seu acervo, a história das artes visuais no país, uma vez que é herdeiro da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Trata-se de um momento crucial para pensar como um imaginário sobre a

* Parte das reflexões produzidas no presente artigo foram apresentadas no Grupo de Trabalho Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação ocorrido em 2018 no Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ANPOCS, no XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/Enecult 2021 e na mesa Reflexões sobre a Experiência Curatorial na Construção da Exposição *Das galés às galerias: protagonismos e representações do negro no acervo do MNBA*.

¹ Museu Nacional de Belas Artes (IBRAM), Brasil. E-mail: silvateles@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2369-217X>

² Universidade de Fortaleza, Brasil. E-mail: dmaiacruz7@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1639-1547>

nação foi contado a partir das artes plásticas com a chegada de um conjunto de artistas europeus em 1816, historicamente designado de Missão Artística Francesa, com o propósito de ensinar arte formal e academicista.

O interessante a pontuar é que a AIBA recebeu alunos negros desejosos de aprender o ofício artístico então ensinado como legítimo. Alguns desses alunos tornaram-se, inclusive, docentes. Fazem parte do acervo do MNBA algumas obras destes alunos, porém poucas vezes foram expostas, seja em mostras de longa duração, seja em exposições de curta duração, e a condição de serem artistas negros é pouco conhecida³.

A Missão Artística Francesa constituiu-se de um grupo de artistas franceses que, descontentes com o regime de Napoleão Bonaparte, aceitaram o convite do Imperador de Brasil e Portugal, Dom João VI, para fundar a primeira academia de Belas Artes nas Américas, em 1826 (Xexéo, Abreu, Dias, 2007). Tal missão, a partir de então, introduz o gosto estético europeu nas nascentes artes brasileiras. Desta forma, as paisagens, a população e demais temas foram retratados sob a perspectiva do europeu. São, então, de artistas e viajantes europeus as primeiras iconografias dos escravizados no Brasil. Tais imagens de uma terra exótica, povoada por negros e índios, circulavam pela Europa produzindo uma representação destes, criada, sobretudo, pelo olhar de outro europeu (Belluzzo, 1996; Kossoy, 1994).

Estas imagens não falam por si sós e não são apenas testemunhos. Schwarcz (2021) lança mão do conceito de Benedict Anderson (2013) sobre nação enquanto comunidade imaginada para explicitar a importância de visualidades no processo de construção de uma nação. As imagens para esta autora não são meros produtos ou ilustrações – como algo que está lá para confirmar o que foi dito –, são de fato produtoras de narrativas, construindo ideias que forjam pertencimento. São constituidores de imagens de uma nação: mapas, documentos, dados estatísticos, jornais e ainda obras artísticas – como é o foco deste artigo.

A discussão em tela aponta para uma problemática central: ainda que a cultura popular tenha sido foco de atenção do Estado, uma questão que se apresenta e se reproduz no decorrer das décadas é a predominância de um acervo de artes visuais eruditas

³ A exposição virtual do Museu Nacional de Belas Artes, de curadoria do educador Reginaldo Tobias de Oliveira, *Entre a cátedra e o cativo: professores negros na Academia Imperial de Belas Artes*, apresenta a obra de seis artistas negros formados na Academia Imperial de Belas Artes. O acesso ao conteúdo está, disponibilizado pelo Museu Nacional de Belas Artes, no *Google Arts*.

notadamente assinadas por artistas brancos nos espaços culturais e no principal museu de artes visuais do país, o MNBA.

É importante frisar que o MNBA efetuou alguns esforços no sentido de diversificar o seu acervo, abrindo-se para a arte não europeia a partir dos anos 1960. Alguns momentos que se destacam nesse sentido são a aquisição das coleções de Arte Africana e de Arte Popular, assim como a exposição de longa duração Museu das Origens, nos anos de 1990, e as exposições realizadas em 1988 e 2018, respectivamente, nos cem e cento e trinta anos da abolição da escravatura.

Essas iniciativas de diversificação do seu acervo e mostras representam esforços isolados, não tendo se tornado uma política predominante. Para uma melhor contextualização, desde os anos de 1960, somente em quatro momentos posteriores, as coleções de arte africana e popular foram expostas no MNBA. O que reforça uma lógica já existente sobre o que pode ser considerado arte no país, uma vez que um acervo importante para o processo histórico, artístico e patrimonial brasileiro expõe, em seus dezessete mil metros quadrados, obras feitas notadamente por artistas homens, europeus e/ou brancos.

Dessa forma, este artigo tem o intuito de compreender o lugar da arte popular e da arte não europeia em um museu que tem como premissa contar a história das artes visuais no país. Pretende-se, dessa forma, compreender valores vinculados à produção artística de pessoas negras, bem como as representações imagéticas dessas pessoas por artistas brancos. Com isso, problematiza-se o lugar dos museus de arte na classificação e legitimação de quem são os sujeitos da arte e quem são apenas objetos de representação. O objetivo é refletir criticamente acerca das narrativas presentes no acervo e nas exposições deste museu sobre a história das artes visuais no país; compreendendo, então, o museu enquanto patrimônio histórico e artístico brasileiro, questiona-se quais os valores que norteiam as suas escolhas expositivas. Até que ponto este museu reflete a diversidade racial e cultural do país? Até que ponto contribui para legitimar, como patrimônio artístico, apenas os cânones artísticos europeus? Para isso, pretende-se refletir sobre a trajetória do MNBA marcada por tensões no que se refere à concepção de valor artístico e diversidades, chamando a atenção para o lugar que historicamente foi conferido às expressões culturais de populações afrodescendentes e africanas.

Santos (2007) realizou pesquisa com o intuito de discutir as relações raciais brasileiras a partir das narrativas apresentadas em dois museus: MNBA e Museu da

República. A pesquisadora analisou o discurso existente no MNBA sobre a participação do negro nas artes brasileiras. Este museu apresentaria uma visão da arte como universal. Nele, há pouca informação do negro enquanto artista e produtor de cultura nacional (Santos, 2007). As obras de arte expostas no museu e os textos que o acompanham acabam contribuindo para reforçar a imagem do negro enquanto subordinado, sem que haja, de forma suficiente, um discurso crítico para se contrapor a estas representações. “Nem a formatação que os negros sofreram no palco destinado à grande arte, nem a sua representação de forma subordinada nas telas e esculturas de época desapareceram.” (Santos, 2007: 48). Pode-se aqui apontar a importância dos achados de Santos (2007) para pensar o silenciamento do negro no MNBA e, nesse sentido, como as relações raciais se estruturam no país historicamente, tendo rebatimentos em diferentes camadas do social. O artigo de Santos chama a atenção para uma lógica que atravessa a trajetória do MNBA, apesar de alguns esforços em contrário, conforme já explicitados anteriormente. Esses debates vêm provocando, na atualidade, reflexões, enfrentamentos e questionamentos, sobretudo de artistas negros que reivindicam a inserção de suas produções artísticas nesses espaços consagrados como eruditos.

O presente artigo se propõe a dar continuidade às reflexões iniciadas por Santos (2007), alargando o olhar para o contexto social e político dos últimos anos, posterior ao artigo referido. Além disso, propõe um questionamento sobre a descontinuidade dos esforços de modernização e diversificação do acervo empreendidos na década de 1960. Para este empreendimento, realizaremos inicialmente uma discussão sobre patrimônio cultural e diversidades culturais, procurando compreender os museus de arte enquanto instituições produtoras de determinados valores e imagens sobre a nação (Schwarcz, 1998, 2021). Posteriormente à discussão, abordaremos o processo de aquisição das coleções de arte popular e arte africana no MNBA e as duas exposições ocorridas em efemérides da abolição da escravidão. Por fim, analisamos as tensões que, de um lado, buscam invisibilizar a presença do negro no MNBA e, de outro, enfrentam a lógica vigente e procuram, de alguma forma, diversificar o acervo e conferir protagonismo aos artistas negros.

Patrimônio cultural e diversidades

O patrimônio cultural constitui-se na eleição de certos monumentos ou tradições como importantes marcos arquitetônicos, históricos ou artísticos de uma nação. Françoise Choay (2006) retoma a origem etimológica da palavra *monumento*, que advém do latim *monumentum*, derivado de *monere*, que, por sua vez, significa advertir. A autora aponta para a seleção do patrimônio como algo construído e propositado, uma vez que há forte relação entre a seleção do patrimônio e o processo identitário de determinada comunidade: “[...] ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar.” (Choay, 2006: 18).

Gonçalves (1996) empreendeu um importante estudo sobre os discursos de preservação do patrimônio no Brasil no século XX. O autor demonstra como a ideia de preservação do patrimônio está estreitamente vinculada à ideia da nacionalidade. É estabelecida uma relação metonímica entre os objetos do patrimônio e a identidade da nação (Gonçalves, 1996). Londres (2005), em sua análise da constituição do processo de preservação de determinadas obras artísticas e arquitetônicas brasileiras, apoia-se na categoria de *valor* para compreender o processo de seleção destes objetos, apontando para o *valor* percebido de pertencimento à comunidade nacional. A questão do patrimônio enquanto símbolo da nação é que, muitas vezes, a seleção de determinados monumentos ou obras artísticas pressupõe a seleção de símbolos de grupos dominantes, constituindo-se em um processo de exclusão pela invisibilização de grupos subalternos.

Portanto, tendencialmente, o Estado tem gerenciado os processos de construção patrimonial tendo em vista a constituição de uma identidade coesa e una, na qual são selecionados apenas os bens culturais que refletem esta identidade (Rotman, De Castells, 2007). Dessa forma, tanto em termos da memória, quanto em termos do patrimônio, grupos subalternos, cujo patrimônio não cabe naquela identidade representada pelo estado-nação, são excluídos.

O antropólogo Gilberto Velho (2006) relembra sua participação no conselho consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1984, quando este conselho proferiria uma decisão sobre o tombamento do Terreiro da Casa Branca, local de culto da religiosidade afro-brasileira em Salvador. Esta era a primeira vez que um Terreiro se tornaria objeto de tombamento. Houve intensa disputa em torno deste fato,

com muitas posições contrárias ao tombamento. O que estava em jogo era a identidade nacional e a sua relação com os monumentos tombados, até então apenas edificações consideradas arquitetonicamente relevantes, ou fortificações militares e igrejas católicas, todas representativas da colonização portuguesa, haviam sido tombadas. Por fim, votou-se pelo tombamento do Terreiro, apesar de muitas resistências por parte de membros do conselho consultivo e de membros da igreja católica. A partir dos anos 2000, com as políticas públicas do patrimônio imaterial é que houve um maior reconhecimento das tradições culturais de origem afro-brasileiras.

Os museus fazem parte do processo de patrimonialização da memória. Aqui, segundo Fiorin (2009), partimos da concepção de museus como dispositivos sociais para a representação de memórias coletivas e para o fortalecimento das identidades que essas memórias sedimentam. A patrimonialização da memória, que os museus manifestam, concebe-se pelo processo de uma formação identitária, pela vontade de materializar essa memória e cultuá-la (Thiesse, 1999 *apud* Fiorin, 2009). Os “lugares de memória” (Nora, 1993), entre os quais estão os museus, são essenciais para a construção de uma “memória oficial” da identidade, seja nacional, seja de outra escala, seja um tipo de agrupamento coletivo.

Esses lugares são meios de guardar lembranças que a sociedade não quer esquecer, sendo estas sempre seletivas. Assim, tais lugares, como são os museus, representam o investimento na reprodução de uma memória que, nesta seleção, é enunciada como patrimônio a ser guardado, mas que não assume o caráter de uma verdade absoluta e perene (Silva, 2016). Isso porque, para Nora (1993), a memória renova-se e evolui permanentemente de acordo com as lembranças e suas evocações, ela não promove ruptura entre o passado e o presente, mas retém o passado no presente.

Operando dessa forma, a patrimonialização da memória nos museus de arte tem tradicionalmente sido um lugar de exclusão de camadas dominadas da população, como as classes trabalhadoras, mulheres, imigrantes, dentre outras, e, no caso do Brasil, a população negra e indígena.

Neste sentido, apesar de a maioria da população brasileira ser composta de negros e pardos⁴, estes ainda são pouco representados em espaços que projetam a cultura e a

⁴ Segundo a PNAD/IBGE de 2016 (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2016), a população que se autodeclarava parda correspondia a 46,7% da população, o quantitativo que se autodeclarava negro correspondia a 8,2%. Temos, assim, em 2016, uma maioria de 54,9% da população brasileira de negros e pardos contra 44,2% que se declaram brancos.

memória nacional. Assim, num museu, em cujo acervo está guardada parte da história das artes plásticas no Brasil, notadamente do século XIX e da primeira metade do século XX, chama a atenção a ausência de outras construções visuais que não as eurocêtricas. Este museu, que tem como mote fundador a conservação e a exibição da história artística nacional, pouco avançou no reconhecimento de grupos étnicos não europeus ao longo de seus 84 anos de existência.

A aquisição da coleção de arte popular e arte africana pelo Museu Nacional de Belas Artes

Após sua criação, em 1937, o MNBA passou por uma gestão conservadora, do diretor e artista Oswaldo Teixeira, que valorizava, sobretudo, a arte acadêmica e europeia. Esta direção vai até 1961, quando é substituída pelo crítico de arte José Roberto Teixeira Leite. A mudança de direção veio no esteio de debates no campo da arte internacional, no processo de descolonização dos países africanos, quando então se alarga o conceito de arte para formas artísticas não europeias, e esse debate reverbera no Brasil (Batista, 2018). Dessa forma, a nomeação de José Roberto Teixeira Leite tinha o intuito de renovar o MNBA em termos da concepção de arte desta instituição. Este diretor, então jovem de trinta e um anos, buscou tornar o MNBA mais aberto a outras formas artísticas, que não a arte acadêmica e de origem europeia, e atrair um novo público ao museu. Sua gestão inovadora provocou repercussão na imprensa com apoio, por um lado, e críticas por outro. Nessa gestão foram adquiridas da coleção particular da jornalista e colecionadora de Arte Popular Eneida de Moraes 74 peças que dão origem à coleção de Arte Popular do MNBA. Essa primeira aquisição foi de obras de ceramistas pernambucanos, como mestre Vitalino e outros que trabalhavam junto com ele. Posteriormente, por aquisições na década de 1970, e por doações nas décadas seguintes, a coleção foi crescendo, chegando hoje a 633 peças.

A coleção de Arte Africana foi adquirida em 1963 numa compra da coleção do adido cultural Gasparino Da Mata, compondo 101 peças, posteriormente foram adquiridas mais 10 peças, perfazendo um total de 111. Em entrevista realizada por uma das autoras, José Roberto Teixeira Leite (2021) expõe sua motivação na aquisição dessas coleções na sua gestão à frente do MNBA: “Minha intenção era transformar o museu de ‘Belas Artes’ num museu de arte, aberto a todas as manifestações estéticas, portanto

também à arte popular, à arte da África Negra e à arte afro-brasileira, à arte sacra ou religiosa e por aí vai.” Dessa forma vemos que há uma tentativa de introduzir um acervo mais diverso do ponto de vista cultural no MNBA. No entanto, essas aquisições produziram pouco efeito em termos da narrativa mais corrente do MNBA, enquanto um museu que apresenta uma história de arte centrada nos cânones europeus.

Ao relembrar a história do MNBA, Guarnieri (2010: 90) comenta o seguinte: “Até então, o precioso conjunto constituiu-se numa espécie de museu escolar, verdadeira antologia das artes plásticas da época, dentro de padrões que, entretanto, fogem às raízes mamelucas e se ‘europeízam’.” Isso porque, em termos do acervo total do MNBA, as coleções de arte popular e africana são pouco significativas, representando apenas 2,5% e 0,04%, respectivamente, do acervo total do MNBA.

Além de serem pouco quantitativas no acervo, essas coleções foram pouco expostas no MNBA, seja em exposições de longa, seja em mostras de curta duração. Note-se que a coleção de Arte Africana foi exposta na exposição *Arte Africana*, em 1984, e na exposição *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA*, em 2018, e a coleção de Arte Popular, na exposição *Mestre Vitalino: 80 anos de arte popular*, em 1995. Ambas as coleções tiveram algumas peças expostas na exposição de longa duração Museu das Origens, na década de 1990. Algumas peças destas coleções também integraram exposições cujo mote principal não era a coleção em si, seja no próprio MNBA, seja em empréstimo para outros museus.

As exposições Centenário da abolição e Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA

Foram duas as exposições, temporárias, no MNBA, que procuraram realizar uma reflexão sobre o negro em seu acervo: *Centenário da Abolição* (1988) e *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA* (2018).

A exposição *Centenário da Abolição* foi realizada na biblioteca do MNBA. Dado esse curioso, uma vez que, embora o museu ocupe uma área de dezessete mil metros quadrados, a exposição foi realizada no exíguo espaço da biblioteca. O próprio catálogo da exposição apresenta-a como uma pequena exposição.

Nesta exposição, as obras eram de negros sendo representados, não havia obras de artistas negros. Essa exposição apresentava obras do século XIX e da primeira metade do século XX, sendo cinco pinturas, cinco esculturas, dois desenhos e três litografias. As

pinturas foram *Mãe Maria*, de Orózio Belém, 1945; *Saudades da Favela*, de Sabaté Pujals, 1937; *Pretas*, de Hilda Campofiorito, 1935; *Morro Vivo*, de Sylvia Meyer (s/d) e *Família de Pretos*, de Ignês Maria Luisa Correia Costa (s/d). As esculturas foram *Preta*, de Jorge Campos, 1942; *Crioula*, de Margarida Lopes de Almeida, 1940; *Busto de Rafael Bordalo Pinheiro*, de Rodolfo Bernardelli (s/d); *Bastiana*, de Nicolina Vaz de Assis (s/d) e *Cabeça de Negro*, de Hostílio Dantas, 1943. Os desenhos incluíram duas obras de Percy Lau: *Negras Baianas* e *Vida Cotidiana*. As gravuras foram *Cabeça de Homem Negro*, de Lasar Segall, de 1929, e duas obras de Jean Baptiste Debret: *Une Mulatresse Allant Passes les Fêtes du Nuel*, junto com *Concours des Écoliers la veille du Jour de St Alexis*, e *Marchand de Fleurs, a la Porte d'une Eglise*, junto com *Ex-Voto de Marins Échappes d'un Naufrage*. Do século XIX a exposição apresenta obras do artista francês Jean Baptiste Debret, que retrata o negro em situação de escravização. Da primeira metade do século XX, apresenta obras da pintura brasileira e da escultura brasileira, com imagens dos negros em expressões da cultura popular, no ambiente rural ou em situações de pobreza.

Ambas as exposições lidaram com a questão da pouca quantidade de obras que retratam o negro no MNBA. O acervo do MNBA é composto de 60 mil objetos, destas apenas 200 obras referem-se a representações do negro, artistas negros ou arte africana (Souza, 2021). Assim é presumível que as exposições realizadas num intervalo de 30 anos tenham apresentado obras em comum. Na maior parte do tempo, essas 200 obras ficam guardadas na reserva técnica sem acesso por parte do público. Chama ainda a atenção o fato de que algumas dessas obras são de autoria de artistas que ganharam expressiva notoriedade, como Lasar Segall, contudo o museu faz a opção em expor outras obras desses artistas e deixar reservadas aquelas com temáticas sobre o negro. A única dessas obras que é exposta em posição de destaque, na exposição permanente *Galeria do século XIX*, é a obra *A Redenção de Cã*, de 1895, do artista espanhol Modesto Brocos (Figura 1), que aponta uma forte imagética para o projeto de branqueamento como a única possibilidade de a nação alcançar o progresso (Schwarcz, 1993).

Figura 1 – Modesto Brocos, Redenção de Cã, 1895



Fonte: fotografia de César Barreto (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

A exposição *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro* foi realizada em 2018. Essa exposição contou com três núcleos. Um primeiro núcleo apresentou imagens de artistas europeus, Franz Post, Jean Batiste Debret, Modesto Brocos, Johann Moritz Rugendas e Leon Palliere, que representam o processo de escravização.

Figura 2 – Frans Post, vista de um engenho de cana-de-açúcar, *circa 1637/1680*



Fonte: coleção do acervo MNBA/IBRAM/MTUR.

Figura 3 – Modesto Brocos, Engenho de Mandioca, 1892



Fonte: fotografia de César Barreto (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

O segundo núcleo mostra como o negro foi retratado na primeira metade do século XX. Neste núcleo temos representações dos brasileiros afro-descendentes ligadas aos temas da mestiçagem, do futebol, da música (o samba e o maracatu), às baianas e ao candomblé.

Figura 4 – Djanira Motta, Fla-Flu, 1975.



Fonte: fotografia de Jaime Acioli (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

Figura 5 – Salvador Pujals, Saudades da Favela, 1937.



Fonte: fotografia de César Barreto (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

O terceiro núcleo apresenta obras de artistas negros, seja ainda enquanto alunos ou docentes na Academia Imperial de Belas Artes, seja como artistas considerados *naifs*, seja enquanto artistas contemporâneos.

Figura 6 – Artur Timoteo da Costa, Autorretrato, 1919.



Fonte: fotografia de Jaime Acioli (Coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR).

Figura 7 – Maria Auxiliadora Silva, Colheita de Flores, 1972



Fonte: coleção do Acervo MNBA/IBRAM/MTUR.

Assim podemos perceber que os segundos e terceiros núcleos apresentam a possibilidade de o negro ser criador de arte, sobretudo, na arte popular. As representações do negro no segundo núcleo estão ligadas às expressões da cultura popular, como o samba, o maracatu, as baianas, a religiosidade de matriz afro-brasileira e o futebol. No terceiro núcleo, temos artistas autodidatas, como Maria Auxiliadora e Nice Nascimento Avanza, que criam obras consideradas *naif* ou popular. O terceiro núcleo apresenta também obras de artistas negros que lograram, ainda no período da escravidão, ingressar na Academia Imperial de Belas Artes, como já referido anteriormente; no entanto, apenas recentemente a sua condição de artistas negros tem sido reconhecida. Nos questionários realizados junto ao público visitante desta exposição (381 questionários foram respondidos pelo público visitante durante o mês de agosto de 2018), foi recorrente o comentário por parte de muitos respondentes de que não sabiam anteriormente que já havia artistas negros no século XIX, demonstrando a invisibilização dos artistas negros na história brasileira.

Além da representação do negro em situações de escravização, pobreza e cultura popular, há também a questão de sua indistinção enquanto indivíduos, sendo nomeados de acordo com a questão racial. A forma de nomeação de algumas obras das duas

exposições demonstra um processo de invisibilização dos sujeitos negros modelos das esculturas. Assim são nomeadas obras como *Cabeça de Preto*, de Lasar Segall, de 1929; *Cabeça de Negro*, de 1943, de Hostílio Dantas; *Pretinha*, de 1942, de Jorge Campos; e *Creoula*, de 1940, de Margarida Lopes de Almeida. Tais títulos criam a ideia de indistinção, como se uma pessoa negra pudesse representar todo um grupo étnico, ou seja, a individualidade não era atribuída aos negros.

Como afirma Fanon (2008), ao negro não é atribuída humanidade pelo branco. Nosso olhar está comumente obliterado por um viés colonizado (Fanon, 2008; Gilroy, 2001; Hall, 2006). A exposição *Le modele noir De Géricault à Matisse*, realizada no Museu D'Orsay, Paris, França, em 2019, é resultado da pesquisa da historiadora Denise Murrel (2018), que questionou o anonimato destes modelos negros. Murrel realizou uma busca ativa dos muitos modelos negros que posaram, no século XIX, para artistas brancos, e cujas obras resultantes foram nomeadas desta forma genérica: “uma negra”, “um crioulo”. A partir desta pesquisa, a autora encontrou, em alguns casos, o nome desses modelos e subsidiou a renomeação de obras apresentadas na exposição *Le Modele Noir*. Dessa forma, nessa exposição, ao lado do título original da obra, aparece o nome do modelo (Bauwens, 2019).

O período colonial no Brasil, bem como nos demais países das Américas, com o processo de escravização, produziu uma desumanização da figura do negro; este passou a ser objetificado pelo olhar do outro. As representações nas artes visuais rotineiramente seguiram este padrão eurocêntrico.

A partir da análise das obras de artes visuais expostas na mostra *Das galés às galerias: representações e protagonismos do negro no MNBA e Centenário da Abolição*, podemos constatar que as formas de representação do negro mais comuns são como parte da paisagem e invisibilizado, como escravizado e como criador ou participante da cultura popular. No primeiro caso, temos imagens do Brasil Colônia e Império, que retratavam paisagens exóticas da qual o negro fazia parte, tais imagens eram produzidas por artistas europeus viajantes e depois circulavam na Europa. Além disso, o negro, enquanto indivíduo, encontrava-se invisibilizado também em obras com titulações racializadas, conforme já mencionado.

No século XIX, o negro é retratado principalmente como escravizado; as temáticas do castigo e do trabalho são a tônica. Na primeira metade do século XX, o negro aparece, sobretudo, em obras que representam a miscigenação e a cultura popular. No caso da

cultura popular, são obras que retratam o futebol, a música – como o samba e outros ritmos –, o candomblé, as congadas – como o Maracatu – e a feira. Em todos esses casos, o negro é objeto da representação e do olhar do outro, seja enquanto parte da paisagem, seja enquanto escravizado, seja mesmo enquanto artista da cultura popular. Essas formas de olhar produzem uma representação da alteridade, do negro como “um outro”. Mudimbe (2013), através da pesquisa de textos antropológicos e de viajantes coloniais, mostra-nos que o conhecimento é uma forma de poder e que as práticas coloniais, para além da conquista econômica e do território, também se deram pelo poder epistemológico de produzir conhecimentos e classificações possíveis de criar uma alteridade, ou seja, o africano é visto como o outro do europeu.

Conclusão

Da análise da trajetória do MNBA, verifica-se que seu acervo é notadamente composto por obras de artistas brancos, o que significa, em se tratando de um museu nacional, que este tem a legitimidade para difundir noções e valores sobre quem pode ocupar as posições de maior prestígio no campo da arte. Entretanto houve, na trajetória deste museu, tentativas de ruptura destes discursos hegemônicos, conforme ocorreu nos anos de 1960 e em outros momentos mais recentes, como em 2018, quando foi apresentada a exposição *Das galés às galerias representações e protagonismos do negro no MNBA*. Pode-se dizer que, nestes dois momentos, havia pressões sociais com rebatimentos no campo artístico, forçando a mudança na lógica até então vigente, ainda que brevemente. Na década de 1960, a descolonização dos países africanos produz todo um questionamento sobre o valor supostamente universalizante da arte europeia. Já a partir da Segunda Guerra Mundial, a Unesco vem promovendo a valorização da arte e patrimônios históricos etnicamente diversos. No MNBA, esse movimento veio acompanhado de uma mudança em sua direção, de uma mais academicista e conservadora para outra que buscou a renovação do acervo do MNBA, refletido na aquisição das coleções de arte africana e arte popular. No contexto mais recente, a partir dos anos 2000, a articulação de movimentos sociais de militância negra foi fundamental para promover a ocupação de espaços historicamente tidos como brancos, como os museus de arte moderna e erudita.

As artes visuais são, então, importantes para a compreensão dos processos de formação social de um país, sendo o museu um espaço que pode operar com uma lógica de reforço da invisibilidade de certos grupos étnicos ou como um instrumento de valorização da diversidade. Este processo, de tentativa de renovação do olhar sobre os acervos, só pode ser entendido a partir de contextos sociais mais amplos. Contextos estes que requerem a atenção para a articulação que os movimentos de militância negra têm realizado no sentido de ocupação de instituições culturais, bem como de contextos políticos que possam permitir o diálogo entre estas instituições do Estado e os movimentos sociais.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 2013.

BATISTA, Gabrielle Nascimento. *O que dizer sobre as políticas africanas do Brasil e as artes? Reflexões sobre as coleções africanas do Museu Nacional de Belas Artes (1961-1964)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BAUWENS, Malika. *Entretien avec Cécile Debray, Stéphane Guégan et Isolde Pludermacher: le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Paris, Éditions Beaux Arts, 2019.

BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d'o Brasil dos viajantes. **Revista USP**, São Paulo, v. 30, p. 8-19, jun./ago. 1996.

BROCOS, Modesto. *Engenho de mandioca*, 1892.

BROCOS, Modesto. *Redenção de Cã*, 1895.

COSTA, Artur Timoteo da. *Autorretrato*, 1919.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, Editora da UNESP, Estação Liberdade, 2006.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, n. 1, 2009. Disponível em: <https://ken.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/3002>. Acesso em: 27 set. 2020.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, 2001.

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

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Existe um passado museológico brasileiro? In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2016 PNAD/IBGE de 2016. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9127-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios.html?=&t=o-que-e>. Acesso em 27 fev. 2022.

KOSSOY, Boris. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, Edusp, 1994.

LEITE, José Roberto Teixeira. Entrevista concedida a Ana Teles da Silva. Fortaleza, 2021. *E-mail*.

LONDRES, Cecília. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

MOTTA, Djanira. *Fla-Flu*, 1975.

MUDIMBE, V.Y. *A invenção da África, gnose, filosofia e ordem do conhecimento*. Mangualde (Portugal), Luanda (Angola), Edições Pedagogo, Edições Mulemba, 2013.

MURELL, Denise. *Posing modernity: the black model from Manet and Matisse to today*. New Haven, Yale University Press, 2018.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História, PUC, São Paulo 1993.

OLIVEIRA, Lucia Lippi de. As razões da ordem: os intelectuais, a cultura e o estado. In: SEMINÁRIO SOBRE A REVOLUÇÃO DE 30, 1980, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: FGV, 1980.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

POST, Frans. *Vista de um engenho de cana-de-açúcar, circa 1637/1680*.

PUJALS, Salvador. *Saudades da favela*, 1937.

ROTMAN, Monica; DE CASTELLS, Alicia. “Patrimônio e cultura: processos de politização, mercantilização e construção de identidades”. In: FILHO, Manuel Ferreira Lima; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (org.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau, Nova Letra, 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “Canibalismo da memória: o negro em museus brasileiros”. *Revista do Patrimônio*, IPHAN, Rio de Janeiro, n. 31, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Curso “Imagem não é ilustração”*: uma certa história visual do Brasil: aula 1: plataforma b_arco on. [S. l.: s. n.], 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

SILVA, Maria Auxiliadora. *Colheita de flores*, 1972.

SILVA, Mariana Pastana Batista. *A construção da identidade nacional brasileira a partir do lugar de memória: o projeto do Museu Histórico Nacional*. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/42/1465587252_ARQUIVO_STAnpuh_MarianaPastanaBatista.pdf. Acesso em: 27 set. 2020.

SOUZA, Eloisa Ramos. As contradições na construção identitária negra nos museus de arte. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. *Anais [...]*. Salvador2021. p. 03-17.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006.

XEXÉO, Caldas; ABREU; Laura; DIAS, Mariza. *Missão Artística Francesa*. Rio de Janeiro, IPHAN, 2007.

NARRATIVAS VISUAIS DE LUNARA: FOTOGRAFIA, ARTE E RELAÇÕES CULTURAIS NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Resumo: este artigo aborda as aproximações da fotografia com a arte em Porto Alegre na transição para o século XX, tendo como foco a “fotografia artística” de Luiz do Nascimento Ramos (1864 - 1937), Lunara, fotógrafo amador da *Belle Époque*. O ponto principal da análise proposta é o álbum intitulado *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas*, produzido pelos *Editores Krahe & Cia*, provavelmente na década de 1900, com 20 imagens originais assinadas por Lunara. O álbum propõe narrativas visuais singulares sobre a cidade, ao refletir a trajetória poética de Lunara tanto na escritura, como na produção de suas imagens, nas quais somos conduzidos por um olhar sensível às transformações do seu tempo. Assim como aos lugares e às pessoas que ali viviam como se interessasse produzir uma metáfora da marginalidade social e cultural revelando o que geralmente ficava à sombra da memória visual da modernidade na paisagem urbana.

Palavras-chave: Lunara. Coleção fotográfica. Afrodescendentes. Paisagem. Modernidade.

LUNARA'S VISUAL NARRATIVES: PHOTOGRAPHY, ART AND CULTURAL RELATIONS IN THE BEGINNING OF THE 20TH

Abstract: this is a study on the proximity between photography and the arts during the transition to the 20th century. It is focused on the “artistic photography” of Luiz do Nascimento Ramos (1864 to 1937), Lunara, he who was a *Belle Époque* amateur photographer. The most important source of the analysis is the album entitled *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*, produced by *Editores Krahe & Cia*, probably in the early 1900s, with 20 original images signed by Lunara. Lunara participated actively in the social photography circuit in the city during the first two decades of the century and this participation shows us the network that was established with the international photo clubs, where “artistic photography” was produced and exhibited according to rules which aimed to organize an artistic field for the technical images from the pictorialist movement. Accordingly, the album suggests novel visual narratives about the city because it reflects Lunara’s poetic trajectory on what is written and on its images, through which we are taken by a sensitive look at the changes of its times.

Keywords: Lunara. Photographic collection. Afrodescendants. Landscape. Modernity.

NARRATIVAS VISUAIS DE LUNARA: Fotografia, arte e relações culturais no início século XX

Denise Bujes **Stumvoll**¹

Neste texto, desenvolvo algumas questões abordadas na minha dissertação de mestrado sobre Lunara², enfatizando aqui a leitura de suas imagens em relação ao território da cidade, suas vivências e relações culturais nesse espaço e os rastros de tempo encontrado na paisagem em uma modernidade que se ouvia anunciar. Para tanto, exploro o álbum com fotografias – artísticas – de autoria de Lunara: *Vistas de Porto Alegre*, editado por *Krahe & Cia.* em Porto Alegre, no início do século XX.

O fotógrafo Luiz do Nascimento Ramos nasceu e viveu em Porto Alegre no período entre 1864-1937. Participou ativamente da vida econômica e cultural da cidade, desde os anos de 1880, quando passou a integrar a comissão editorial do Jornal *O Athleta* (1883-1889) vinculado ao *Club Caixeral Porto Alegrense* (RS). Atuou também como escritor e cronista, publicando seus textos no referido jornal, além de ministrar cursos e palestras na Sociedade de Viajantes Comerciais do Brasil. Luiz do Nascimento Ramos, no período em que se dedicou à narrativa escrita utilizava os pseudônimos Sancho e Bitú, os quais eram muito conhecidos do público leitor do referido jornal. O nome Lunara era também um pseudônimo, utilizado por ele, para assinar suas fotografias.

Nas suas publicações, observamos como ele emitia um olhar de estranhamento, falando sobre modas e costumes pertencentes à cultura europeia e adotados por aqui, refletindo sua crítica à visão eurocêntrica. Dos seus textos humorísticos e poéticos, publicados em jornais do estado, que refletiam os novos tempos da cidade colonial em que vivia no final da década de 1880, aos seus primeiros trabalhos fotográficos, destacamos, sobretudo, uma tendência a constituir um olhar para o “outro”, do mesmo modo que nas suas imagens dos negros, das mulheres e das crianças e sua inserção no espaço da natureza ainda presente e visível nas cercanias da cidade.

¹ Conservadora de acervos fotográficos históricos e pesquisadora independente, Brasil. Email: nisestum@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4282-4895>.

² “Fotografia e aproximações com a arte no início do século XX: um olhar para as narrativas visuais de Lunara”, Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, em 2014, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114657>

A partir do final da década de 1890 é que começamos a ter alguma referência sobre sua atividade amadorística na fotografia. Entendemos como “fotógrafo amador” – alguém que pratica a fotografia como uma atividade paralela, sendo a sua atividade principal aquela que lhe dá sustento econômico. O objetivo de fotografar, estando desvinculado do sustento financeiro, não obedeceria a nenhum desígnio diferente do desejo do autor, do sujeito que olha e registra em uma imagem fixa – na técnica fotográfica – algo que pretende divulgar e tornar acessível publicamente. Neste sentido, a atividade artística amadora parece agregar valor à personalidade do sujeito, possibilitando-lhe uma experiência como “artista” e inserindo o indivíduo, de certa forma, afirmativamente, em uma classe burguesa. O fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística e foi um fenômeno internacional de grande disseminação, típicos dos núcleos urbanos mais desenvolvidos.

Segundo Costa e Rodrigues (1995), se o período áureo do movimento internacional começa em 1890 estendendo-se até a Primeira Guerra Mundial, no Brasil é após a década de 1920 que se estruturam os fotoclubes mais conhecidos e localizados no centro do país. Inclusive, aqui no Brasil, o fotoclubismo já nasceu vinculado à estética pictorialista. A cidade do Rio de Janeiro era um polo de referência, que se tornou o centro de difusão desta experiência social. Para a autora, no Brasil o movimento pictorialista se difundiu, sobretudo, através dos meios de comunicação de massa, nas revistas ilustradas, diferentemente dos países estrangeiros, nos quais a atuação ficou mais restrita ao fotoclube (Costa; Rodrigues, 1995).

Contudo, também em Porto Alegre, observamos a movimentação em torno da fotografia artística, através de dois clubes, *Sploro* e *Helios*. O Photo Club do Rio de Janeiro (1902-191-?) é atuante praticamente no mesmo período que o *Sploro*, fotoclube que Lunara participava em Porto Alegre, realizando exposições em 1904, 1905 e 1907 (Martins Pereira, 2004:41). De acordo com Solange Lima (1991), também em São Paulo, em 1900, existiu o *Photo Club*. Há, contudo, menções anteriores na imprensa paulista a partir dos anos 1890, conforme Mendes (2013:222), como, por exemplo, o *Photo Club Paulista* (1897), que provavelmente é o mesmo clube anteriormente citado.

Assim, não surpreende que em Porto Alegre, assim como em grandes centros urbanos internacionais como Paris, Londres e Viena encontrássemos este tipo de agremiação que teve muita importância para disseminação da cultura visual, expandindo

a circulação da fotografia artística. Neste sentido, as exposições e as publicações eram espaços de visualização desse tipo de imagem que se diferenciava de um padrão realizado pelos estúdios da época em relação à tradição do retrato. As revistas ilustradas, álbuns e portfólios exibiam fotografias com o destaque merecido, geralmente publicando, também, o nome do autor e o título.

É interessante ponderar que a atividade fotográfica praticada por Lunara foge do significado comum que damos ao conceito de fotoamadorismo na contemporaneidade, com a atual imersão no mundo de imagens em que vivemos, onde somos consumidores, produtores e atuantes na sua circulação com o uso de vários tipos de equipamentos no cotidiano. Em um glossário de termos escrito por Turazzi (1995), a palavra “amador” estava relacionada ao desenvolvimento de experimentações com as técnicas artísticas fotográficas como ocorreu no início do século XX.

É justamente o desenvolvimento destas técnicas artísticas da fotografia, principalmente através da emulsão com a gelatina/prata, que permitirá a maior circulação de fotografias, bem como a publicação em revistas ilustradas e, também, de colorações, retoques e utilização da goma bicromatada, que contribuirão para que a fotografia tenha um aspecto artístico, mas que se diferencie de caricaturas e desenhos, que antes serviam para ilustrar a informação impressa.

A circulação de fotografias do autor publicadas em revistas ilustradas nacionais, como a foto *O Lago* na revista *Ilustração Brasileira*, em 1922, na qual veicula a informação sobre a premiação internacional pela *La Revue de Photographie* de Paris (Serrano, 2002), nos incentiva a descobrir dados inéditos que mostram que já existia uma vinculação de artistas locais ao fotoclubismo internacional, estabelecendo-se, portanto, um diálogo com o movimento pictorialista.

A referida revista estava atrelada às atividades do *Photo Club de Paris*, fundado em 1894 e foi publicada no período entre 1903 e 1908. Estes dados foram coletados na listagem disponibilizada no site da *Société Française de Photographie*. A publicação de imagens no formato cartão-postal que circularam entre 1904 e 1906, bem como publicações em revistas da cidade de Porto Alegre, como na Revista Máscara em 1919 e 1922, chamam atenção sobre a disseminação da fotografia amadora. Contudo, um dado sobre outra publicação, em uma revista, também francesa – *Photo-gazette: revue internationale illustrée de la photographie et des sciences et arts qui s’y rattachent* –

amplia as informações sobre a circulação de suas fotografias. Lunara guardou, com muito cuidado, uma página original desta publicação no tamanho de 20 x 15 cm, que exhibe uma de suas fotografias intitulada *Aguadeira* e aqui traduzido para o francês *Une porteuse d'eau* e cujo crédito aparece como *cliché de M. Lunara* (figura 1).

Figura1: Cliché de Monsieur Lunara. *Une porteuse d'eau*. Publicado em *Photo-gazette: revue internationale illustrée de la photographie et des sciences et arts qui s'y rattachent*. Página da revista 21x15 cm. Cerca de 1900.



Fonte: Acervo Zilah Ramos.

Outra forma de circulação bastante explorada e derivada da impressão de cartões-postais é a ideia de álbum ou portfolio fotográfico. Ao agrupar as imagens antes avulsas, o conjunto passa a revelar uma complexa narrativa, na qual muitos fatores contribuem para a sua leitura e apreensão de um modo mais amplo, do que apenas em uma imagem. Por outro lado, se o cartão-postal democratiza o acesso à fotografia, o álbum volta a investir em prover como que uma aura destas imagens, já que a tiragem

geralmente é menor, e se destina a quem estiver com desejo de maior conhecimento sobre o local que tematiza.

Figura 2: *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas*.
Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, anos 1900.



Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

O álbum intitulado *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* (tamanho 28 x 34 x 3,5 cm) foi editado por *Krahe & Cia.*, de Porto Alegre, não apresenta data de sua publicação ou produção, mas que pode ser atribuída entre os anos de 1901 e 1909 (figura 2). Os adereços da capa e ilustrações no estilo *Art Nouveau*, são predominantes nas décadas de 1890 a 1900 como um referencial da *Belle Époque*, na Alemanha, também denominado *Jugendstil*. São trabalhos originais do autor – fotografias, no processo gelatina e prata (tamanho 18 x 24 cm), coladas em suporte de papel cartão cor cinza (tamanho 27 x 33 cm) – que se apresentam soltos, sem qualquer indicação de ordenação. Todas as fotografias, em algum canto inferior, exibem o pseudônimo “LUNARA”, escrito com uma tinta no próprio negativo.

Como um portfólio, no sentido de que é uma pasta que contém folhas ou como uma caixa montada, propriamente dita, que tem uma função similar à de um estojo, tal como se apresenta outros artefatos fotográficos no século XIX, como o daguerreótipo. A caixa tem, tanto uma função protetora, como também agrega valor ao material, tendo uma função aurática. Observa-se a mesma situação em relação à montagem das fotografias, coladas em suporte de papelão, chamado pelos franceses como *passe-partout*, que significa uma margem neutra em papel que serve como uma moldura, algo que isola e estabiliza a fotografia (montada ou colada) sobre o papel.

O álbum apresenta material fotográfico e não reproduções impressas, a exemplo da fotogravura, como era comum nos cartões postais. Como já referimos, na primeira década do século XX, as impressões ainda estavam muito aquém de uma fotografia original. As “fotografias artísticas”, as quais tinham bastante jogo de luzes e sombras, ficavam muito prejudicadas na impressão. Também o custo monetário de uma reprodução de qualidade não deveria ser muito acessível. Os originais, do mesmo modo, nos remetem a uma resistência à “perda da auréola”, esse qualificativo que vem associado à sua ideia de ampliar o acesso através da repetição e da multiplicação, o que estaria inexoravelmente distante da sua origem. Acredita-se que existam mais exemplares deste álbum, encontrado em coleções privadas em Porto Alegre e no Rio de Janeiro e outro exemplar no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, contudo, em se tratando de um produto artesanal, deve ter tido um número reduzido na sua tiragem de publicação.

Por serem os editores de origem alemã, não nos surpreende a grafia bilíngue dos títulos, com tradução para o alemão, indicando-nos também algumas pistas sobre a possível circulação internacional deste material. Por outro lado, a grafia nos dois idiomas poderia ser dirigida também aos muitos imigrantes alemães já estabelecidos no Sul no Brasil, sendo a própria narrativa visual adequada para uma compreensão sobre o lugar que estava sendo habitado, mesmo sem o conhecimento da língua.

Cada imagem conta uma história associada a um título, mas também dialoga com as outras imagens do álbum, formando uma narrativa. O fato de estar acondicionado em uma pasta nos permite, assim, fazer diversas leituras das fotografias, montando sequências, ou considerando a imagem fora do conjunto. Consideramos, então, o álbum como uma narrativa visual que é tecida pelo autor, na qual os elementos verbais, como os títulos, participam dessa escrita de uma forma singular, já que estas informações, em alguns momentos, complementam e situam a imagem e, em outros, o título é elaborado de forma a colocar em risco a condução direta da realidade à qual faz alusão.

Observamos, então, a dupla distância e a intimidade gerada pelo olhar de perto agora retido na imagem. Pela aproximação fotográfica, diferente do plano aberto da pintura, o espaço do longe nos é mostrado de perto, com certa intimidade. Diferente da visão do *flanêur* de Benjamin, Lunara estaria aqui fazendo um caminho inverso, já que a

rua não é o objetivo da sua investida fotográfica principal e prefere habitar a paisagem ou os restos da paisagem da cidade. De sua tessitura imagética construída, vemos os habitantes com quem ele convive em um percurso visual imaginado que se transformam em grãos de prata.

Algumas dessas imagens já tinham sido exibidas e premiadas na primeira exposição exclusivamente destinada às artes, na Mostra Grupal de Artes Plásticas, a qual reuniu pintores e fotógrafos, profissionais e amadores, em uma iniciativa do jornal *Gazeta do Commercio* (Porto Alegre, 1901-1911) (Damasceno, 1971). São elas: *Nhô João, Deixa Disso, As cantigas do Vovô, Sesteada (ou Fogão Gaúcho)*, entre outras. Por outro lado, chama atenção a fotografia intitulada *Aguadeira* ou *Wasserträgerin* (figura 3), na tradução para o alemão, a mesma fotografia publicada na revista francesa. Não só pelo fato da protagonista ser uma mulher negra, evidenciando deste modo a presença dos afrodescendentes na história da cidade, mas também porque compartilham semelhanças estéticas com outras fotos que foram realizadas em outras regiões com águas, ao nos trazer os múltiplos reflexos na água como o estilo *flo* dos pictorialistas.

Figura 3: Lunara. *Aguadeira/Wasserträgerin*, c.1903. Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].



Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Ainda que cada imagem postule uma narrativa individual, dentro da ideia de montagem, fomos levados a agrupá-las em três núcleos, buscando o entendimento sobre o processo poético e a construção das suas narrativas. Destacamos a questão étnica e de gênero, dentro do trânsito das representações culturais do “outro”, referindo-se ou à etnia dos alemães e afrodescendentes ou mesmo ao lugar social das mulheres e da infância. Essa questão cultural se reflete nas imagens relacionadas ao trabalho agrícola, ou melhor, relacionado ao modo de vida no campo e seus aspectos culturais associados aos imigrantes alemães e ao valor dado à concepção de “trabalho” como algo que dignifica para essas pessoas.

Nesta cartografia visual da cidade montada e escrita com imagens, percebe-se um processo de ruína da cidade, paralelo às primeiras discussões acerca da urbanização. Em 1905, já se podia ouvir falar sobre os constantes alagamentos nas regiões próximas ao Guaíba. A natureza exuberante, na qual se desenvolveu a cidade, conformava um ecossistema riquíssimo com abundância d’água, devido à sua proximidade com a região da Lagoa dos Patos. Na geografia da cidade, Lunara parece identificar um caminho das águas em Porto Alegre, próprio do ecossistema, ainda não modificado estruturalmente da região. Como, por exemplo, na região do “riachinho”, local de moradia que existia antes da retificação do arroio Dilúvio, na Avenida Ipiranga, nas proximidades do Centro Municipal de Cultura. O arroio passava, então, pela “Ponte de Pedra” e desembocava no Lago Guaíba, próximo a atual Rua Washington Luiz (figura 4).

Além disso, o fotógrafo registra também pessoas em lugares conhecidos, atualmente, como os morros nos bairros Glória e Teresópolis, e as regiões alagadiças dos bairros Azenha, Menino Deus, Parque Farroupilha, Cidade Baixa e litoral e ilhas.

Figura 4: Lunara. *Riachinho/ Fischende Knaben am Bach*, c.1903.
Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].



Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Ao observarmos as imagens nos questionamos, então, se as fotografias são “vistas urbanas” ou fotografias artísticas? Onde ainda poderíamos visualizar uma condição aurática para essas imagens? A aura se faz visível no objeto ou está muito mais na relação que com ele se estabelece?

Sem dúvida, as imagens de Lunara lançam outro olhar para a paisagem da cidade e provocam contraste com o padrão de visualidade das imagens fotográficas urbanas. Padrão este que foi muito difundido, o qual privilegiava o núcleo central da cidade e seus aspectos relacionados à modernização. A fotografia era assim utilizada como dispositivo de visibilidade quanto à modernização da cidade, apresentando-se como uma imagem que através da técnica trazia provas sobre os “novos” tempos. Diante desse tipo de padrão fotográfico ligado à temporalidade moderna, qual poderia ser a concepção de tempo que se engendra na experiência do olhar proposta por Lunara?

As imagens de Lunara evidenciam assim a problemática indicada por Michel Poivert (2008), ao referir-se sobre o fracasso do pictorialismo francês principalmente

pelo anacronismo que o movimento evidenciava, já que a hegemonia fotográfica dizia respeito ao instantâneo e às vistas urbanas. De certo modo, podemos ver Lunara com suas imagens posadas e paisagens da natureza em perspectiva semelhante. As suas imagens levantam aspectos sobre uma realidade em vias de desaparecimento na imagem técnica. Estas estariam marcadas por um contexto incipiente no campo artístico, tendo a pintura como a referência plástica mais importante. Contudo, as especificidades da fotografia não permitiram que ela se apresentasse apenas como uma cópia desses padrões pictóricos, já que ontologicamente a fotografia tem uma relação paradoxal com o real, sendo este interpretado tanto como verdade quanto como ficção. E justamente aí que podemos entrever a experiência diferencial que a circulação das fotografias de Lunara e suas especificidades poderiam provocar aos olhares do seu próprio tempo.

É provável que este próximo se apresentasse como distante, ou mesmo ao contrário, o distante como próximo. Em outras palavras, atentamo-nos para a alteridade que se refletia na questão social, cultural e geográfica, entendendo que esta relação possa nos ajudar a conhecer as suas imagens e os significados a ela atrelados. Como buscar sentido para as expedições fotográficas do autor em territórios periféricos à vida urbana? As suas imagens, conforme já foi mencionado, aludem a um “outro”, representante de outra cultura cujas especificidades parecem ter ficado distantes da modernidade. Enfim, este outro se oferece como o reflexo da cultura na qual estamos imersos no padrão fotográfico das visibilidades sobre a cidade. Mas, sem o olhar diverso de Lunara talvez não pudéssemos ver e reconhecer este padrão.

A imagem fotográfica que propõe Lunara, nesse contexto, parece ser ela mesma uma imagem outra, em sua busca de abertura de caminho para a valorização da linguagem fotográfica e não só a da pintura. Mas enquanto imagem fotográfica há sempre um vínculo com o referente. É justamente no jogo que entrecruza o real e as interpretações narradas das imagens de Lunara, que podemos percebê-lo como o narrador apontado por Benjamin como figura central das transformações dos tempos, suas tecnologias e culturas em processo. À palavra escrita é agregada então esta nova anfitriã dos tempos que se apresenta nos idos dos novecentos: a imagem técnica. O fotógrafo é um autor, neste movimento do tempo dá voz para os narradores contarem as suas histórias, para que elas não se acabem no vento do esquecimento. Vemos o fotógrafo motivado a contar sobre as vivências na cidade, aspecto que envolve

inexoravelmente a questão da morte de um tempo vivido. De *Sancho e Bitú* para *Lunara*, ou seja, de escritor para fotógrafo, sua narrativa nos leva a questionar sobre a anunciação de uma morte imediata, um grito que avisa que os carros passarão por cima dos esqueletos dos antepassados sem a compreensão sobre a duração do seu tempo, sobre a fragilidade do “anel” que liga uma geração a outra e assim transmite uma “experiência”.

Este olhar que ainda nos surpreende - a aura que emana das suas fotografias - chega até nós e, na descontinuidade do tempo, se oferece para ser olhado como imagem dialética, ou seja, as suas imagens também apresentam um olhar sobre nós.

O fenômeno aurático, segundo a definição de Walter Benjamin:

Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa - isso significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (Benjamin, 2010:27).

A aparição de algo distante, segundo Didi-Huberman, nos remete ao escritor Maurice Blanchot, a partir de uma “bifurcação da escrita à fascinação, do texto é semelhança ou da palavra à imagem”:

Mas ver o quê? O que se vê no fascínio? Blanchot responde: não a coisa, mas sua distância. E nossa própria solidão que daí resulta. É uma distância paradoxal, uma dupla distância - Benjamin a chamava de *aura* - de onde a imagem retira sua própria potência (Didi-Huberman, 2011:29).

Nesta condição de reflexo, que pode nos proporcionar uma imagem, como a entrada em alguma relação com ela, como observa Didi-Huberman a partir do texto de James Joyce, *Ulisses*:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta - ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (Didi-Huberman, 1998:33).

A partir de sua análise sobre esse “inelutável” elo que transforma um simples olhar em uma imagem, que transforma o que vemos em uma potência visual, que nos devolve a mirada, “coloca em ação o jogo anadiômeneo, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (Didi-Huberman, 1998:33). Para o autor, a questão centra-se e já se tratava disso na Idade Média, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir o

conceito de imagem (*imago*) e o vestígio, o traço, a ruína. Nesse sentido, temos aqui um desdobramento da imagem “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa” (Didi-Huberman, 1998:34), que relaciona a questão da aura e sua dinâmica histórica, enfim, a relação que se opera com a imagem e com o vazio que se abre através da sua aparição.

Benjamin construiu seu pensamento sobre a perda da noção da aura, ao se debruçar sobre a literatura, sobretudo, ao investigar os escritos de Baudelaire, ao pensar sobre a perda da *auréola* do poeta na sociedade. Segundo Gagnebin (2013), foi ele que evidenciou o tema da modernidade e cidade em Baudelaire, ao mesmo tempo determinantes e inseparáveis. É justamente a vivência no espaço da cidade que afetará uma nova vivência do tempo. Do universo mais familiar para uma memória coletiva, Lunara traz para o presente o *que já vai deixar de ser*. Richter nos diz que Benjamin registra seu interesse metodológico fundamental nas aparências das coisas no momento em que estão para desaparecer, isto é “as coisas no momento do já não ser” [*Dinge im Augenblick des Nicht-mehr-sein*] (Richter, 2010:262). As passagens são monumentos do já não ser... E nada disso dura exceto, o nome: *passagens*... No mais fundo recôncavo deste nome está operando a demolição ou a destruição.

As imagens nos levam, então, ao questionamento sobre as dicotomias culturais que se apresentam na narrativa do álbum com “fotografias artísticas” sobre a cidade. Tensões que se apresentavam à própria fotografia naquele momento, se pensarmos que os próprios processos fotográficos são atropelados por inovações, como no caso das câmeras, filmes em vidro e em rolos, emulsões de colódio e gelatina, exigindo e possibilitando outras temporalidades na percepção do mundo e da própria utilização da fotografia (Flusser, 2002).

Se já era difícil ver a cidade como um espaço de inclusão de etnias diversas, por analogia, também seria difícil considerar a fotografia como uma arte, no sentido do senso comum. Lunara permanece sempre como um fotoamador bastante elogiado e lembrado, mas não recebeu o mesmo tratamento na história da arte do que os pintores famosos do Estado, como seu amigo Pedro Weingärtner, por exemplo. A fotografia era tida como um meio auxiliar para o pictórico, mas não como uma linguagem que contivesse uma pictorialidade específica. Ao mesmo tempo, a fotografia, com a reprodutibilidade técnica e o seu potencial vínculo documental, é um meio de

comunicação de massa por excelência. A ideia de fotografia artística relaciona-se à auralização do objeto, da técnica, mas chegamos a um impasse. Estaria a aura vinculada à materialidade do próprio objeto? Ou vinculada ao local de discurso do seu autor? Ou, ao contrário, estaríamos aqui em uma “experiência aurática”? Este termo, proposto por Janz (2012), parte do pressuposto de que a aura não é a qualidade de uma coisa ou de uma obra de arte, mas uma categoria da percepção sensorial. Lunara, nesta medida, estaria aproximando imagem e aura, também no sentido de elevar a fotografia para o mesmo estatuto artístico o qual gozava a pintura. Essa estratégia poderia justificar o desejo do autor em fazer um portfólio com vistas da cidade com originais fotográficos em gelatina e prata, como uma forma de manter o modo de exibir a fotografia de forma a valorizá-la e conduzir o olhar através de uma moldura.

A nomeação de Lunara como um autor ou como um sujeito que fala e quer comunicar sobre suas experiências é um importante antídoto contra a questão da narrativa do jornal – informativa e impessoal. Ao mesmo tempo em que se disseminam as possibilidades técnicas de reprodução, também a narrativa tradicional, restrita ao entendimento de uma comunidade, é cada vez mais relegada ao desaparecimento, como rastros que necessitam serem apagados. Se nos atentarmos para o local deste sujeito que fala, veremos que a questão do fotoamadorismo figura como um espaço “limiar”, localiza-se no “entre”, justamente aí onde ele poderia viver outra experiência do tempo e da memória, ou seja, o fotógrafo se encontra entre a autoria artística e a documentação fotográfica (Rouillé, 2009).

Contudo, há um anacronismo de suas imagens encenadas que revela um sentido, porque não se localizam nem em um regime visual, que cada vez mais se fortalece que é a documentação, a reportagem do acontecimento, nem mesmo se encaixam em uma noção pura relacionada ao campo da arte ou da pintura de paisagem. O autor, ao querer nos remeter a perda ao desmoronamento de uma narrativa de outro tempo que se vê em choque com o novo, o moderno, ele mesmo vê seu estilo de fotografar como estando em algum território derradeiro, cujas fronteiras, talvez, agora sim, estejam por se definir em outras possibilidades.

O álbum *Vistas de Porto Alegre* não deixa de “ritualizar, no sentido simbólico, um encontro entre culturas distintas que só coexistem na camada de significados

próprios da fotografia. Ao colocar uma imagem lado a lado com outras imagens, há um desmoronamento das distâncias sociais que eram muito fortes na realidade do período.

Apagar os rastros de *um mise-en-scène*, que evoca a duração, este parece ser um sintoma da entrada de novos ares progressivos e modernizantes na cidadela colonial. Isto acontecerá através da exibição cada vez mais constante de imagens, que, tal qual uma colagem do real, procuraram exhibir uma cidade que “aparenta” ser ou se “dá a ver” com os mesmos padrões das metrópoles da Europa civilizada relegando à sombra da história as partes indesejadas da capital do Estado que foram invisibilizadas.

Já a possibilidade de uma experiência aurática contribui para que entremos em contato com os rastros da narrativa visual de Lunara, pois ela propicia que, através da obra, haja um efetivo contato com o seu autor e, de algum modo, religamo-nos a experiência poética da qual a obra nos fala, algo que se apresenta distante e próximo, simultaneamente.

Fotografia, arte e relações culturais

Neste contexto a imagem fotográfica terá uma utilização diversa, seja artística, como é o caso de Lunara, mas também cumprindo sua função documental e científica. De modo que, ao nos depararmos com os registros de afrodescendentes, encontramos variadas representações.

Figura 5: Lunara, *Nhô João deixa disso/ Späte Liebe*, c.1903. Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].



Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Os negros também passam a ocupar o espaço do estúdio com fundos pintados, adereços e vestimentas, tão somente para se encaixar na padronização social que escondia a segregação cultural vigente (figura 6). E assim, de súbito olhamos para os pés das figuras nas imagens, e vemos, ingenuamente, seus pés como que enraizados na terra, num íntimo contato, de quem habita este espaço por gerações e gerações, tendo muitas histórias para contar, como na imagem, icônica da obra de Lunara, *Nhô João deixa disso* (figura 5).

Figura 6: Atelier Ferrari/ Porto Alegre, [s/título], fotografia, p&b –c.1900.



Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Porém o toque dos pés na terra, o que nos remete à materialidade do corpo humano, coloca-nos sobre os dispositivos de poder veiculados no próprio corpo de escravos e mesmo após a abolição a permanência das mesmas interdições, como ao fato dos negros que tinham sido cativos andarem descalços. Acentua, assim, Alencastro: “mas um detalhe é intransponível, ele tem que andar descalço. Como todos os escravos, ele não calça sapatos, sinal indisfarçável de sua condição de cativo” (Alencastro, 1997:19).

Estes pés descalços faziam parte de um conjunto de normas de representações, conhecidas como “tipos de pretos” ou tipos populares como observamos nas fotografias do Ferrari, Calegari e outros fotógrafos da época. Em imagem do final da década de 1880, o fotógrafo Otto Schönwald retratou um negro, procurando evidenciar, em primeiro plano, suas marcas corporais.

Já Calegari, apresentou na Exposição Estadual de 1901 sua *Galeria Grotesca*, também exibindo entre os personagens, pessoas negras consideradas como “tipos

populares”, como o negro Germano Manoel da Motta, neste retrato em que prevalece a expressão facial de um vasto sorriso. Segundo Damasceno “quando Jacintho [Ferrari] retomou a publicação de seu *Álbum de Vistas*, Calegari respondeu com sua *Galeria Grotesca* – curioso e ilustrativo conjunto de fotografias de tipos populares, cuja inauguração foi feita com o retrato do preto Germano Manoel da Motta (figura 7). Ao qual não faltaram palmas dos entendedores do riscado” (Damasceno, 1974:37). Irene Santos, no texto *O Olhar do estranho*, fala-nos esclarecendo sobre o nome do retratado, ainda que no catálogo da Fototeca as informações sobre o título divirjam, pois o nome da pessoa aparece como Bernadin Betobeto – negro liberto (Santos, 2013).

Calegari, famoso por suas ideias libertárias, lançava sobre os *exóticos escravos* o mesmo olhar espantado de seus contemporâneos europeus. A foto abaixo, de Germano Manoel da Motta, fazia parte de um ensaio fotográfico dedicado a tipos populares da cidade. O nome do ensaio - *Galeria Grotesca* - explicava bem o olhar de Calegari sobre os nativos brasileiros (Santos, 2013).

Figura 7: Virgílio Calegari, [Série Tipos Populares: Germano Manoel da Motta] c. 1901. Fotografia, p&b.



Fonte: Fototeca Sioma Breitman /Museu Joaquim Felizardo.

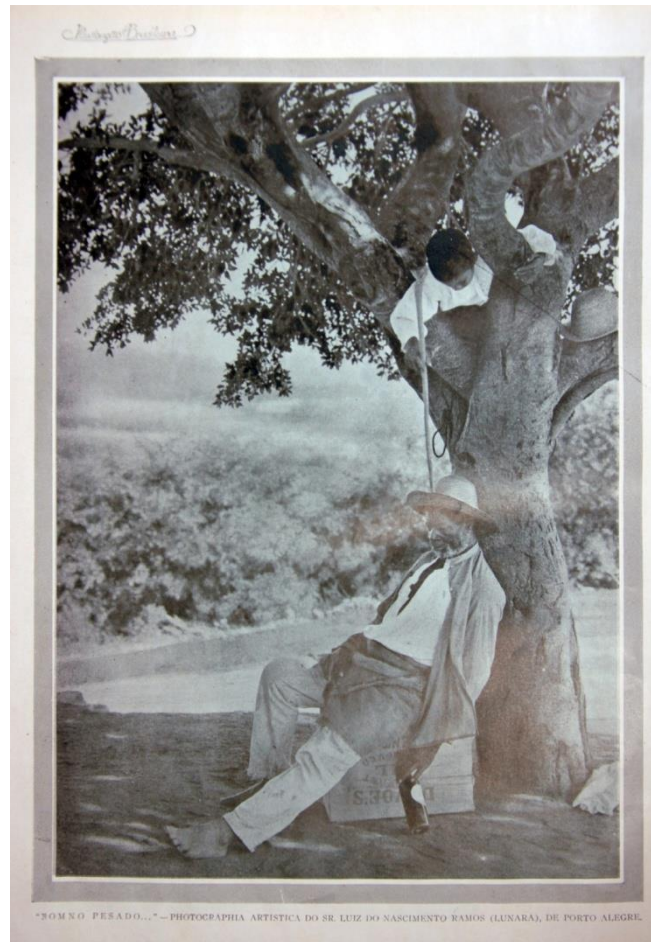
O mesmo acontece ao analisarmos o corpo do negro na iconografia fotográfica brasileira. Nessa perspectiva, temos os tipos, onde o “negro é o centro das atenções”, como por exemplo, em Christiano Júnior, fotógrafo do império, ou do período

republicano (Santos, 1996:59). Através de vários elementos explorados nas fotos o que temos são coeficientes indiciais da condição jurídica do negro. “São sinais expressos das relações de poder, presentes na imagem fotográfica, onde o corpo é um discurso mudo que promove a diferença entre o poder e não-poder” (Santos, 1996:60).

Nessa imagem dos Ferrari ou da gargalhada do negro, talvez “um tipo popular engraçado”, o que temos é uma figura que aparece deslocada dos padrões de representações dos brancos. Eles parecem não se encaixar no protótipo fotográfico do retrato de estúdio. Mas, também, esta postura pouca estudada nos mostra o olhar do fotógrafo, “um gesto de poder sobre o corpo do excluído” (Santos, 1996:65).

O fato de Lunara se expressar nas suas crônicas com outros pseudônimos, como Sancho ou Bitú, remete-nos à figura do narrador. Seja de um Miguel de Cervantes, na figura de Sancho, o eterno companheiro de Dom Quixote, que acompanha suas fabulações em uma dupla viagem no território físico, mas também pelos meandros de ficções e irrealidades. Embora a alusão ao personagem Sancho possa estar restrita as suas narrativas literárias, ela pode ser uma pista sobre a inspiração para o leve tom humorístico que ele quis construir em algumas das suas imagens como *Somno Pesado*, por exemplo. Referimos esta imagem em especial, para mostrar um contraponto à ideia de trabalho sobre a qual comentamos em relação à colônia alemã estar nesta fotografia. Ao mostrar a brincadeira de um menino que cutuca um ancião dormindo após umas doses de bebida. Talvez o fotógrafo quisesse tecer algum comentário referente à comunidade afrodescendente. Será que se pode dizer que a sua imagem propõe alguma crítica ao fato de a comunidade negra estar sendo deixada de lado pelo governo republicano?

Figura 8: Lunara, Sonno Pesado, ca.1903.
Photographia Artística do Sr. Luiz do Nascimento Ramos (LUNARA), de Porto Alegre. Revista Ilustração Brasileira, 15/8/1922.



Fonte: Acervo de Imprensa do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Apresento aqui uma das camadas interpretativas que pode ser visualizada nesta narrativa visual de Lunara ao trazer a cena de um “sono pesado”. Embora esta imagem não faça parte do álbum *Vistas de Porto Alegre*, é provável que ela tenha inclusive circulado durante o período anterior a 1910. Chama atenção, contudo, o fato desta fotografia ter sido publicada posteriormente em 1922, na Revista *Ilustração Brasileira* (15 de agosto), talvez a única que exiba o nome de Luiz do Nascimento Ramos associado ao seu pseudônimo Lunara (figura 8).

A narrativa do autor nessa imagem tangencia uma série de estórias e histórias, que vão sendo construídas no relacionamento étnico, marcadamente etnocêntrico do período. A desqualificação da cultura negra é notória, mas vista de uma forma natural

devido ao forte eco das teorias evolucionistas que andavam de mãos dadas com as teorias positivistas, as quais podem ter influenciado o pensamento dele ao ponto do fotógrafo recriar essa narrativa quase pejorativa, referente à cultura negra. Por outro lado, a encenação fotográfica mostra como o fotógrafo “aproveita a já evidente credibilidade da fotografia para fazer uma brincadeira irônica com sua veracidade”, inscrevendo-a no campo da criação artística e ficcional.

Os territórios da cultura negra na cidade se apresentam em muitas imagens, uma fotografia do álbum nos remete agora ao bairro Teresópolis, que era uns dos locais visitados por ele para a produção das fotos (figura 9). Na imagem, duas crianças negras olham muito intrigadas a presença de Lunara e do seu equipamento. Enquanto são olhadas por uma criança branca com cabelos curtíssimos e claros. Talvez, seja a imagem que apresente de modo mais contundente o olhar das crianças que nos olham, provocando a ideia da dupla distância, buscando uma reciprocidade, convidando-nos a uma relação. A casa paupérrima, feita de pau-a-pique, uma mistura de barro e madeiras, as crianças brincando, o galo, o carrinho de aguadeiro, o morro no entorno da paisagem e o título da foto, em português, localiza-nos no bairro Teresópolis. Já a tradução do título, embora não tenha uma palavra em alemão como sinônimo, pode ser referir à cabana de negros, *neger* refere-se aos negros e *hütte*, à cabana. O fotógrafo nos apresenta, assim, ao universo infantil das classes populares, como em outras imagens em que remete às brincadeiras infantis que ainda eram mantidas, como *pau-de-sebo*, atividade recreativa típica das festas juninas e que, possivelmente, deveriam remeter à própria infância de Lunara.

Figura 9: Lunara. *Rancho Teresópolis/ Negerhütte*, c. 1903. Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].



Fonte: Acervo fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

E será que mesmo que conseguimos esquecer por alguns momentos as atrocidades da escravidão, a distância entre os olhares, seria uma distância próxima? E ainda: será que o olhar do “outro”, como um “estrangeiro” não cumpre senão estigmatizar este “outro”, reforçando o dogma da evolução das espécies e vendo o negro como inferior, indolente e preguiçoso e por aí vai... Como em muitas teorias que se valiam de estudos biológicos e antropológicos para justamente perpetuar a teoria da inferioridade de algumas culturas.

Nesse sentido, uma revisão historiográfica sobre a cultura rio-grandense destacaria a contribuição da cultura negra, o que vem mesmo ao encontro da visibilidade desses personagens de Lunara, mostrando-nos a convivência entre os

carreiros, tema que ampliaremos na observação da imagem *Sesteada*, conhecida também com *Sesta de Carreiros* ou *Fogão Gaúcho* (figura 10).

Figura 10: Lunara, *Sesteada/ Mittagspause*, c.1903. Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].



Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Esta imagem é bastante conhecida por explorar uma série de elementos que remetem a uma noção de identidade gaúcha, ou seja, que pretendem circunscrever algo que relacione as pessoas com o lugar, com o território. No vão entre as carretas, temos como ver a longínqua paisagem ao redor, os morros e uma grande várzea que se coloca no meio da cidade. Até 1927, a Várzea se manteve com algumas características que lembravam um espaço amplo e aberto, quando o território sofre uma grande transformação com o ajardinamento proposto, dando início também a uma série de construções, permanentes e temporárias, muitas delas específicas para a exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em 1935. O nome do lugar também é alterado

com este evento, passando a se chamar Parque Farroupilha. Contudo, até os dias de hoje, o logradouro é popularmente conhecido como Parque da Redenção. Cabe destacar que a imagem de Lunara faz alusão indiretamente ao local em que foi registrada. Ao mostrar os negros junto aos gaúchos, a imagem remete ao Campo da Redenção como lugar relacionado à presença negra. A mudança do nome, não consegue, contudo, retirar da memória o que a tradição legou ao lugar como marca da cultura negra na capital.

Nesta imagem, Lunara faz uso de um mesmo método ou estilo próprio de realizar retratos em ambiência natural. Ou seja, reconhecemos uma intenção, mas os fotografados não olham para a câmera e fazem de conta que não há uma interferência externa, como que se ninguém estivesse “de fora” registrando a cena. A distância imposta por algo, que seria algo estranho, aparece como familiar, já que este não gera estranhamento, das pessoas para a figura do fotógrafo, passando certa naturalidade na cena. A proximidade com que o fotógrafo registra a cena acaba por transformar algo que é exótico – a refeição dos carreteiros – em algo familiar.

Apenas o carreteiro negro que não está em primeiro plano, mas que está bem no centro da imagem, olha para o fotógrafo. Este cruzar de olhares propõe uma circularidade da imagem dialética, que nos devolve o olhar do negro para pensar na intensidade da contribuição da sua cultura negra na formação do Brasil, a qual nem sempre foi reconhecida em sua devida proporção. A presença dos negros neste universo dos “gaúchos” nos faz pensar na hibridização cultural que, já naquele momento, se dava entre as etnias no universo gaúcho.

Para finalizar estas reflexões sobre as narrativas visuais de Lunara tendo como foco as “Vistas de Porto Alegre” reunidas neste álbum, observamos que esse não deixa de “ritualizar”, no sentido simbólico, um encontro entre culturas distintas que só coexistem na camada de significados próprios da fotografia. Ao colocar uma imagem lado a lado com outras imagens, seja da cultura negra ou cultura alemã, há um desmoronamento fictício das distâncias sociais presentes no início do século XX, o que nos remete a problemática contemporânea da incorporação das diversidades de etnia e gênero.

Apagar os rastros de *um mise-en-scène*, que evoca a duração, este parece ser um sintoma da entrada de novos ares progressivos e modernizantes na cidadela colonial. Isto acontecerá através da exibição cada vez mais constante de imagens, que, tal qual

uma colagem do real, procuraram exibir uma cidade que “aparenta” ser ou se “dá a ver” com os mesmos padrões das metrópoles da Europa civilizada relegando à sombra da história as partes indesejadas da capital do estado cada vez mais invisibilizadas.

Considerações finais

A memória coletiva é do domínio de uma função fantástica, na sua insubordinação à ação corrosiva do tempo. É nela que inscrevemos o regresso aos tempos vividos, vocação de inteligência humana para enquadrar a descontinuidade das recordações empíricas, assegurando a toda a humanidade a continuidade de sua consciência (Eckert; Rocha, 2013:32).

O patrimônio cultural representado na produção de fotografias de Lunara nos leva a constatar que passado mais de um século de sua feitura, essas ainda possuem uma circulação social de extrema importância, tanto pela sua materialidade, quanto pelo peso simbólico de suas imagens na memória coletiva da cidade. Sobrevivendo a ação corrosiva do tempo como nos coloca Eckert e Rocha.

As imagens em que a cultura negra emerge, na branca cidade de Porto Alegre, ficarão gravadas na memória de quem teve a oportunidade de conhecer o trabalho de Lunara, e recentemente a partir deste álbum que foi exposto nas Salas Negras do Museu de Artes do Rio Grande do Sul, durante a 11ª Bienal do Mercosul. Nesta ocasião a exposição pôde ser visitada por um grande público e, principalmente, por estudantes de escolas da periferia da cidade possibilitando grande visibilidade dessa mostra, acrescido de matérias de divulgação especiais nos meios de comunicação e um extenso catálogo (Alves, 2018), garantindo, portanto, um público expressivo e uma discussão muito interessante vinculada ao tema da Bienal.

Em contraste com o início do século XX, nossa contemporaneidade tem apresentado uma abertura para o confronto com as ideias de uma dominância branca, ainda que essa transformação da memória coletiva seja um palco de confrontos, uma luta de poder. A preservação do patrimônio da memória visual, com esses rastros do protagonismo da cultura negra configura-se assim enquanto “monumento”, que fazem parte do acervo museológico brasileiro.

Ao entrar em relação com essas imagens, possam todos problematizar a violência da dominância branca, refletir e construir uma sociedade com pluralidade

cultural. Assim a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, pôde escrever recentemente ao aconselhar a educação de crianças feministas:

Chizalum, desde cedo notará, pois as crianças são muito perspicazes, qual é o tipo de beleza que se valoriza. Verá nos filmes, na televisão. Verá que se valoriza a pele branca. Perceberá que o tipo de cabelo que se valoriza é o liso ou o ondulado, e é um cabelo que cai, em vez de ficar armado. Ela vai deparar com tudo isso, quer queira quer não. Então garanta que ela veja alternativas. Faça-a perceber que mulheres brancas e magras são bonitas e que mulheres não brancas e não magras são bonitas. Faça-a perceber que, para muitas pessoas e muitas culturas, a definição limitada de beleza não é bonita (Adichie, 2017:59).

Agradecimentos

A autora agradece a disponibilização dos acervos de Zilah Ramos, José Alberto Jungues, Fototeca Sioma Breitman do Museu Joaquim Felizardo e Acervo Fotográfico do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Para educar crianças feministas. Um manifesto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da Vida Privada no Brasil* (v.2) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALVES, José Francisco (Org.). 11ª Bienal – O triângulo atlântico: catálogo da 11ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*- 7ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN; Funarte, 1995.
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança. Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro v. 13, n. 1, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>. Acesso em 20 set. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Edit. 34, 1998.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luíza Carvalho da. *Etnografia da Duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavizual, 2013. Disponível em <https://www.ufrgs.br/memoriasdotrabalho/wp-content/uploads/2018/08/ECKERT-e-ROCHA-Etnografia-da-Dura%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em 29 dez. 2021.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: Os cacos da história*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: Ginzburg, Jaime e Sedlmayer, Sabrina (Org.). *Walter Benjamin: rastro aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.13-25.
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: USO, 1991. p. 59-82.
- MARTINS PEREIRA, Adriana Maria. *Lentes da memória: a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1930)*. 2004. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- MENDES, Ricardo (Org.). *Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia*. São Paulo: Funarte, 2013. Disponível em: <http://www.fotoplus.com/antologia/img/antologia-brasil-1890-1930-internet.pdf>. Acesso em 26 jul. 2013.
- POIVERT, Michel. *A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo*. ArtCultura, Uberlândia, v.10 n.16, 2008, p.10-18.
- RICHTER, Gerhard. Uma cuestión de distancia. La Calle de Dirección Única de Benjamin a través de los pasajes. In: USLENGHI, Alejandra (Comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la Imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*; São Paulo: Editora SENAC, 2009
- SANTOS, Alexandre. *A Fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: IA/PPGAV/UFRGS, 1987.
- SANTOS, Alexandre. Corpo e controle: o olho do poder e o esquadrinhamento individual, uma leitura Foucaultiana dos primórdios da fotografia. In: *Porto Arte*, Revista de Artes Visuais, UFRGS/IA/PPGAV v. 7, n.13, p-55-68, Nov. 1996. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27710>. Acesso em 23 mar. 2013.
- SANTOS, Alexandre. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz (org.) - *Ensaio sobre o Fotográfico*, Porto Alegre; Unidade Editorial, 1998.
- SANTOS, Irene (org). *Negro em Preto e Branco. História fotográfica da população negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Do Autor, 2005.
- SANTOS, Irene. *Colonos e Quilombolas. Memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2010.
- SANTOS, Irene. *O Olhar do estranho*. Disponível em http://blogdogriot.blogspot.com.br/2013/03/o-olhar-do-estranho_12.html site. Acesso em 13 abr. 2014.
- SERRANO, Eneida. *Lunara amador 1900* – Porto Alegre: Fumproarte, 2002.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA COMO MECANISMO DE EFETIVAÇÃO DA TRILOGIA MUSEOLÓGICA: musealização, pesquisa e gestão

Resumo: este artigo tem como propósito alertar para a necessidade de os museus desenvolverem um modelo de gestão museológica fundamentada no campo da Conservação Preventiva como uma política de proteção patrimonial. Resultado da dissertação de Mestrado de uma das autoras, propõe considerar a Trilogia Museológica, aqui entendida no âmbito dos processos de musealização, a pesquisa museológica e a gestão de acervos, tendo como principal interface entre esses eixos a Conservação, como estratégia de preservação. Perpassa algumas características da Conservação Preventiva em acervos com materialidade plástica, a fim de repensar o âmbito da Conservação Preventiva em Museus. Como referencial teórico, trabalha com os institutos de conservação Getty (GCI) e Canadian (CCI), bem como com referências de pesquisas sobre conservação em objetos plásticos musealizados. A Conservação Preventiva dos bens musealizados implica na aplicação de ações sobre o entorno da materialidade, visando assegurar suas características originais e assim, as possibilidades de pesquisa e de reflexão sobre identidade.

Palavras-Chave: Conservação Preventiva. Museus. Gestão de Acervos. Pesquisa Museológica.

PREVENTIVE CONSERVATION AS A MECHANISM FOR THE EFFECTIVENESS OF THE MUSEOLOGICAL TRILOGY: musealization, research and management

Abstract: this article aims to alert to need for museums to develop a model of museological management based on the field of Preventive Conservation as a heritage protection policy. The result of a Master's thesis of one of the authors, it proposes to consider the Museological Trilogy, here understood in the context of musealization processes, museological research and collection management, with the main interface between these axes being Conservation, as a preservation strategy. Pervades some characteristics of Preventive Conservation in collections with plastic material, in order to rethink the scope of Preventive Conservation in Museums. Diffusion and access to heritage, asset management policy ensuring preservation. As a theoretical framework, it works with the Getty (GCI) and Canadian (CCI) conservation institutes, as well as research references on conservation in museum plastic objects. Preventive Conservation of museum properties implies the application of actions on the surroundings of materiality, aiming to ensure their original characteristics and, thus, the possibilities of research and reflection on identity.

Keywords: Preventive Conservation. Museums. Collections Management. Museological Research

A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA COMO MECANISMO DE EFETIVAÇÃO DA TRILOGIA MUSEOLÓGICA: musealização, pesquisa e gestão

Fernanda de Tartler **Matschinske**¹

Jeniffer **Cuty**²

Preâmbulo

A conservação de bens culturais constitui um campo complexo de estudos que abrange diversas áreas do conhecimento – como as ciências exatas e humanas - dada a diversidade de materiais, de procedimentos e de responsabilidades junto aos acervos. Segurança, tema caro ao patrimônio e evidenciado à sociedade brasileira a partir da tragédia com o Museu Nacional em 2018, está inserida no campo da Conservação. Há a necessidade de verificação de autenticidade de obras e do comportamento de objetos em exposição ou nas reservas técnicas, demandas da chamada Ciência da Conservação e, mais recentemente, da Ciência do Patrimônio (*Heritage Science*).

Cabe diferenciar a preservação da conservação, entendendo que tudo o que é feito em relação aos bens culturais e a própria identificação do patrimônio como tal está no âmbito da preservação. A primeira mirada sobre um objeto ou uma coleção, ainda não configurada dessa forma, a seleção de objetos, o inventário, a extroversão, entre outros instrumentos do campo do patrimônio são mecanismos de preservação. Segundo Teresa Cristina Toledo de Paula (2008:243): “A rigor, toda atividade que contribua ou resulte na preservação de um bem cultural pode ser pensada enquanto um modo da preservação”. A conservação, por sua vez, refere-se ao conjunto de técnicas e de estratégias que visam assegurar o amplo acesso do bem cultural, pelas atuais e futuras gerações, ou seja, que buscam proporcionar fruição e pesquisa de objetos físicos que podem conter séculos de existência.

Um dos objetivos mais importantes do patrimônio musealizado é potencializar as possibilidades de pesquisa e de construção de conhecimento a partir dele. Fazer o caminho de refletir as sociedades através da materialidade dos acervos está entre as intenções da conservação, a qual está a serviço da preservação dos suportes de memória.

¹ Conservadora-restauradora independente e Museóloga, Brasil. Email: fernandaintervento@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2793-2153>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Email: jcuty@ufrgs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9163-2358>

As formas como se preserva e como se conserva são distintas em cada sociedade, pois são manifestações culturais em sua essência. Pensar identidade, atuar na gestão do patrimônio cultural, planejar para melhor gerir os bens culturais salvaguardados, todas essas ações são decorrentes da forma de se (auto) pensar dos grupos sociais, dos indivíduos tornados sujeitos graças às possibilidades de se verem em seus cotidianos por meio dos bens musealizados. Musealizar é grifar esses valores, a partir de formas próprias de cada contexto cultural e realizando-se na dinâmica dessas culturas, ou seja, tudo está em movimento, sobretudo a sociedade e a forma de ver os objetos e as coleções musealizadas. Dito isso, dedicaremos, neste artigo, às dinâmicas da matéria – a materialidade – dos objetos, pois esta reflexão está na gênese das questões da Pesquisa Museológica e da Gestão de Acervos.

Ponderações iniciais sobre a materialidade dos bens culturais

A degradação dos objetos envolve diversos fatores extrínsecos como a luz – aqui pensada, especialmente, na emissão de radiação ultravioleta (UV) e nos altos níveis de iluminância que podem estar presentes nos ambientes dos acervos (áreas expositivas e reservas técnicas) –, a umidade relativa, a água, o fogo, a presença dos agentes biológicos em locais onde estão os acervos e os fatores antrópicos ou antropogênicos (dissociação, vandalismo, transporte inadequado, exibição equivocada em termos de conservação) além das catástrofes naturais e de fatores intrínsecos relacionados à composição química e a possibilidade de contaminação dos bens culturais na fabricação, por contato ou atmosférico.

Nas palavras da conservadora e restauradora de têxteis do Museu Paulista, Teresa Cristina Toledo De Paula,

[...] a conservação de bens culturais, hoje, se apresenta como uma disciplina científica. É preciso que saibamos distinguir – nela e a respeito dela – aquilo que se apresenta como evento e aquilo que é a interpretação que uma época ou uma cultura determinada tiveram desse evento: a deterioração dos materiais é um evento; o modo como ela ocorre (constância, ritmo, intensidade) em ambientes com altos índices de umidade relativa e temperatura, por exemplo, é interpretação. (DE PAULA, 2008:246).

Objetos tradicionais como telefones, toca-discos e rádios – que compõem museus com tipologias distintas - podem ter sido executados com materiais diversos, utilizados pela sua viabilidade econômica ou por sua expressão estética ou ainda em decorrência de descobertas e aprimoramentos da ciência na época de sua execução. A durabilidade, ou a

falta dela, leva-nos a pensar sobre a obsolescência programada de determinados equipamentos e, por outro lado, a surpresa que nos causam alguns objetos em museus, com aparência inalterada³ e com mecanismos acessíveis, mesmo com uma trajetória temporal significativa, de séculos de existência.

Na arte tradicional e mimética, a significação do objeto no sentido material é menos ambígua, na medida em que os materiais e as técnicas servem à significação que é determinada pela representação. Já para os artistas contemporâneos, os materiais passaram a ser escolhidos menos em função da sua durabilidade e mais por sua capacidade comunicativa e expressiva. Esta mudança de comportamento confere aos materiais um status e um olhar diferenciado quando pensamos em preservar objetos e coleções de arte contemporânea. A arte contemporânea pode ser executada a partir do uso de diversos materiais cujos componentes físicos e químicos podem tornar mais difícil sua permanência.

Ao determinarmos que a conservação está vinculada às causas de degradação intrínsecas ou extrínsecas (ou combinadas) dos objetos é preciso que os museus conheçam de modo aprofundado seus acervos para melhor conservá-los. Um acervo bem documentado possibilita que cada bem cultural possa se transformar em fonte de pesquisa científica e museológica, gerador de informação e conhecimento, para além das características próprias do objeto. Identificar as informações intrínsecas é a tarefa mais difícil e está além dos conhecimentos de museólogos/os e da maioria das/dos conservadoras/es não cientistas. Ela é definida a partir da formulação de hipóteses, de um problema de pesquisa, da verificação em microscópios de parte do objeto (retirada sem causar descaracterização), ou seja, situando-se nas estratégias do campo científico da Ciência do Patrimônio (*Heritage Science*).

Caracterização dos materiais é um âmbito da Ciência do Patrimônio que articula os conhecimentos das ciências exatas com as ciências humanas. Conhecer o acervo, as características institucionais e as necessidades imediatas das coleções é uma tarefa ética de todo profissional que atua junto aos museus. A Ciência da Conservação e a Ciência do

³ Cabe destacar que não se deveria trabalhar mais com a descrição equivocada de estados de conservação - bom, regular ou ruim -, pois estes indicadores são relativos e imprecisos. Em laudos de conservação, costuma-se fazer referências se há danos nos objetos e quais são esses danos (por exemplo: quebra, esmaecimento, amarelecimento, craquelamento e outros) e se há processos de degradação em curso, os quais precisam receber indicação de tratamento imediato para o seu estancamento. A indicação da origem desses danos, por exemplo, ação de agentes biológicos combinada a um microclima úmido e com altas temperaturas, viabiliza ações de curto, médio e longo prazo na gestão desses acervos.

Patrimônio - como campos de conhecimento transdisciplinares que abrangem diversas áreas como a Química, a Física, a Biologia e algumas Engenharias -, auxiliam-nos na busca destas informações, contribuindo para a implementação efetiva da Conservação Preventiva – como paradigma proposto desde os anos 1980 - nas reservas técnicas e nos espaços expositivos dos museus, tendo os seus primórdios nas publicações britânicas (British Museum e National Gallery) no final dos anos 1950 e 1970.

Estamos, pois, no centro da Pesquisa Museológica, a qual compreende estudos avançados em Documentação Museológica (identificando e descrevendo a trajetória do objeto) e em Conservação, como campo de estudo do comportamento dos materiais. Documentação e Conservação são, por conseguinte, dimensões próprias da formação de museólogas/os, como profissionais que atuam na gestão do patrimônio integral. Museólogas/os igualmente estudam e debatem os valores simbólicos das coleções, revelando-se, portanto, como profissionais plenamente aptos ao trabalho com objetos, acervos e contextos de arte, de ciência, de etnografia e demais universos que produzem e promovem o conhecimento sobre a cultura material.

Os mecanismos de gestão dos acervos de materialidade plástica, que foram estudados na Dissertação de Mestrado de uma das autoras deste artigo, e os procedimentos que são adotados pelas instituições para garantir a conservação destas obras, visto que a sua preservação é um grande desafio para todos os profissionais que trabalham com este tipo de coleção, vem gerando estudos e discussões sobre metodologia e ética na atuação destes profissionais. Do ponto de vista museológico, a análise dos critérios de aquisição⁴ compreende aspectos mais complexos. Objetos plásticos demandam a inclusão de outros parâmetros de análise de materialidade decorrentes de sua própria vulnerabilidade e do estabelecimento de novos métodos de valoração acerca das possibilidades de aquisição e conservação – em *stricto sensu* - pela instituição. Estando no conjunto de materiais de origem orgânica, o plástico representa um desafio maior a museólogas/os e conservadoras/es-restauradoras/es em museus.

Se as instituições museológicas têm como primazia a difusão e o acesso ao patrimônio entre suas ações, é necessário que se estabeleçam critérios muito claros para a aquisição de obras realizadas com materiais precários ou efêmeros. A viabilidade destas aquisições é então garantida por uma boa política de gestão dos acervos que priorize as

⁴ No âmbito da aquisição de obras para os acervos podemos nos referir tanto a doações, permutas, transferências, legado e também a compras e incorporações diversas.

ações de Conservação Preventiva, apresente uma política de aquisição e descarte bem fundamentada (na forma de documento), como estratégia para a eficácia da conservação destes acervos. A ausência desses instrumentos institucionais compromete o gerenciamento do museu. Estas práticas se apresentam como um grande desafio para as instituições brasileiras que, muitas vezes, deparam-se com problemas bem mais imediatos (de pessoal e estruturais) ou pela falta de recursos econômicos. Mas estas são estratégias fundamentais e, retomando a citação sobre a perda irreparável decorrente do incêndio no Museu Nacional, em 2018, exigem o envolvimento dos profissionais de museus e dos grupos sociais que atuam direta ou indiretamente nos acervos.

Acervos com materialidade plástica

Por ser um material extremamente versátil e relativamente novo, o plástico foi primeiramente utilizado pelos designers que desenvolveram objetos como cadeiras, luminárias, camas infláveis entre outros que se tornaram ícones da vida moderna, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Logo, os/as artistas também perceberam as inúmeras possibilidades e os desafios que este material poderia proporcionar. Apesar de o plástico ter sido utilizado como matéria prima pelos artistas europeus, desde a década de 1920, o seu uso nas artes visuais, no Brasil, só teve início a partir da década de 1960, após os primeiros contatos com as obras de artistas estrangeiros apresentadas nas Bienais de Arte.

Através das premiações aquisitivas dos salões de arte, mostras, compras, doações de artistas e outras formas de aquisição, não tardou para que as obras confeccionadas em materiais plásticos logo se integrassem aos acervos de grandes museus no Brasil, tornando-se presentes nas coleções de marchands e galeristas. No período entre os anos 1960 e 1980, houve um aumento de produção juntamente com o crescimento da utilização e da difusão dos materiais poliméricos entre os artistas. Com a incorporação de plástico e sua diversidade de composições, a efemeridade de algumas destas obras, a experimentação por parte de alguns artistas e a complexidade de algumas propostas artísticas nas quais o material é utilizado por suas qualidades de modelagem e possibilidades conceituais, tornou-se iminente a necessidade de identificação desses materiais e o conhecimento de suas propriedades físico-químicas para a conservação das obras.

Os materiais usados em obras de arte, mesmo os que não foram concebidos para este fim, passam por processos naturais de envelhecimento que podem decorrer da própria composição material da obra e do seu tempo de origem e/ou das condições em que ela foi ou está exposta. Fatores como formas inadequadas de acondicionamento, exposição à luz, oscilações bruscas de temperatura e umidade relativa, vandalismo, entre outros, são apenas alguns agentes que podem causar ou acelerar o processo de transformação na materialidade dos objetos. No caso da baquelite, por exemplo, a deterioração implica na descaracterização do objeto:

Uma característica de todas as composições desse polímero – baquelite - é a tendência a oxidar-se, principalmente se exposto à radiação ultravioleta. A oxidação resulta na queima superficial das cores originais. Assim, preto, marrom ou vermelho sofrem pouca ou nenhuma alteração, mas em pouco tempo azuis podem se tornar verdes sujos; rosas viram laranjas; verdes claros viram olivas ou marrons e brancos viram amarelos, laranjas ou ocre. Assim, por exemplo, não existem hoje em dia objetos de baquelite branco. Cores são importantes índices para a identificação de materiais plásticos históricos. (LESSA, 2008:69)

O uso destes materiais industriais induz a uma série de problemas no que diz respeito à dificuldade em relação a permanência deles e a compreensão dos seus processos de envelhecimento e/ou degradação e, conseqüente, descaracterização do objeto. O desafio de como lidar com a arte contemporânea é um complicador para os museus. O ato de musealizar uma obra de arte contemporânea muitas vezes contraria sua própria natureza efêmera quando recorre a materiais instáveis ou descartáveis. A entrada de novos materiais e técnicas distintas obrigam a pensar não só na obra como objeto, mas também como processo. Assim como ocorreu com a Conservação nos anos 1980, há uma mudança de paradigma na forma de lidar com a materialidade dos objetos desde a adoção de materiais menos nobres na confecção de obras de arte.

Esses polos antagônicos impõem conceitos e metodologias diferentes daquelas utilizadas tradicionalmente. A transição do objeto de arte, de um consenso na sua significação para a ambigüidade na sua relação entre o material, a técnica e o seu significado aceleram a possibilidade de uma intervenção direta na obra contemporânea. Notamos que a partir da década de 1990, ganha corpo a ideia, entre os profissionais da arte e da conservação e restauração, de que a Conservação Preventiva, a colaboração do artista e uma documentação detalhada, são procedimentos fundamentais para a preservação das obras de arte contemporânea:

[...] A decisão para a aquisição de novos objetos é, muitas vezes, tomada sem a consulta dos peritos sobre determinada preservação especial, por isso cada vez mais, as políticas de aquisição do museu exigem a avaliação da condição e da conservação antes de compra de bens adicionais ou de aceitar doações [...]. (MICHALSKI, 2004:55)

As responsabilidades envolvidas no fazer museológico precisam ser compartilhadas. Para tanto é preciso uma estrutura de museu que permita o diálogo entre profissionais e sociedade, bem como é necessário que se difundam modelos de formação profissional com o caráter científico que aqui destacamos, para que se faça bom uso das ferramentas que a Conservação Preventiva nos disponibiliza. Da mesma forma, o conhecimento das características dos diferentes plásticos é de suma importância, pois nos permite identificar e compreender as causas e os processos de degradação deste material a fim de prevenir ou estabilizar os danos. Permite-nos ainda formular hipóteses de usos em relação às características simbólicas de cada objeto, antes e após a sua mudança para museália.

Os plásticos se degradam continuamente através da ação de mecanismos complexos inerentes à sua fabricação. Muitas vezes, a percepção dos danos se dá tardiamente quando a solução que se apresenta é a restauração, o que pode significar riscos adicionais aos objetos devido à reação entre o tratamento e o objeto. O melhor tratamento de conservação dos plásticos e de todos os materiais que compõem os acervos é a Conservação Preventiva, observando os requisitos ambientais de guarda e de exposição destes objetos. Um exemplo aplicado disso é a existência de obras que, após estudos avançados, acusam a resistência a poucas horas ou poucos dias de exposição, tendo que retornar às reservas técnicas e permanecer nelas por anos, com total controle de umidade relativa, temperatura, níveis de iluminância e radiação UV. Os níveis de controle ambiental nessas reservas técnicas são definidos graças aos estudos em Conservação Preventiva e Ciência do Patrimônio.

Fran Coles⁵(2008), *apud* Mariano (2012), elaborou uma tabela para descrever as deteriorações, as causas e quais os tipos de plásticos que sofrem esses problemas:

⁵ Coles, Fran. Challenge of materials? A new approach to collecting modern materials at the Science Museum. In: *Plastics: Looking at the future and learning from the past. Papers from the Conference held at the Victoria and Albert Museum*. Londres: Archetype, 2008. (p.125-131).

<i>Tipos de deterioração</i>	<i>O que causa isso?</i>	<i>Onde encontrar?</i>
Formação de bolhas	Vapores ácidos emitidos durante a deterioração criam bolhas	Nitrato de celulose Acetato de celulose
Afloração	Aditivos que migram para a superfície tornando-se sólidos	Nitrato de celulose Acetato de celulose
Fragilidade	Deterioração química da cadeia de polímeros ou perda de plastificantes	Afeta todos os plásticos
Craquelamento	Dano físico em plásticos rígidos e nos termoplásticos que perderam plastificante	Poliestireno, PMMA, Fenol-formaldeído, Uréia-formaldeído, Nitrato de celulose e Acetato de celulose
Fissuras	Fissuras generalizadas na superfície ou internamente causadas por tensões internas, uso de solventes ou perda de plastificante	Nitrato de celulose, PMMA e Caseína
Quebradiço	Exposição à oxigênio e ozônio	Espuma de poliuretano , Nitrato de celulose e Acetato de celulose
Delaminação	Ocorre quando dois materiais distintos reagem de maneira diferente às condições ambientais	Pode acontecer com a maioria dos plásticos, mas particularmente com Nitrato de celulose e Acetato de celulose
Descoloração	Vapores ácidos ou alcalinos e/ou raios UV	PVC ,Resinas epóxi, Nylons, Nitrato de celulose, Acetato de celulose, Fenol-formaldeído =Os primeiros acrílicos
Desgaste	Devido ao rompimento das cadeias de polímeros	Nylon, Acetato de celulose e Polipropileno
Empenamento	Perda de plastificante, quebra do polímero, calor e pressão	Nitrato de celulose, Acetato de celulose, PVC, Polietileno, Polipropileno, Nylon e Poliestireno
Exudação	Migração de plastificante ou produtos da degradação para a superfície. Tem relação com o empenamento	Nitrato de celulose, Acetato de celulose PVC e Espuma de poliuretano

Fonte: Coles (2008) apud Mariano (2012).

Por mais que se trabalhe, desde o início dos anos 2000, com a realidade ambiental dos museus sem impor o padrão 60/60, ou seja, 60° Fahrenheit (que corresponde a 20° Celsius) e 60% de umidade relativa, há obras e instituições em que nos valem dos dados definidos por cientistas para sua estabilidade. No contexto brasileiro, operamos com realidades de áreas expositivas e reservas técnicas que ultrapassam os 30° Celsius e os 75% de umidade relativa.

Conservação Preventiva e Gestão de Museu

Conforme destaca Simone Mesquita “[...] a elaboração de um plano diretor

voltado para as coleções, com diretrizes a curto, médio e longo prazo, minimizaria problemas decorrentes de término de mandatos ou de questões políticas.” (MESQUITA, 2012:68), as quais podem acarretar aquisições de objetos que o museu não tem condições de guarda, entre outras implicações. Para Nicola Ladkin “[...] a política de aquisição deve abordar assuntos como a relevância da coleção para a missão do museu, o perfeccionismo da sua documentação relacionada e os requisitos especiais para materiais cultural e cientificamente sensíveis.” (LADKIN, 2004:20)

A gestão museológica conta com instrumentos administrativos que compreendem o plano museológico, o qual toma por base para sua elaboração a missão do museu, tendo no diagnóstico museológico um importante instrumento de análise e avaliação. Devem ser pensadas juntamente com vários fatores como o espaço da instituição, profissionais especializados para a manutenção e a extroversão dos acervos. De acordo com Manuelina Maria Duarte Cândido, a gestão tem um papel central “[...] e, no século XXI, é provavelmente o campo da gestão que terá mais destaque.” (CÂNDIDO, 2013:124).

Os museus têm a responsabilidade de preservar (coletar, adquirir, armazenar, documentar, conservar e restaurar), comunicar (expor, realizar atividades educativas, publicar) e pesquisar. Para Ulpiano Bezerra de Meneses, o conceito de musealização é “[...] o processo de transformação do objeto em documento [...].” (MENESES, 1992:111). Assim sendo, a musealização representa uma ação de institucionalização, de referência cultural, com a finalidade de seleção, valorização e formação de discurso sobre objetos, memórias e grupos. A valoração é colocada, muitas vezes, de forma a entender que o objeto só passa a ser valorado após sua seleção pelo museu. Exemplo deste pensamento pode ser observado nas palavras de Roberto Basbaum,

A ideia de que o que está incluído no museu é de algum modo “exemplar”, “representativo” e, em consequência disso, “melhor” nos coloca diante de um paradigma, ou seja, desde seu início esteve em jogo a construção do museu como máquina de produção e atribuição de valor à obra de arte, instrumento de produção e cultura. Neste caso, a presença da obra no museu não estaria associada ao anestesiamiento decorrente de sua extração do contexto no qual e para o qual foi projetada e no qual funciona, mas a uma potencialização, pois sua presença no museu a elevaria a um patamar de “exemplaridade”, tornando-a representativa de uma ordem de pensamento que deve ser promovida, tornada visível. (BASBAUM, 2011:185)

Esta primeira etapa da musealização não agrega valor ao objeto, mas, sim, reconhece o valor que este já possui em relação aos demais. Dessa forma, a valorização

pelo olhar museológico é uma espécie de segunda etapa em que um *status* museal é agregado ao bem, adquirindo assim mais um valor: o de objeto museológico. Conforme Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, “[...] à musealização concernem objetos que possuem valor de testemunho, de documento e de autenticidade com relação ao homem e à natureza.” (GUARNIERI, 2010:125), e quanto aos museus:

O que caracteriza um museu é a intenção com que foi criado, e o *reconhecimento público* (o mais amplo possível) de que é efetivamente um museu, isto é, uma autêntica instituição. O museu é o local de fato “museal”, mas para que esse fato se verifique com toda sua força, é necessário “musealizar” os objetos (os objetos materiais tanto quanto os objetos-conceito). (GUARNIERI, 2010:48)

As responsabilidades envolvidas no fazer museológico precisam ser compartilhadas. Para tanto, é preciso uma estrutura de museu que permita o diálogo e, também, modelos de formação profissional (CÂNDIDO, 2013). O texto do diretor executivo do Museu da Universidade do Texas, Gary Edson, traça um panorama muito claro dos procedimentos éticos e técnicos de uma boa gestão afirmando as responsabilidades públicas dos museus e de seus diretores, demonstrando algumas falhas em suas considerações finais:

O emprego no museu é uma confiança pública que envolve grande responsabilidade e os papéis da administração de topo inclusive o diretor, estão entre as responsabilidades menos bem definidas no museu contemporâneo. Esta ambiguidade deve-se à muita variedade dos deveres administrativos que incluem várias atividades do museu, assim como as capacidades tecnológicas, políticas sociais, necessárias para orientar o museu em tempo de incertezas e exigências. (EDSON, 2004:158)

A preservação, do ponto de vista museológico, abrange vários momentos na entrada de um objeto no museu tais como o inventário, a catalogação, o acondicionamento, a conservação e a restauração. Desvallés e Mairesse afirmam que:

[...] as atividades de *conservação* têm por objetivo fornecer os meios necessários para garantir o estado de um objeto contra toda forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais estável possível para as gerações futuras. [...] as disposições ditas de *conservação preventiva*, ou seja, “o conjunto de medidas e ações que tem por objetivo evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013:87)

Segundo a Resolução adotada pelos membros do ICOM-CC durante a XVª Conferência Trienal, realizada em Nova Delhi, de 22 a 26 de setembro de 2008, que estabelece uma terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível, considera que:

Conservação preventiva – todas aquelas medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na área circundante ao bem, ou mais frequentemente em um grupo de bens, seja qual for sua época ou condições. Estas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens. Não modificam sua aparência. Alguns exemplos de conservação preventiva incluem as medidas e ações necessárias para o registro, o armazenamento, o manuseio, a embalagem e o transporte, a segurança, o controle das condições ambientais (luz, umidade, poluição atmosférica e controle de pragas), planejamento de emergência, treinamento de pessoal, sensibilização do público, aprovação legal. (ABRACOR, 2010:2-3)

Na discussão sobre conservação e manutenção do acervo, entra o conceito de gestão de risco deste acervo, ou seja, a avaliação permanente da instituição e dos seus procedimentos diante da possibilidade de perda – real (física) e de valor - incluindo danos graduais e cumulativos no acervo. Na musealização da arte contemporânea, são muitas as condicionantes que podem dificultar a conservação destes acervos devido aos problemas de heterogeneidade dos materiais que integram cada obra e, sobretudo, por conta da especificidade na intenção de cada artista no emprego desses materiais.

Devido à dimensão de algumas obras, seja pelo tamanho ou pela complexidade de montagem e pela falta de espaço nas reservas técnicas (*storage*, em inglês), surgem questões como a possibilidade de construírem-se reservas técnicas externas aos museus, o que é bastante comum em grandes instituições no Brasil e no exterior. Questões de segurança para o traslado destas obras também deve ser um fator a ser analisado:

O que fazer? Criar uma ou mais reservas centrais em espaços fora dos museus, como alguns países europeus já estão pondo em prática? Criar critérios de disponibilização do que é excedente? E como fazer? São questões que precisam ser enfrentadas, deixando de lado o apego canibalesco exagerado – uma vez que uma dose correta de apego é importante para o cuidado com as coleções. (TOSTES, 2005:81)

Planejar o espaço para o aumento das coleções, pois há uma continuidade nas aquisições, caso o museu tenha coleção aberta, prever a “[...] liberação dos corredores para movimentação dos objetos com abertura suficiente das portas para o transporte” (MESQUITA, 2012:72), investir na pesquisa, constituem-se em ações fundamentais de política de gestão de acervos “[...] principalmente no campo de acervos artísticos, a dissociação da informação invalida o mérito e a capacidade de interlocução do objeto” (FRONER, 2014:22). A conservação de um objeto depende basicamente de uma boa armazenagem e de acondicionamento e, para tanto, é preciso que haja planejamento que respeite as naturezas deste acervo. Segundo Kostanze Bachmann e Rebecca Anne Rushfield (2001), o estado de um objeto depende de dois fatores: dos materiais e métodos

de sua produção e do ambiente a que ele fica exposto durante sua vida. Este novo modo de perspectivar a função museológica de conservação acarreta na grande responsabilidade pela gestão das condições ambientais.

Neste âmbito, vale ressaltar a importância da publicação *The Museum Environment*, em 1978, por Garry Thomson, obra em que o autor busca afirmar que as condições ambientais, tais como a iluminação e a contaminação são primordiais na gestão dos acervos. A edificação precisa ser observada e gerida adequadamente:

Garry Thomson ao preconizar a preponderância das soluções passivas sobre as soluções ativas, tendo por base procedimentos baseados na simplicidade, viabilidade e adequação às condições ambientais particulares de cada caso (museus e coleções), rompia com o mito dos valores de referência, fixos e universais, para a umidade relativa e para a temperatura. Sobretudo com o par mítico “20 - 22 o C vs. 50 - 55%”, que era na época considerado, e ainda muitas vezes na atualidade, a solução padrão para todo o tipo de objetos e de museus. Apresentassem eles que estado de degradação apresentassem, fossem eles quais fossem, e estivessem situados em que parte geoclimática do mundo estivessem. (PEREIRA, 2004:99)

Um passo importante para consolidar a ideia de prevenção foi a criação do curso “Prevenção nos Museus” pelo ICCROM, em 1975, oferecido para administradores, conservadores, restauradores e arquitetos de museus, quando foram abordados quatro agentes de deterioração: clima, luz, roubo e fogo. O reconhecimento da importância dos efeitos climáticos evidenciou a necessidade de uma atenção maior na organização das reservas técnicas e o registro sistemático das coleções, bem como a implementação de um esquema no qual foram identificados os agressores e os canais de agressão que resultaram no estabelecimento de um “Plano de Conservação Preventiva”. (GUICHEN, 2009).

A Carta de Burra publicada em 1980, na Austrália, ampliou o conceito de significação cultural de um bem, acrescentando valor estético, histórico, científico e social às teorias consideradas anteriormente, sobretudo a Teoria do Restauro de Cesare Brandi, que se centrava no campo histórico e estético; trouxe a noção de características intrínsecas, ou seja, a substância como um conjunto de materiais que compõem um bem:

Artigo 11º - A atualidade, a preservação se impõe nos casos em que a própria substância do bem no estado em que se encontra, oferece significação cultural específica, assim como nos casos em que há insuficiência de dados que permitam realizar a conservação sob outra forma.

Artigo 12º - A preservação se limita à proteção, à manutenção e à eventual estabilização da substância existente. Não poderão ser admitidas técnicas de estabilização que destruam a significação cultural do bem. (documento eletrônico disponível em Portal do IPHAN)

Os avanços da Conservação Preventiva a partir da segunda metade do século XX nos remetem à primeira conferência internacional que tratou do tema da Conservação Preventiva ocorrida em 1992, em Paris, com a anuência da UNESCO, e, em 1994, em Ottawa, o IIC – *International Institute for Conservation*, realiza sua conferência “*Preventive conservation, practice, theory and research*”, tratando especificamente do tema. Nesta conferência Robert Waller publicou “*Conservation risk assessment: a strategy for managing resources for preventive conservation*”, no qual aborda pela primeira vez as questões referentes à avaliação de riscos e, Stefan Michalski, que em seu trabalho, “*A systematic approach to preservation: description and integration with other museum activities*”, apresenta uma “tabela de preservação”. (GUICHEN, 2009). Nesta tabela “[...] os agressores são agrupados em nove blocos, acompanhados de uma estratégia de intervenção em cinco fases para combatê-los: evitar, bloquear, medir, reagir e tratar.” (GUICHEN, 2009:41).

A análise e o gerenciamento de riscos são fundamentais para definir as estratégias de prevenção de perdas – física e de valor - dos acervos. Conforme Lorete Mattos e José Luiz Pedersoli Jr. “[...] é preciso identificar os riscos e ter em conta suas causas e seus efeitos, bem como os mecanismos para tratá-los.” (MATTOS; PEDERSOLI JR., 2013:60). Pedersoli atua junto ao ICCROM, em Roma, sobretudo na difusão de conhecimento sobre o Gerenciamento de Riscos. Claramente identificamos um aprimoramento da Conservação Preventiva a partir do seu diálogo com o Gerenciamento de Riscos, metodologia na qual se organizou os Dez Agentes de Deterioração pelo Canadian Conservation Institute (CCI).

Em 1995, Gaël de Guichen publicou o texto “*La conservation préventive: un changement profond de mentalité*” no primeiro “*Cahiers d’étude*” do ICOM-CC – *International Council of Museums – Committee for Conservation*, em que ele afirma a necessidade de “conservar para não restaurar”:

Quem antes pensava em “objeto”, hoje tem que pensar em “coleções”; “quem antes pensava em “conservador-restaurador”, hoje tem que pensar em “equipe multidisciplinar”; “quem antes pensava em “sala”, hoje tem que pensar em “edifício”; “quem antes pensava em “clima”, hoje tem que pensar em “conjunto de agressores”; “quem antes pensava a “curto prazo”, hoje tem que pensar a “longo prazo”; “quem antes pensava em “secreto”, hoje tem que pensar em “difusão”; “quem antes pensava “como?”, hoje tem que pensar “por quê?” (GUICHEN, 2009:40)

Em 1996, uma equipe do CCI – *Canadian Conservation Institute* formada por um grupo de cientistas, conservadores, entre outros, elaboraram uma metodologia para diagnosticar riscos que provocam danos ou perdas para os acervos: os “*Dez Agentes de Deterioração*” (água, fogo, forças físicas, criminosos, contaminantes, luz, umidade relativa incorreta, temperatura incorreta, pragas e dissociação) e os ambientes organizacionais das instituições, que incluem a missão, as funções, os recursos, a equipe, as políticas de preservação e as atividades institucionais do museu.

Em 1998, o GCI – *Getty Conservation Institute* apresenta uma metodologia fundamentada na integração mais intensa do edifício, das coleções e das questões organizacionais. Uma proposta para avaliar as necessidades do controle do entorno do museu analisando os ambientes físicos caracterizados pelas efetivas condições nas quais as coleções são armazenadas e expostas. Nos últimos anos, avançou-se sobremaneira nos estudos sobre microambientes e microclimas em coleções. Cabe destacar a produção do professor Andrea Cavicchioli (2017).

O Centro Internacional para estudos da Preservação e da Restauração do Patrimônio Cultural (ICCROM) em trabalho conjunto com o CCI lançou o programa de organização das reservas técnicas de museus, chamado RE-ORG. Neste programa, bem como na metodologia do Gerenciamento de Riscos, há a proposta de compreensão das camadas e dos invólucros que envolvem o patrimônio que compreendem o acervo, mobiliário e pequenos equipamentos, prédio e espaço e a gestão. Há ainda a proposta de envolvimento da comunidade com a organização da(s) reserva(s) técnica(s), atuando, assim, na construção da corresponsabilidade pública com os acervos musealizados.

A Conservação Preventiva identifica os fatores de degradação e propõe formas para barrar este processo, daí a importância do diagnóstico para definir as diretrizes de trabalho, permitindo a análise dos dados e a definição das formas de atuação para o controle ambiental propondo rotinas de conservação. No caso do Gerenciamento de Riscos ao Patrimônio (GR), já citado neste artigo, é uma ferramenta para a gestão e a identificação dos riscos e a identificação de perdas, as quais podem ser, por esta metodologia, quantificadas.

Em 2006, Stefan Michalsky desenvolveu a *ABC Scale*, a qual é baseada no somatório dos valores de risco atribuídos para cada uma das etapas. Para se chegar ao somatório é preciso, inicialmente, listar os riscos, as causas e os efeitos dos agentes de deterioração. Outra ferramenta de avaliação de riscos é a *Ratio Scale* (escala de

proporção) criada por Robert Waller em 2003, a qual está baseada no cálculo da magnitude de riscos, que é obtida através da susceptibilidade da coleção aos danos, a probabilidade de acontecimento do dano em 100 anos, a extensão dos danos e a perda do valor do objeto ou coleção afetada.

Um passo importante foi dado em 8 de outubro de 2004, quando, durante sua vigésima primeira Assembleia Geral em Seul, os 22.000 membros do ICOM aceitaram pela primeira vez dentro do código de ética o termo de Conservação Preventiva, definindo-o como um “elemento importante da política dos museus e da proteção das coleções”. (GUICHEN, 2009:42, tradução nossa).

Na musealização da arte contemporânea, diante das dificuldades de conservação até aqui esboçados, as ferramentas metodológicas da Conservação Preventiva são uma grande aliada na preservação dos acervos. Segundo Jean Tétreault “[...] compreender os problemas concernentes aos materiais significa estudar as interações entre três parâmetros base: a natureza do material, a natureza do artefato de museu e as condições ambientais.” (TÉTREAULT, 2001:113-114).

No caso do estudo que deu origem a este artigo, desenvolvemos uma pesquisa sobre obras de arte em plástico e os processos de musealização desses objetos em distintas tipologias de museus, sendo eles de Arte Contemporânea e de História. Desde que os plásticos começaram a ser produzidos podemos encontrá-los em praticamente todos os tipos de acervos em diferentes tipologias de museus. Além das obras de arte produzidas com esta materialidade, encontramos o plástico nos têxteis, nos móveis, nos objetos de uso pessoal, nos objetos decorativos, nos livros, nas máquinas e em tantos outros. Os plásticos têm uma durabilidade relativa e uma degradação mais lenta, em relação a outros materiais como papéis, tecidos e madeiras, no entanto, muitas vezes é impossível sabermos sua trajetória antes de sua entrada no museu.

Nas coleções de arte contemporânea em geral, as obras em plástico não são armazenadas em lugares diferenciados das demais materialidades, apresentando uma maior deterioração em relação a materiais como pedra e cerâmica (SHASHOUA, 2008) e são apenas identificados com as denominações genéricas de resina, plástico ou borracha. No entanto, os plásticos são constituídos por uma combinação de materiais com estruturas físicas e químicas diferenciadas, que modificam suas propriedades e cores. Segundo Shashoua (2008), há uma grande diferença entre a definição de vida útil de um objeto museológico plástico do que a vida útil pretendida pela indústria. É fato que, em muitos casos, a degradação dos materiais é vista de forma positiva para o artista, cuja intenção

tenha sido conceber uma obra em que os danos materiais sejam parte do processo criativo como “potencializador da carga simbólica que sustenta a obra em sua dimensão material”. (BALDINI, 2010:115).

Intencional ou não, a degradação dos materiais implica na descaracterização do objeto e de sua consequente perda de valor. Eis um ponto a ser tensionado na revisão conceitual e metodológica diante das obras de arte contemporânea musealizadas. As causas mais comuns para que estas alterações aconteçam podem ser assim diagnosticadas: o uso de materiais novos, muitas vezes com qualidade e durabilidade desconhecidas pelos artistas, a manipulação incorreta nos transportes, as exposições, entre outros e as questões ambientais inadequadas tanto nos espaços museológicos como nos locais onde estas obras se encontravam antes de serem adquiridas pelas instituições. Susan Bradley, em seu texto “*Os Objetos tem Vida Finita?*” (2001), faz a seguinte observação:

Na verdade, os objetos já estavam em deterioração desde que foram criados. [...] Entre os materiais de que são feitos os objetos, não há nenhuma categoria que se possa identificar especificamente como estável. (BRADLEY, 2001:23)

Cada tipo de plástico tem seu próprio mecanismo de degradação. Quando o artista utiliza vários tipos em sua obra, os processos diferenciados de degradação de cada componente, poderão influenciar na deterioração de outros. Um exemplo a ser citado é “a presença de metais como o cobre, que acelera a deterioração do nitrato de celulose e da borracha”. (SHASHOUA, 2008:5). A autora também destaca o fato de que muitos artistas utilizam plásticos reciclados e/ou descartados que apresentam diferentes níveis de deterioração:

A instabilidade dos plásticos mais antigos, como os formulados com nitrato de celulose e acetato, já era reconhecida devido a sua formulação frágil e porque são os mais antigos plásticos artificiais dentro dos museus. (SHASHOUA, 2008:5)

A Conservação Preventiva, por ser uma metodologia de trabalho ético junto aos acervos, manifestando-se como um conjunto de procedimentos técnicos que envolvem o controle das condições ambientais, com o objetivo de retardar as reações de deterioração, prevenindo a degradação dos acervos plásticos, através da manutenção das instalações, da limpeza do acervo e do acondicionamento dos materiais, contribui com a prorrogação no tempo de vida útil de muitos objetos ao mesmo tempo. Ainda segundo Shashoua (2008:5) a “maioria dos objetos de plástico em museus passam sua vida útil em áreas de armazenamento, mas as técnicas de conservação passivas são as mais propensas a cumprir

a prática ética dos conservadores e profissionais”. A partir desta constatação fica clara a necessidade de pensarmos em objetos plásticos não como um grupo especial, e não como qualquer outro objeto de museu, pois cada plástico necessita de tratamento específico e apropriado nos ambientes de armazenamento. Cabe, ainda, repensar, de modo contínuo, as práticas nos museus, retroalimentando-as a partir da transformação nas ciências que dão base ao trabalho de museólogas/os e de conservadoras/es-restauradoras/es.

Considerações Finais

A conservação do acervo museológico merece destaque entre as áreas dos museus, sobretudo as reservas técnicas, muitas vezes subjugadas. Sem acervo não há museu, frase que parece ser óbvia, porém, que precisa ser reiterada, considerando que: - 95% dos acervos estão em reservas técnicas, conforme dados divulgados pelo ICCROM em sua página na internet; - muitas reservas técnicas em museus estão abandonadas, sem acesso fácil, sem manutenção, com sérios problemas de segurança – pensando em riscos diversos, entre eles de incêndio, alagamentos e ataques biológicos; - há gestores de museus que desconhecem a missão das instituições por eles gestadas, não são profissionais do patrimônio, o que acarreta outros tantos riscos sérios aos bens culturais tais como investimentos quase exclusivos em curadorias e exposições.

Este texto evidencia que as instituições podem e devem firmar um compromisso de gestão no emprego da metodologia da Conservação Preventiva de modo amplo e com todo o seu potencial de planejamento (plano de segurança, plano de emergência, plano contra infestação de pragas, gerenciamento de riscos, entre outros) e de sustentabilidade ambiental, social, econômica e financeira.

Os edifícios que configuram os museus e, por consequência, os bens culturais neles abrigados, desempenham um papel fundamental na proteção das coleções, definindo as condições ambientais interiores (ambientes *indoor*) e a conservação passiva, na medida em que são a primeira barreira de proteção dos acervos museológicos.

É preciso ter clareza de que nem todas as obras que pertencem ao acervo de um museu foram confeccionadas para estarem ali, principalmente quando pensamos em obras de arte contemporânea e em objetos de uso cotidiano. Entendemos que muitos dos objetos que estão hoje em museus, entraram em situações adversas a uma escolha criteriosa e assim foram incorporados aos acervos.

Conhecer os diferentes tipos de plástico (bem como de outros materiais) é o processo mais difícil para as instituições uma vez que elas não dispõem, em seus quadros, de profissionais capacitados para responder a esta demanda. Museólogas/os, conservadoras/es-restauradoras/es podem se socorrer de informações obtidas em catálogos de produtos e publicações, daqueles objetos ou materiais que são visivelmente mais fáceis de serem identificados. Com as obras de arte contemporânea ainda há a possibilidade de se recorrer ao próprio artista, o que também não garante a informação, pois muitas vezes o artista desconhece as sutilezas dos materiais. Neste caso, é preciso recorrer ao trabalho qualificado dos cientistas da conservação e dos cientistas do patrimônio, ou seja, aqueles que articulam o conhecimento das ciências duras com as ciências humanas, para proceder as análises químicas dos materiais.

Sendo vital para a preservação do acervo, a gestão de acervos não pode negligenciar as ações da Conservação Preventiva. O monitoramento ambiental e a identificação dos agentes que podem causar danos às coleções, precisam estar presentes na rotina dos museus.

A Documentação Museológica e a Conservação Preventiva devem trabalhar como campos integrados, de modo inter e transdisciplinar, para que o acervo seja preservado tanto na sua estrutura física quanto no seu conteúdo e nos seus significados. A Conservação Preventiva nos indicará tanto os procedimentos adequados em relação ao meio ambiente em que os objetos estão armazenados e expostos bem como as formas corretas de sua manipulação. É fundamental que se compreenda estas características para que os profissionais possam definir as prioridades e elaborar projetos que levem em consideração os riscos existentes ou potenciais a partir da especificidade da coleção.

Para que a política de gestão de acervos tenha êxito, é fundamental, portanto, pensar na qualificação do quadro profissional dos museus, incorporando museólogas/os como gestores (diretoras/es de museus) e como técnicos atuando junto à gestão dos acervos. É preciso que haja um melhor entendimento do significado do patrimônio cultural público e, por consequência, da sua preservação. Patrimônio existe para nos grifar identidade como seres humanos e para nos possibilitar construir conhecimentos acerca de outros contextos sociais e temporais.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS (ABRACOR) - Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. Rio de Janeiro, *Boletim Eletrônico ABRACOR*, n. 1, jun. 2010.

BACHMANN, Konstanze; RUSHFIELD, Rebecca Anne. Princípios de Armazenamento. In: MENDES, Marylka (org). *Conservação: conceitos e práticas*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001. p. 83-112.

BARBOZA, Kleumary de Melo. Ferramentas de diagnósticos para a Conservação Preditiva: aplicação da *Ratio Scale ABC Scale* em países de clima tropical. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007. p.1763-1771.

BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001.

BRADLEY, Susan M. Objetos tem vida finita? In: MENDES, Marylka (org). *Conservação: conceitos e práticas*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001. p. 15-34.

Canadian Conservation Institute. *CCI's Preventive conservation guidelines for collections* online resource. 2008. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections>. Acesso em: 23 fev. 2020.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre, Medianiz, 2013.

CAVICCHIOLI, Andrea et al. Microambientes e conservação preventiva indoor: o caso do espaço interior da Casa de Dona Yayá, em São Paulo (Brasil). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 25, nº3, p. 291-340, set./dez. 2017.

CUTY, Jeniffer. Revisando a dimensão conceitual e política da cultura de preservar cidades. In: LOPES, Cicero Galeano; FRANÇA, Maria Cristina C. de C.; BERND, Zilá. *Patrimônios memoriais: identidades, práticas sociais e cibercultura*. Porto Alegre, Movimento, 2010. p. 126-141.

DE PAULA, Teresa Cristina Toledo. De Plenderleith a Al Gore: o ideário vigente na conservação de bens culturais móveis no século XXI. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n.2, p. 241-264, jul./dez. 2008.

DESVALLÉES, Andrés; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

EDSON, Gary. Gestão do Museu. In: *Como gerir um museu: manual prático*. Paris, ICOM, 2004. p.145-159.

ELIAS, Isis Baldini. *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade: a arte postal da XVI Bienal de São Paulo*. 2010. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-14032014-164411/pt-br.php>. Acesso em: 15 ago. 2018.

FRANÇA, Conceição Linda de. *Acervos de Obras de Arte em Plástico: perfil das coleções e propostas para a conservação destes bens*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/1496/browse?value=Conceicao+Linda+de+Franca&type=author>. Acesso em 10 maio 2018.

FRONER, Yacy-Ara. A Prática Transdisciplinar da Conservação Preventiva: memórias institucionais de acervos artísticos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 23., 2014, Belo Horizonte. *Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposio/simposio11/Yacy-Ara%20Froner.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2018.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museu: uma organização em face das expectativas do mundo atual (1974). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. v.1. São Paulo, Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. p.45-56.

GUICHEN, Gäel de. Medio siglo de conservación preventiva: entrevista com Gäel de Guichen. *GE-Conservación*, Madri, n. 0, p. 35-44, 2009. Entrevista realizada por el Comité Científico Técnico del GEIIC (Marisa Gómez y Benoît de Tapol).

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM) – Conservation Science. *Studies in Conservation*. v.60, 2013. Disponível em: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2017-12/conservation_science.pdf. Acesso em: 07 jul. 2018.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM) - Código de Ética para Museus. 21ª Assembléia Geral realizada em Seul, Coréia do Sul, 2004. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo-de-etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em 10 ago. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Carta de Burra. 1980. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Burra%201980.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2018.

LADKIN, Nicola. Gestão do Acervo. In: *Como gerir um museu: manual prático*. Paris, ICOM, 2004. p. 17-32.

LESSA, Gerson. *Os plásticos: panorama histórico de materiais e design*. 2008. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Centro de Tecnologia e Ciências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.um.pro.br/prod/_pdf/001030.pdf. Acesso em 06 maio 2018.

MARIANO, Camila Vitti. *Materiais plásticos no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo: a Fonte das Nanás de Niki de Saint Phalle*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/1496/browse?value=Camilla+Vitti+Mariano&type=author>. Acesso em 04 jan. 2017.

MATTOS, Lorete; PEDERSOLI JUNIOR, José Luiz. O gerenciamento de riscos em acervos. In: ARISTIMUNHA, Cláudia Porcellis; FAGUNDES, Ligia Ketzer; MATTOS, Lorete. (org). *Preservação de Patrimônio Cultural*. Porto Alegre, Museu da UFRGS, 2013. p.58-75.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea. In: Simpósio O Processo de Comunicação dos Museus de Arqueologia e Etnologia. São Paulo, *Ciências em Museus 4*, São Paulo, 1992. p.103-120.

MESQUITA, Simone. Conservação Preventiva e Reservas Técnicas: ainda um desafio para as instituições. In: SILVA, RRG (Org.). *Preservação documental: uma mensagem para o futuro* [online], Salvador: EDUFBA, 2012. p.67-77.

MICHALSKY, Stefan. Conservação e Preservação do Acervo. In: *Como gerir um museu: manual prático*. Paris, ICOM, 2004. p.55-146.

PEREIRA, Pedro Manuel Figueiredo Cardoso. Preservar e desenvolver em museologia: contributo para o estudo do objeto e do processo. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n. 34, 2004.

SHASHOUA, Yvonne. *Conservation of Plastics: material science, degradation and preservation*. Burlington, MA, USA, Butterworth-Heinemann, 2008. *E-book*

TÉTREAULT, Jean. Materiais de construção, materiais de destruição. In: MENDES, Marylka (org). *Conservação: conceitos e práticas*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001. p.113-139.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. O Problema das Reservas Técnicas: como enfrentar o apego devorador? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, 2005, n. 31, p.74-81.

DESAFIOS À CAPACITAÇÃO DO(A) ANTROPÓLOGO(A) À CONSTRUÇÃO DE REPOSITÓRIOS DIGITAIS ETNOGRÁFICOS NA INTERNET

Resumo: o presente artigo tem como base uma oficina que foi preparada em 2019/02 e realizada em 2020/01 no Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A intenção inicial era a criação de um ambiente de ensino e aprendizagem com o software livre Tainacan para alcançar a gestão e publicação de coleções oriundas da Etnografia da Duração (ECKERT; ROCHA, 2013c). Assim sendo, almejou-se não só a capacitação técnica, mas uma oficina que iniciasse um percurso de pesquisa coletivo que envolve rupturas epistemológicas diversas no trabalho com coleções etnográficas. Por isso, esse artigo irá expor que desafios à transposição didática foram encontrados no processo de ensino a fim de explicitar a importância da formação de competência aos(as) antropólogos(as) para construção de repositórios digitais que diluam a custódia das suas coleções produzidas em pesquisa universitária.

Palavras-chave: Antropologia Pública. Repositório Digital. Transposição Didática.

CHALLENGES TO THE TRAINING OF THE ANTHROPOLOGIST IN THE CONSTRUCTION OF ETHNOGRAPHIC DIGITAL REPOSITORIES ON THE INTERNET

Abstract: this article is based on a workshop that was prepared in 2019/02 and was given in 2020/01 at the Image and Visual Effects Database (BIEV) at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). The initial intention was to create a teaching and learning environment with Tainacan free software to achieve the management and publication of collections from the Ethnography of Duration (ECKERT; ROCHA, 2013c). Therefore, the aim was not only to offer technical training, but it was a workshop that would initiate a collective research path that involves different epistemological ruptures in the work with ethnographic collections. This article will show what challenges to didactic transposition were found in the teaching process in order to explain the importance of digital literacy to anthropologists for the construction of digital repositories that dilute the custody of their collections produced in university research.

Keywords: Public Anthropology. Digital Repository. Didactic Transposition.

DESAFIOS À CAPACITAÇÃO DO(A) ANTROPÓLOGO(A) À CONSTRUÇÃO DE REPOSITÓRIOS DIGITAIS ETNOGRÁFICOS NA INTERNET¹

Matheus Cervo²

Introdução

Tornar a Antropologia “pública” tem sido um debate importante das últimas décadas para que a produção da nossa área de conhecimento se difunda em diferentes contextos e permeie debates importantes. Essa discussão tem se dado de diversas formas e em várias subáreas de pesquisa, culminando em inúmeras maneiras de expandir o conhecimento antropológico para um público mais amplo.

O debate tem avançado em questões importantes sobre o tornar a Antropologia mais pública, como: a reflexão sobre a atuação do(a) antropólogo(a) na formulação de políticas; na atuação interdisciplinar do(a) antropólogo(a) com outros profissionais em projetos específicos; no uso de meios de comunicação, redes sociais e recursos digitais variados para difundir a produção da área (entre outros possíveis de serem mencionados).

Especificamente sobre esta última questão levantada, está claro que diversos(as) antropólogos(as) tiveram uma posição pública na tentativa de disseminação de conhecimento – como Franz Boas, James Frazer, Margaret Mead, Claude Lévi-Strauss, Mary Douglas (Barofsky; De Lauri, 2019, p. 4-5). Contudo, ainda que as ações de comunicação científica tenham sido presentes durante toda a história da disciplina, pode-se perceber que esse debate ainda está em formação no que se refere à produção bibliográfica sobre esse tema e à consolidação de conceitos que definam precisamente o que se pode estudar nessa área.

Afinal, o que é comunicação científica na área da Antropologia? São muitas ações e políticas de comunicação do conhecimento antropológico que podem ser estudadas nesse campo atualmente, sendo necessário perceber a pluralidade de assuntos que são englobados por esse termo. Pode-se mencionar como comunicação científica a

¹ A oficina criada e que será exposta neste artigo só foi possível devido à contribuição da professora Jeniffer Cuty, lotada no Departamento de Ciências da Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A aproximação com o Tainacan e com os materiais didáticos oferecidos pela equipe que dirige o desenvolvimento deste programa se deu por causa da generosidade da professora em fazer uma contribuição em outra área do conhecimento dentro da universidade.

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: cervomatheus@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6913-802X>.

participação de profissionais da área em meios de comunicação (jornais, entrevistas, rádios), a construção de revistas acadêmicas em formato digital, o uso de redes sociais para difusão do conhecimento antropológico (criação de blogs; perfis no Instagram, no Facebook ou no Twitter) ou mesmo o uso de tecnologias visuais e digitais para produção e comunicação na área (criação de documentários, de *podcasts*, de exposições virtuais, de *sites*).

A bibliografia da Antropologia sobre esses diferentes objetos de estudos não é inexistente, mas pode-se constatar que ela ainda carece de precisão na delimitação de algumas pesquisas que falem sobre as especificidades de determinados tipos de comunicação científica em ambiente virtual – afinal, cada objeto possui sua peculiaridade. Entre essas pesquisas existentes, o debate sobre a utilização de ferramentas digitais para comunicação de dados antropológicos provenientes de pesquisas universitárias³ precisa ser aprofundado, ainda mais quando consideramos não só sua comunicação imediata no tempo presente da ação, mas o seu acesso no decorrer dos anos e das gerações. Em outras palavras, há poucos escritos no Brasil que falem sobre ações simultâneas de comunicação e preservação digital dos dados etnográficos que são produzidos com comunidades diversas para que eles sejam comunicados no presente e no futuro com qualidade.

É comum e consolidado que a comunicação e a preservação da pesquisa etnográfica ocorram através dos espaços *livrescos*⁴, já que são as bibliotecas e as revistas acadêmicas que tradicionalmente fazem a gestão do conhecimento universitário produzido na nossa área disciplinar e permitem sua preservação para o acesso futuro. O que ainda não é comum são debates sobre a exposição e a preservação de materiais etnográficos brutos, como os diários de campo, as entrevistas gravadas (assim como suas transcrições), as fotoetnografias, os documentos audiovisuais, entre outros. É interessante como esses materiais possuem uma importância *sui generis*, visto que a etnografia é uma forma de pesquisa que produz um denso acervo que não é utilizado em sua totalidade nas publicações acadêmicas ou não pode ser publicado nos espaços *livrescos* no seu formato original – como a voz gravada, a imagem capturada ou o

³ O uso da palavra “dados” não se refere a uma positivação do conhecimento etnográfico, mas, sim, aos acervos que são fruto dos momentos dialógicos e interativos da etnografia. Para uma melhor definição do que são dados antropológicos provenientes de pesquisas universitárias, ver o artigo “Etnografia: Saberes e Práticas” (ECKERT; ROCHA, 2008).

⁴ Aqui, refere-se ao artigo científico, ao trabalho de conclusão, à dissertação, à tese, ao livro ou o ensaio textual. Com a emergência dos sistemas eletrônicos e digitais, esses espaços *livrescos* se digitalizaram, mas mantiveram muitas de suas características tradicionais.

movimento registrado pelo audiovisual.

Paulatinamente, consolidou-se bibliografia brasileira que reflete sobre o papel dos museus no acervamento e na consequente comunicação de dados antropológicos que conformam o chamado patrimônio imaterial ou cultural (Tamaso; Filho, 2012; Tamaso; Gonçalves; Vassallo, 2019). Os textos contemporâneos dessa área temática não falam só sobre a preservação e comunicação em si desses registros, mas abordam, acima de tudo, o papel do(a) antropólogo(a) como mediador na construção de acervos compartilhados e engajados para evitar o mero colecionismo característico das fases iniciais e etnocêntricas da disciplina. Assim sendo, foi se percebendo a importância de criar bibliografia sobre as políticas e ações no campo institucional da memória e do patrimônio a fim de retomar a importância do papel do(a) antropólogo(a) em diferentes facetas deste trabalho – desde o diálogo com as comunidades, até a criação de documentação especializada e sensível sobre os materiais antropológicos que são custodiados por essas instituições.

Neste artigo, acredita-se que alguns aspectos dessa discussão podem ser trazidos para os dados de pesquisa que ficam anos ou décadas dentro da universidade ou nos acervos pessoais dos(as) pesquisadores(as)⁵. Ainda existem poucos textos que aprofundem a questão da comunicação e preservação dos dados antropológicos fora dos museus contemporaneamente, como em repositórios digitais universitários. A construção desses repositórios pode ser percebida como uma discussão específica da comunicação científica do conhecimento antropológico e, principalmente, do etnográfico, posto que ela possui peculiaridades que são diferentes do uso de outras ferramentas digitais como a criação de sites comuns ou a utilização das ferramentas contidas nas redes sociais.

Sobre as especificidades mencionadas, existe a capacitação para utilização de *softwares* específicos para criação de repositórios digitais e para produção de documentação sobre os registros antropológicos provenientes de pesquisas universitárias. Percebe-se a importância da capacitação dos(as) pesquisadores(as) da Antropologia para que eles sejam ao menos sensibilizados sobre os aspectos específicos da preservação digital dos seus dados etnográficos em repositórios. Assim sendo, é fundamental a existência de ambientes de aprendizado não só para que esses profissionais se tornem capacitados no sentido técnico do termo, mas para que haja

⁵ Menciona-se todos os tipos de pesquisas universitárias, desde iniciação científica até pós-doutorado ou pesquisas de professores.

momentos de sensibilização sobre essas questões peculiares desse tipo de comunicação científica na área. Afinal, é importante a existência de espaços para que possamos diferenciar esse tipo de construção de outras formas de comunicação. Além disso, é importante que se debata a necessidade da preservação dos dados em ambiente digital em algum repositório coletivo e não só individual e que se perceba a importância de se fazer documentação de forma profissional.

Se a “Antropologia Pública” pode ser exercida através dessas ações de comunicação científica específicas em repositórios digitais, entende-se que existe um processo de formação de competência aos(as) antropólogos(as) na base deste processo. Isso se deve ao fato de que a formação de graduação e pós-graduação em Antropologia ou Ciências Sociais raramente possui disciplinas específicas para falar sobre essas questões. Ademais, tratam-se de competências que acarretam em discussões inter ou transdisciplinares com as Ciências da Informação e da Comunicação⁶, visto que são elas que ocupam o lugar de especialidade na área de documentação, preservação e comunicação científica em ambientes digitais.

Por isso, esse artigo contribuirá com a discussão sobre a formação de competências nessa área específica a partir da análise de um relato de experiência. Desde 2016, o autor deste artigo participa como colaborador do grupo de pesquisa chamado Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), grupo que estuda a criação de bancos dos dados digitais feitos e coletados na Antropologia Urbana a partir da Etnografia da Duração (Eckert; Rocha, 2013) – uma forma específica de estudar o tema da memória e do imaginário em contextos metropolitanos. Além disso, trata-se de um grupo que tem experiência na área da Antropologia Visual desde 1997⁷, contendo um acervo vasto de fotografias autorais,

⁶ Claramente existem entrecruzamentos disciplinares com o campo da Museologia. Desde o início da disciplina, a Antropologia sempre esteve relacionada com os espaços dos museus como forma de tornar possível a preservação e o acesso aos seus registros, ainda que nem sempre tenha evitado etnocentrismos em atos de colecionismos irrestritos. Apesar de problemas existentes no passado, esse entrecruzamento disciplinar é tão forte que essa intersecção de áreas nunca deixou de ser debatida, como mostram os textos de Tamaso e Lima Filho (2012). Não é banal salientar que as reflexões antropológicas foram de suma importância para consolidação de novos paradigmas dentro da Museologia, como a Museologia Social que tem como premissa a utilização dos seus espaços como uma ferramenta de uso comunitário e participativo (MOUTINHO, 1993). Por isso, a delimitação que aqui se faz a partir das áreas da Ciência da Informação e da Comunicação se deve ao uso de ferramentas digitais para abertura de dados de um grupo de pesquisa, mas isso não apaga a relação inevitável com a Museologia (o que, certamente, poderia ser aprofundado em outro escrito).

⁷ O BIEV foi criado em 1997 e sua fundação tem íntimas relações com o Núcleo de Antropologia Visual (Navisual) da UFRGS. O Navisual existe desde 1989 e, por isso, pode-se entender que esse grupo possui uma trajetória de mais de três décadas na área da Antropologia Visual.

álbuns fotográficos de famílias, imagens diversas coletadas às pesquisas, vídeos gravados em campo, sons capturados, entre outros. A maior parte deste acervo é nato-digital por ter sido produzido majoritariamente a partir do início dos anos 2000, o que culmina em reflexões específicas sobre esse repositório⁸.

Em 2020, o autor deste artigo ofertou duas oficinas em ensino remoto para sensibilização e capacitação dos membros do grupo atual para abordar dois tópicos principais: 1) o conhecimento e a utilização do *software* livre Tainacan⁹, um programa brasileiro desenvolvido para criação de repositórios digitais diversos para qualquer tipo de mídia; 2) a criação de documentação dos dados das pesquisas sendo desenvolvidas por esses(as) antropólogos(as) a partir da padronização *Dublin Core*¹⁰, assim como produção de documentação para pesquisas que estão acervadas digitalmente nos equipamentos do grupo de pesquisa. Em suma, as oficinas diziam respeito ao cuidado em organizar e criar documentação em ambiente digital e *off-line* em tabelas *Excel* e à utilização do Tainacan para criar um repositório digital na *web* – ou seja, um repositório que tem como missão a organização e a comunicação desses materiais na internet.

A partir dessas experiências de ensino e aprendizado, foram feitos diários de campo sobre o que se estava percebendo como desafios à transposição didática (Chevallard, 1981; Perrenoud, 1998) dos saberes mencionados. Isso foi feito porque se percebeu que havia desafios à transposição desses conhecimentos da área da informação e da tecnologia aos(às) pesquisadores(as) do grupo em questão, assim como havia obstáculos à transposição da discussão mais abstrata sobre a adequação dessas tecnologias para implementação de ações de comunicação e preservação dos acervos etnográficos do grupo.

Por isso, esse artigo terá duas seções. Em primeiro lugar, far-se-á uma apresentação de algumas bibliografias que delimitam esse campo específico introduzido, visto que se trata de algo ainda em formação com referências esparsas

⁸ Como exemplo disso, apenas uma pequena parcela desse acervo precisa de digitalização, uma vez que poucos registros foram feitos com tecnologias analógicas. Assim sendo, a maior parte das ações de preservação digital que se discute são específicas para os documentos que já nasceram em ambiente digital.

⁹ O software será explicado na penúltima seção deste artigo.

¹⁰ O *Dublin Core* é um esquema genérico de metadados que permite descrever vários tipos de documentos digitais, como fotografias, imagens, sons, vídeos, textos e mesmo sites na web. Ele foi criado pela *Dublin Core Metadata Initiative* (DCMI ou Iniciativa Dublin Core Metadados) que é uma organização de profissionais e pesquisadores que se dedica a criar padrões de metadados para serem utilizados em diferentes projetos e a desenvolver vocabulários especializados. A sua utilização é sugerida pela equipe que coordena o projeto do Tainacan, já que o *Dublin Core* permite que diferentes repositórios digitais conversem entre si por possuírem o mesmo tipo de metainformação.

sobre o tema. Não se trata de querer esgotar essa revisão, apenas mostrar algumas separações importantes que são percebidas pelo autor deste artigo. Posteriormente, discutir-se-á a questão da transposição didática que foi percebida a partir das oficinas. Almeja-se discutir a relação do saber sabido (o saber especializado do ofertante das oficinas) com o saber ensinado (o saber que possui uma didática para que ele seja transmitido nessa situação específica). Entendendo com Chevallard que há uma especificidade na transmissão de um saber adquirido, percebe-se a necessidade de transformações adaptativas para que haja uma adequada transposição dos conhecimentos aos que ainda não possuem a formação que se está ofertando.

Antropologia e repositórios digitais: um debate ainda em formação

Antes de revisitar parte da bibliografia do campo que foi delimitado na introdução, é importante perceber que a abertura de dados de pesquisa antropológica em repositórios digitais na internet se constitui como objeto que ultrapassa fronteiras disciplinares. Como há um diálogo eminente entre o campo da Antropologia com os campos da Comunicação e das Ciências da Informação, é perceptível a importância de afastar o que Edgar Morin chamou de o paradigma da simplificação – paradigma que, na visão do autor, é fundante das ciências constituídas no período da modernidade. Essa simplificação ocorreu através dos processos de disciplinamento do conhecimento em áreas bem delimitadas seguidos da hiperespecialização almejada em ambientes de formação universitária (MORIN; LISBOA, 2007; MORIN; LE MOIGNE, 2000).

A constatação dessa simplificação não significa que as disciplinas causam reducionismo simplesmente por causa de sua existência, mas que houve um efeito adverso da construção disciplinar e institucional do conhecimento que é a falta de diálogo entre as áreas. Essa falta de troca se torna ainda mais manifesta em certos objetos de pesquisa como o aqui contemplado, visto que de fato há um entrecruzamento de disciplinas para que sejam pensadas diferentes facetas do que se estuda. Por isso, acredita-se que almejar o pensamento complexo e o conhecimento multidimensional defendido por Morin é algo necessário para pensar essas relações entre saberes que podem ser de diferentes ordens de entrecruzamento¹¹.

¹¹ Atenta-se para a corrente banalização do uso da palavra interdisciplinar, algo que já foi constatado nos estudos de Olga Pombo (2006; 2008). A pesquisadora afirma que a integração de saberes é um processo complexo e difícil que pode variar entre a pluridisciplinaridade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, sendo necessário refletir sobre esses diferentes níveis de integração sem acreditar que há uma progressão do pior ao melhor. Neste artigo, evita-se o uso do “interdisciplinar”, pois são

Por isso, percebe-se que esses entrecruzamentos podem ser os mais diversos entre os campos do saber aqui mencionados. Dito isso, pode-se encarar alguns textos da própria Antropologia para perceber como eles realizam esse diálogo e se eles se aproximam ou se afastam da discussão colocada neste artigo na introdução.

De forma geral, percebe-se que, quando se fala de tecnologias digitais na Antropologia, dois campos com produções relevantes atualmente são o da Antropologia da Ciberultura (Segata; Rifiotis, 2016; Escobar, 2005) e o da Antropologia Digital (Miller; Horst, 2015). Esses dois campos possuem distinções entre si (assim como existem outros pesquisadores que utilizam diferentes termos para delimitar subcampos), mas o que importa é que eles possuem mais pontos em comum do que divergências quando se percebe os seus objetos de estudo e suas reinvenções da forma de fazer etnografia na Antropologia.

Esses subcampos têm uma relação muito específica com diferentes áreas de pesquisa em Comunicação. Pode-se estudar as redes sociais/mídias sociais ou a comunicação mediada pelo computador (CMC)¹² pela via da etnografia. Sarah Pink fala sobre esse campo de estudo dentro do que chama de etnografia em mídias sociais – *social media ethnography* (Postill; Pink, 2012) – e alguns outros autores fora da Antropologia tem clamado pela netnografia – *netnography* (Kozinets, 2015). Além da comunicação via dispositivos digitais diversos, pode-se estudar a mudança de relações comerciais (como processos de “descomoditização” e/ou precarização de certos tipos de produtos e trabalhos); a cultura do *software* livre, assim como as relações de poder de grupos de produção alternativa e empresas maiores; diferentes tipos de apropriação das tecnologias de comunicação e informação por grupos diversos; o uso de jogos como *Second Life* para viver outros tipos de realidades por pessoas que enfrentam dificuldades na vida presencial, etc. (Miller; Horst, 2015).

De forma geral, esse campo tem se estabelecido como uma forma de perceber fenômenos emergentes na internet por um viés qualitativo, denso e compreensivo. Isso se deve ao fato da *web* ser um ambiente muito estudado por métodos quantitativos, pois tudo é passível de numerização a partir de um acúmulo de dados gigantescos – o que reflete as emergentes discussões sobre *Big Data*. Logo, a entrada da Antropologia

estudos ainda em formação como já mencionado, sendo reflexões que perspectivam ao futuro alguma forma de integração entre as áreas dentro das universidades.

¹² A expressão ainda é utilizada hoje e é derivada de estudos pioneiros sobre conversação mediada por computador. Por isso, não se utiliza termos mais atuais como “dispositivos tecnológicos”. Para saber mais, ver: Herring, S. C. (Org.). Computer-mediated conversation, Part I: Introduction and overview. *Language@Internet*, v. 07, 2010. Disponível em: <https://www.languageatinternet.org/articles/2010>. Acesso em: 26 de jan. 2021.

nesses estudos permitiu que fosse lançado um olhar mais antropológico sobre as diferentes trocas que ocorrem a partir de ambientes digitais, percebendo as manifestações socioculturais diversas que existem nesses locais de socialização.

Assim, percebe-se que esse campo possui sua própria complexidade por aproximar campos, mas não no sentido que se almeja aqui. Em alguns escritos, menciona-se a possibilidade da Antropologia Digital estudar o uso de ferramentas para realizar ações de comunicação científica na internet (seja de dados etnográficos ou não), mas isso é mais pincelado como uma possibilidade do que realmente estudado de forma aprofundada nesta subárea. Alguns autores da Antropologia Visual¹³ se preocuparam com essa questão, principalmente pelo fato das pesquisas etnográficas feitas com recursos visuais produzirem vasto material, criando acervos de pesquisa universitária que são importantes às comunidades que participam das etnografias e à própria disciplina. Um deles é José da Silva Ribeiro (2005) e isso pode ser visto no seu texto chamado “Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação”.

Trata-se de um artigo que aborda os desafios contemporâneos da Antropologia Visual que, dentre várias questões abordadas, enfoca: 1) a questão da globalização e a “reprodutibilidade técnica” após a digitalização dos documentos; 2) a função da documentação e preservação de práticas culturais (“antropologia de urgência”) nas narrativas visuais e digitais; 3) o trabalho colaborativo da construção de coleções etnográficas de cinematecas, fototecas e museus; e, por fim, 4) a discussão sobre novos paradigmas na Antropologia a partir do uso de tecnologias digitais. Entre diversas citações que interessam ao tema aqui abordado, o autor escreve:

As tecnologias digitais tornam-se tecnologias da memória (arquivos digitais) suscetíveis de armazenar, organizar e comunicar uma grande quantidade de informação, de qualquer tipo e suporte (textos, imagens, sons, audioimagético), de fazer circular e tornar facilmente acessível e disponível simultaneamente numa pluralidade de lugares por um grande número de utilizadores – as bases de dados serão as formas simbólicas ou culturais contemporâneas, aparentemente caóticas, mas estruturadas, nas quais se podem realizar um grande número de operações básicas: navegar, ver, organizar, reorganizar, selecionar, compor, enviar, imprimir

¹³ A Antropologia Visual sempre foi uma subárea que criou tensionamentos dentro da própria disciplina. Nunca é tarde para lembrar da publicação do artigo *Visual Anthropology in a Discipline of Words* de Margaret Mead (1995) em que a autora critica a resistência dos profissionais da área em utilizar outras formas de registro que não o clássico diário de campo escrito e a monografia autoral em formato livro. Apesar da constatação, a disciplina sempre foi acompanhada por essa forma de registro. Essa apreensão pode ser inferida a partir de livros clássicos da Antropologia Visual como *Principles in Visual Anthropology* (HOCKINGS, 2009) - livro em que foi publicado o artigo de Mead -, *Visual anthropology: Photography as a research method* (COLLIER; COLLIER, 1986) e *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa* (FERRAZ; MENDONÇA, 2014).

etc. (Halbwachs, 1968; Levy 2001; Baer, 2003) (Ribeiro, 2005: 618-619)

Ribeiro aborda muitos temas diferentes sobre esse entrecruzamento de Antropologia Visual e tecnologias digitais que emergem a partir dos anos 2000. Apesar disso, pode-se dizer que parte do seu interesse está na questão dos arquivos digitais como propulsores da construção de bancos para armazenamento, organização e comunicação dos acervos da produção etnográfica visual contemporânea. Apesar de ele estar falando especificamente dos registros visuais produzidos por antropólogos(as), pode-se entender que é passível de aplicação em toda área disciplinar, porque qualquer etnografia cria acervos densos de pesquisa. Assim, é delimitada uma faceta bem específica da Antropologia com o estudo das Ciências da Informação e da Comunicação que não é a mesma da Antropologia da Cibercultura ou da Antropologia Digital.

Neste sentido, Ribeiro aborda o tema do acesso à informação nesse ambiente, pensando na preservação dos registros etnográficos e na documentação possível de ser feita. Isso difere grandemente da utilização de ferramentas de comunicação comuns e acessíveis na internet atualmente, já que se deve trabalhar na criação de acervos com documentação específica e políticas de preservação digital estabelecidas¹⁴. Isso é importante de ser mencionado, uma vez que, como afirma Moisés Rockembach (2018) – pesquisador na área de preservação de informações na *web* – perde-se informação em um nível extraordinariamente rápido na internet. As últimas duas décadas mostraram a necessidade de pensar na preservação do que está sendo colocado na *web*, visto que a efemeridade é uma característica desse ambiente. O autor menciona que 80% das páginas da internet e 11% de recursos de mídia social não estarão acessíveis depois de apenas um ano da sua disponibilização. Além disso, 13% de referências *web* em artigos científicos não estão disponíveis após 27 meses de sua publicação (Costa; Gomes; Silva, 2016 *apud*. Rockembach, 2019).

Logo, a simples divulgação dos documentos em redes sociais ou sites comuns não cumpre a Antropologia Pública que aqui se almeja debater, uma antropologia que realiza comunicação científica de forma detalhada para diferentes gerações. Há uma

¹⁴ Esse trabalho não é trivial, pois existem recomendações específicas para cada mídia feitas por instituições que são especializadas na preservação de documentos. Para a fotografia, existem as normas para padronização como Nobrade e Sepiades (PAVEZI, 2010). Existem recomendações gerais de organizações fundamentais como o *International Council of Museums* (ICOM) e o *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM) que devem ser levadas em consideração. Além disso, há grupos como o *Dublin Core Metadata Initiative* que propõe metadados que podem ser utilizados para qualquer tipo de mídia em ambiente digital.

falsa impressão de que a produção na *web* é mais barata e fácil, o que culmina na falta de reflexão acerca da especificidade da preservação dos documentos digitais do patrimônio etnológico e da relação deste com a própria internet. Como exemplo disso, percebe-se que uma grande referência citada por Ribeiro (2005) - o projeto HADDON, dirigido por Marcus Banks do *Institute of Social and Cultural Anthropology* da Universidade de Oxford¹⁵ – não está mais disponível para acesso na internet e não há documentação de fácil acesso para compreensão do que havia neste banco online.

Por isso, abordar o tema da transposição didática do conhecimento sobre preservação digital e repositórios na *web* é fundamental para realizar o trabalho de restituição do conhecimento antropológico produzido. A restituição foi um problema central recolocado à prática do antropólogo nas últimas décadas (Rocha; Eckert, 2014), sendo possível inferir que tanto as relações com os museus quanto com os repositórios digitais estão ligadas a essa necessidade de extroversão dos registros captados através do trabalho de campo. Argumenta-se aqui que essa necessidade de comunicação científica dos registros antropológicos pode ser feita de forma mais adequada caso primeiro haja uma preocupação com as políticas e ações de preservação desses registros para, posteriormente, ser realizada sua comunicação em plataformas com maior circulação de pessoas possivelmente interessadas nesses materiais – como as redes sociais em geral. Sem dúvida, deve-se pensar nas práticas de difusão para além da sua inserção em repositórios digitais de pesquisa, mas, caso a difusão seja feita como uma etapa primeira e principal, corre-se o risco de não serem feitas ações de preservação dos documentos.

Assim, é necessário pensar a inserção do(a) antropólogo(a) no debate sobre dados abertos que ocorre em outras disciplinas universitárias (Vanz *et al.*, 2018) – o que já sugere um movimento entre disciplinas de alguma forma. Claramente, percebe-se que há especificidades antropológicas nesta discussão de preservação dos seus documentos, e algumas pesquisas recentes tem mostrado a particularidade dos dados antropológicos e os desafios éticos para sua abertura em repositórios digitais (Carvalho, 2018).

É interessante notar que os dados etnográficos são produções densas que são resultado de um contato prolongado entre alteridades, muitas vezes em um processo colaborativo de pesquisa. Existem certas informações coletadas que apenas quem as produziu poderá descrever de forma correta, visto que o(a) antropólogo(a) é o guardião da memória daquele trabalho de campo, sendo ideal sua participação nos processos de

¹⁵ O acesso deveria ser possível através do seguinte endereço citado no texto de Ribeiro: http://www.bodley.ox.ac.uk/external/isca/haddon/HADD_home.htm. Acesso em: 22 de out. 2020.

descrição aos repositórios digitais universitários. Quando feito por outras equipes que trabalham com documentos, sem um diálogo que ultrapassa fronteiras disciplinares, muitas informações etnográficas se perdem. Esse é um dos motivos pelos quais é importante que haja uma formação de competências dos(as) profissionais da Antropologia ao invés de simplesmente transpor os seus acervos de pesquisa para grupos especialistas na área da informação.

Uma parte dessa reflexão sobre a especificidade dessas bases de dados de pesquisa universitária foi abordada na publicação do livro “A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas” de Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2015) produzido no BIEV UFRGS com apoio da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).¹⁶ Em especial, o problema aqui desenvolvido dialoga fortemente com o capítulo dois chamado “Escrituras hipermidiáticas e metamorfoses da escrita etnográfica” e o capítulo três denominado “Antropologia nas interfaces no mundo do hipertexto”.¹⁷

Essa referência aborda a possibilidade de criação de arquivos digitais não só como ferramentas de comunicação e preservação do patrimônio etnológico visual - ou seja, como formas de realizar a restituição -, como também a organização complexa da informação para inferir questões propriamente antropológicas. Por isso, o título do livro não explicita somente as coleções etnográficas em si, mas também os processos de criação a partir de teorias específicas como, no caso do BIEV, da Antropologia do Imaginário (Durand, 1996) e da Etnografia da Duração (Eckert; Rocha, 2013). Neste livro mencionado, é exposto o *thesaurus*¹⁸ do grupo entre as páginas 54 e 58: uma lista de palavras-chave que categorizam os documentos para recuperação da informação para o usuário do banco.

Logo, percebe-se que não se trata somente da criação de um arquivo que contenha formas de organização da informação de forma profissional para sua preservação, com a utilização da padronização de metadados específicos para arquivos

¹⁶ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/biev/livros-e-artigos-2/>. Acesso em: 25 de out. 2020.

¹⁷ As autoras determinam o campo ainda em formação como Etnografia Hipermídia. Contudo, a Etnografia Hipermídia é mencionada em diferentes textos (não só neste livro) como um campo que aborda uma série de outros fenômenos digitais, como o uso de DVDs na primeira década dos anos 2000. Percebe-se como não há ainda um campo consolidado com conceitos bem definidos para falar sobre os repositórios digitais na área.

¹⁸ Trata-se de um termo geral proveniente das diferentes Ciências da Informação. Apesar de não serem sinônimos completamente correlatos, pode ser entendido também como “vocabulário controlado” ou “linguagem documentária” (CINTRA *et al.*, 1994).

especiais¹⁹. A criação de um vocabulário controlado proveniente de bibliografia das áreas e subáreas de pesquisa permite criar locais de consulta organizados de forma intencional e conceitual, o que faz com que a própria metodologia de pesquisa se modifique. Logo, o trabalho documental se refere também a um movimento de extrapolação da unidade autoral do(a) etnógrafo(a) para criação de coleções a partir de conceitos que unem documentos com proveniências variadas e feitos por diferentes gerações de pesquisadores.

Como um exemplo disso, o projeto do BIEV possui o vocabulário “Trabalho”. Dentro desse vocabulário, existem termos aninhados (ou seja, em uma relação de subordinação) como “Ofícios Tradicionais”, “Desemprego”, “Relações de Trabalho”, “Trabalho informal”, entre outros. Assim, todos os documentos classificados por essas terminologias podem ser acessados pela convergência que esses conceitos oriundos das Ciências Sociais criam. Logo, há de fato uma deslinearização da narrativa com a consequente diluição da autoria etnográfica de uma forma bem diferente do que a almejada em *Writing Culture* por Clifford e Marcus (1986).

Por isso, percebe-se que esse movimento está em confluência com a inteligência da complexidade de Edgar Morin (2003) – tanto por desenvolver entrecruzamentos disciplinares, quanto por pensar que a própria organização do conhecimento provoca modificações profundas no que se produz. Percebe-se que há muitas questões para serem pensadas junto de profissionais da Antropologia para que se atinjam patamares de reflexão que excedam as fronteiras disciplinares do campo, sem que se deixe de lado o que há de propriamente antropológico nos projetos construídos.

Assim sendo, segue-se à próxima seção para abordar os desafios da transposição didática de algumas das questões aqui mencionadas.

Desafios à transposição didática em uma oficina sobre Tainacan e Repositórios Digitais: um estudo de caso

Entra-se, então, na discussão sobre a transposição didática a partir de uma oficina específica que foi ofertada. Chevallard (1981), o autor que foi mencionado no início deste texto, é conhecido por estudar os desafios didáticos das escolas principalmente, pois o autor acredita que o campo da educação deveria aprofundar a discussão sobre o saber ensinado. Enquanto o professor possui o saber sabido que é o

¹⁹ Arquivos especiais é a forma como alguns estudos da informação têm chamado os arquivos que contém registros que não são só textuais, como fotografias, sons, audiovisuais, etc.

saber do especialista em algo, este mesmo mestre precisa criar formas de desenvolver o saber ensinado para que haja uma transposição didática adequada aos alunos que estão em formação.

Ainda que Chevallard estivesse interessado em contribuir para melhorar especialmente a questão didática das escolas, os seus conceitos são fundamentais para entender a questão que aqui se coloca. A oficina sobre a construção de repositórios digitais foi ofertada em um contexto específico que precisou ser considerado para que fosse pensado o saber a ser ensinado ao invés de simplesmente colocar para os participantes da oficina o saber já sabido pelo proponente da oficina. Assim, considerou-se que o *workshop* iria ser dado aos pesquisadores que estavam participando do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) em 2020 no mês de junho.

Estavam presentes tanto as coordenadoras do projeto (que possuem uma experiência longa com o trabalho de coleções etnográficas), pesquisadores que pertencem ao espaço há vários anos (que também possuem alguma experiência) e pesquisadores que estavam iniciando sua participação no grupo. A grande maioria presente pertencia ao campo disciplinar da Antropologia, especialmente da Antropologia Visual e da Imagem e da Antropologia Urbana que são subáreas deste grupo de pesquisa. Além disso, a questão etária era bem variada, existindo alunos tanto na faixa dos 20 anos quanto alunos com mais de 60 – o que é importante de ser mencionado, porque se tratava de uma oficina sobre tecnologia digital.

Claramente, uma quantidade bem significativa do grupo já possuía alguma experiência sobre o tema das coleções etnográficas, especialmente no que tange às coleções multimídia feitas em pesquisas antropológicas. Ainda, não eram todos que tinham essa competência. Ademais, era possível saber que poucos alunos (ou nenhum) possuíam uma formação mais aprofundada sobre *softwares* desenvolvidos especificamente para a construção de repositórios digitais na internet. Também poucos tinham familiaridade com quais são os problemas da comunicação e preservação digital que esses *softwares* tentam resolver com suas ferramentas. Logo, ainda que a oficina tivesse sido pensada com um espaço prático para desenvolver competências relacionadas a um programa específico para disponibilização de coleções etnográficas na internet, percebeu-se que algumas reflexões precisavam ser feitas com o grupo antes de adentrar nos exercícios práticos.

Por isso, a primeira aula foi criada com a intenção de discutir uma introdução didática ao tema para todos os diferentes participantes que estavam na oficina. Foi dito logo de início que esse seria um *workshop* prático com poucas referências bibliográficas

obrigatórias para que pudéssemos focar na formação de competência no *software*. Ainda assim, a primeira aula foi uma exposição de várias referências complementares que foram colocadas no programa de ensino para quem quisesse ler. Essas referências foram expostas pelo professor da oficina ao longo da primeira aula, pontuando somente o que se considerava necessário para a discussão feita com esse grupo especificamente.

Em primeiro lugar, foram trazidas referências sobre coleções etnográficas para quem não estava habituado ao tema. Isso foi feito principalmente porque a discussão sobre o colecionismo etnocêntrico (muitas vezes racista) é extremamente importante na história da Antropologia. Esse debate sobre coleções etnográficas foi sendo feito desde o início do campo até os dias atuais, e muitas referências interessantes foram sendo criadas sobre formas éticas e emancipadoras de criar coleções de caráter etnográfico.

Assim sendo, foi mencionado: 1) o trabalho de Eckert e Rocha (2015) como estudo da memória coletiva a partir de coleções etnográficas com auxílio do “hipertexto”; 2) três capítulos do livro “Antropologia na Esfera Pública: patrimônios culturais e museus” (Tamaso; Golçaves; Vassallo, 2019) que refletem sobre o desafio de se pensar o patrimônio imaterial de formas éticas e emancipadoras; 3) um artigo sobre os perigos de coisificação de objetos em coleções etnográficas que possuem “alma” para determinadas comunidades (Silveira; Lima Filho, 2005). Ainda que muitos desses textos (principalmente os dos últimos dois itens mencionados na frase anterior) falem sobre museus, um argumento geral foi desenvolvido aos alunos de que é possível investir no trabalho com coleções de formas não etnocêntricas e de formas que aprofundem o trabalho ético de pesquisa na Antropologia.

Contudo, logo foi iniciada uma discussão que intencionava o deslocamento disciplinar dos alunos, tema esse que era novo para a maioria dos participantes da oficina. Em primeiro lugar, foi mencionado um trabalho que mescla a questão antropológica com discussões sobre as tecnologias da informação e da comunicação: o caso de abertura dos dados na internet contidos no Museu do Índio com o *software* livre Tainacan (Martins; Carmo; Germani, 2018). Existiam duas questões neste artigo citado que interessavam ao professor da oficina para realizar a transposição didática aos alunos: em primeiro lugar, trata-se de um repositório digital que realmente foi construído na internet e que podia ser acessado por todos naquele momento – o que permitia uma experiência prática; em segundo lugar, o artigo falava sobre a especificidade desse acervo que é de um museu de Antropologia, mas focando principalmente em todos os desafios que foram enfrentados para migração desses dados ao Tainacan.

Entre diversas questões levantadas, o artigo fala sobre a diversidade de acervos existentes nesse museu (cada um com sua característica), a produção original já realizada para documentação desses acervos, a falta de padronização e regras de catalogação claras e compartilhadas pelos membros da equipe, a diversidade de *softwares* utilizados, entre outros problemas. Assim sendo, começou-se a discutir as diversas problemáticas da comunicação científica dos dados antropológicos em repositórios digitais, fazendo-os perceber as múltiplas facetas que precisam ser consideradas para uma preservação e abertura adequada dos dados. Com isso, iniciou-se uma discussão sobre maturidade tecnológica a partir de um artigo que fala sobre museus especificamente (Martins; Carmo, 2018), mas que poderia ser deslocada para compreensão dos problemas de maturação de vários outros grupos que possuem acervos.

Por isso, começou a se discutir como existem erros de gestão desses repositórios digitais como a fragmentação e inadequação dos *softwares* escolhidos, a falta de padronização de metadados (ou da própria percepção do que são metadados) e a importância de discutir o diálogo entre acervos diversos de natureza comum – o que é chamado de integração de acervos em ambiente digital. Além do mencionado, é importante citar que muitos projetos escolheram desenvolver seus *softwares* próprios com empresas privadas, e existem muitos relatos de grupos que não conseguiram dar continuidade aos seus projetos por não poder manter relações comerciais de longa duração com essas empresas. Por isso, percebe-se a importância do desenvolvimento de *softwares* livres para acervos públicos. Foi a partir desses problemas que começou a se discutir o que era o Tainacan – um dos focos principais da oficina –, uma vez que esse programa de código aberto foi desenvolvido após terem sido pesquisadas e relatadas todas essas necessidades para disponibilização dos acervos brasileiros.

Foi feito um breve mapeamento de importantes marcos que antecederam o desenvolvimento deste programa para mostrar que se trata de algo que possui sua própria duração, como: 1) a publicação das recomendações para digitalização de documentos arquivísticos permanentes do CONARQ²⁰ em 2010; 2) o Plano Nacional de Cultura e a Meta 40 que também foram lançados em 2010; 3) a formação da Rede Memorial de Pernambuco em 2011, assim como a escrita da Carta de Recife; 3) a criação da Rede de Arquivos do IPHAN. Claramente, existem muitos outros marcos que poderiam ser mencionados, mas esses foram selecionados (a partir de bibliografia produzida pela equipe do Tainacan) para mostrar que não é trivial que, em 2014, tenha

²⁰ CONARQ significa Cadastro Nacional de Entidades Custodiadoras de Acervos Arquivísticos.

se formado uma parceria entre o Ministério da Cultura (MinC) e o IBRAM para desenvolver o Tainacan com a intenção de sugerir uma política nacional de acervos digitais.²¹

Isso tudo foi mostrado aos alunos para que fosse percebida a complexidade dessas pesquisas no Brasil e como elas estão ligadas ao desenvolvimento de políticas públicas, principalmente em âmbito nacional. Com isso, foi pontuada também uma pesquisa em que se comparou diversos *softwares* livres já existentes para verificar suas ferramentas e suas lacunas, o que deu base para o desenvolvimento do Tainacan a partir da política mencionada. Isso foi mostrado não para que os alunos se aprofundassem nesse tipo de estudo (afinal, não era referência obrigatória), mas para que se percebesse a existência de uma série de pesquisas em outras áreas disciplinares. A transposição didática aqui almejada não se referia só a uma formação de competências específicas, mas apontava a uma sensibilização dos alunos para conhecimentos fora de sua disciplina, visto que, normalmente, somos ensinados a ler somente o que é da nossa área de formação.

Com isso, foi aberto um espaço para discussão. Foram feitas algumas perguntas sobre as questões de políticas nacionais de desenvolvimento dessas tecnologias e sobre a questão da integração dos acervos, o que mostrou que já estavam compreendendo que não se tratava somente de um *software*. Contudo, houve questões importantes para além do que havia sido exposto também. Uma participante falou que o programa era muito difícil de ser utilizado, porque havia tentado instalar na sua máquina pessoal para fazer testes e não havia conseguido. Alguns alunos perguntaram se o Tainacan era um programa que permitia a exibição só da documentação ou só das coleções de um determinado acervo. Essas duas perguntas mostraram como ainda havia uma necessidade e uma vontade de ver o programa em funcionamento para entender na prática quais eram suas potencialidades e suas ferramentas.

Foi com esse intuito que o final desta primeira aula foi reservado para realizar uma visita guiada ao site do Museu do Índio. Como se trata de uma referência dentro da Antropologia que já havia sido mencionada, decidiu-se expor aos alunos como era o site do museu e quais partes do site eram criadas com o Tainacan. Isso foi feito como um movimento didático para entrelaçar uma explicação mais densa com uma visita prática a um projeto que está utilizando o *software* que estávamos discutindo. Chamou-se isso de “visita como usuário”, já que a intenção era mostrar a interface de consulta para o

²¹ As parcerias também foram feitas com a Universidade de Brasília (UnB), a Universidade Federal de Goiás (UFG), o Instituto Brasileiro de Informação e Tecnologia (IBICT), entre outros.

grande público que pode acessar o projeto sem restrição.

Além da intenção de tornar a aula equilibrada, esse movimento foi feito porque se sabia que poucos usuários tinham familiaridade com repositórios digitais desse tipo. Logo, apresentar a própria interface ponto a ponto foi algo pensado para realizar a transposição didática nesta oficina. Assim, foi acessado o site e foi apresentada toda a interface que foi feita com o Tainacan: as telas iniciais de apresentação, as coleções que estavam em destaque nesta tela, as diferentes formas de navegação disponíveis nestas coleções, os sistemas de busca (simples e avançada), o menu de filtros para que o usuário possa recuperar a informação desejada, as formas de visualização dos itens em uma coleção que podem ser escolhidas, a interface que mostra os metadados de um item específico, entre outros.

Desta forma, foi apresentada a maioria das ferramentas do programa a partir de uma visita guiada a um projeto. Ao final da aula, uma participante disse que tinha achado boa a introdução, mas que precisava que fosse como uma “série”: que, no “próximo episódio”, fossem recapituladas várias coisas que foram apresentadas na primeira aula. Outros alunos expressaram o mesmo de outras formas: faziam perguntas para saber se haviam entendido corretamente o que havia sido exposto e falavam que precisavam entender com mais calma vários termos mencionados. De fato, essa foi a intenção de fazer essa visita guiada – apresentar toda matéria da oficina de forma prática para que, posteriormente, fossem revistos os conteúdos que os participantes não tinham tanta familiaridade.

Os maiores desafios da oficina ocorreram na segunda aula. Neste encontro, foi pedido aos participantes que vissem tutoriais que estavam no YouTube antes da oficina. Esses tutoriais foram feitos pela equipe que coordena o desenvolvimento do Tainacan, vídeos que foram feitos com a intenção de capacitar pessoas interessadas no tema. Foram passados vídeos que explicavam como criar metadados e taxonomias²² para um repositório feito neste programa, porque se intencionava começar a oficina prática por essas ferramentas. Alguns participantes (de diferentes faixas etárias) afirmaram que os vídeos não eram fáceis de serem entendidos e que não foi suficiente assistir eles para entender a utilização do *software*. Isso era esperado pelo proponente da oficina, pois os pesquisadores da Antropologia não tem uma formação em utilização de tecnologia como exposto anteriormente.

Por isso, utilizou-se a mesma estratégia da primeira aula. Adentrou-se no *software* a partir da interface que deve ser utilizada pelo gestor (com *login* e senha que

²² Taxonomias é a forma como esse programa denomina vocabulários controlados ou *thesaurus*.

foram criados aos participantes da oficina) para iniciar uma navegação guiada no repositório. Já na tela inicial, cada parte da interface foi explicada ponto a ponto para que os membros começassem a entender o desenho da plataforma e como ela podia ser navegada por eles. Ainda que o professor estivesse tentando esmiuçar com detalhe e com calma cada ponto, uma participante pediu que a navegação fosse feita mais devagar porque não estava acostumada com esse tipo de oficina – o que mostra a importância de conhecer o nível dos diferentes tipos de competência que os alunos possuem em determinado contexto.

Ainda assim, o professor continuou explicando a interface inicial do programa, mas os alunos começaram a ficar um pouco angustiados com uma série de questões. Todas elas se referiam a uma angústia em não conseguir adequar o que o grupo fazia ao programa que estava sendo apresentado, já que eles possuíam essa expectativa de trabalho com o acervo de pesquisa que possuem. O grupo tradicionalmente faz um trabalho através de pastas do sistema operacional *Windows* ou *Mac OS* em que elas são nomeadas conforme o *thesaurus* do grupo. Até a oficina, isso era chamado de coleções através de uma organização denominada como “Projeto Matriz”. A forma de trabalhar em pastas de forma *off-line* é diferente de trabalhar em um repositório *online* e, conseqüentemente, os termos que se utiliza são diferentes também – o que causava bastante ansiedade nos alunos.

Uma participante disse que estava muito confusa, após ver os vídeos enviados, sobre a transposição da ideia de coleção do grupo de pesquisa para a ideia de coleção do Tainacan. Outra aluna reforçou isso, dizendo que sentia que o programa tinha uma noção muito diferente de coleção do que era praticado pelo BIEV e que não sabia se seria possível fazer a adaptação adequada. Outro aluno disse que não conseguia ver onde iriam ficar os termos do *thesaurus* do grupo. Isso foi percebido como uma angústia porque não havíamos entrado de fato no *software* e estávamos ainda na página inicial do programa. Por isso, foi importante expor aos membros do grupo que estávamos em um processo de aprendizado crescente e que estávamos somente no início do processo de formação.

Assim sendo, compreendeu-se a importância de avançar na explicação das ferramentas do Tainacan e, simultaneamente, fazer pausas para o grupo fazer processos de assimilação e acomodação em referência ao projeto que eles já possuíam. Algumas ferramentas cumpriam funções que já eram realizadas pelo grupo de forma *off-line*, mas elas continham nomes diferentes e permitiam formas de organização da informação que não eram as mesmas das coleções criadas em pastas. Logo, para os pesquisadores que já

tinham uma formação anterior e já criavam suas coleções etnográficas, houve uma necessidade de diálogo constante para que fosse compreendida a adequação possível de ser realizada neste programa.

Houve também algumas resistências em voltar a discutir questões que vão além do *software* em questão. Um aluno expôs que o método de trabalho do grupo com coleções etnográficas era muito específico e que o programa não havia sido pensado para fazer a etnografia da duração, uma tradição do BIEV. Como sugestão, ele expôs que almejava voltar a discutir o *thesaurus* do grupo para aprimorar a organização das coleções feitas em pastas no sistema operacional do computador. Outra pessoa salientou muitas vezes que era importante discutir quais eram as limitações do programa. Foram essas provocações dos participantes que fizeram o professor repensar o saber a ser ensinado, visto que se percebia as falas que expressavam a resistência ao aprendizado de uma tecnologia e de saberes de outras disciplinas. Antes mesmo de compreender o que estava sendo passado, os alunos já mostravam esse medo que se expressava em resistência e vontade de retornar ao sistema de conhecimento anterior.

Foi nessa aula que se ressaltou a importância de se realizar um processo de mão dupla: não apenas querer colocar questões da Antropologia que o grupo produzia para o *software*, mas apreender quais os conhecimentos que o BIEV não possuía sobre a questão dos repositórios digitais. Ao longo do encontro, foi se avançando com calma nas questões propostas para o dia e, aos poucos, os participantes foram compreendendo as ferramentas fundamentais do Tainacan e como elas expressavam a discussão que foi feita no primeiro dia. A própria discussão sobre o que eram metadados foi necessária, visto que os participantes operavam com algum tipo de metainformação, mas não a entendiam desta forma.

Na terceira aula, foram feitos alguns exercícios que recuperavam questões discutidas no segundo encontro. Adentrou-se na ferramenta de taxonomias e o *thesaurus* do grupo foi criado lá neste local. Posteriormente, foi feito um exercício sobre metadados também, onde eles foram guiados a inserir no sistema alguns metadados simples selecionados – como título, autor e data. Após o exercício, foi visitado novamente o Museu do Índio para mostrar como o *thesaurus* e os metadados ficavam disponíveis ao usuário no final do processo de organização do repositório. Foi com esses exercícios que os participantes começaram a ter menos resistência e perguntar dúvidas sobre o conteúdo que estava sendo passado.

Uma participante disse que estava começando a entender os diferentes níveis de informação que existiam no *software* e a necessidade de maturidade coletiva para

trabalhar em uma plataforma como essa. Outra aluna disse que estava começando a entender a relação entre o que era feito no BIEV com o que estava sendo ensinado na oficina. Ainda assim, alguns afirmavam que estavam com dificuldade de compreender o que eram os termos e que precisavam rever as aulas para retomar o conteúdo e praticar os exercícios novamente. Por isso, foi-se avançando no *workshop*, mas sempre fazendo pausas para discussões e retomadas de perguntas. Isso foi especialmente importante, pois alguns conteúdos eram mais difíceis de serem debatidos para o nível de desenvolvimento que estavam os participantes – como a questão da padronização de metadados através de algum mapeador como o *Dublin Core*.

Foi na aula quatro que se percebeu que era importante fazer um exercício de preenchimento de metadados de alguma coleção de fotografias. Foram criados ambientes para que os alunos preenchessem uma tabela de documentação a partir de algum registro feito em uma etnografia visual. Tratava-se de uma tabela feita no software *Excel* com diferentes dados para serem preenchidos sobre algum documento etnográfico, movimento que foi realizado com finalidade didática para que os alunos aprendessem a trabalhar com metadados para além do Tainacan. Houve vários momentos de bloqueio dos alunos mesmo no preenchimento dessa tabela, bloqueios estes que são de níveis de aprendizagem diferentes.

Primeiramente, constatou-se que algumas faculdades que os alunos já possuíam estavam bloqueadas porque essas precisavam ser expressas no formato de tabela para preenchimento, espaço diferenciado dos que os participantes estavam mais acostumados. Como exemplo disso, percebeu-se a dificuldade em preencher o metadado “descrição”, espaço que foi criado para que o documento fosse detalhado pelos(as) antropólogos(as), uma vez que são somente os alunos que produziram esses documentos que sabem realizar uma descrição densa devido ao seu trabalho etnográfico. Apesar de ser uma competência basilar em todo trabalho antropológico, essa aptidão não foi expressa de forma fluida neste espaço em um primeiro momento.

Foi nesse encontro que se percebeu que quatro aulas não eram suficientes para enfrentar os desafios da transposição didática necessária em um grupo que não tem familiaridade com esse tipo de tecnologia e que possui outra forma de trabalho anterior com coleções. Foram feitos os exercícios com as tabelas do *Excel*, mas foi necessário prolongar esses momentos de preenchimento para que, posteriormente, alguns documentos fossem realmente inseridos na instalação do Tainacan no site do grupo.

Por fim, a oficina acabou mudando drasticamente a dinâmica do grupo, visto que os membros passaram a realizar encontros semanais para enfrentar os desafios da

construção do seu repositório digital na internet com esse *software*. Foi requisitada outra oficina no ano de 2020 sobre a temática e mais encontros estão sendo feitos sobre essa questão em 2021.

Conclusões

Para concluir este artigo, explicita-se que foi possível apreender a necessidade de realizar algumas discussões sobre como pode ocorrer a restituição do trabalho antropológico por meio desse tipo de projeto. Assim sendo, constatou-se empiricamente que é muito recente o debate sobre a comunicação científica dos registros antropológicos em plataformas que são específicas para a construção de repositórios digitais *online*. Logo, é recente também a discussão sobre preservação digital e criação de documentação para descrição e recuperação da informação ao usuário de um acervo disponibilizado na internet.

Iniciar um debate sobre a plataforma Tainacan permitiu que as discussões já consolidadas sobre a diluição da autoridade etnográfica fossem retomadas de outra forma, já que pensar sobre os espaços para comunicação e preservação dos dados primários feitos pelos(as) etnógrafos(as) é reinventar a figura do antropólogo como narrador. Além disso, foi debatido com os pesquisadores a necessidade de estimular as práticas de (re)uso de dados provenientes de outras pesquisas etnográficas para cruzamento de informações e aprofundamento de projetos antropológicos, situação esta que foi percebida como algo novo para algumas das pessoas que participaram do *workshop*.

Por fim, esse artigo pretendeu mostrar como os processos de transmissão de saberes e de desenvolvimento de certas competências não são diretos e envolvem um constante diálogo entre quem ensina algum conhecimento e quem o aprende. Uma oficina prática de capacitação em um *software* livre como o Tainacan permitiu que muitos debates fossem desdobrados devido à inferência de que existiam lacunas importantes de serem preenchidas e que antecederiam o processo de capacitação técnica.

A intenção maior desta escrita foi demonstrar como esse tipo de produção ainda está em fase de desenvolvimento na Antropologia de forma geral, ainda que a Antropologia Visual tenha sido enfocada por ter como característica o trabalho com diferentes tipos de mídia e pelo trabalho realizado no BIEV. Logo, acreditou-se que relatar uma experiência de ensino e aprendizagem seria uma ótima forma de demonstrar quais são os desafios para consolidação desse tipo de produção, porque a necessidade

de transmissão de conhecimento nestes projetos excede a mera capacitação técnica ou a produção escrita de bibliografia na área disciplinar.

Conclui-se que há uma necessidade de aprimorar os espaços de ensino e aprendizado na Antropologia que falam sobre a relação entre os registros antropológicos e os grupos/instituições que preservam e difundem os materiais etnográficos para que se tornem mais cotidianos os processos de documentação. Além disso, é interessante perceber as possibilidades que surgem no desenvolvimento de competência informacional e digital para o desenvolvimento de projetos de Antropologia em ambiente virtual. Essa literacia pode ser desenvolvida para que a informação não seja apenas custodiada pelos indivíduos e pelos grupos de pesquisa, mas para que ela possa ser processada e devidamente visualizada, dando à sociedade acesso aos documentos e criando inovação na pesquisa.

Por causa desses processos formativos ainda em desenvolvimento, é difícil adentrar nos debates sobre inter ou transdisciplinaridades. Esses movimentos entre disciplinas ainda são difíceis de serem concretizados, porque é preciso reconhecer os limites do conhecimento que se produz e a necessidade ecológica da universidade em apreender o que é realizado em outros departamentos para que haja retroalimentações mútuas. Seria interessante discutir na Antropologia, por exemplo, a diferença entre as áreas que contribuem para a formação das Ciências da Informação e da Comunicação (discussão diferente, mas similar ao que ocorre com as chamadas Ciências Sociais). Assim, seria possível entender como ocorre o tratamento e difusão de diferentes arquivos especiais (nome tradicionalmente dado aos arquivos que contém documentos multimídia) nessas áreas do conhecimento. Entre tantos outros, esses são alguns dos debates que ainda estão por vir.

Referências

ALMEIDA, Sónia Vespeira de; CACHADO, Rita Ávila (Orgs.). *Os Arquivos dos Antropólogos - recolhas, partilhas e futuros*. Lisboa: Gráfica 99, 2016.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996.

BOROFSKY, Robert; DE LAURI, Antonio. Public Anthropology in Changing Times. *Public Anthropologist*, v. 1, n. 1, p. 3-19, 2019.

CARVALHO, Érika Rayanne Silva de. *Diferenças na produção, compartilhamento e (re)uso de dados: a percepção de pesquisadores da Química, Antropologia e Educação visual*. 2018. 173 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.unb.br/handle/10482/32559>. Acesso: 28 de out. 2020.

CHEVALLARD, Yves. Pourquoi la transposition didactique. *Communication au Séminaire de didactique et de pédagogie des mathématiques de l'IMAG, Université scientifique et médicale de Grenoble. Paru dans les Actes de l'année*, v. 1982, p. 167-194, 1981.

CINTRA, Anna Maria Marques et al. *Para entender as linguagens documentárias*. São Paulo: Polis, 1994.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing the culture, the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1362/clifford_writing.pdf?sequence=1. Acesso em: 28 de out. 2020.

COLLIER, John; COLLIER, Malcolm. *Visual anthropology: Photography as a research method*. Albuquerque: UNM Press, 1986. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Visual_Anthropology.html?id=fDn8CrH8gRoC&redir_esc=y. Acesso em: 28 de out. 2020.

COSTA, Miguel; GOMES, Daniel; SILVA, Mário. The evolution of web archiving. *International Journal on Digital Libraries*, p. 1-15, 2016.

DE MIRANDA DIAS, Calíope Victor Spíndola; MARTINS, Dalton Lopes. Iniciativas brasileiras em torno da construção de uma Política Nacional para Acervos Digitais de Instituições de Memória: o desafio da memória em tempos de cultura digital. *Políticas Culturais em Revista*, v. 13, n. 1, p. 16-46, 2020.

ECKERT, Cornelia; DA ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Antropologia da imagem no Brasil: experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa. *Revista Iluminuras*, v. 17, n. 41, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/64571>. Acesso em: 28 de out. 2020.

ECKERT, Cornelia; DA ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Etnografia: saberes e práticas. *Iluminuras*, v. 9, n. 21, 2008.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Etnografia com imagens: práticas de restituição. *Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, v. 2, n. 2, p. 11, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/4851>. Acesso em: 28 de out. 2020.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. O antropólogo na figura do narrador. *Revista Habitus*, v. 1, n. 2, p. 395-420, 2004.

ESCOBAR, Arturo. Bienvenidos a Cyberia. Notas para una antropología de la cibercultura. *Revista de estudios sociales*, n. 22, p. 15-35, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n22/n22a02.pdf>. Acesso em: 28 de out. 2020.

FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2014. Disponível em: http://www.portal.abant.org.br/publicacoes2/livros/antropologia_visual_-_Ana_Lucia_Marques_Camargo_Ferraz_&_Joao_Martinho_de_Mendonca.pdf Acesso em: 28 de out. 2020.

FILHO, Izabela Tamasso Manuel Ferreira Lima. *Antropologia e Patrimônio Cultural:*

trajetórias e conceitos. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012. Disponível em:

GOLD, Matthew K. (Org.). *Debates in the digital humanities*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv8hq>. Acesso em: 28 de out. 2020.

HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim: Walter de Gruyter, 2009.

KOZINETTS, Robert V. Netnography. *The international encyclopedia of digital communication and society*, p. 1-8, 2015.

KUSCHNIR, Karina. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 5, n. 2, p. 5-13, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1095>. Acesso em: 28 de out. 2020.

MARTINS, Dalton Lopes; CARVALHO JUNIOR, J. M. C.; GERMANI, Leonardo. Projeto Tainacan: experimentos, aprendizados e descobertas da cultura digital no universo dos acervos das instituições memoriais. *TIC cultura*, p. 59-68, 2018.

MARTINS, Dalton Lopes; CARMO, Danielle; GERMANI, Leonardo Barbosa. Museu do Índio: Estudo de caso do processo de migração e abertura dos dados ligados semânticos do acervo museológico com o software livre Tainacan. *Informação & Tecnologia*, v. 5, n. 2, p. 142-162, 2018.

MEAD, Margaret. Visual anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim: Walter de Gruyter, 2009.

MILLER, Daniel; HORST, Heather. O Digital e o Humano: prospecto para uma Antropologia Digital. *Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM*, v. 2, n. 3, p. 91-112, 2015.

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 1, n. 1, 1993.

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. *Para navegar no século XXI*, v. 2, p. 19-42, 2003. Disponível em: <http://cuidadosintegrativos.com.br/pdf/necessidade-de-um-pensamento-complexo-edgar-morin.pdf>. Acesso em: 28 de out. 2020.

MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *A Inteligência da Complexidade*. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MORIN, Edgar; LISBOA, Eliane. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PERRENOUD, Philippe. La transposition didactique à partir de pratiques: des savoirs aux compétences. *Revue des sciences de l'éducation*, v. 24, n. 3, p. 487-514, 1998.

POMBO, Olga. Epistemologia da interdisciplinaridade. *Ideação*, v. 10, n. 1, p. 9-40, 2008.

POMBO, Olga. Práticas interdisciplinares. *Sociologias*, n. 15, p. 208-249, 2006.

POSTILL, John; PINK, Sarah. Social media ethnography: The digital researcher in a messy web. *Media International Australia*, v. 145, n. 1, p. 123-134, 2012.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de

investigação. *Revista de Antropologia*, v. 48, n. 2, p. 613-648, 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000200007. Acesso em: 28 de out. 2020.

ROCKEMBACH, Moisés. Arquivamento da Web no contexto das Humanidades Digitais: da produção a preservação da informação digital. *Liinc em Revista*, v. 15, n. 1, p. 131–139, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.18617/liinc.v15i1.4578> Acesso em: 06 de jul. 2021.

ROCKEMBACH, Moisés. Arquivamento da Web: estudos de caso internacionais e o caso brasileiro. *RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, v. 16, n. 1, p. 7-24, 2018. Disponível em: <http://doi.org/10.20396/rdbci.v16i1.8648747> Acesso em: 6 de jun. 2021.

SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2016.

TAMASO, Izabela; GOLÇALVES, Renata de Sá; VASSALLO, Simone. *A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019. v. 53. Disponível em: http://www.aba.abant.org.br/administrator/product/files/146_00159932.pdf. Acesso em: 28 de out. 2020.

TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (Orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília, DF: Associação Brasileira de Antropologia, p. 25-57, 2012. Disponível em: http://www.portal.abant.org.br/publicacoes2/livros/Antropologia_e_Patrim%C3%B4nio_Cultural_trajet%C3%B3rias_e_conceitos.pdf. Acesso em: 28 de out. 2020.

VANZ, Samile Andrea de Souza; PASSOS, Paula Caroline Schifino Jardim; CAREGNATO, Sônia Elisa; *et al.* *Acesso aberto a dados de pesquisa no Brasil: práticas e percepções dos pesquisadores. Relatório 2018*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/185195>. Acesso em: 25 de out. 2020.

CONEXÕES E INTERDISCIPLINARIDADE NOS COLETIVOS DE MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO DE PATRIMÔNIOS

Márcia Regina **Bertotto**¹
Vera Maria Sperandio **Rangel**²

Introdução

O presente texto parte da pesquisa concretizada para participar do Simpósio Internacional do Comitê Internacional de Museologia (Icofom-ICOM), em 2021, que resultou no artigo “Um Museu Comunitário no Sul do Brasil – Misturas, Hibridismos e Participação” e está publicado (ICOM, 2021). Prossegue com a proposta de análise na atualidade das novas formas de apresentação de organizações dedicadas aos patrimônios³, que usam para a comunicação com seus públicos, as plataformas digitais gratuitas, como: Facebook, Instagram, Youtube, Twitter e, cada vez menos, os sites institucionais. Mesmo estas novas formas de organização das relações sociais, buscam ou necessitam da sustentação da agência de poder.

Isso porque, a contemporaneidade não consegue mais desconectar a rede digital do contexto cultural contemporâneo, o que exige a reavaliação da aplicação dos métodos de pesquisa e de coleta de dados, devido aos desdobramentos das novas configurações das mídias digitais. Dessa maneira, diversas metodologias qualitativas exigem reavaliação constante, incluindo a metodologia que guia as entrevistas, os grupos focais e o funcionamento de diferentes plataformas em que se desenvolvem as sociabilidades digitais (Ferraz e Alves, 2017: 14)

O aspecto principal aqui é que as organizações são livres, no intuito de representar as suas vidas e práxis, porque estão escapando aos jogos de poder oficial. Buscam planejamento conjunto, em redes e associação, mas sobrevivem cada uma em situações específicas, possivelmente buscando nas redes, legitimação e formas de sustentabilidade, inclusive através de editais de fomento.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Email: marcia.bertotto@ufrgs.br. ORCID 0000-0002-1366-870X

² Museóloga e Consultora Independente, Brasil. Email: verasrangel@gmail.com. ORCID 0000-0003-2488-3154

³ “O patrimônio material protegido pelo Iphan é composto por um conjunto de bens culturais classificados segundo sua natureza, conforme os quatro Livros do Tombo: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes; e das artes aplicadas. A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial e, também, ao estabelecer outras formas de preservação – como o Registro e o Inventário – além do Tombamento, instituído pelo Decreto-Lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937, que é adequado, principalmente, à proteção de edificações, paisagens e conjuntos históricos urbanos.” (Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Acesso em: 26 out. 2021.)

Quando produzimos o texto para o Icofom-ICOM, verificamos como se deu o interesse na criação e como vem se desenvolvendo o Museu Comunitário Casa Schmitt-Presser, de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul. Retomando e examinando as considerações do artigo apresentado, percebemos o cenário brasileiro com várias diferenças. Vamos nos aproximar da literatura relativa à práxis para compreender, ou tentar entender melhor, como se institucionalizam e efetivam as atividades dos ecomuseus, dos museus de favela, dos pontos de cultura e dos pontos de memória no território brasileiro. O real está apresentando a cada novo dia formas ainda não tipificadas, formalmente, de museus, a partir da publicação do Estatuto de Museus e das legislações anteriores e posteriores – específicas de museus e da Cultura Viva - e mesmo das tradições.

Para nos aproximarmos do nosso objetivo, que é observar a renovação das organizações patrimoniais e como estes dados coletados conversam com o proposto, encontramos o campo emergente da Antropologia Digital e da Linguagem Digital, cada vez mais presentes no dia a dia, tanto das instituições, como da pesquisa científica, bem como da sociedade. A literatura referente ao assunto ainda é pouco divulgada e interessante. A intenção é, também, observar como o avanço da pesquisa dialoga com a nossa proposta no artigo original. No âmbito acadêmico, se torna cada vez mais conhecido Daniel Miller, antropólogo e professor da Universidade College London (UCL), no Reino Unido, que percebe a importância da Antropologia contemporânea, para pensar um mundo crescentemente mediado por tecnologias digitais. No Brasil, contamos com dois de seus livros, traduzidos: “Teoria das Compras” (2002) e “Trecos, Troços e Coisas” (2012). Não ignoramos a polêmica (que não aprofundaremos neste artigo) que ocorre entre pesquisadores em Antropologia Digital e os que pensam que não se trata de etnografia e sim de uma explicação cibernética e com transdisciplinaridade.

A pesquisa online sempre é multimídia, então, entre os dados arquivados há livros online, textos em pdf, revistas digitais, vídeos, entrevistas de jornais versão online, fotos; entre o material físico, livros e textos, os quais devem ser sintetizados, nomeados e separados em mais arquivos. Desta maneira, o computador passou a ser o campo, o arquivo, instrumento de produção e armazenamento do conhecimento (Machado, 2017: 23)

Em pesquisa realizada pelo Conselho Internacional de Museus em seu Comitê Brasileiro, o ICOM-BR, “Dados para navegar em meio as incertezas: Parte II - Resultados da pesquisa com públicos de museus” foi desenvolvida em 2020. A publicação dos dados

é elucidadora sobre o que o público, que frequenta museus, pensa sobre as instituições e de como se dará o diálogo entre o público e a instituição na reabertura presencial que ocorre gradualmente ao longo de 2021. Entre vários itens, a pesquisa citada aborda as dificuldades que a navegabilidade, por vezes, apresenta para o acesso, porque cada plataforma tem peculiaridades. Há, frequentemente, problemas técnicos nas conexões e acessos. O ICOM-BR recomenda que os dados obtidos na pesquisa de público sejam compartilhados e divulgados, porque essa análise traz qualificação técnica para o campo. O conceito de museu utilizado pelo Conselho é amplamente usado e divulgado no campo da Museologia no Brasil.

Conhecer o público importa ao conjunto de equipamentos culturais e, a partir deste conhecer, é possível inclusive avaliar o público potencial e o não-público e planejar estratégias e ações para conquistá-los. As novas formas de museus são nato digitais. Notadamente, o momento atual da tecnologia - como o da sociedade - resolve, pelo virtual, o problema de serviço longe do ambiente real, até então usado pelo museu físico. E essa mudança tornou-se mais ágil, menos onerosa e, inclusive, com valorização das casas de memória.

Organizações de memória notadamente em comunidades de favelas se aproximam do viés de Museologia Social.

Reconhecemos que aquilo que caracteriza a Sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos e dos seus objetivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento perfeitamente consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita. (Moutinho, 2015: 9)

Os museus para se inserirem na organização definida pela legislação, cujos marcos estão forjados desde os anos 2000 e, “Como em toda a organização, para que um museu possa fazer parte destas instituições existe o pertencimento a uma estrutura, a um sistema. É necessário enquadrar-se em regras que permitem estar neste ou noutro sistema.” (Bertotto, 2013: 58). Assim, para fazer parte do sistema de museus há que existir uma instituição museu, conceituada como tal ou com a observância de parâmetros mínimos de qualidade preconizados anteriormente pelo Conselho Internacional de Museus e igualmente, na atualidade, pela legislação brasileira.

A opção de pertencer à qualificação como Museu ou Ponto de Cultura é próprio de cada um. A Lei 13.018, de 22 de julho de 2014, a Lei da Cultura Viva, que institui a Política Nacional de Cultura Viva foi criada, visando “simplificar e desburocratizar os

processos de prestação de contas e repasse de recursos para as organizações da sociedade civil; articulação de parceria entre União, Estados, Distrito Federal e Municípios com a sociedade civil.” (POLÍTICA..., 2019).

Quanto aos museus brasileiros, estes gozam de uma política pública específica que tem tido permanência. Trata-se da Política Nacional de Museus (PNM) estatuída em 2003, a partir da organização do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e de seu órgão gestor, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), de 2009. As instituições que desejarem podem aderir ao SBM e, para tanto, precisam preencher critérios e requisitos específicos conforme o Estatuto de Museus (2009). Esta parametrização também está definida pelo Ibram através da elaboração do Plano Museológico (previsto na Lei 11.904/2009), que trata de estabelecer a missão e os programas do museu, as suas diretrizes de funcionamento e as orientações necessárias para o desenvolvimento de projetos e atividades específicas, obrigatórias para os museus que desejarem receber seus respectivos registros.

A organicidade social desenha novos modos e requer possível adaptação à lei ou à nova legislação. A dinâmica da sociedade se organiza – no nosso entender – positivamente, e escapa da maioria destes critérios previstos na legislação. Isto porque existe um desejo de memória, que parte das comunidades nas quais as organizações patrimoniais estão inseridas, que transbordam e reforçam a ação comunitária numa experiência de coesão social, explicada desde há muito tempo por Émile Durkheim (1858-1917). Estes grupos, em seus ambientes vivenciais, compartilham das crenças, das tradições e das memórias de seus membros e objetivam divulgá-las e, para isso, utilizam-se cada vez mais das redes sociais. Carlos Roberto Brandão (Ibram, 2016), então Presidente do Ibram, indica a existência de um crescimento da Museologia Comunitária, um movimento amplo, engajado e diverso de comunidades, para a consolidação de suas narrativas museais. As novas formas de organização de narrativas museais, vêm realizando o que diz Brandão.

Trazemos para esta discussão, o que propõem Eckert e Rocha (2013: 39): “O diálogo entre diferentes olhares resulta na complexidade da experiência temporal humana, sob o enfoque da sua dimensão narrativa, considerada, esta última, fator de mediação entre a identidade pessoal e a identidade pública, a ação individual e a ação coletiva”. Buscando relações entre os estudos etnográficos tradicionais e os da contemporaneidade, onde as redes sociais são o campo físico em que se dão as relações.

A etnografia como método, quando associada ao campo online tem sido reapropriada por muitas áreas que vão além da Antropologia. Fato que para os defensores das premissas clássicas do método antropológico, pode corresponder a uma perversão da tradição metodológica no exercício etnográfico desenvolvido no campo da cultura analisada em terra firme.” [...] No entanto, desprezar a condição digital da cultura contemporânea, a qual se alastra em todas as esferas das relações sociais (se apresentando também como campo e/ou objeto de pesquisa) é ignorar as recentes mídias no cotidiano das relações sociais como o fato social da nossa era (Ferraz e Alves, 2017: 5)

Escrevem as autoras sobre o objetivo que pesquisam relativo aos deslocamentos próprios de estudos etnográficos e, no caso da citação acima, em redes sociais online. A etnografia - método da Antropologia -, as tecnologias da comunicação, e outras tantas, são possibilidades de pesquisa online. É na esteira, também, das novas formas de inserir e pensar as organizações patrimoniais e o surgimento de outras epistemes da Museologia que surgem novas formas de as instituições se organizarem e de possibilidades de preservação de memórias (Chagas, 2011; Jeudy, 1990).

No final do século XX houve a ampliação do conceito de documento (Le Goff, 1984; Julião, 2006) e compreendemos que vem ocorrendo um alargamento, também, das tipologias de museus, que incluem as demais memórias fundantes brasileiras, exatamente compreendendo isto como polifonia das vozes. Esta ideia é reforçada por Mario Chagas (2011): “A democratização da tecnologia museu implicou a apropriação (ou a antropofagia) dessa ferramenta por diferentes grupos étnicos, sociais, religiosos e familiares com o objetivo de constituir e institucionalizar as suas próprias memórias.” (Chagas, 2011:12). É guardada correspondência com a ampliação da diversidade museal que está se fazendo aceitar primeiro pelas comunidades e, depois, pelo reconhecimento legal.

Dentro desta ampliação tipológica e no tocante à abordagem de Ecomuseus, observamos que o Eco traz envolvimento com o entorno natural, a ecologia e o entorno social, a ecologia humana.

Essa reflexão também evidenciou que o prefixo «ECO» aludia tanto ao entorno natural/ ecologia, como ao social/ eco social e ecologia humana. O ecomuseu como nova tipologia de museu ganha importância no universo museológico, entre outras razões, por aproximar no contexto museológico as preocupações de ecologia e da etnologia regional e, por outro lado, ao dar resposta ao anseio de criação de um novo modelo de museu capaz de expressar as aspirações de profissionais e da sociedade, visando a participação e autogestão (Primo, 2008: 86)

Em seu texto “Qual o futuro para os Ecomuseus?”, Hugues de Varine e Graça Filipe (2015) apontam que o ecomuseu tem fragilidades e inovação. Questionam sobre o

futuro dos ecomuseus, incluindo a validade do termo e de riscos advindos, e observam a necessidade de percepção dos riscos. Ambos os autores apontam uma série de riscos como: coleção, economia, política, modelos e tendências, incluindo os desafios aos ecomuseus na atualidade. A consciência de pertencimento dos ecomuseus, e dos pontos de memória que compartilham de um bioma rico, frágil e ameaçado de várias formas de exploração e descuido. A mídia trata o tema Amazônia quase exclusivamente, contudo, a temática da Mata Atlântica, é raramente abordada, sendo igualmente importante e pode ser propulsora de desenvolvimento, nos âmbitos ambiental, econômico e social.

Mas, sem dúvida, constitui uma alternativa interessante para a resignificação de comunidades que desejam valorizar e dinamizar suas relações com o espaço, o tempo e o patrimônio, em âmbito local – desde que não seja percebido como ferramenta (como quase sempre acontece), pois ferramentas são instrumentos que levam facilmente à manipulação. A evolução da prática museológica [...]. (Scheiner, 2012: 25)

Sob esta ótica observamos que, no Brasil, a Mata Atlântica está onde se compreendem as zonas de terra desde o Rio de Janeiro, no Sudeste, até o Rio Grande do Sul, no Sul. Território que é comum a todas as outras formas de organização de memória, além dos ecomuseus. Precisamos todos nós, agentes do setor cultural, fazer mais sobre esse território comum, precioso, descuidado e sofrido, como previsto na Constituição Federal vigente⁴.

Os ecomuseus não abordam a questão da preservação especificamente da Mata Atlântica, e ela é urgente, tanto quanto a preservação das memórias sociais (Chagas, 2011).

Parte 1 – Acompanhando a conceituação

Conforme o Decreto 8.124 de 17 de outubro de 2013, que regulamenta os dispositivos da Lei 11.904/2009 (Estatuto de Museus) e da Lei 11.906/2009 (Criação do Ibram), é considerado museu

⁴ Observar o que diz o Art. 225 e seu parágrafo 4º

instituição sem fins lucrativos, de natureza cultural, que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de outra natureza cultural, abertos ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (Brasil, 2013)

Neste sentido, os museus, conforme a PNM, deverão cumprir quesitos que os guindam, em nosso entendimento, a um patamar de institucionalidade importante no cumprimento de atividades, ações, manutenção, sustentabilidade, a fim de executar seu trabalho perante seus públicos e suas mantenedoras. Também devemos destacar que o atendimento aos referidos quesitos impõe restrições aos museus e, inclusive, à forma de pensá-los como ambiente para a efetivação de uma Museologia contemporânea.

Durante o ano de 2019 e, em 2020 e 2021, vem sendo discutida uma nova conceituação de museu⁵ pelo ICOM. O Comitê Internacional de Museologia (Icofom/ICOM) está envolvido nesta questão da atualização do conceito de Museu, e o Movimento Internacional da Nova Museologia (Minom), de maneira mais contundente, divulgou a “Tomada de posição sobre a proposta de uma nova definição de museu.” (ICOM, 2019). Pedro Pereira Leite observa o quão difícil é avançar

Mas a ideia do museu ainda tem dificuldades em escapar a ‘tradicional’ instituição e assumir-se como processo. Ancorados nas velhas tradições epistemológicas o mundo dos museus ainda é pensado como um conjunto de regras que se pretendem universais e estáticas, ao invés de processos dinâmicos em transformação. (Leite, 2018)

Conforme o mesmo Decreto de 2013, está identificada a possibilidade de outras formas de pensar e fazer museu

processo museológico - programa, projeto e ação em desenvolvimento ou desenvolvido com fundamentos teórico e prático da museologia, que considere o território, o patrimônio cultural e a memória social de comunidades específicas, para produzir conhecimento e desenvolvimento cultural e socioeconômico. (Brasil, 2013)

Aqui, a partir da conceituação prevista em legislação, temos um diálogo com as instituições que fazem parte das redes e emergem de memórias e organizações como a Rede de Museus/RJ:

[...] uma rede de base comunitária que fortalece e multiplica iniciativas de sustentabilidade e resiliência nas favelas do Rio, de forma a concretizar o potencial delas como parte de um futuro urbano sustentável. A Rede reúne mais de 150 projetos e já engajou mais de 1000 participantes em seus dois anos de atuação. Atuamos por meio de sete Grupos de Trabalho (GTs) [...] (Rede..., 2020)

⁵ A redação pode ser conferida no portal do ICOM/PT: <https://icom-portugal.org/> Acesso em 08 out. 2021.

Quanto aos Pontos de Memória, ao início, o programa que os criava, reunia doze participantes. As instituições que estiveram junto aos novos e pioneiros desde o início foram: Pontos de Memória: Museu da Maré e Ecomuseu da Amazônia; Pontos Parceiros: Museu da República, Museu Goeldi e Universidade Federal de Pernambuco (Ibram, 2016). O Programa Pontos de Memória “reúne um conjunto de ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados [...]” (Ibram, 2016).

Relativamente aos ecomuseus, Brulon (2015: 288) comenta: “Os primeiros ecomuseus foram criados como estruturas maleáveis sujeitas a transformações no tempo de acordo com a evolução das sociedades e as transformações necessárias do fazer museológico.” Isto pode se confirmar em exemplos, como mencionado acima, que surgem e se mantêm ou se desfazem em várias localidades e que já observamos, como no Museu Comunitário Casa Schmitt-Presser de Hamburgo Velho (RS), no Ecomuseu de Maranguape (CE), no Ecomuseu Ilha Grande (RJ). É de se compreender, então, que ocorrem adaptações conforme as necessidades que cada momento pede ou impõe.

A sociedade no Capitalismo, da forma que hoje se apresenta e como estamos vivenciando, pode ser caracterizada como tempos fluidos, líquidos, como define Zygmunt Baumann (2007) e, assim, não é mais suficiente o museu só de exposição. Presentemente se requer o museu de inclusão, o museu que tenha a participação do público não só como espectador, mas como proponente, atuante, indicador, para se sentir reconhecido nesta ação. Sendo assim, entendemos que aos museus que não observam parâmetros museológicos, obviamente falta absorver o que Museologia determina.

Nakano e Jorente indicam que o ecomuseu visa a cooperação comunitária “e uma abordagem que leva a um processo construtivo enraizado em um território.” (2013: .244). Também reforçam a questão de o prefixo eco indicar o meio social.

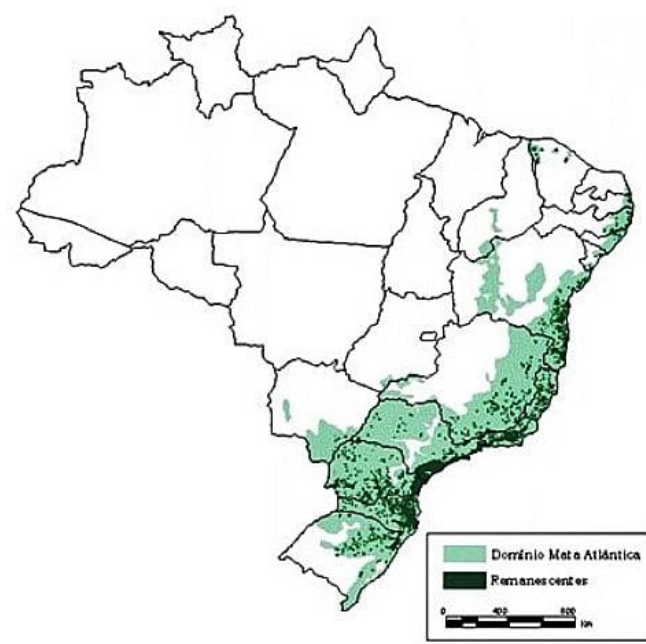
Na epistemologia produzida por Milton Santos e denominada por ele de Geografia Nova, que renovou conceitos no seu livro “Geografia do Século XX”, o autor aponta as conexões entre o território e a cidadania:

Há desigualdades sociais que são, em primeiro lugar, desigualdades territoriais, porque derivam do lugar onde cada qual se encontra. Seu tratamento não pode ser alheio às realidades territoriais. O cidadão é o indivíduo num lugar. A República somente será realmente democrática quando considerar todos os cidadãos como iguais, independentemente do lugar onde estejam. (Santos, 2013: 203)

Ao pensarmos nas ações e nas atividades das instituições que compartilham este ambiente notamos que são categorias, tipologias diversas, que se encontram no território conjunto. Desta forma, poderiam trazer à tona as preocupações com a preservação e os cuidados com o ecossistema, tendo em conta que área está na Mata Atlântica, tão fragilizada, e esta se impõe como território comum.

Os mapas a seguir (figuras 1 e 2) ilustram o argumento de realidades territoriais de que fala Santos, e que aqui pensamos que poderiam se dar nas relações entre os campos científicos que elencamos para nossa escrita.

Figura 1 – Mapa da Mata Atlântica brasileira



Fonte: <https://marsemfim.com.br/desmate-volta-a-subir-na-mata-atlantica-562013/> Acesso em: 30 dez. 2021

Figura 2 – Mapa de Biomas do Brasil



Fonte: <https://www.gestaoeducacional.com.br/biomas-brasileiros-quais-sao-caracteristicas-e-localizacao/>
Acesso em: 30 dez. 2021

A partir da observação das informações constantes dos mapas, conseguimos identificar uma inter-relação entre o que os autores elencados acima comentam: é pela importância da ecologia, do meio-ambiente natural e do entorno social que se constroem as memórias. A maioria dos processos de memória está no espaço territorial que permite experiências similares, ou seja, na zona da Mata Atlântica. Há, na maioria deles, a preocupação com a sustentabilidade e com questões ambientais. Não encontramos referência ao espaço da Mata Atlântica nas plataformas usadas por estas organizações.

No caso da pesquisa anterior referente a Casa Schmitt-Presser (Bertotto & Rangel, 2021) o prédio está instalado em uma região de Mata Atlântica e havia interesse da Prefeitura pela Casa no tocante ao acesso, com a perspectiva de abertura de rua e implantação de loteamento. Para fortalecer e ampliar o museu, Ernesto Scheffel (artista plástico, que foi o organizador da campanha pelo tombamento da Casa e seu entorno) e os demais envolvidos da comunidade preocuparam-se em olhar para fora, objetivando o fortalecimento da instituição. As identidades culturais são diversas e com características de cada lugar. O olhar para fora seria um indicativo de observar que o território, bem comum a todos, é a Mata Atlântica. Lembramos que Hugues de Varine, pesquisador francês, envolvido com a criação do ICOM, e do desenvolvimento de novas formas de museus, esteve em Novo Hamburgo e participou da criação da Casa Schmitt-Presser e em diversas oportunidades esteve acompanhando o andamento do processo.

Fortalecer os museus que existem no território da Mata Atlântica, incluindo em seus programas, temas em relação ao território e de como ajudar este território para fortalecê-lo e mantê-lo vivo. Sobre o entorno dos museus, citamos como exemplares, os usos da Casa Schmitt-Presser e do Museu da República. Ambas as instituições tiram proveito desse espaço externo para enriquecer as atividades e o convívio dos públicos. E, junto a isto, a preservação e manutenção do que ainda sobrevive da Mata Atlântica.

As organizações de memória respondentes à pesquisa “Dados para navegar em meio às incertezas III” (ICOM-BR, 2020) situam-se: no Nordeste, onde estão 22,0%; no Centro-Oeste, 7,3%; no Sudeste, 39,2% e no Sul, 27,0% e, visando ratificar, apontamos os dados da pesquisa. Dentre as instituições participantes da pesquisa, 75,5% são do Sudeste, sendo 57,2% apenas de São Paulo, estado que, de acordo com os dados da plataforma Museus BR, iniciativa do Ibram, é o primeiro em quantidade de museus no Brasil, com 667; seguido pelo Rio Grande do Sul, com 473 museus.

Mario Moutinho observa que: “Cada projecto sendo um trabalho colectivo, tem necessidade para o seu desenvolvimento da criação de meios de comunicação em particular no interior do grupo e entre o grupo e a comunidade à qual ele pertence.” (Moutinho, 2001: 73). Citações que coadunam com as organizações de preservação patrimoniais sendo vistas pelo olhar da descolonização, pelo viés do deslocamento do acervo para o público. Neste sentido, é a comunidade que faz o museu.

É a base institucional dos ecomuseus brasileiros que precisa se fortalecer, impotentes por vezes, ao invés de propor e construir as novas relações com o setor do Turismo se deixam manipular ou, o que é ainda pior, por vezes, nem participam do planejamento das ações para a recepção de excursões, por exemplo.

O Turismo se apropria do conceito e da existência do museu pensando que ao propor maior número de visitantes fará a sua parte. Devemos igualmente dar atenção ao interesse comercial que o Turismo proporciona a si próprio. Em seus “pacotes” oferecem visitação, com roteiros pagos, incluem espaços culturais que não recebem outra remuneração que não seja a visitação. Os museus, em geral, percebem os operadores do Turismo como parceiro ou aliado, isso se realiza apenas de um lado. Cabe aos museus compreender que a relação tem potencial de ser equilibrada, carece de negociação e planejamento comum. Um público que entra e sai rapidamente, tem pouca oportunidade de fruição e principalmente de absorver o conhecimento proposto pelas exposições.

A Museologia por parte destes museus não é uma preocupação, não há organização museológica rigorosa e tampouco equipe técnica com museólogos, o que já os diferencia fortemente da concepção de organização formal e tradicional de museu. Claramente o museu tem potencial turístico e comercial, mas deve cumprir as funções para as quais encaminha sua existência: pesquisa, preservação, informação e fruição.

Rangel identifica um paradigma contemporâneo, onde a comunidade está integrada ao museu e se faz participante

O paradigma contemporâneo da sociomuseologia propõe um museu que seja um instrumento para o desenvolvimento comunitário, a partir de uma base institucional, mas construindo novos tipos de relações: aprendizagem, entretenimento, comunicação, lazer e muitas outras, resultantes da interação com a sociedade e seus anseios. Defino dessa forma o museu integrado e ainda acrescento que o mesmo sai dos seus muros para se unir com a comunidade. A integração do museu também será atingida, com as pessoas da comunidade sendo chamadas para participar de decisões, construindo conjuntamente tanto a missão como o planejamento anual, por exemplo.” (Rangel, 2013: 21)

Quanto ao Museu de Favela, as novas organizações apresentam inovações próprias do momento sociopolítico da sociedade atual, em que a inovação é um item buscado pelos chamados empreendedores.

Como veremos, o Museu de Favela trabalha com um modelo que reflete sobre a ideia de museu sem território e, desse modo, o seu patrimônio é todo o território da favela. Depois de investigar sobre as concepções de museologia social e descrever o caso do Museu de Favela, este artigo investigará como as plataformas digitais foram desenvolvidas para ampliar o sentido da cultura participativa e como a comunidade e os diferentes tipos de audiência se mobilizaram com a proposta. (Machado e Soares, 2018: 51)

Chama a atenção o fato de que parte, de dentro das comunidades e não das instâncias governamentais, dos quais se diz que o brasileiro, em geral, espera as soluções para suas necessidades. Teresa Scheiner percebe que: “Todos nós conhecemos ecomuseus, museus comunitários e museus participativos desenvolvidos a partir do alto, baseados em programas políticos de desenvolvimento nacional e/ou regional.” (2012: 26). Observamos que existe sim, a participação da comunidade, nas novas tipologias, tal como vem sendo almejado pela Museologia Social.

O que temos hoje é o surgimento dos museus de favela no meio da comunidade, e estes chegam inseridos no atual ambiente virtual. O virtual que traz visibilidade e acesso, participação e inúmeras outras possibilidades – e, um dado importante, é que o acesso à rede de internet não é universal. Há acesso gratuito, mas ainda com debilidade nas camadas pobres. A iniciativa tem se estruturado em rede. A “Rede Favela Sustentável” se baseia na perspectiva de favelas como fonte de soluções, inclusive para a sustentabilidade humana, dentro do conceito da rede de “Desenvolvimento Comunitário Baseado em Ativos”.

O museu de favela, mais do que um lugar de memória e de exposição de acervo e coleções locais, pode e deve ser lócus de pesquisa e produção de conhecimento gerado a partir de um ponto de vista do oprimido, de um ponto de vista insurgente, de um ponto de vista decolonial, de onde emana a verdadeira busca por mudança. Essa perspectiva de mudança pode ser observada em museus do Guia, como o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, que foi fundado em 2005 e “promove a reflexão sobre a escravidão e suas sequelas para os princípios de igualdade racial no Brasil”. Muitos projetos culturais do Guia inovam ao questionar as noções tradicionais do que constitui um museu. O NOPH de Santa Cruz, embora tenha sido fundado originalmente para “valorizar o patrimônio material de Santa Cruz, principalmente as construções do período colonial, Jesuítas, e imperial”, disse José Renato Pimenta, evoluiu com “a virada museológica em direção ao patrimônio imaterial, no final dos anos 1980, começo dos anos 1990”. Nos anos 1990, “o museu passa a ser o território do bairro e a população que nele habita, ou seja, isso coloca diretamente a favela dentro do NOPH... porque 70% do bairro de Santa Cruz é composto por favelas. (Rede..., 2020)

A missão dos museus de favela mostra ressonâncias de ecologia quando visa preocupação e cuidado com a sustentabilidade ambiental e o objetivo de tornar a comunidade autossustentável. O Guia da citação acima indica o mapa das instituições de preservação de memória no Rio de Janeiro e uma breve explicação sobre o local, bem como seu endereço e ano de fundação⁶. A relação dos tipos de museus de favela, por si, indica a riqueza cultural reunida e a maioria está comunicando ações, planejamentos e eventos pelas redes sociais.

De acordo com publicação do Ibram (2016), existem pontos de memória espalhados pelas regiões brasileiras e de diversas representatividades. O Museu Social da Brasilândia (SP) situa-se numa região que é resultado do desmembramento de sítios e chácaras existentes no primeiro quartel do século XX e reúne representantes de diversos grupos e movimentos comunitários. Outros exemplos são os Pontos de Memória do Taquaril (Belo Horizonte/MG) e da Grande São Pedro (Vitória/ ES), além do Ponto de Memória Terra Firme (Belém/PA). Estes juntamente com outros pontos de memória formaram os doze primeiros pontos de memória do Programa Pontos de memória que estão destacados na publicação acima referida.

Segundo Manuelina Cândido, no posfácio da publicação (2016)

Este livro consolida uma memória de um programa fundamental para o Instituto Brasileiro de Museus, a partir do registro e da avaliação realizados pelo olhar não institucional dos 12 Pontos de Memória Pioneiros. O texto que está a sua frente foi, portanto, construído por muitas mãos, como todo o Programa Pontos de Memória, que ao fim e ao cabo identifica e dissemina metodologias da Museologia aplicadas a realidades muito diversas, mas que têm em comum os desafios sociais, o vigor de suas memórias e identidades, os anseios de se verem representados no contexto maior da memória brasileira. Comunidades que, em um movimento de duplo sentido, inspiraram e foram inspiradas pelas instituições museológicas brasileiras e pelo Instituto Brasileiro de Museus a consolidar essas memórias como esteio para ações visando a sua [...] (Ibram, 2016: 96)

⁶ Museu das Remoções – Vila Autódromo; Quilombo Pedra do Sal (um dos primeiros urbanos); Universidade Indígena Aldeia Maracanã; Museu do Grafiti; Meeting da Favela; Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz –NOPH; Museu da Maré; Núcleo de Memória e Identidade da Maré- NUMIM; Memória de Cerro Corá; Museu Sankofa – Rocinha; Museu da Favela – Pavão, Pavãozinho e Cantagalo (a céu aberto); Assoc. Cultural Quilombo do Socopã (preservação da mata e biodiversidade); Quilombo Cafundá Astrogilda (Ervas medicinais e práticas dos antepassados); Ecomuseu de Sepetiba; Ecomuseu Caceribú; Museu Vivo de São Bento – Baixada Fluminense/ecomuseu; Casa do Jongo da Serrinha; Museu Casa do Bumba Meu Boi em Movimento – Bangu; Casa Amarela – Providência; Museu do Horto

Trazemos aqui o conceito de redes que se caracterizam como nós que se fazem e desfazem conforme conexões que se dão entre os membros (Martino, 2014) e a atuação em rede pressupõem relações, contatos e coesão (Castells, 2015).

Há um misto de conceitos, aparece o ecomuseu e preocupação e cuidado com a conservação ambiental, por meio de ações de regulamentação do uso do ambiente natural e das suas espécies, com o desenvolvimento de várias organizações ambientalistas que buscam disseminar o conhecimento das interações entre o homem e a biosfera. Há, também, o entendimento de muitas aplicações práticas da ecologia, da biologia da conservação, da gestão de zonas úmidas, da gestão de recursos naturais (agricultura, silvicultura e pesca), do planejamento da cidade e de aplicações na economia⁷. Isto tudo foi possível identificar numa ligeira busca na internet.

Na Lei 13.108, da Cultura Viva (2014) observamos

Art. 4º A Política Nacional de Cultura Viva compreende os seguintes instrumentos:

I - pontos de cultura: entidades jurídicas de direito privado sem fins lucrativos, grupos ou coletivos sem constituição jurídica, de natureza ou finalidade cultural, que desenvolvam e articulem atividades culturais em suas comunidades;

II - pontões de cultura: entidades com constituição jurídica, de natureza/finalidade cultural e/ou educativa, que desenvolvam, acompanhem e articulem atividades culturais, em parceria com as redes regionais, identitárias e temáticas de pontos de cultura e outras redes temáticas, que se destinam à mobilização, à troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes pontos de cultura que poderão se agrupar em nível estadual e/ou regional ou por áreas temáticas de interesse comum, visando à capacitação, ao mapeamento e a ações conjuntas;

III - cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura: integrado pelos grupos, coletivos e pessoas jurídicas de direito privado sem fins lucrativos que desenvolvam ações culturais e que possuam certificação simplificada concedida pelo Ministério da Cultura (Brasil, 2014)

A Rede Cultura Viva⁸ representa o conjunto de Pontos e Pontões de Cultura e congrega organizações governamentais e não governamentais, além de gestores, coletivos, comunidades e povos tradicionais, iniciativas rurais e urbanas que visam o fortalecimento da cultura. As entidades se auto-declaram pontos ou pontões de cultura e os governos apoiam e instrumentalizam, conforme regulamentação da lei.

Percebemos que deveria haver práticas construídas em conjunto das organizações de preservação, tanto ambientalistas quanto de patrimônio cultural, trabalhando em prol

⁷ A maior compreensão dos conceitos ecológicos e da verificação das alterações de vários ecossistemas pelo homem levou ao alargamento do conceito. Para saber mais: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ecologia> Acesso em: 09 mai. 2021.

⁸ Para saber mais: <https://dados.gov.br/dataset/pontos-de-cultura> Acesso em: 01 dez. 2021

do bem comum. E compreendemos que a virada museológica, tal qual indicada na citação acima, se concretizaria na efetivação de respectivas ações.

Examinamos se este seria o caso dos ecomuseus como os tutelados pelas universidades, e vemos que estes quando ligados a projetos universitários ou projetos de extensão apresentam alguma diretriz museológica, com um serviço ligado a importantes e pertinentes questões ambientais aproximando-se da ecologia humana.

Sem descuidar das lições do intelectual Milton Santos, refletimos sobre território e cidadania

É impossível imaginar uma cidadania concreta que prescindia do componente territorial. Vimos, já, que o valor do indivíduo depende do lugar em que está e que, desse modo, a igualdade dos cidadãos supõe, para todos, uma acessibilidade semelhante aos bens e serviços, sem os quais a vida não será vivida com aquele mínimo de dignidade que se impõe. Isso significa, em outras palavras, um arranjo territorial desses bens e serviços de que, conforme a sua hierarquia, os lugares sejam pontos de apoio. (Santos, 2013: 195)

Apesar de que a Mata Atlântica seja comum a todos os casos citados, apesar do grande apelo para os cuidados ambientais, não há preocupações referentes ao desmatamento e outras perdas como, de espécimes de flora e fauna, incluindo hídricas em nível coletivo.

Ambos têm que ver com o território e este não tem apenas um papel passivo, mas constitui um dado ativo, devendo ser considerado como um fator e não exclusivamente como reflexo da sociedade. É no território tal como ele atualmente é, que a cidadania se dá tal como ela é hoje, isto é, incompleta. Mudanças no uso e na gestão do território se impõem, se queremos criar um novo tipo de cidadania, uma cidadania que se nos ofereça como respeito à cultura e como busca da liberdade. (Santos, 2013: 80)

A tomada de consciência sobre as questões de valores da natureza e os valores de conservação cultural poderiam se traduzir em qualificação das práticas dos museus, ecomuseu, museus comunitários, pontos de memória, museus de favela.

Parte 2 – Acompanhando a Práxis

A diversidade brasileira se deve muito ao seu território continental e ao ser humano que aqui está, pois como sabemos, o território é construído historicamente.

Ao observarmos a Constituição Federal (1988)

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (CF, 1988)

Assim, ao Estado cabe a valorização e a proteção das manifestações das culturas diversas, tanto quanto é a formação cultural da nação. E estas manifestações estão expressas nas instituições culturais? Os museus, originários de uma tradição europeia frequentemente, mantêm em suas narrativas o olhar elitista e deixam, ainda, à margem as manifestações populares que, ao que nos parece, tem encontrado eco na organização dos pontos de memória e museus de favela e, trazendo novas formas de pensar suas memórias que, talvez, não caibam no museu de tradição.

Ainda na constituição, o Art. 216 expressa a constituição do patrimônio brasileiro (material e imaterial) e destaca, dentre outros, a inclusão de conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico, ampliando a questão da ecologia, como importante elo patrimonial e de preocupação para a preservação. Mas, ainda aqui, não se observa a preocupação destes museus que são criados com a questão ecológica. Os museus de território e comunitários brasileiros têm esta compreensão?

No Brasil da tecnologia museal, ao realizarmos pesquisa por uma ferramenta de busca virtual, a plataforma MuseusBr⁹, identificamos na coleta pelo tipo, 98 museus classificados como comunitários/ecomuseus. Quando buscamos pelo nome ecomuseus aparecem 29 instituições; ao passo que se buscarmos pelo nome museus comunitários são 12 museus. Há os que se denominam Ecomuseus principalmente nas mídias sociais (Facebook, Instagram, etc.), mas que, por razões diversas, não se cadastram/registram nesta tipologia de acervo, mas, sim, em História, Ciências ou outros. Na respectiva plataforma há indicação, dentre outros, do tipo “Museu Comunitário/Ecomuseu” num único item. Então, se verifica que este não é o motivo para o não enquadramento. Possivelmente ao se cadastrar, a escolha pode ser pelo formato de apresentação do museu ao público.

No entanto, ao ampliar a pesquisa para os dados dos museus em seus portais, blogs ou mídias sociais percebe-se que, a maioria destes museus cadastrados, se dedica à ecologia, o que é positivo. Estes museus são parte das questões do território e do entorno mas se distanciam dos fundamentos caros à Museologia, inclusive em razão da carência de equipes, pois atuam sem pessoal especializado. Destes, observamos 12 museus privados e 13 públicos. Identificam-se com parques, turismo e preservação. Nos

⁹ MuseusBr pode ser consultado em:
[http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filterEntity:space\)](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filterEntity:space)) Acesso em 25 mai.2021.

ecomuseus privados vemos pouca ou nenhuma organização formal de base museológica. Entendemos que a parceria com o setor do Turismo é frágil e suscetível de manipulação (Scheiner, 2012). O importante setor do turismo local é beneficiado e contribui pouco com projetos de auto sustentabilidade que venham a fortalecer os museus/parceiros, tão atentos ao seu mercado.

Pela consulta ao site da mantenedora¹⁰ do mais antigo ecomuseu do Brasil, o Ecomuseu de Itaipu (1987) é também a primeira iniciativa desta tipologia na América Latina. Tem acervo formado por vestígios arqueológicos, exemplares de botânica, coleções zoológicas, geológicas e etnográficas resultantes de pesquisas realizadas antes, durante e depois da constituição da Usina de Itaipu. Desenvolve trabalho de Educação, porém não parece ser consoante o objetivo geral da gestão que é realizar atividades na região através da Rede Regional de Cultura e Patrimônio da Bacia Paraná 3, formada por atores sociais dispostos a dialogar sobre a situação e as demandas patrimoniais e culturais da região, propondo, consolidando e executando encaminhamentos construídos participativamente, através de ações concretas, individuais e coletivas, que buscam o fortalecimento cultural regional. As ações propostas parecem dificultar o alcance deste objetivo e deveriam ser mais diretas. Exemplificando as ações oferecidas: desenvolvimento de cursos de formação continuada em gestão de Cultura e Patrimônio; realização de encontros e fóruns de Cultura; apoio técnico a museus e iniciativas de memória; eventos integrados: Semana de Museus e Primavera de Museus. Cultura é um conceito amplo e inúmeras vezes definido ao longo do tempo, portanto deveria haver a adjetivação da cultura, poderiam ser oferecidos, temas referentes a ecossistema e/ou similares.

Compreendemos que o objetivo desta tipologia de ecomuseus, que visa contribuir para a dignidade humana e para a justiça social, aproxima-se do conceito de Ecologia¹¹. Coadunamos com a Ecologia Humana, disciplina ministrada nos programas de pós-graduação na USP e na Unicamp, que tem foco na ecologia da espécie humana e suas

¹⁰ Para saber mais: <https://www.itaipu.gov.br/meioambiente/ecomuseu> Acesso em: 25 mai. 2021.

¹¹ Para Morin: “A ecologia, ou, melhor, a ecossistemologia (Wilden, 1972), é uma ciência que nasce. Mas já constitui uma contribuição capital para a teoria da auto-organização do vivo, e, no que diz respeito à antropologia, reabilita a noção de natureza, na qual enraíza o homem. A natureza não é desordem, passividade, meio amorfo: é uma totalidade complexa. O homem não é uma entidade isolada em relação a essa totalidade complexa: é um sistema aberto, com relação de autonomia/dependência organizadora no seio de um ecossistema.” (1979:11)

várias adaptações ao meio, incluindo a visão de antropólogos (no comparativo entre diversas formas de sociedades) e a interdisciplinaridade (convergente com a Sociomuseologia).

Hugues de Varine em entrevista para Mário Chagas comentou

[...] o museu-comunitário, saído da sua comunidade e cobrindo o conjunto do seu território, com vocação global ou "integral", processo vivo que implica a população e não se preocupa com um público, que é ao mesmo tempo o centro e a periferia. A vida desses museus será curta ou longa, alguns nem se chamarão museus, mas todos seguirão os princípios da nova museologia (Santiago, Quebec, Caracas, etc.) no seu espírito ou na sua escrita (teoria). (Chagas, 1996: 11)

A Ecologia é uma ideologia que, desde os anos 90 do século XX, cada vez mais se fortalece. É ainda Hugues de Varine e Graça Filipe (2015), que reforçam a ideia do conceito de ecomuseu estar ligado aos movimentos inovadores dos últimos 40 anos do século XX, especialmente o da Nova Museologia. Contudo, atentam para as fragilidades do ecomuseu, quanto a sua administração, organização e financiamento

Podemos até questionar a validade do termo “ecomuseu”, que abarca tantas e tão diversas realidades, mas não confirma automaticamente a presença e a interação dos três termos que, por princípio, caracterizam este tipo de realidade: território, patrimônio e comunidade. (Varine e Filipe, 2015: 48)

Atualmente, existem outras organizações que, num âmbito diverso de uma sistematização regular como foram pensadas as políticas para museus, desenvolvem ações que aportam na necessidade de união em redes e associações que congregam as instituições e reforçam os elos de uma institucionalidade nova, potencializando as vivências e ações no campo. Os ecomuseus têm a sua associação: a Abremc - Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários. Os museus de favela, pontos de memória e outros, unem-se na Rede de Museologia Social do RJ.

No Guia de Museus e Memória da Rede de Favela Sustentável (2020), constam 26 Museus de Favela dentre muitos outros indicados, em que há visibilidade da riqueza e diversidade de memórias, neste espaço e sociedade.

De outra parte a Rede de Museologia Social do Rio Janeiro (Remus-RJ) congrega entidades (museus de favela, ecomuseus, fundações, associações e grupos) em ação pelo direito à memória e com atuação conjunta e cooperativa para a troca de experiências e desenvolvimento de atividades, em reciprocidade, inclusive, com outros estados e outros países. (Rede..., 2021).

É isso um modismo? Há crescimento e consciência de pertencimento de comunidade? Seguem caminhos trilhados pelo Museu da Maré, um dos pioneiros? Teria sido este o primeiro museu de favela brasileiro? Na época da sua criação (2009), foi incensado e saudado pela categoria museológica e, desde então, apresenta fortalecimento. Poderíamos afirmar que o exemplo positivo da comunidade da Maré serve de parâmetro para as organizações atuais? A permanência destas é a História que irá registrar, para quem pesquisa e tem atividades no campo foi inferida como coesão dialógica da dinâmica social contemporânea brasileira. O processo brota da consciência da riqueza que é a diversidade cultural e do ambientalismo que rodeia as favelas e do exemplo altamente positivo que se tornou o Museu da Maré. Daí vem avançando para o sucesso do empreendedorismo e a consequente valorização dos saberes, conforme o pensamento de Paulo Freire.

Na referida pesquisa sobre o futuro dos museus (ICOM-BR, 2020) com os públicos, os resultados apontam para a indicação de que o Museu do futuro será, conforme a figura 3.

Figura 3 – Sugestões do Público



Fonte: ICOM-BR, 2020

Como vemos, o Museu do futuro, a perseguir as sugestões, será um leque de possibilidades de serviços que potencializam suas principais funções: pesquisa, preservação, comunicação e fruição.

Considerações finais

A pesquisa atual desenvolveu-se empregando as mesmas ferramentas do objeto pesquisado, quer dizer, foi desenvolvida em ambientes virtuais e em instituições, em sua maioria, virtuais. Consideramos que este novo fazer aproxima-se, em parte, com as características da Antropologia Visual, no sentido da pesquisa, em razão das alterações advindas da crise de saúde mundial que transformou os métodos e técnicas de pesquisa tradicional incluindo as possibilidades de novos diálogos (Museologia e Antropologia) e novos ambientes. Foram realizadas buscas com acesso a Youtube, sites, redes sociais e vários outros, mas certamente com o apoio da internet e das plataformas tecnológicas. Caracterizando uma nova forma de empiria, acessamos e analisamos bibliografia, pesquisadores, redes, associações e legislação, consultando todo o necessário para cumprir nosso objetivo último, que é contribuir na construção de conhecimento, nas áreas de nosso interesse.

Há pouco tempo, as técnicas de pesquisa se realizavam pelo meio físico, por vezes, com deslocamentos, aquisição de livros, revistas científicas e outros. Houve uma formidável e rápida mudança nas técnicas de pesquisa. Professores, pesquisadores e alunos inseridos no mesmo cenário dos coletivos de memória e museus estamos cada vez mais imersos nas ferramentas virtuais. No momento atual, os dois lados, o pesquisador e o objeto da pesquisa, usam o virtual, substancialmente.

O trabalho nos museus que, basicamente, usava os sites corporativos ou convencionais, necessitou adaptar-se rapidamente à tecnologia atual, empurrados pelas circunstâncias que a saúde pública apresentou mundialmente. As *lives* e *streamings* passaram a compor a programação com a frequência permitida pelo preparo destas, por conta da novidade e estranhamento das ferramentas, que até então eram acessadas com frequência para as interações sociais de cada um, alheio ao ambiente do trabalho e não coletivamente, por equipes.

No momento, o campo da Museologia pode ser entendido como reconectado às expectativas da área. Houve ocasiões de muita dúvida e apreensão quanto ao devir. Sempre há caminho a percorrer, seja pelas peculiaridades políticas, administrativas e de gestão na conjuntura brasileira, seja pela completa reviravolta havida nesta etapa de superação do extraordinário, para a volta a um cotidiano menos conturbado. Sentimos

que as organizações culturais em geral conseguiram ultrapassar o ponto crítico e voltam a planejar organogramas e programações com curto, médio e longo prazo.

O que compreendemos sobre o campo das organizações de memória neste momento, seus conceitos de redes, amparo legal e institucional, principalmente no caso da pesquisa que apresentamos neste texto, se dá especialmente pelo entrelaçar dos conceitos e técnicas da Sociomuseologia, Antropologia e Geografia caracterizando, assim, o interdisciplinar. Em nova publicação, Machado (2017b), alerta sobre a dialética da cultura digital, que contém o contraditório ao produzir o positivo e o negativo, como as *fakenews*, por exemplo.

As redes deveriam apresentar diálogos constantes para, desta forma, concretizar a distribuição e redistribuição de energia, de informações e dos demais objetivos para os quais tenham sido formadas. Compreendemos ser esta uma das principais características de rede. No caso examinado, estas redes precisam ser fortalecidas; elas existem, mas não funcionam ou funcionam em alguns momentos especiais e depois cessam ou adormecem. O modo de atuação, por vezes, torna a rede pouco ou nada eficaz.

Da mesma maneira que a inserção na sociedade se apresenta através do virtual, este ambiente, no Brasil, por si nos traz novas perguntas: A tecnologia em geral será uma nova forma de colonialismo? Poderá acentuar a divisão social? Quantos estão à margem pela falta de treino ou educação digital para usar e/ou pelo fator econômico?

Assim, os riscos econômicos, políticos, da coleção, do modelo, da organização, dentre outros, indicados pelos pesquisadores da área da Cultura, se manifestam nas instituições patrimoniais. Além disso, os dados consultados apontam os desafios que os ecomuseus, os museus de favela, os pontos de cultura têm de enfrentar e indicam a avaliação, as prioridades, as estratégias e a integração no desenvolvimento sustentável como itens de adaptação das organizações de memória à sociedade.

Percebemos nesta pesquisa, certa dissociação entre a Museologia e as emergentes (e não convencionais) organizações de memória. Este distanciamento aparece, por exemplo, nas organizações de memória do Judiciário, nas comunitárias e fortemente nas favelas brasileiras. As atuais formas de Museologia na prática cotidiana, frequentemente, compõem suas equipes, sem pensar na interdisciplinaridade. A ausência de museólogos é um indicativo de enfraquecimento dos dois lados, da própria profissão e de suas atribuições, conduzidos sem conhecimento técnico básico.

Mesmo que as novas organizações tenham almejado ter menor carga de burocracia no processo para preservar e divulgar as memórias, elas necessitam buscar a institucionalização na instância de poder para compor suas formas de aporte financeiro, mesmo que eventual. A título de ilustração, os editais disponíveis têm duração básica de dois anos. Para concorrer, com votação pública, ao Edital Nossa Escolha (2021) havia 51 projetos em nove categorias. As categorias são tão diversas quanto diversa é a nossa cultura, o que torna difícil a opção por uma das organizações de Pontos de Memória e o Museu da República, as necessidades são também desafiadoras. Existem alguns parceiros institucionais, investidores comunitários eventuais. Alguns possíveis financiadores desconhecem os “museus sem território” percebidos como instáveis. A descontinuidade do aporte financeiro é uma grande dificuldade a ser trabalhada e ultrapassada.

Ainda que o Estado continue a ter importante papel para a Educação e a difusão da Cultura, não pode ser o único canal de aporte de recursos financeiros. Composto com associações de amigos, fortalecer o empreendedorismo beneficiaria à comunidade e aos museus. As subvenções do Estado são insuficientes, e não solucionam as questões essenciais de orçamento.

A chamada Lei da Cultura Viva (2014) permite o ingresso das organizações de maneira facilitada. O conteúdo de itens a observar para inscrição e posterior registro no Ibram tem outras exigências, a mais relevante é a presença do Plano Museológico. Como ficou demonstrado, a legislação específica para a Cultura se apresenta contraditória, tornando dificultoso o cumprimento dos procedimentos legais.

Pela legislação há possibilidades de institucionalização de várias memórias, sejam pelas comunidades, municipalidades, coletivos ou interessados. Hoje as memórias tornam-se inclusivas e tratam, também, dos povos antecessores. A questão está em cumprir com o que está previsto nas políticas públicas e fazer cumprir.

Percebemos possibilidades para parceria entre dois setores observados nesta pesquisa, o Turismo Cultural e Museus de Favela, sendo que ambos operam em planos paralelos sem qualquer diálogo. Este diálogo teria como meta incorporar os valores de natureza e assim gerar externalidades positivas, como pensa Sukhdev (2013), atuando como agentes de mudança.

Projetos uníssonos e convergentes das organizações de memória com o Turismo Cultural e paisagístico, em muito valorizariam a Mata Atlântica que é território comum à maioria e uma das regiões mais ricas do mundo em biodiversidade. Hoje, é considerada

um dos biomas mais ameaçados do planeta, contando com apenas 12,5% de suas florestas originais. Assim, sua preservação é essencial.

Incorporar os valores da natureza significa trabalhar com propósitos para interromper e reverter a degradação ambiental do território comum. A inclusão de conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico, aos projetos dos museus, amplia as questões do ambiente natural, contribui para interromper e reverter a degradação ambiental e coopera, igualmente, para efetivar serviços ecossistêmicos em conjunto com o Turismo. Com a efetivação destas ações e programas, as comunidades, inseridas na sociedade, serão as maiores beneficiárias.

A tríade Território, Patrimônio, Comunidade, pensada por Hugues de Varine como principal caracterização de ecomuseu, são frequentes nos Pontos de Cultura e nas demais organizações culturais. Os museus tradicionais contam e tem como suporte, um dos termos da tríade, o basilar: Patrimônio, mas ainda buscam incorporar a comunidade e o território.

O evento extraordinário da saúde em nível mundial tornou-se profícuo, para o encontro das tecnologias e da virtualidade com os museus tradicionais, os ecomuseus, os museus de favela e todas as outras formas de organização cultural. Ao retornar o equilíbrio da saúde coletiva, a maneira de desenvolver e apresentar o serviço no campo cultural contará com o legado da aprendizagem e práticas virtuais, anteriormente incipientes.

Observamos que há necessidade de uma conexão permanente entre os museus e a sociedade e não uma reconexão, como poderia parecer após o fechamento para atividades presenciais ou as ações virtuais. A reabertura gradual vem se dando com parcimônia e é prematuro fazer-se conjecturas sobre a atuação e a retomada de visitação no devir.

Então, podemos concluir que não temos respostas, mas, sim, indicadores da ebulição do setor museológico, seja organizado, formal ou informal. A conjuntura naturalmente contribui, mas não é a única causa de novas possibilidades. A pesquisa sobre o tema, por este motivo, permanece aberta.

Referências

- BAUMANN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BERTOTTO, Márcia. *Entre o paralelo 20 e o 30: analisando e propondo políticas públicas para museus no sul do Brasil*. Tese (Doutorado em Museologia) –

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/4980/1/Tese%20M%c3%a1rcia%20Bertotto.pdf> Acesso em: 15 ago. 2021.

BERTOTTO, Márcia e RANGEL, Vera. *Uno museo comunitario en el sur del Brasil: mixturas, hibridismos y participación*. In: BERGERON, Yves; RIVET, Michèle (Eds.) **The Decolonisation of Museology: museums, mixing, and myths of origin**. Paris: ICOFOM, 2021. p. 48-52. (Decolonising Museology, 2). Disponível em: https://tuhat.helsinki.fi/ws/portalfiles/portal/161461295/ICOFOM_Decolonising_Museology_2.pdf Acesso em: 02 dez. 2021.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*, de 05 de outubro de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 12 ago. 2021.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. *Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências*. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/583529/publicacao/15747049> Acesso em: 15 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. *Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cria 425 (quatrocentos e vinte e cinco) cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11906.htm Acesso em: 13 set. 2021.

BRASIL. Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. *Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm Acesso em: 04 out. 2021

BRASIL. LEI nº 13.018, de 22 de julho de 2014. *Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm Acesso em: 23 out. 2021.

BRASIL. GOVERNO DO BRASIL. SERVIÇOS. *Obter certificado de Ponto ou Pontão de Cultura: Rede Cultura Viva*. Brasília, 14 out. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/servicos/obter-certificado-de-ponto-ou-pontao-de-cultura> Acesso em: 17 dez. 2021.

BRASIL. MINISTÉRIO DO TURISMO. *Pontos de Memória*. Brasília, 24 ago. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria> Acesso em: 17 dez. 2021.

BRULON, Bruno. *A Invenção do Ecomuseu: O Caso do Écomusée Du Creusot Montceau-les-Mines e a Prática da Museologia Experimental*. Mana – Estudos de Antropologia Social. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, vol.21, n.2, p. 267-295, 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n2p267> Acesso em: 12 set. 2021.

CASTELLS, Manuel. Manuel Castells: "a comunicação em rede está revitalizando a democracia." In: *Fronteiras do Pensamento: Entrevistas*. [Entrevistado] por Malu

Fontes, Correio da Bahia, 11 maio 2015. Disponível em:

<https://www.fronteiras.com/entrevistas/manuel-castells-a-comunicacao-em-rede-esta-revitalizando-a-democracia> Acesso em: 19 jul. 2021.

CHAGAS, Mario. *Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mario Chagas*.

Lisboa, Cadernos de Sociomuseologia (Museus e Acção Social), v. 5, n. 5, 1996.

CHAGAS, Mario. *Museus, memórias e movimentos sociais*. Lisboa, Cadernos de Sociomuseologia (Questões Interdisciplinares na Museologia), n. 41, 2011.

FERRAZ, Cláudia Pereira e ALVES, André Porto. *Da Etnografia Virtual à Etnografia Virtual online - Deslocamentos dos estudos qualitativos em rede digital*. 41º Encontro Anual ANPOCS 2017, Caxambu. Outubro, 2017. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/spg-4/spg10-4/10962-da-entografia-virtual-a-etnografia-online-deslocamentos-dos-estudos-qualitativos-em-rede-digital/file> Acesso em: 01 nov. 2021.

FUNDAÇÃO SOS Mata Atlântica. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. 2020.

Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_SOS_Mata_Atl%C3%A2ntica. Acesso em: 28 nov. 2021

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS; ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS

IBEROAMERICANOS. *Pontos de Memória: metodologias e práticas em*

Museologia Social. Brasília, 2016. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Pontos-de-Mem%C3%B3ria-Portugu%C3%AAs.pdf> Acesso em: 17 dez. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Brasília, c2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Acesso em: 26 out. 2021.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS BRASIL. Dados para navegar em meio às incertezas: parte II resultados da pesquisa com públicos de museus. Brasília, [2020]. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201119_Tomara_ICOM_Ciclo2_FINAL.pdf Acesso em: 17 dez. 2021.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS PORTUGAL. Lisboa, 2021. Disponível em: <https://icom-portugal.org/> Acesso em: 17 dez. 2021.

JEUDY, Henri Pierre. *Memórias do Social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JORENTE, Maria José Vicentini e NAKANO, Natália. *Um modelo de inovação bottom up: Museu de Favela (MUF) Em Questão* (Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS) v. 19, n.2 – Jul./Dez. 2013. Disponível em:

<https://www.redalyc.org/pdf/4656/465645973014.pdf> Acesso em: 25 set. 2021.

JULIÃO, Leticia. *Pesquisa Histórica no Museu*. In: Caderno de diretrizes museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2ª Edição

LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.).

Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1984. v. 1. Memória-História.

LEITE, Pedro Pereira. Uma coisa maior do que o nome: viagem por descobertas, cobrimentos e encobrimentos dos portugueses de Lisboa. In: *Hyphotheses*. Lisboa, 28 maio 2018. Disponível em: <https://globalherit.hypotheses.org/tag/museologia-decolonial> Acesso em: 25 maio 2020.

MACHADO, Mônica e SOARES, Antônia. *Ativação e Consumo Digital no Museu de Favela*. Memória e Informação, v. 2, n. 1, p.51-65, jan./jun. 2018.

MACHADO, Mônica. *Antropologia digital e experiências virtuais do Museu de Favela*. Curitiba, Appris, 2017.

MACHADO, Mônica. A Teoria da Antropologia Digital para Humanidades Digitais. a *Revista Z Cultural - Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 2, 2º semestre 2017.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Teoria das mídias digitais: linguagens, ambientes, redes*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2014.

MORIN, Edgar. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Portugal: Europa América, 1979, 4ª ed.

MOUTINHO, Mario. *Vinte anos de Museologia: um caminho de dúvidas e opções*. Anais do II Encontro Internacional de Ecomuseus / IX Encontro Anual do Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe – ICOFOM, Volume 1, 362 p., 2001.

MOUTINHO, Mario. *Prefácio*. In: *Museologia Social e Cultura*. GUIMARAENS, Ceça, RANGEL, Vera e BERTOTTO, Márcia (orgs). Rio de Janeiro, Rio Book's, 2015.

NOSSA ESCOLHA. 2021. Disponível em: <https://www.nossaescolha.com.br/> Acesso em: 01 dez. 2021.

POLÍTICA Nacional de Cultura Viva. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADtica_Nacional_de_Cultura_Viva Acesso em: 17 dez. 2021.

PRIMO, Judite. *Museus locais e ecomuseologia – Estudos do projecto para o ecomuseu da Murtosa*. Lisboa, Cadernos de Sociomuseologia, v. 30, n. 30, 2008.

RANGEL, Vera Maria S. *Os Museus de Calçada do Centro Histórico de Porto Alegre na Atualidade*. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://recil.ensinulusofona.pt/handle/10437/4981> Acesso em: 19 out. 2021.

REDE DE MUSEOLOGIA SOCIAL. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://rededemuseologiasocialdorj.blogspot.com/p/sobre-rede.html> Acesso em: 17 dez. 2021

REDE FAVELA SUSTENTÁVEL. Rio de Janeiro, c2020. Disponível em: <https://favelasustentavel.org/> Acesso em: 29 nov. 2021.

REDE FAVELA SUSTENTÁVEL. *Museus e Memórias: guia*. Rio de Janeiro, nov. 2020. Disponível em: https://favelasustentavel.org/wp-content/uploads/2020/11/2020-11-Guia_Museus_Memorias_ESPELHADO.pdf Acesso em: 17 dez. 2021.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. e ECKERT, Cornelia. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013

SANTOS, Milton. *O Espaço da Cidadania e outras reflexões*. Brasília, Fundação Ulysses Guimarães, 2013, 2ªed.

SCHEINER, Tereza. *Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas*. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, v. 7, n. 1, p. 15-30, 2012.

SUKHDEV, Pavan. *Corporação 2020 – Como Transformar as Empresas para o Mundo de Amanhã*. São Paulo, Ed. Planeta Sustentável, 2013.

VARINE, Hugues e FILIPE, Graça. *Qual o futuro para os ecomuseus?* In: Cândido, Manuelina Maria Duarte e Ruoso, Carolina (Orgs.). *Museus e patrimônio: experiências e devires*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2015

CONEXÕES E INTERDISCIPLINARIDADE NOS COLETIVOS DE MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO DE PATRIMÔNIOS

Resumo: o texto apresenta as formas renovadas de organização de museus: ecomuseu, museu comunitário, museu de favela, incluindo pontos de memória, seus conceitos e entrelaçares. Observa quais são estes novos contornos de museus para identificá-los na articulação entre o *on-line* e o real. Destaca a origem nos conceitos da Museologia Social que, aqui, relaciona diálogos interdisciplinares entre Geografia, Antropologia e os métodos de pesquisa de uma etnografia digital e virtual. Parte de pesquisa bibliográfica anterior desenvolvida para apresentação e publicação em encontro científico em 2021 e, também, de pesquisa sobre o futuro dos museus realizada pelo ICOM-BR, em 2020. Infere que a realidade da cultura brasileira inserida na sociedade complexa da atualidade apresenta inúmeras possibilidades de preservação das memórias e patrimônios.

Palavras-Chave: Meios digitais. Linguagem digital. Interdisciplinaridade. Museologia Social. Museu Comunitário.

CONNECTIONS AND INTERDISCIPLINARITY IN MEMORY COLLECTIVES AND HERITAGE PRESERVATION

Abstract: the paper presents renewed forms of museum organization: ecomuseum, community museum, favela museum, including memory points, their concepts, and interlacements. In this work we look at what these new forms of museums have become to identify them in the intertwining of the online and the real forms. Therefore, the paper highlights the roots in the concepts of Social Museology, which relates interdisciplinary dialogues between Geography, Anthropology and the research methods of a digital and virtual ethnography. Based on previous bibliographic research, which was developed for a presentation and publication in a scientific meeting in 2021, and on a study about the future of museums carried out by ICOM-BR in 2020. The research concludes that today's reality of Brazilian culture placed into a complex society, meanwhile there are countless possibilities for the preservation of memories and heritage.

Keywords: Digital media. Digital language. Interdisciplinarity. Social Museology. Community Museum.

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: seria essa uma via para revitalizar a compreensão sobre a diversidade cultural?

Resumo: este artigo apresenta uma discussão acerca da efetividade da atuação das ações de Educação Patrimonial a médio e longo prazo, abordando os desafios para a preservação da memória coletiva e a contribuição de educadores patrimoniais para a revitalização desse registro. A partir da atuação em um projeto de educação patrimonial no município de Quevedos/RS, em 2019, problematiza-se esta experiência na perspectiva da pesquisa científica, amparando-se metodologicamente na etnografia e na pesquisa-ação. Os dados e a análise apresentados resultam da problematização sobre os modos como a população local se relaciona com suas heranças culturais e de como a educação patrimonial pode contribuir para o fortalecimento dessa relação, estimulando a valorização e a preservação do patrimônio e da memória coletiva. Os resultados apontam para a importância do envolvimento da comunidade local nos processos de desenvolvimento dos projetos de educação patrimonial, desde a elaboração de um plano de ação à sua implementação.

Palavras-chave: Educação patrimonial. Arqueologia. Memória. Pertencimento. Patrimônio imaterial e material.

HERITAGE EDUCATION: would this be a way to revitalize the understanding of cultural diversity?

Abstract: This paper presents a discussion about the effectiveness of heritage education performance in the medium and long term, addressing the challenges for preservation of collective memory and the contribution of heritage educators to the revitalization of this record. From the work in a heritage education project in Quevedos/RS city, in 2019, this experience is problematized from the perspective of scientific research, methodologically supported by ethnography and action research. The data and analysis presented result from the problematization of the ways in which the local population relates to their cultural heritage and how heritage education can contribute to strengthening this relationship, stimulating the appreciation and preservation of heritage and collective memory. The results point to the importance of involving the local community in the development processes of heritage education projects, from the elaboration of an action plan to its implementation.

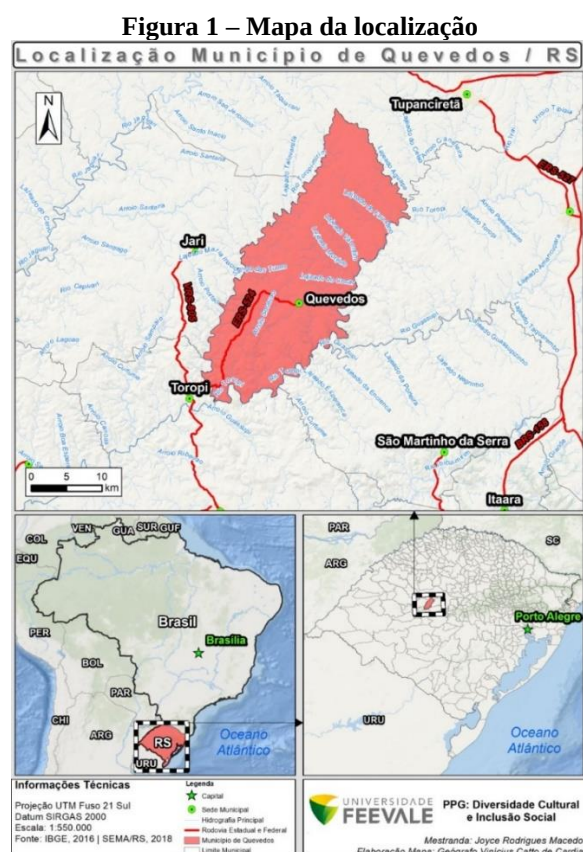
Keywords: Heritage education. Archeology. Memory. Belonging. Intangible and material heritage.

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: seria essa uma via para revitalizar a compreensão sobre a diversidade cultural?

Joyce Rodrigues **Macedo**¹
Margarete Fagundes **Nunes**²

Percursos para a investigação - apresentação

Este artigo trata da relação entre educação patrimonial e memória coletiva a partir de um trabalho realizado no município de Quevedos/RS (Figura 1), em junho 2019, através da atuação em pesquisas vinculadas ao empreendimento PCHs (Pequenas Centrais Hidrelétricas) do Rio Toropi pela via da Arqueologia Preventiva (que abordaremos adiante). Trabalhamos também com a abordagem sobre o Patrimônio Cultural nas escolas. Tais pesquisas tinham como intuito fortalecer a relação da população local com suas heranças culturais, percebendo sua responsabilidade pela valorização e preservação do Patrimônio e estimulando a conhecer e preservar a memória coletiva.



Fonte: Catto (2021).

¹ Universidade Feevale. Email: oficinadapsique@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6565-748X>

² Universidade Feevale. E-mail: nunes.margarete@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2567-7643>.

Durante esse processo, nossa equipe ingressou em trabalho de campo sob a perspectiva de conhecer a Igreja Nossa Senhora dos Remédios (Figura 2), patrimônio cultural do município em processo de cadastramento como sítio arqueológico junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), atualmente aguardando pela homologação do Centro Nacional de Arqueologia (CNA). Durante a realização dos registros desta igreja, visualizei³ a placa de homenagem ao senhor José de Quevedo Macedo, instalada em 2002 em virtude do bicentenário da sua chegada no município, e atentei-me sobre a “coincidência” do sobrenome Macedo (Figura 3), o qual herdei de meu pai, Lenine Orrigo Macedo (*in memoriam*).

Figura 2 – Igreja Nossa Senhora dos Remédios



Fonte: Elaborado pela autora Joyce Macedo (2019).

Figura 3 – Placa de homenagem ao Senhor José de Quevedo Macedo



Fonte: Elaborado pela autora Joyce Macedo (2019).

³ Preserva-se a primeira pessoa do singular em virtude da autoria da pesquisa de campo ser de Joyce Rodrigues Macedo, primeira autora do artigo.

Simultaneamente, ocorreu-me o fato de que a minha mãe era natural de São Pedro do Sul (município vizinho); foi então que tive o *insight*, ou a “sacada”, de que havia memória coletiva da minha família presente naquele trabalho, como abordado pelo antropólogo Dr. José Guilherme Cantor Magnani (2009: 136):

A ‘sacada’ na pesquisa etnográfica, quando ocorre – em virtude de algum acontecimento trivial ou não – só se produz porque é precedida e preparada por uma presença continuada em campo e uma atitude de atenção viva. Não é a obsessão pelo acúmulo de detalhes que caracteriza a etnografia, mas a atenção que se lhes dá: em algum momento, os fragmentos podem arranjar-se num todo que oferece a pista para um novo entendimento. (Magnani, 2009: 136).

Essa “sacada” foi compartilhada com a equipe e, a partir de então, aquele cenário passou a ter outra forma, cor e intensidade. Passei a olhar para os meus diários com outra conotação e decidi trancrevê-los, deparando-me, assim, com informações relevantes que haviam passado despercebidas anteriormente. Atentei-me para o fato da desconexão que a população local possuía com a igreja, conforme levantamento realizado posteriormente e transcrito abaixo:

Partindo das fontes históricas, a igreja se torna o patrimônio material e imaterial dos habitantes, porém os primeiros levantamentos em campo, através de entrevistas com a população local, demonstraram um sentimento de ambiguidade do povo em relação a este bem cultural, embora esta esteja situada na praça principal da cidade. Sendo assim, em um universo de 2.710 (duas mil, setecentos e dez) habitantes que compõem o município, conforme dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, as conversas informais com as 121 (cento e vinte e uma) pessoas, o que gera 4,46% da população, manifestaram uma dualidade no sentimento que rege símbolos no contexto histórico da origem do município. Lembrando que os entrevistados estão dispersos em todas as camadas sociais da população regional. (Diário de Campo, 2020: 6).

Essa percepção se sustentou após a conclusão do primeiro circuito de Educação Patrimonial, ocorrido em novembro de 2019 em Quevedo/RS, no qual se realizaram oficinas de Educação Patrimonial em duas escolas municipais, em turmas de 4º e 5º ano, além de uma escola estadual, com turmas do 5º e 6º ano. No total das três escolas, tivemos acesso a cinco turmas, contemplando 58 alunos. Em cada turma, realizamos uma oficina com duração de uma hora e trinta minutos, utilizando como pano de fundo a igreja Nossa Senhora dos Remédios. Apresentamos imagens de diversos ângulos da igreja e questionamos os sentimentos, as sensações e as lembranças que afloravam ao se deparem com as imagens. Os relatos foram dos mais diversos, sendo que um destes, de um menino

de nove anos, chamou a atenção por trazer o quanto o dito novo e “belo” pode ter maior aprovação, como exposto a seguir:

Eu acho aquela igreja uma vergonha para a cidade, o meu pai trabalhou na reforma dela ainda quando eu era bem pequeno, gastam um monte de dinheiro naquele lugar, mas ninguém usa, está sempre fechado, e as missas ocorrem na igreja nova que é bem mais bonita (sic).

Figura 4 – Nova igreja Nossa Senhora dos Remédios em Quevedos/RS



Fonte: Elaborado pela autora Joyce Macedo (2020)

Após a abordagem inicial, explanamos sobre a importância do patrimônio cultural através da Igreja de 1820 (figura 2). Em seguida, realizamos uma dinâmica de reconstrução de vasos de cerâmicas, fazendo relação com o sítio arqueológico de Pedra Grande, situado no entorno do Rio Toropi, no município vizinho de São Pedro do Sul/RS. Isso porque se trata de um dos mais importantes monumentos do estado, possuindo inscrições rupestres com mais de três mil anos de idade, sendo um resquício de uma redução jesuítica.

Através dessas observações, passamos a nos colocar no desafio de pensar a Educação Patrimonial como modo de promover a preservação da diversidade cultural. Assim, corroboramos com a concepção de Lévi-Strauss (1976), abordada pelas autoras Nunes e Schmidt (2020:62), “que sustenta que a diversidade humana é muito mais resultado da relação entre os povos do que do isolamento entre eles, e de que a intensidade

dos contatos pode potencializar os processos de afirmação identitária”. As autoras, ao retomarem a concepção de diversidade desde a antropologia clássica, salientam a complexidade das dinâmicas culturais contemporâneas em virtude da intensificação desses contatos, analisados por Lévi-Strauss nas décadas de 1950 e 60. Sendo assim, tem-se o desafio de pensar esses contatos e a preservação da diversidade cultural nas fronteiras entre antropologia e arqueologia.

A partir dessas reflexões, apresentam-se as discussões a seguir, que estão estruturadas em alguns pontos: primeiro trata dos aspectos normativos da Arqueologia; em seguida, descreve a investigação arqueológica; depois, aborda a educação patrimonial; e, por último, apresenta-se a proposta de um plano de ação para o local investigado.

Esferas normativas para atuação da Arqueologia

As diversas Cartas Patrimoniais firmadas ao longo do século XX fornecem embasamento teórico para os órgãos competentes nacionais e internacionais legislarem sobre as políticas patrimoniais, principalmente no que tange à preservação e gestão do patrimônio arqueológico. Essas servem como norteadoras para que os países absorvam suas diretrizes, aprofundando suas indicações para sua realidade cultural. Isso posto, neste momento, joga-se luz sobre três momentos pautados nessa temática.

O primeiro momento é a 9ª conferência Geral da UNESCO, realizada em Nova Deli, em 1956, a qual gerou o primeiro documento internacional a tratar exclusivamente do contexto do patrimônio, contribuindo com reflexões gerais acerca da necessidade de o Estado garantir proteção e o uso dos bens históricos, enfatizando a necessidade da cooperação internacional, além de promover uma educação ao público sobre o patrimônio cultural (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 1956).

O segundo momento consiste na Carta de Burra, elaborada pelo Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios, 1980, na Austrália. Essa Carta aborda linhas de conservação e preservação, com enfoque voltado para as terminologias de cada âmbito envolvido no processo do patrimônio.

Já o terceiro momento se trata da Carta de Lausanne (Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios, 1990), elaborada para proteção e a gestão do patrimônio arqueológico do ICOMOS/ICAHM⁴. Em seus dois primeiros parágrafos menciona:

É amplamente aceito que o conhecimento das origens e do desenvolvimento das sociedades humanas é de fundamental importância para a humanidade inteira, *permitindo-lhe identificar suas raízes culturais e sociais*.

O patrimônio arqueológico constitui testemunho essencial sobre as atividades humanas do passado. Sua proteção e gerenciamento são, portanto, indispensáveis para permitir aos arqueólogos e outros cientistas estudá-lo e interpretá-lo, em nome das gerações presentes e a vir, e para seu usufruto (Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios, 1990: 1, grifo nosso).

Já no artigo 6º, abordam sobre a preservação e conservação:

O engajamento e a participação da população local devem ser estimulados como meio de ação para a preservação do patrimônio arqueológico. *Em certos casos, pode ser aconselhável confiar a responsabilidade da proteção e da gestão dos momentos e dos sítios às populações autóctones*. (Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios, 1990: 5, grifo nosso).

Evidenciando a importância da preservação patrimonial como um todo, nota-se a preocupação internacional em relação à função social através do enfoque na disseminação do conhecimento adquirido nas pesquisas arqueológicas, o qual deve ser expresso em uma tradução simples para o público, através das ações educativas.

No Brasil, com intuito de consolidar a temática das Cartas Patrimoniais, realizou-se o I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural, na cidade de Ouro Preto, em 2009, com intuito de discutir e refletir em prol da elaboração de um documento para fins de subsídio para a II Conferência Nacional da Cultura (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2009). Tais questões culminaram no Plano Nacional de Cultura (PNC), aprovado pela Lei nº 12.343/2010 (Brasil, 2010). Suas 53 metas foram elaboradas em 2011 e publicadas através da Portaria de nº 123, de 13 de dezembro de 2011 (Brasil, 2011). Vale ressaltar ainda que, no Brasil, um dos enfoques da preservação do patrimônio arqueológico está pautado na prevenção de impactos ocasionados pelas obras de

⁴ Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (ICOMOS) trata-se de uma organização civil internacional ligada à UNESCO. Foi criado em 1964, durante o II Congresso Internacional de arquitetos, em Veneza. O comitê brasileiro foi fundado em 1978 e registrado em 1980. Comitê Internacional sobre Gestão do Patrimônio Arqueológico (ICAHM), respectivamente.

engenharia, assim como as atividades que permeiam os licenciamentos ambientais (Monticelli, 2010).

A partir de tais normativas, apresentam-se duas classificações no que tange à execução dos trabalhos da Arqueologia: a Arqueologia Acadêmica e a Arqueologia Preventiva⁵. Ambas não possuem distinção “no nível da substância, isto é, do nível do objeto e do processo do conhecimento.” (Meneses, 1988: 5).

Todas as diferenças incidem, exclusivamente, sobre condições operacionais: A) a situação da ameaça concreta à sobrevivência total ou parcial do registro arqueológico; b) a delimitação da(s) área(s) afetada(s), segundo critérios exclusivamente derivados dos fatores que produzem o risco; C) prazos também derivados dos mesmos fatores de risco. (Meneses, 1988: 5).

Conforme perspectiva de Matos (2017):

Há uma questão importante a ser observada entre Arqueologia Acadêmica e a Preventiva, trata-se do produto final de ambas. Enquanto na primeira o produto final é a titulação acadêmica (graduado, mestre, doutor) e seu trânsito acontece nas esferas do IPHAN e da Universidade; a segunda, o término se dá com apresentação do produto anuência⁶, e sua circulação acontece somente na esfera do IPHAN. (Matos, 2017: 18).

Conforme descrição acima, ambas atuam no sentido do atendimento aos preceitos do licenciamento ambiental/cultural, regimentado pelo IPHAN. As atividades seguem as premissas da legislação vigente e aos critérios técnico-científicos estabelecidos pelo órgão, tendo como base a Constituição Federal (Brasil, 1988), realizando a estruturação e diretrizes através da aprovação de leis, resoluções e portarias.

A Lei nº 3924, de 26 de junho de 1961, conhecida como a “Lei da Arqueologia”, completou, no ano de 2021, sessenta anos, e dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos. O Artigo 1º aborda que os monumentos arqueológicos ou pré-históricos de qualquer natureza existentes no território nacional, bem como todos os elementos que neles se encontram, ficam sob a guarda e proteção do Poder Público, de acordo com o

⁵ Arqueologia Preventiva tem como sinônimos arqueologia de contrato, arqueologia consultiva, arqueologia de consultoria, arqueologia de convênio, arqueologia de salvamento, arqueologia de resgate, arqueologia de conservação, arqueologia de gestão ou arqueologia para obras de engenharia. Para esta pesquisa, utilizaremos o termo Arqueologia Preventiva.

⁶ Anuência: trata-se da manifestação do IPHAN na autorização de prosseguimento para os estudos ambientais/culturais durante as etapas do licenciamento (Licença Prévia, Licença de Instalação e Licença de Operação). Quando, ao fim do processo dos estudos arqueológicos, o órgão federal anui a implantação do empreendimento, ou seja, dá o de acordo com a instalação da obra.

que estabelece o art. 180 da Constituição Federal (Brasil, 1988). Estes, independente de serem tombados ou não, recebem proteção da União. No Artigo 2º, consideram-se monumentos arqueológicos ou pré-históricos:

- a) As jazidas de qualquer natureza, origem ou finalidade, que representem testemunhos da cultura dos paleoameríndios do Brasil, tais como sambaquis, montes artificiais ou tesos, poços sepulcrais, jazigos, aterrados, estearias e quaisquer outras não especificadas aqui, mas de significado idêntico, a juízo da autoridade competente;
- b) Os sítios nos quais se encontram vestígios positivos de ocupação pelos paleoameríndios, tais como grutas, lapas e abrigos sob rocha;
- c) Os sítios identificados como cemitérios, sepulturas ou locais de pouso prolongado ou de aldeamento "estações" e "cerâmicos", nos quais se encontram vestígios humanos de interesse arqueológico ou paleoetnográfico;
- d) As inscrições rupestres ou locais como sulcos de polimentos de utensílios e outros vestígios de atividade de paleoameríndios. (Brasil. 1961).

Os capítulos II e III regulamentam as escavações arqueológicas tanto para terras de domínio público quanto particular, as quais necessitam da permissão do governo, sendo que, para obtenção, se faz necessário apresentação de um projeto junto ao IPHAN com a delimitação do local, prazo de duração com a comprovação da idoneidade técnico-científica e financeira do requerente, assim como a nomeação do responsável pela realização dos trabalhos. Sua chancela ocorre através da publicação, no Diário Oficial da União, de uma portaria, e somente após a conclusão da exploração científica que o empreendimento passará a ter anuência para prosseguir.

A investigação arqueológica

Diante do exposto, apresentamos um breve referencial sobre parâmetros nos quais uma equipe da Arqueologia Preventiva se debruça para realizar suas pesquisas, que correspondem a um fluxograma da execução dos trabalhos da Arqueologia conforme cada nível e etapa, sob os preceitos do IPHAN.

O início do trabalho prevê a elaboração de um projeto que exige delimitação do tema e da problemática, pesquisa bibliográfica, análise de pesquisas anteriores, definição do espaço temporal, parâmetros teóricos e metodológicos para definição do cronograma, financiamento e parceria com uma instituição para salvaguarda do material.

O trabalho em campo de uma equipe de Arqueologia não significa meramente atendimento das demandas citadas acima sob o prisma do cumprimento da legislação

vigente, nem mesmo em definir uma logística, técnicas pertinentes para abordar o contexto arqueológico e como documentar as descobertas. Atualmente, as pesquisas arqueológicas estão pautadas na premissa básica de uma reflexão teórica e interpretativa, o que requer dos pesquisadores um olhar refinado para as questões que permeiam o entorno do seu objeto de pesquisa.

É imprescindível, assim, estabelecer relações com as comunidades locais para que se aproximem da dimensão das suas interpretações em relação ao passado, assim como seus interesses políticos e sociais. Ou seja, a Arqueologia nos leva a refletir quem somos nós por camadas do tempo. Assim como postula o autor Ragusa (2011):

As histórias arqueológicas são móveis, pois deslocam-se pelos discursos e pelas suas camadas (formações discursivas), contornam os saberes procurando descrever e individualizar os enunciados discursivos, encontrando uma suposta regularidade que os faça funcionar. A arqueologia também não assume o caráter de uma ciência, seu horizonte não é o de uma racionalidade histórica, buscando encontrar a inteligibilidade entre os acontecimentos. Pois a arqueologia não procura descrever os discursos das disciplinas científicas em sua relação com as verdades que estes discursos podem revelar, mas procura descrever seus limites, suas rupturas, seus limites e pontos de cruzamento, o que Foucault chama de um “emaranhado de interpositividades”. (Foucault, 2007 *apud* Ragusa, 2011: 2731).

São questões sustentadas pela perspectiva de Rocha e Eckert (2006), pelo viés antropológico:

Os conceitos de construção de identidade e cultura nasceram juntos, e é por isso que toda identidade cultural anda de mãos dadas com a política cultural. Toda nação deve ser independente numa sociedade multicultural; as diferenças culturais devem ser respeitadas e até mesmo estimuladas sem deixar de dialogar com a ciência. Sobre a relação entre política e ciência, recorreremos a Gilbert Durand (1988) que, baseado em Bachelard e Freud, nos alerta que uma ciência sem consciência, sem reconhecimento de seus erros e de sua trajetória e sem afirmação mítica de uma esperança marca o declínio definitivo de nossas civilizações. E isso vale extensivamente para as políticas patrimoniais. (Rocha; Eckert, 2006: 466).

Considera-se que memória coletiva não pode ser confundida com memória social/institucional, como sustentado por Nunes (2009). Segundo Rocha e Eckert (2006), pensar sobre patrimônio material ou imaterial torna-se relevante no contexto das sociedades complexas, pois se faz necessário abrir mão dos dogmatismos, os quais bebem da empáfia de enquadrar a vida social em categorias, tais como desenvolvimento e modernização, perdendo, assim, o ritmo da vibração das formas de vida social (Rocha; Eckert, 2006: 8).

Sendo assim, torna-se imprescindível a construção de um espaço para trocas que viabilizem o aprimoramento do pertencimento ao meio pela via da construção de si para interação com o coletivo. Como a Educação Patrimonial pressupõe e é sustentada por Horta (2005), a necessidade de trabalhar o Patrimônio Cultural de maneira mais abrangente fortalece a relação das pessoas com suas heranças culturais, estabelecendo um melhor relacionamento destas com estes bens, percebendo sua responsabilidade pela valorização e preservação do Patrimônio, fortalecendo a vivência real com a cidadania, em um processo de inclusão social. Além disso, acredita-se que a partir da inserção das ações de Educação Patrimonial, a médio e longo prazos, se possibilitam condições de construção de laços permanentes de pertencimento, o que sustentaria o reconhecimento dos Bens Culturais para a preservação.

Nesse sentido, busca-se aporte para lançar luz em relação à compreensão da diversidade, sob a perspectiva de Lévi-Strauss:

É a diversidade que deve ser salva, não o conteúdo histórico que cada época lhe deu e que nenhuma poderia perpetuar para além de si mesma. É necessário, pois, encorajar as potencialidades secretas, despertar todas as vocações para a vida em comum que a história tem de reversa; é necessário também estar pronto para encarar sem surpresa, sem repugnância e sem revolta o que estas novas formas sociais de expressão poderão oferecer de desusado. A tolerância não é uma posição contemplativa, dispensando indulgências ao que foi e ao que é. É uma atitude dinâmica, que consiste em prever, em compreender e em promover o que quer ser. (Lévi-Strauss, 1976: 23-24).

A coletividade que renasce em cada indivíduo jovem tem sido proporcionada por uma imagem de memória global, a qual pode soterrar a memória coletiva da região. É claro que, em muitos locais, há resistência e até mesmo reforço das memórias ascendentes, porém, o que nos chama a atenção, é que o modelo de vida urbana se pontua na multinacionalização, tanto que se percebe uma uniformização do *status* de patrimônio a partir do externo, sem que haja um intercâmbio ou uma negociação.

Roy Wagner aponta que, para que possamos alcançar a questão da Antropologia proposta por ele, é imprescindível analisar a motivação humana em um nível radical (2017:13). Para tanto, devemos considerar que a oposição que realizamos na nossa cultura entre produtividade, criatividade, trabalho, amor e negócios são questões que desencadeiam o choque cultural que nos força objetificar, a buscar a compreensão (Wagner, 2017: 63). Em 2011, sua primeira vez no Brasil, Roy Wagner concedeu uma entrevista em Manaus, na qual enfatizou a relevância do termo perspectivismo, cunhado pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, que traduz a diversidade de

representações (Wagner, 2011). Segundo a narrativa de Wagner (2011), o moderno Brasil está unindo a sua cultura de diversidade, não a cultura do passado, mas do presente, sua cultura da diversidade como ela existe. Isso está vitalizando o espírito de toda a nação, e esses são os recursos; as pessoas são os recursos, as pessoas são sempre os recursos e suas perspectivas são os recursos (Wagner, 2011).

Sendo assim, esse artigo situa-se no eixo articulador da perspectiva da construção de um esboço de plano de ação com a ideia de rumar para um novo paradigma das diversas abordagens de Educação Patrimonial, previstas nos projetos de pesquisas arqueológicas, os quais devem considerar e priorizar a diversidade cultural, através de participação efetiva das comunidades. A nosso ver, para que ocorra efetividade da Educação Patrimonial, é preciso atentar para a valorização e revitalização do saber local (Geertz, 1999), neste caso, do saber local coletivo. Para compreendermos a questão da Educação Patrimonial, faz-se necessário entender que o tema envolve uma ementa transversal, mas vem sendo praticado por diversos campos do saber de maneira desconexa, o que dificulta o debate. Além disso, é necessário considerar também o que propõe Wagner (2017), que na cultura também há espaço para invenção, isto é, para a criação dos sujeitos.

Educação patrimonial

Neste momento, apresenta-se a abertura da portaria nº 137, publicada em 28 de abril de 2016 (Brasil, 2016), a qual estabelece preceitos para a prática da Educação Patrimonial:

A PRESIDENTA DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, no uso das atribuições que lhe confere o art. 22, Inciso V, anexo I, do Decreto nº 6.844, de 07 de maio de 2009 e,
CONSIDERANDO a necessidade de estabelecer marcos normativos de Educação Patrimonial - EP no âmbito do Iphan;
CONSIDERANDO, o disposto nos artigos 1º, II, 23, I e III, 24, VII, 30, IX, 215, 216 e 225 da Constituição da República Federativa do Brasil;
CONSIDERANDO o disposto no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, no Decreto-Lei nº 3.866, de 29 de novembro de 1941, na Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961 e no Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000;
CONSIDERANDO o disposto no Plano Nacional de Cultura instituído pela lei 12.343 de 02 de dezembro de 2010;
CONSIDERANDO a Carta de Nova Olinda, resultante do 1º Seminário de Avaliação e Planejamento das Casas do Patrimônio, realizado em Nova Olinda - CE, no período de 27 de novembro a 01 de dezembro de 2009, resolve:
Art. 1º Instituir um conjunto de marcos referenciais para a Educação Patrimonial - EP enquanto prática transversal aos processos de preservação e valorização do patrimônio cultural no âmbito do Iphan.

Art. 2º Para os efeitos desta Portaria, entende-se por Educação Patrimonial os processos *educativos formais e não formais*, construídos de forma coletiva e dialógica, que têm como foco o patrimônio cultural socialmente apropriado como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais, a fim de colaborar para seu reconhecimento, valorização e preservação.

Parágrafo único. Os processos educativos deverão primar pelo diálogo permanente entre os agentes sociais e pela participação efetiva das comunidades.

Art. 3º São diretrizes da Educação Patrimonial:

I – Incentivar a participação social na formulação, implementação e execução das ações educativas, de modo a estimular o protagonismo dos diferentes grupos sociais;

II – Integrar as práticas educativas ao cotidiano, associando os bens culturais aos espaços de vida das pessoas;

III – Valorizar o território como espaço educativo, passível de leituras e interpretações por meio de múltiplas estratégias educacionais;

IV – Favorecer as relações de afetividade e estima inerentes à valorização e preservação do patrimônio cultural;

V – Considerar que as práticas educativas e as políticas de preservação estão inseridas num campo de conflito e negociação entre diferentes segmentos, setores e grupos sociais;

VI – Considerar a intersetorialidade das ações educativas, de modo a promover articulações das políticas de preservação e valorização do patrimônio cultural com as de cultura, turismo, meio ambiente, educação, saúde, desenvolvimento urbano e outras áreas correlatas;

VII – Incentivar a associação das políticas de patrimônio cultural às ações de sustentabilidade local, regional e nacional;

VIII – Considerar patrimônio cultural como tema transversal e interdisciplinar.

Art. 4º São documentos referenciais para a prática de Educação Patrimonial pelo Iphan as publicações Educação Patrimonial: Histórico, conceitos e processos, IPHAN, 2014, e a publicação Educação Patrimonial: inventários participativos, IPHAN, 2016,

Art. 5º São instrumentos estratégicos de implementação da política de Educação Patrimonial pelo Iphan as Casas do Patrimônio, quando resultantes de um arranjo institucional entre o Iphan, a comunidade local, sociedade civil e demais instituições públicas e privadas, para promoção de ações educativas, visando fomentar e favorecer a construção do conhecimento e a participação social para o aperfeiçoamento da gestão, proteção, salvaguarda, valorização e usufruto do patrimônio cultural brasileiro.

Parágrafo único. A organização e o funcionamento das Casas do Patrimônio dar-se-ão por meio de parceria, a ser instituída por Acordo de Cooperação Técnica- ACT, com critérios definidos pela CEDUC/ COGEDIP/ DAF.

Art. 6º São objetivos das Casas do Patrimônio:

I – Ampliar as possibilidades de diálogo entre o Iphan e a sociedade por meio da Educação Patrimonial;

II – Ampliar a capilaridade das ações do Iphan e interligar espaços que promovam práticas e atividades de natureza educativa de valorização do patrimônio cultural;

III – Estimular a participação das comunidades nas discussões e propostas de redefinição do uso social dos bens culturais;

IV – Interligar experiências e espaços que promovam práticas e atividades de natureza educativa, de modo a propiciar uma avaliação conjunta dos significados e alcances dessas iniciativas;

V – Incentivar a associação das políticas de patrimônio cultural ao desenvolvimento social e econômico;

VI – Aperfeiçoar as ações focadas nas expressões culturais locais e territoriais, contribuindo para a construção de mecanismos de apoio junto às comunidades, aos produtores culturais, às associações civis, às entidades de classe, às instituições de ensino e aos setores públicos, para uma melhor compreensão das realidades locais.

Art. 7º Esta portaria entra em vigor na data de sua publicação.

(BRASIL, 2016, grifos nossos).

Diante do exposto, chama-se a atenção para o artigo 2º:

Os processos educativos formais e não formais, construídos de forma coletiva e dialógica, que têm como foco o patrimônio cultural socialmente apropriado como recurso para a compreensão sócio histórica das referências culturais, a fim de colaborar para seu reconhecimento, valorização e preservação.

Além disso, aborda-se o artigo 3º, o qual faz menção para o incentivo da participação social, integração das práticas educativas ao cotidiano. Também, considera o tema patrimônio cultural como transversal e interdisciplinar.

O antropólogo Laraia, em sua obra *Cultura, Um Conceito Antropológico* (Laraia, 2001), apresenta o conceito de “apatia cultural”, a qual ocorre quando um povo perde a motivação e a fé na sua própria cultura. Podemos relacionar tal conceito ao vazio causado pelo sentimento de não pertencimento ao meio, situações que contribuem para o surgimento do vazio existencial, o qual é fortemente influenciado pelo desconhecimento, ocasionando uma indiferença, uma perda de sentido diante de padrões culturais de outrora, significativos para gerações anteriores. Reverbera, assim, em uma apatia diante desses símbolos, e uma abertura para outros símbolos, outras referências, às vezes até descontextualizadas da história local.

Isso posto, nos debruçamos sob a perspectiva da autora Horta (2005) para uma breve descrição sobre o tema Educação Patrimonial:

A Educação Patrimonial tem por objetivo “levar as pessoas a perceber, compreender e identificar com o drama histórico, social e cultural encapsulado em cada objeto, em cada artefato, em cada expressão cultural”, sejam estes providos das disciplinas arqueológica ou museológica, para que venham a ser “referências para o presente e para o futuro”. Ao imergir-se no drama do tempo pretérito, ao “ouvir as vozes de seus atores, colocar-se em suas peles e ossos, sentir suas alegrias e perceber suas angústias, seus temores e fracassos”, realizamos “um exercício mental e emocional que pode nos fazer descobrir o quanto fazemos parte dessa história”. (Horta, 2005: 11).

Dessa forma, as autoras Horta, Grunberg e Monteiro (1999) enfatizam a necessidade da prática da Educação Patrimonial, assim como as possibilidades de escoar em conhecimento:

Trata-se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural,

capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural. (Horta; Grunberg; Monteiro, 1999: 7).

Plano de ação como uma possibilidade de revitalização

Este plano de ação busca a quebra de paradigma da maneira conservadora e mecanicista relacionadas às práticas atuais de Educação Patrimonial, assim como da pouca relevância dada aos atores sociais envolvidos nos processos das políticas da Educação Patrimonial, ou seja, a questão do pressuposto do olhar de perto e dentro, proposto por Magnani (2002):

Convém retomar um ponto comum às abordagens até aqui apresentadas: a maioria dos estudos que classifico como olhar de fora e de longe dá pouca relevância àqueles atores sociais responsáveis pela trama que sustenta a dinâmica urbana; quando aparecem, são vistos através do prisma da fragmentação, individualizados e atomizados no cenário impessoal da metrópole. (Magnani, 2002: 14).

Justificativa

Este plano de ação justifica-se pela necessidade de um espaço de debates com a finalidade de contribuir para proposições de formas efetivas de atuação da Educação Patrimonial a médio e longo prazos. Possui a premissa de enfoque da escuta e problematização das dificuldades de inserção do sítio arqueológico como signifiicante no universo de representações desses moradores.

Objetivo geral

Proporcionar um espaço de reflexão para a compreensão das relações que se estabelecem entre os atores envolvidos, a fim de conhecer o caminho para investigar a relação entre comunidade local e projetos de Educação Patrimonial, tendo o propósito de investigar sobre quais vias são possíveis de percorrer para que as ações de Educação Patrimonial sejam mais atrativas e efetivas a ponto de manter um efeito a longo prazo.

Objetivos específicos

- a) Incentivar a participação da comunidade local na formulação dos materiais;

- b) Estimular possibilidades de inserção em contextos informais, tais como CTG e clube de mães;
- c) Estimular possibilidades de inserção da classe artística, em especial dos músicos;
- d) Estimular a duração de médio e longo prazo dos projetos de Educação Patrimonial.

A proposta tem como pano de fundo o projeto especificado abaixo. Entretanto, através da articulação entre a Secretaria da Educação, Cultura, Desporto e Turismo (pois no município de Quevedos há essa consolidação das pastas) e uma escola definida pela secretária, tem-se como proposta buscar um grupo de professores que tenham interesse em participar do projeto para compor uma equipe, a fim de articular a elaboração de um projeto semelhante ao *Caixas de Memória de POA*.

Conforme Costa, o projeto de ação educativa “Caixas de Memórias POA” constitui-se de seis caixas itinerantes, com materiais diversos relativos à memória e à cultura de Porto Alegre, sendo esses: catálogos, livros, postais, folhetos, CD/DVD e mapas. As caixas possuem a finalidade de percorrer as Escolas Municipais de Porto Alegre, conforme pedidos dos professores(as) destas escolas. As caixas foram organizadas pelo setor educativo da Coordenação da Memória Cultural de Porto Alegre, órgão da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, *no ano de 2009, visando a implementar uma política municipal de Educação Patrimonial (grifo nosso)*. (Costa, 2016: 13).

O plano de ação se inicia pela divulgação do projeto junto à população local: *Povo que conta sua história se encanta com seus tesouros*, versando pela contribuição da população local para elaboração das atividades relacionadas à Educação Patrimonial. Este terá início através do esclarecimento sobre a elaboração da caixas itinerantes para fins de Educação Patrimonial, realizando uma convocação junto à população local para contribuição com possíveis materiais, tais como fotos, cartas, histórias escritas, para possível composição das caixas itinerantes. Concomitante, propõe-se uma votação junto à população local sobre o lugar que consideram adequado para “nomear” como responsável pela guarda e pelas ações a serem realizadas com o referido material, podendo esse espaço ser, por exemplo, um clube de mães, a paróquia, o CTG, enfim, nos mais diversos agrupamentos sociais existentes nas comunidade local. Isso visando ao atendimento do art. 2 da portaria 137/2016 IPHAN (Brasil, 2016), o qual reconhece os espaços não formais para as ações de Educação Patrimonial.

Após o recebimento dos materiais realizado pela equipe de professores, marcaremos um encontro para triagem em conjunto do material recebido, para que possamos nos auxiliar mutuamente na confecção das caixas itinerantes, assim como avaliar a inclusão de outros materiais, tais como livros, catálogos e folhetos que configurem a história do município. Se buscará também investigar a possibilidade da inserção da classe artística do município, com a finalidade de tornar as ações lúdicas, pela via de apresentações de teatros, fantoches e musicalização.

Concomitante às ações acima, tem-se a ideia de sugerir para a Secretaria da Cultura a criação de um projeto de contação de histórias locais. Isso versará na divulgação de um número de celular que será destinado para o recebimento de áudios por meio do aplicativo *Whats App*, com intuito de receber histórias do cotidiano local. Por intermédio da Secretaria da Cultura do município de Quevedos, buscar-se-á a divulgação nas mídias do município do projeto *Eu, Contador da Minha História*, o qual terá o seguinte chamamento: *Conte-nos sobre a sua história relacionando o seu município*. Não há restrições de idade, essa convocação está pautada em um projeto que deseja ouvir a voz da comunidade local, *essa é sua vez de falar sobre a construção da sua história*.

Essa iniciativa visa uma forma de expressão diante de um quadro pandêmico que nos excluiu do contato social presencial, e fará parte de um projeto que tem como premissa a voz da comunidade local. *Venha compor o time de contadores de histórias reais*. As narrativas enviadas por meio de áudios, os quais não deverão ultrapassar cinco minutos, serão recebidas pela pesquisadora que, em parceria com o Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul (Marsul), buscará a devida catalogação dos áudios para uma exposição virtual. Tão logo a galeria virtual esteja disponível, o acesso será liberado para população local com intuito de realizar uma votação da melhor história. Para a história vencedora, buscar-se-á parceria com um coletivo de artistas que estejam dispostos a contribuir com o projeto, através da musicalização da história por meio virtual, que também ficará armazenada na galeria virtual. A inserção da classe artística justifica-se devido a necessidade de tornar as ações lúdicas.

E, tão logo as atividades grupais sejam retomadas no município, tem-se a ideia de articular a elaboração de uma oficina, com local a ser destinado pela Secretaria da Cultura do município de Quevedos. Nessa oficina, tem-se o objetivo de propor o conhecimento da história local, regional, nacional, imbricando com o conhecimento da própria história familiar, através dos questionamentos:

- 1) Qual o meu patrimônio familiar?
- 2) Quais os meus ascendentes, de onde vieram?
- 3) O que fizeram, como vieram parar neste local?
- 4) Quando aqui chegaram, o que encontraram, o que trouxeram?
- 5) O que havia aqui antes deles?

Tem-se o propósito de que essa mobilização escoe em novas formas de aprendizagem, assim como no registro da memória indígena da região, sob a perspectiva do sítio arqueológico de Pedra Grande. Esta questão vai ao encontro das premissas da Carta Europeia do Patrimônio Arquitetônico, adotada pelo Comitê dos Ministros do Conselho da Europa, promulgada em 1975, a qual considera que patrimônio arquitetônico é um capital espiritual, cultural, econômico e social de valores insubstituíveis.

O resultado esperado desta pesquisa é a quebra de paradigmas, por convergir para a interação entre Universidade, Escola, Comunidade e Poder Público. Além disso, busca-se possibilitar a familiarização com o conceito de Bens Culturais, tais como os sítios existentes no município de Quevedos e São Pedro do Sul, tendo como uma possibilidade o resgate da história coletiva. Acredita-se que poderá se provocar, assim, uma possibilidade de retomada do contexto histórico que permeia o sítio arqueológico de Pedra Grande e da igreja Nossa Senhora dos Remédios, os quais são evidências materiais das manifestações culturais ao longo do tempo, ícones representativos dessas camadas de tempo dos municípios.

Neste trabalho, investiga-se a Educação Patrimonial a fim de propor caminhos, modos, para que esta passe a cumprir aquilo a que se propõe: o direito de reconhecer para preservar os bens patrimoniais e suas memórias coletivas. Almeja-se investigar e analisar a possibilidade de um método que valorize o diálogo e a interlocução junto à população local, a fim de abrir um espaço de debates e reflexão sobre possibilidades de atuar na diversidade, na busca de uma ação transdisciplinar. Isso para que, dessa forma, a disseminação deste conhecimento venha a ser contínua, pela via da valorização do eu e do coletivo, abrindo espaço para compreensão e elaboração das questões culturais e patrimoniais, assim como dos seus reflexos nas memórias materiais e imateriais.

Considerações finais

A pesquisa relatada neste artigo se pauta nas dificuldades de inserção dos sítios arqueológicos como significante para a população local na região de Quevedos/RS, assim como na reflexão de como os agentes patrimoniais podem contribuir para essa revitalização.

Em novembro de 2019, realizamos o primeiro circuito de Educação Patrimonial, para o qual conseguimos acesso a três escolas do município. As oficinas ministradas tiveram duração de uma hora e trinta minutos em cada turma, que correspondeu no total de 58 alunos participantes. A segunda etapa estava prevista para o primeiro semestre de 2020, mas o quadro pandêmico inviabilizou a sequência. Sendo assim, nos debruçamos sobre os diários de campo para elaboração de um plano de ação, e hoje percebemos a riqueza de estudar com profundidade diários de campo e a necessidade da quebra de paradigmas frente às ações de Educação Patrimonial. Embora nossa equipe estivesse debatendo novas configurações para as referidas ações, estávamos sempre em atuação e pouco conseguimos avançar em mudanças expressivas.

A necessidade de recalcular a rota e literalmente parar para analisar as reais necessidades nos possibilitou perceber que o caminho é pela via do mais simples; é como relembrar do óbvio. Dar espaço e voz para a vida vivida, o cotidiano, buscar a contribuição junto à população local. Diante dessa percepção, elaboramos um esboço de um plano de ação, constante no item 3 deste artigo. Vale ressaltar que se trata de um esboço de projeto, o qual foi formulado frente às questões que emergiram após a conclusão de oito meses de trabalho de campo. Para o município de Quevedos, a retomada das aulas presenciais estava prevista para segunda quinzena de julho/2021. Entretanto, não tivemos a renovação da portaria para o referido projeto, o que gerou uma frustração tremenda em toda equipe, ainda mais que a legislação vigente prevê alterações de equipes.

Neste momento, fazemos referência ao livro *Festa no Pedaco*, fruto de tese de doutorado, na década de 1980, do autor José Guilherme Cantor Magnani (2003), que iniciou com o propósito de explorar o lazer na periferia de São Paulo; ousou, pois, naquele contexto histórico, as pesquisas científicas se embasavam em questões relacionadas ao mundo do trabalho, política, violência, dentre outros temas tidos como “relevantes” para “aquele contexto periférico”. Isso porque, até então, o enfoque dado a essa população era

para “os trabalhadores”, o que dava a impressão de que estavam programados somente para o trabalho, o que os tornaria inaptos para o prazer, devido à necessidade de sobrevivência pela via do trabalho. Com o propósito de explorar e estudar o circo-teatro, devido à sua tradição, tanto no interior do Brasil como nos grandes centros, ajustou suas lentes para as questões relativas ao gosto, à cultura e ao lazer popular.

Sua constatação, após a imersão no “pedaço”: “O sério versus o cômico se faz necessário no contexto das camadas populares, em virtude da dominação que a população sente na maior parte do seu cotidiano”. (Magnani, 2003: 145).

Para o autor Thiollent (1986), no entrosamento do conhecimento e da ação, pretende-se diminuir ao mínimo a distância entre obtenção de conhecimento e planos de ação, sendo assim, tal qual a aventura de Magnani na sua obra referenciada acima, o circo permanece vivo, mesmo diante das novidades e apelos da sociedade de consumo, em virtude do espetáculo, da magia que permeia o mundo das artes.

Faço essa referência com o intuito de levantar uma problematização. Se o órgão regulamentador da Educação Patrimonial é o IPHAN (o qual contempla, no seu escopo, a classe artística), por qual motivo os artistas não estão inseridos no contexto das ações de Educação Patrimonial? Não seria essa uma possível via para percorrer, para então tornar as ações mais atrativas e lúdicas para a real absorção em relação ao patrimônio histórico cultural? Por meio de pequenos espetáculos relacionados aos sítios arqueológicos, assim como musicalização sobre o contexto, tornando o tema lúdico.

O eixo articulador desta pesquisa é o contexto da Arqueologia Preventiva, a qual opera como uma prestadora de serviços para grandes empreendimentos em relação ao licenciamento ambiental/cultural, através das pesquisas sobre o contexto histórico/cultural. Vale ressaltar que a atuação da Arqueologia é única forma de preservação de vestígios do passado antes das grandes intervenções que as obras da engenharia desencadeiam.

Neste ano de 2021, a lei 3924/1961, que dispõe sobre monumentos arqueológicos e pré-históricos, completa sessenta anos, entretanto não há motivos para comemoração, estamos em luto. O atual governo brasileiro ampliou a política de apagamento da memória e da cultura como um todo, e não apenas negligencia, mas também oprime e rechaça o tema cultura. Seguindo com ataques imensuráveis aos direitos territoriais indígenas, novamente desconsiderando por completo a Constituição Brasileira de 1988, que garante aos povos originários seus usos e costumes, há duas instâncias correndo judicialmente,

desencadeada pela bancada ruralista, sendo esses: Recurso Extraordinário 1.017.365/SC, para o qual há um embate relacionado às terras, e a PL 490, a qual abre brecha para que povos isolados sejam contatados contra a sua vontade. Tempos complexos, pois vive-se um retrocesso das políticas públicas e assiste-se ao desmonte generalizado de leis, programas e projetos agenciados por governos anteriores, e que muitos foram frutos de décadas de mobilização e luta sociais. É preciso retomar com urgência questões relacionadas à cultura e rever as práticas das ações de Educação Patrimonial.

Neste trabalho, buscamos a apresentação de um plano de ação para que a Educação Patrimonial passe a cumprir aquilo a que se propõe: o direito de reconhecer para preservar os bens patrimoniais e suas memórias coletivas. Investigar e analisar a possibilidade de um método que valorize o diálogo e a interlocução junto à população local, a fim de abrir um espaço de debates e reflexão sobre possibilidades de atuar na diversidade, e a busca de uma ação transdisciplinar, não se faz apenas importante, mas também necessário.

Referências

- BRASIL. Ministério da Cultura. *Portaria nº 123, de 13 de dezembro de 2011*. Estabelece as metas do Plano Nacional de Cultura – PNC. Brasília, DF, 2011. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2017/09/Metas-do-PNC.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Portaria nº 137 de 28 de abril de 2016*. Estabelece diretrizes de Educação Patrimonial no âmbito do Iphan e das Casas do Patrimônio. Brasília, DF, 2016. Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/21512179/do1-2016-04-29-portaria-n-137-de-28-de-abril-de-2016-21512121. Acesso em 20 nov. 2020.
- BRASIL. Presidência da República. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em 16 dez. 2020.
- BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961*. Dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos. Brasília, DF, 1961. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l3924.htm. Acesso em: 01 dez. 2020.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília, DF, 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/12343.htm. Acesso em: 10 jan. 2021.

CATTO, Vinicius. *Localização Município de Quevedos/RS*. Novo Hamburgo, Feevale, 2021. 1 mapa, color. Escala 1:550.000.

CONSELHO INTERNACIONAL DOS MONUMENTOS E SÍTIOS (ICOMOS). *Carta de Burra*. Burra/Austrália, ICOMOS, 1980. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Burra%201980.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2020.

CONSELHO INTERNACIONAL DOS MONUMENTOS E SÍTIOS (ICOMOS). *Carta de Lausanne*. Lausanne/Suíça, ICOMOS, 1990. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Lausanne%201990.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2020.

COSTA, Nathalia Santos da. *Representações e pedagogias culturais do patrimônio de Porto Alegre no projeto de ação educativa “Caixa de Memórias POA”*. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Luterana do Brasil, Canoas, RS, 2016.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: Novos ensaios em antropologia Intrepretativa*. Rio de Janeiro/RJ, Vozes, 1999.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. Lições das coisas: enigma e o desafio da Educação Patrimonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.31, p.220-233, 2005.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia básico de educação patrimonial*. Brasília/DF, IPHAN; Museu Imperial, 1999.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. *Iphan*, Brasília, 21 out. 2009. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2594/i-forum-nacional-do-patrimonio-cultural>. Acesso em: 20 dez. 2020.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um conceito antropológico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

LEVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976. p. 328-366.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A etnografia como prática e experiência. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v.15, n.32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, junho 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3.ed. São Paulo, Editora Hucitec, 2003.

MATOS, Alexandre Pena. *Educação patrimonial no contexto arqueológico: reflexões acerca das práticas educacionais*. 2017. Tese (Doutado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2017.

MENESES, Ulpiano T. B. de. *Arqueologia de Salvamento no Brasil: uma avaliação crítica*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), 1988.

MONTICELLI, Gislene. *Deixe estar: patrimônio, arqueologia e licenciamentos ambientais*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2010. 247 p. (Coleção Arqueologia, v. 8).

NUNES, Margarete Fagundes. “*O Negro no Mundo Alemão*”: Cidade, memória e ações afirmativas no tempo da globalização. Tese (Doutado em Antropologia Social) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

NUNES, Margarete Fagundes; SCHIMIDT, Saraí Patrícia. Diversidade, conflitos sociais e direitos humanos. In: SANFELICE, Gustavo; BASSANI, Patrícia (Org.). *Diversidade Cultural e Inclusão Social* [recurso eletrônico]. Novo Hamburgo, Universidade Feevale, 2020. p. 60-72.
Disponível em: <https://www.feevale.br/Comum/midias/c282198d-c482-4371-8683-f0e56c24d1f1/e-book%20Diversidade%20Cultural%20e%20Inclus%C3%A3o%20Social.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). *Conferência geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura*. 9 sessão. Nova Delhi, Unesco, 1956.

PORTAL G1. Em reunião ministerial, Bolsonaro relata como agiu no Iphan após queixa de empresário apoiador. *Portal G1*, São Paulo, 23 mai. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/23/em-reuniao-ministerial-bolsonaro-relata-como-agiu-no-iph-an-apos-queixa-de-empresario-apoiador.ghtml>. Acesso em: 01 mai. 2021.

RAGUSA, Pedro. A arqueologia do saber e a história. In: Congresso Internacional de História, 5., 21 a 23 set. 2011, Maringá. *Anais...* Maringá, UEM, 2011. p. 2731-2744.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A cidade e suas crises, o patrimônio pelo viés da memória: Por que e como preversar o passado?. *Habitus*, Goiania, v. 4, n. 1, p 455-470, jan./jun. 2006.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa ação*. São Paulo/SP, Cortez, 1986.

WAGNER, Roy. *A Invenção da cultura*. São Paulo, UBU Editora, 2017

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. [Entrevista cedida a] Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas. FAPEAM, Manaus, 19 ago. 2011. Disponível em: <http://www.fapeam.am.gov.br/tv-fapeam/norte-americano-destaca-a-contribuicao-brasileira-para-a-antropologia/>. Acesso em: 19 out. 2020.

ENTREVISTA COM JENIFFER CUTY

Márcia Regina **Bertotto**¹

Ana Luiza Carvalho da **Rocha**²

Ana e Márcia: Bom, vamos iniciar nossa conversa. Primeiramente, gostaríamos que você abordasse, do seu ponto de vista, os laços que unem os estudos de Antropologia urbana e audiovisual com os estudos que você vem desenvolvendo na área da Museologia e Patrimônio.

Jeniffer: Inicialmente acho que é importante dizer que quando eu entrei na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, em 1994, eu não queria fazer Arquitetura, mas eu optei por cursá-la porque me parecia mais fácil de se obter um emprego nessa área e eu gostava muito de Matemática e de Física. Eu queria fazer Direito, mas o curso, na época, tinha uma densidade em torno de 25 candidatos por vaga. Era mais difícil eu entrar na UFRGS pelo Direito e minha única opção era estudar na UFRGS. Entrei na faculdade contrariada. Foi quando eu conheci um colega que, hoje, é artista plástico, e foi quem me apresentou a área do patrimônio, por meio de cursos e ações voluntárias que ele fazia na área. Depois de algum tempo, montamos um grupo de estudos sobre patrimônio na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, antes ainda da disciplina Técnicas Retrospectivas existir. Percebi uma concepção conservadora do patrimônio, na época, mas eu não sabia muito bem como argumentar sobre isso. Essa concepção de valoração histórica como única e central, que dita o conceito de Patrimônio Histórico, acho que não acompanha a dinâmica social do mundo contemporâneo. Hoje nós operamos com mais de 30 valores para pensar a concepção de patrimônio.

Minha visão de patrimônio vem muito do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), onde trabalhei no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Eu era estagiária de arquitetura e fiquei bastante próxima do Custódio (Luiz Antônio Bolcato Custódio, foi arquiteto e superintendente do IPHAN; já está aposentado). Trabalhei com o cadastro (no sentido arquitetônico) de Santo Amaro e de Antônio Prado e com outros projetos. Quase ao final de minha formação surgiu no curso de Arquitetura a disciplina Técnicas Retrospectivas e eu

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Email: marcia.bertotto@ufrgs.br. ORCID 0000-0002-1366-870X

² : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Email: miriabilis@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2294-5932>

consegui me matricular, apesar de eu estar quase me formando, na época. Então, para mim ficou claro, com a disciplina, a influência das ideias do século XIX nas formas com as quais se pensava o patrimônio e a intervenção no patrimônio arquitetônico. Há uma influência significativa do modernismo nas políticas de patrimônio no Brasil. Cabe lembrar que o Brasil teve seu apogeu na arquitetura no período modernista, com a melhor arquitetura do mundo. Eu fiz a revisão dessa trajetória do século XIX ao século XX, e agora XXI, na minha tese de doutorado (que recebeu indicação ao Prêmio Capes), rompendo com o projeto iniciado com a minha dissertação de Mestrado (na qual abordei a representação da cidade de Porto Alegre no cinema de curta-metragem). Foi novamente uma conversa contigo, Ana, que me fez ver a importância de se trabalhar com as políticas de patrimônio e retomar a minha trajetória nessa área que, hoje, já ultrapassa os 25 anos. Foi, assim, meio que uma conversa rápida de corredor, de café e aquilo foi tão importante, porque foi o que me conduziu a minha tese, orientada pela professora Sandra Pesavento, que faleceu em 2009, ano em que qualifiquei a pesquisa de doutorado. Neste mesmo período, obtive o primeiro lugar no concurso para professora do Curso de Museologia da UFRGS, e tudo isso, junto, foi bem importante para retomar os meus estudos e pensar o patrimônio. Na época, eu já estava estudando a Museologia.

Então, assim, no século XX, temos o modernismo marcando a construção de uma legislação no Brasil sobre patrimônio, além de movimentos importantes de outras áreas, fora do campo disciplinar da Arquitetura, que estavam pensando outros sistemas que não apenas a valoração histórica e estética do Patrimônio (se bem que ainda hoje há aqueles que continuam sustentando esta posição como sendo as únicas formas de valorar o patrimônio, sem incorporar as questões da diversidade). Nesse percurso, a década de 1970 foi bem importante para o campo da Museologia, com o marco que foi a Declaração de Santiago, quando, então, se afirma o compromisso ético com a diversidade cultural e com o chamado patrimônio integral. Venho pensando em escrever um livro ao longo deste ano de pós-doutorado, cujo tema seria essa ruptura na forma mais convencional de se operar o conceito de patrimônio como um fenômeno em movimento. Isto tem se refletido nos projetos de extensão que desenvolvo na Museologia/UFRGS, e que me desafiam a repensar esta forma única de refletir o que denominamos de patrimônio. Já cadastrei mais de 50 projetos de extensão em 13 anos de atuação docente na UFRGS e, muitos deles, para organização inicial dos acervos, aquele “salvamento”.

No Brasil, para a produção teórica e conceitual em relação ao que se costuma denominar de patrimônio cultural, a participação do antropólogo Antônio Augusto Arantes no IPHAN foi significativa. A própria Regina Abreu, antropóloga, cuja obra sobre o tema eu fui ler mais atentamente na tese; foi fundamental esta leitura, no meu caso, para pensar a memória e discutir essas outras questões ligadas ao tema do patrimônio. Além dela, considero o trabalho de outro antropólogo, José Reginaldo Gonçalves, como fundamental para a minha formação e trabalho. Todos são autores que compuseram a minha bagagem quando ingressei, em 2009, como professora da UFRGS, discutindo as questões mais contemporâneas. Hoje, os trabalhos do Bruno Brulon e da Teresa Scheiner me auxiliam a refletir sobre as questões mais prementes da Museologia e os estudos sobre patrimônio e memória no âmbito do nosso Programa de Pós-Graduação (PPGMUSPA), que eu ajudei a criar, e que também oferece um diálogo rico da Museologia com as Ciências da informação. A Márcia, que participa desta entrevista tem, como eu, uma relação de proximidade, digamos, com os estudos das Ciências da Informação. Na verdade, minha ideia inicial foi pesquisar, no Mestrado, a produção de cinema em Porto Alegre, eu estava bem envolvida com essas questões e até cheguei a montar um festival sobre cinema de curta-metragem, no StudioClio, quando eu estava iniciando os estudos sobre Imaginário. Eu já era orientanda da historiadora Sandra Pesavento, e logo depois, fui aluna de vocês, tua e da Chica (Cornelia Eckert), como já mencionei, sempre no esforço de desconstruir a perspectiva teórica de onde eu vinha. Acabei fazendo a minha dissertação em meio a essas minhas dificuldades. Mas o doutorado foi diferente, porque eu me senti muito mais à vontade com a pesquisa em campo, refletindo sobre a participação das mulheres no campo do patrimônio e do planejamento urbano, em especial acompanhando a trajetória profissional das arquitetas Briane Bicca e da Maria Tereza Albano. Mulheres fortes que conseguiram atravessar gestões políticas abarcando os movimentos de esquerda e de direita ao longo de suas carreiras, conseguindo desenvolver trabalhos extremamente impactantes para a cidade de Porto Alegre. No caso da Briane, para o país, atuando no tombamento de Brasília, por exemplo, e em tantos outros projetos. Foi ela que liderou esse movimento nacional, inclusive, acompanhando outros momentos significativos do país, como a abertura da Transamazônica. O relato de suas memórias, nossas conversas e diálogos resultaram na minha tese. Por três anos acompanhei muitos relatos da Briane que me levavam ao período da ditadura militar no Brasil, por exemplo, em que ela se exilou com o marido, em Paris, onde fez o doutorado na área de Urbanismo, tendo retornado, ao Brasil, mais tarde, para atuar em Brasília e, depois, em Porto Alegre. Briane sempre me dizia que fui a primeira pessoa para quem ela ligou quando chegou em Porto Alegre,

me convidando a fazer o design gráfico dos cadernos do Programa Monumenta, juntamente com outro colega. Ao longo dos diferentes governos e suas tendências políticas, Briane sempre permaneceu atuando na luta pela área do patrimônio, vindo a falecer durante sua atuação no setor, já no PAC das Cidades Históricas. A trajetória profissional da Tereza Albano também foi objeto de meu estudo, ela atuou por mais de 30 anos na Secretaria de Planejamento Urbano da Prefeitura de Porto Alegre. As duas me conduziram a refletir sobre as relações que unem os temas do patrimônio cultural e da política urbana, não de uma forma autoritária, que é uma tradição do patrimônio e do planejamento, mas obrigando-me a ampliar o escopo destas inter-relações.

Ana e Márcia: Então, entrando mais no tema, gostaríamos de ter o teu ponto de vista de como atuar, nos dias de hoje, nas políticas de preservação e/ou preservação de acervos (em suas diferenças e aproximações), em especial, quais as contribuições para o estudo da memória da cultura urbana porto-alegrense especialmente quanto ao trabalho que vem sendo realizado no âmbito do IAB-RS (Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento Rio Grande do Sul)?

Jeniffer: Foi a partir da fala das minhas interlocutoras no doutorado que iniciei um caminho na direção de repensar o campo do patrimônio não apenas por seu valor histórico, superando esse recorte temporal e no interior de uma perspectiva multiescalar, abarcando as questões das políticas de preservação e de gestão municipal e os seus processos de burocratização. O título da tese é “A gente sempre pensou em termos de planejamento”, que foi um trecho de fala da Briane. Inclusive o desmantelamento das estruturas institucionais que compõem a organização administrativa de uma Prefeitura com as mudanças de governo, como o caso da Secretaria de Planejamento Urbano (SPM), que foi destruída, ficando suas memórias e o patrimônio intelectual dela, Tereza Albano, acumulado em caixas, jogadas em qualquer cantinho de prédio. Agora, o atual governo municipal quer vender o prédio da SMOV (Secretaria Municipal de Obras e Viação).

Porto Alegre foi a cidade brasileira que primeiro elaborou um plano diretor. A Tereza, como a Briane, me contou muitas dessas histórias de desmontes dos espaços da SPM, me mostrando onde se depositavam o que lhe restava de acervo. Com a Briane fiz caminhadas no Centro de Porto Alegre e cheguei a gravar nossas conversas. Aliás, a denominação de Centro Histórico é uma proposta dela, Briane Bicca. Duas mulheres cujas trajetórias profissionais foram

riquíssimas para eu poder complexificar minha perspectiva do patrimônio. Parece até estranho dizer, mas na minha tese tive o esforço de pensar a gênese da noção de preservação a partir das políticas urbanas no Brasil. A preservação é um campo mais afeto à política e à valoração do patrimônio. A conservação, por sua vez, é uma metodologia e uma forma de trabalho sobre a materialidade, mais atenta ao caráter físico do que se valora como patrimônio, e que precisa ser pensado nos termos dos seus espaços e ambientes (reserva técnica e área expositiva), um mobiliário adequado e todo um trabalho para a informação que ele carrega consigo. Sempre, no meu caso, a partir de uma perspectiva que não é estática.

E, principalmente, se trabalhamos com projetos de extensão nos damos conta de que os valores não nascem prontos. Nos projetos de extensão acabamos criando, transformando e identificando as mudanças na valoração e mesmo de identidade dos acervos, como o exemplo do IAB-RS. A dissertação do Matheus Cervo (intitulada Repositórios Digitais para dados abertos de pesquisa antropológicas: um estudo de caso do BIEV/UFRGS, defendida no PPGCOM/UFRGS), neste sentido, abre muitas janelas. Conservar, sim, depende de um espaço físico, das condições ambientais minimamente adequadas, do manejo correto dos objetos. Mas e quando temos um arquivo digital? Não é preciso pensar a noção de preservar só porque é digital, porque está numa plataforma? Mas tudo o que está disponibilizado nela, na plataforma, depende de outras relações, como a fisicalidade e a materialidade do documento, que é o que eu tenho me interessado em pesquisar desde quando ingressei como docente na UFRGS. E no que diz respeito à materialidade, a dimensão química do documento é fundamental de ser conhecida e isso ocorre por meio das pesquisas da chamada Ciência do Patrimônio (*Heritage Science*), a qual integra e, melhor, articula, o conhecimento das ciências duras com as ciências humanas.

Em particular, recentemente desenvolvi oito projetos grandes e o IAB-RS foi um deles. Nesses projetos, durante o processo, eu sempre observo uma crise na instituição que é a luta por um espaço físico onde os objetos e os documentos serão guardados, conservados, tratados para a recuperação da informação. No caso do IAB-RS, esse espaço físico onde o acervo da instituição está armazenado não está afeto apenas a essa instituição, mas ao patrimônio de uma comunidade, o grupo de arquitetos, arquitetas e urbanistas do Rio Grande do Sul. O IAB foi a instituição que participou ativamente do movimento de redemocratização do país, o "Diretas já" (e do qual minha geração não participou). É a principal instituição da classe de arquitetas e arquitetos e urbanistas. Estas questões relevantes para o patrimônio institucional só estão sendo possíveis de realizar porque implantamos uma boa estrutura para recuperar informação de

documentos, muito a partir de um trabalho voluntário, no esforço de disponibilizar, mais tarde, no site da instituição e com o apoio do CAU-RS, por meio de um recurso pequeno viabilizado por edital, que possibilita pagar o arquivista. Também participei com colegas de um projeto de organização do acervo do Alberto André, que foi vereador, jornalista e advogado. Super interessante para a discussão urbana uma vez que ele detinha documentos e desenhos originais de algumas praças e de outras áreas de Porto Alegre que foram transformadas a partir dos Planos Diretores. Eu, minha colega também coordenadora do projeto e uma bolsista, começamos a organizar todo o material, sobretudo os livros, que já estavam com marcação e com o local definido nas estantes da Instituição que abrigava esse projeto. Chegou o período de férias, a instituição foi fechada e quando retornamos havia sido feita uma reforma e retiraram todo o material que havia sido diligentemente organizado, acumulando-o dentro de uma salinha, num cantinho, perdendo-se todo o trabalho feito por nós. Na ocasião perguntei ao responsável as razões pelas quais não havia entrado em contato comigo, pois tinha meu telefone pessoal e, obviamente, não tive nenhuma resposta. Na perda do espaço físico, foi-se a possibilidade que antes havia da organização integral das informações dos documentos. Dos oito projetos que coordenei até o ano passado, há hoje o Centro de Memória do CAU-RS (Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul), um projeto diferenciado pois, desde o início, nos reunimos em uma Comissão de Acervos, o que viabiliza avançarmos nos trabalhos de preservação e mesmo de conservação e documentação por conta da minha atuação como arquiteta e como profissional do campo do patrimônio e de acervos. Há arquitetos que atuam com o patrimônio, nessa Comissão, porém apenas eu atuo como professora e pesquisadora da área de acervos.

Ana e Márcia: Você está sendo uma pessoa importante para a construção do repositório digital de Pesquisa dos mais de 20 anos de pesquisa do Biev e sua disponibilização *on line* via a plataforma Tainacan. Como você compreende esta possibilidade de ampliação do campo de atuação da Museologia?

Jeniffer: Bem, a dissertação do Matheus aponta precisamente como os atos de preservação permitem a produção de novos conhecimentos nas mais diversas áreas da pesquisa técnica e científica, no diálogo entre pesquisas antropológicas em contextos metropolitanos, e as Ciências da informação e da Comunicação. E eu diria que estes diálogos interdisciplinares são, até mesmo, fundamentais epistemologicamente, e isto para o caso de instituições como IAB-RS e

outras tantas, como no caso da UFRGS, uma instituição de ensino e pesquisa que tem caráter público ou uma associação que tem caráter público. Instituições que têm acervo de conhecimento acumulado e que foi subsidiado e financiado por verba pública e cujos laboratórios, prédios e projetos são sustentados pelo cidadão. Márcia é uma colega que só enobrece o Curso de Museologia, pois ela tem uma trajetória de identificação dos espaços museológicos no Rio Grande do Sul e no país. A pesquisa que ela desenvolve sobre a REMAM, por exemplo, vem revelando que a importância da Museologia não é só para o setor de patrimônio propriamente dito, mas para os estudos das políticas públicas na área de produção de conhecimento. No caso do IAB-RS, tem pessoas demandando a pesquisa com documentos que tratam do planejamento urbano no Rio Grande do Sul e que estão sob a sua guarda do IAB-RS. Fizemos o empréstimo de catálogos sobre construção civil que apenas o IAB-RS detinha a coleção completa no país. Fora do país, a pesquisadora localizou esses catálogos apenas nos EUA. Para atender essa demanda pública temos que avançar no processo de descrição arquivística, o que significa um considerável trabalho, de muitos meses. Este trabalho, espero finalizar até o final deste ano.

Trabalhar com acervo é também operar com relações de poder e as possibilidades de apagamento de memórias que não são só institucionais, mas coletivas e comunitárias. E quem trabalha no setor tem que ter liberdade de atuação. A UFRGS, por exemplo, é uma das mais antigas universidades do Brasil e possui acervos tão relevantes como o mobiliário da Faculdade de Direito e a vidraria utilizada em laboratórios do Instituto de Química, o qual deu origem à UFRGS. Na UFRGS, há três anos venho trabalhando com o Instituto de Química, na parceria pela criação do Museu do Instituto de Química (MIQ); veja, não é o Museu da Química, mas da trajetória do IQ; graças à atuação do Prof. Henri Schrekker esse processo está acontecendo, que nem brasileiro é, ele é holandês, e foi um personagem fundamental para a criação do MIQ. O caso do Herbário da UFRGS é outro. Um setor que tem um acervo de importância enorme para toda uma rede internacional de pesquisa e que passa por uma situação muito interessante relatada por uma pesquisadora responsável pelo acervo. Ela nos disse (para mim e para a Márcia, em uma visita técnica), que um/a pós-doutorando/a, por exemplo, que desenvolve uma pesquisa de um ano no Herbário, pode concluir que uma exsicata deverá compor outra coleção, diversa da que está compondo atualmente. Isso é genial, porque demonstra que os acervos estão em movimento.

Ana e Márcia: Então a próxima pergunta que temos se refere mais precisamente sobre a importância da construção de repositórios digitais de instituições de pesquisa (ou não) e de sua disponibilização, em rede internacional, numa plataforma, o que tem sido pensado para o caso do software livre TAINACAN.

Jeniffer: Eu acho que propostas como estas vem para trazer novos ares não só ao que acontece internacionalmente, mas igualmente no Brasil. Me refiro aqui a países com a política super cuidadosa para a área de patrimônio e museus com quem temos muito que aprender. O caso dessa plataforma envolvendo uma rede de pesquisadores eu acho que fortalece o próprio campo que vocês do Biev. O caso dos Institutos de Química e de Física da UFRGS, que já atuam em rede em seus projetos desde que a Profa. Ana Celina Figueira da Silva e o museólogo Elias Machado se debruçaram sobre o estudo do Tainacan neste campo, identificamos essa plataforma como um projeto público, realizado em parceria com o Ministério da Cultura, reunindo as universidades, as instituições museológicas e os centros de documentação para a difusão dos seus acervos de forma a obterem uma interoperabilidade entre eles. Uma plataforma que nos permite buscar a localização, por exemplo, de um determinado objeto e/ou documento no Brasil assim como em outros países. Claro, isto é um trabalho incansável dos pesquisadores responsáveis pelo desenvolvimento do Tainacan. E desde a criação e desenvolvimento do Tainacan percebo que há uma transformação do campo da Museologia na sociedade, provocando mudanças no processo de recuperação da informação e de organização de acervos, permitindo o seu uso até mesmo para as instituições que, muitas vezes, não têm recursos financeiros para melhoria nas condições de trabalho. Especificamente, este ano, a previsão é que possamos implementar tudo o que já está digitalizado dentro da pesquisa no IAB-RS dentro do Tainacan a partir do uso das informações registradas em uma planilha de Excel, que é totalmente compatível com essa plataforma.

O Rio Grande do Sul está entre os estados da federação com o maior número de museus! Temos mais de 400 museus cadastrados no Sistema Estadual de Museus no Rio Grande do Sul, e muitos estão já com o plano museológico, atuando cada vez mais com estruturas de documentação e conservação melhores. Sim, ainda tem muitos com deficiências, mas o Curso de Museologia vem assessorando seus profissionais e acompanhando seus trabalhos no sentido de obter melhorias. Em 13 anos do Curso de Museologia da UFRGS, esta área se tornou um campo fértil de trabalho, nosso curso que era pequeno vem se tornando cada vez mais robusto, e isto graças às pesquisas aqui desenvolvidas. Mais recentemente, vamos receber a colega

Fernanda Rechenberg, que passou no concurso, antropóloga, e que vai também atuar, neste ano do meu afastamento, na disciplina de Conservação, no âmbito da chamada Cultura Material. A formação de origem dela é Jornalismo, e fez Mestrado e Doutorado em Antropologia Social, no PPGAS da UFRGS. Estou em comunicação com ela, e estou colocando-a em contato com a bibliografia, que, em boa parte, traduzi, e com a qual venho trabalhando em aula, sendo muitas dessas leituras oriundas de pesquisadores do Canadá e da Itália.

Nosso curso tem poucos professores atuando em áreas comuns, como a Conservação, minha área de concurso e, agora, de pós-doutorado. A Márcia, por exemplo, é a única professora que atua na área da gestão museológica. Mas, mesmo assim, conseguimos fazer um bom trabalho no curso, com reconhecimento nacional, mas sempre orientado a um olhar para o que está sendo produzido fora do país. O meu estágio pós-doutoral de 2022, junto ao Instituto de Química da UFRGS, através de um convênio internacional, me permite, por exemplo, fazer minha pesquisa aqui, no Brasil, mas no interior de um campo de investigação de cunho internacional, sempre pensando nos acervos que venho orientando nos projetos de extensão. São questões que eu acho importantes para o nosso Programa de Pós-graduação, agregando ao Curso de Museologia um novo olhar. Na linha do que a dissertação do Matheus Cervo menciona, sempre na busca da interdisciplinaridade, chamando para essa discussão não só os professores, mas os estudantes também. Nestes anos todos, atuando com pesquisa, extensão e docência, quase não publiquei sobre minhas experiências. E este ano sabático vai me permitir pensar em publicações e em uma publicação maior sobre Gestão de Acervos. Lembro que integro, em nível nacional, a principal associação de Ciência do Patrimônio, congregando um grupo de pesquisadores do patrimônio oriundos da Química, especialmente, mas da Arquitetura e de outros cursos, e que difere, em perspectiva, da visão de colegas do Rio de Janeiro, pois discutimos além das características da matéria, o âmbito mais central da Conservação Preventiva, que é a compreensão do espaço, suas metodologias e formas de monitoramento e controle. Este é um ponto central, juntamente com as análises de laboratório, altamente especializadas, que são desenvolvidas pelos membros dessa associação. Esse grupo já está consolidado no país, com reconhecimento internacional e pode vir a dialogar mais proximamente com o grupo de pesquisa GADH - Gestão de Acervos e Direitos Humanos, o qual lidero no CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), em conjunto com o prof. Henri, no Instituto de Química, ampliando, assim, o campo de estudos da Museologia aqui na UFRGS.

Prof. Henri é meu supervisor no pós-doutorado e ele desenvolve pesquisas de relevo internacional, com prêmios importantes na área dele.

Ana: O que mencionas tem a ver com as relações entre o campo das políticas acadêmicas e institucionais e das práticas de pesquisa que orientam o processo não apenas de consolidação de pós-graduação mas de abertura a novos conhecimentos. E isto, como diria Bourdieu, para o caso da Sociologia, se trata, por vezes, de um "esporte de combate". Isto é, a Museologia como outras áreas do conhecimento científico contempla disputas de paradigmas e de teorias e conceitos nem sempre convergentes. No caso da Museologia, estás apontando para uma abertura de possibilidades para se pensar as questões não apenas de Conservação ou de Documentação, mas de Preservação e de conjunto de metodologias de trabalho junto aos acervos, creio eu. Se não estou interpretando de forma errônea as tuas palavras.

Jeniffer: Sim, acho que tens razão. Por exemplo, temos muito a influência de procedimentos de conservação de outros países que não tem o clima do nosso país. O calor que estamos enfrentando, no momento, na região Sul do Brasil, nos obriga a pensar de forma diferente as rotinas de conservação dos objetos musealizados. Temos que prever recursos para esta área no momento de um projeto e na implantação de museus. Enfrentamos um problema de política acadêmica e de pesquisa porque os recursos são limitados, resultando no fato de que acabamos priorizando, no caso, as práticas expositivas, a comunicação dos museus (que é fundamental, certamente) e o educativo, abrindo mão de trabalhar com o acervo de modo científico e, acima de tudo, sustentável. A gestão de acervos acaba sendo colocada em segundo plano. Em diversos projetos, como no caso do IAB-RS, priorizamos o trabalho do arquivista, que é fundamental, mas, com isso, não conseguimos avançar em uma perspectiva mais ampla. Mas creio que muitas áreas das ciências humanas e sociais, aplicadas ou não, enfrentam esse problema.

Ana: Em alguns momentos penso que ainda operamos de forma muito paroquial e provinciana, diria eu, muito mais comprometida com as instâncias mais correntes e usuais da pesquisa acadêmica, principalmente nas áreas das ciências humanas onde as questões de comunicação e informatização das pesquisas não são consideradas relevantes. Sempre se fala em inovação no campo das ciências, mas esse tema não abrange nossas áreas de pesquisa. Não se tem verba para projetos que ultrapassem as modalidades "mainstream" de se produzir e divulgar

conhecimento. Na Antropologia, com a consolidação da pesquisa no campo da Antropologia audiovisual, hipertextual ou em hipermídia (onde o Biev costuma atuar) este panorama tem se modificado, mas do ponto de vista das agências de financiamento, continuamos conservadores. Sem dúvida, acho que você aponta para questões relevantes que não estamos acostumados a discutir na política acadêmica e de financiamento de pesquisa que são as relações de poder que pautam o cotidiano de nossas instituições de ensino e pesquisa, não apenas internamente, mas entre as áreas de conhecimento, por exemplo das ciências exatas, das biológicas e a das humanas.

Jeniffer: Sem dúvida, esse problema também está presente na ordenação das políticas patrimoniais e no campo da Conservação. Há um controle enorme no que é dito e publicado por alguns, em detrimento ao que se produz por outros. Há uma postura similar ao que trabalhei em relação às políticas urbanas e patrimoniais na tese, pensando na academia. O próprio decreto lei 25 a que me referi anteriormente, foi concebido no período do Estado Novo, ou seja, em um período extremamente autoritário do país, quando se difundiram as estratégias de preservação do que nos representa como patrimônio.

Ana: Os teus comentários durante a nossa conversa me lembraram muito o debate atual que temos sobre a colonialidade do poder que permeia a própria organização das estruturas institucionais "modernas" que são criadas nos "países do sul" após a sua descolonização (para usar uma expressão de John e Jean Camaroff em seus estudos na África do Sul, sobretudo em referência às Teorias do sul). Importamos na formação de nossas políticas públicas princípios, no caso latino-americanos, que recriam, internamente, as mesmas lógicas de discriminação, de segregação e de exploração não apenas entre modos de vida, mas de saberes, empregadas pelos impérios coloniais em suas antigas colônias. As políticas públicas de ensino e pesquisa tanto quanto das agências de financiamento, apesar de esforços no sentido contrário, ainda se mantêm no interior de uma subalternidade, aplicando uma expressão de Anibal Quijano. Ou seja, perpetuam-se entre nós muitas das práticas e dos legados do colonialismo europeu seja nas ordens sociais, seja nas formas de conhecimento sobre tais ordens. Penso eu, que o trabalho de vocês no campo da Museologia tem levantado, neste ponto, questões relevantes.

Jeniffer: O Curso de Museologia da UFRGS é um curso novo, cujas pesquisas e o ensino dialogam com outros cursos já consolidados no Brasil como o do Rio de Janeiro, com quem mantemos um diálogo e de onde vieram colegas maravilhosas para trabalhar conosco. E é a partir destas trocas, precisamente, que eu tenho refletido sobre alguns pontos que

problematizam, por exemplo, o conceito usual de patrimônio com o qual vimos operando. E na linha do que estás comentando, se trata de ampliar o debate e as pesquisas na área da Museologia para o universo com o qual nós duas (Márcia e eu) estamos trabalhando, como o caso do IAB-RS, do CAU-RS e de outros projetos, explorando as interfaces deste campo com o da Biblioteconomia (um curso com mais de 70 anos), da Arquivologia, da Comunicação, etc. Cabe lembrar ainda que há uma tensão de diálogo, digamos, entre os cursos das Ciências da Informação, nosso departamento (meu e da Márcia). A Museologia sempre se enxergou como um campo do patrimônio e da cultura, mas vejo muitas possibilidades de diálogo teórico e metodológico com a Arquivologia, especialmente. Esse ainda é um ponto delicado no departamento, em que se argumenta que é decorrente de exigências do MEC, mas, vejo, que é o resultado de resistências da ordem de como se pensa e se produz o conhecimento.

Ana: De muitas formas esse processo de departamentalização da UFRGS, ao longo dos anos 70, acabou setorizando demais os campos dos saberes e fazeres no interior não só da nossa universidade, mas das universidades públicas. E isto, sem dúvida, resultou numa herança para as gerações atuais. Acho que o desafio tem sido caminhar rumo a criação de pontes de colaboração e trocas entre os Departamentos e os Institutos, e isto vem sendo a aposta de alguns Núcleos e Centros de Pesquisa, e que se tornam experiências interessantes. E o caso nosso dentro do BIEV tanto quanto dentro do Navisual, sempre trabalhando a pesquisa nas áreas da Antropologia urbana e da Antropologia visual e da imagem, com forte diálogo com pesquisadores e alunos da área da Sociologia, da Informática, da Computação, da Arquivologia, do Jornalismo, da Comunicação assim como da Arquitetura e do Urbanismo, das Ciências ambientais, enfim. E no caso do repositório digital de nossos mais de 20 anos de pesquisa, sempre no esforço de contribuir para a atuação de instituições como Arquivos, Centros de Documentação, Museus, etc., mas igualmente de promover uma reflexão sobre o escopo de suas estratégias de preservação e conservação, ainda sob forte influência de uma cartilha do colonialismo. Guardando as devidas proporções do uso do conceito do historiador camaronês Achilles Mbembe, devemos ficar atentos ao tema das políticas museais e patrimoniais não aderirem aos princípios de uma "necropolítica", criando discursos e narrativas que criam "zonas de morte" para as memórias de muitos grupos humanos remanescentes de muitas populações exterminadas e que estão na base da formação de nossas grandes metrópoles contemporâneas.

Jeniffer: Sim, indiretamente penso novamente na dissertação do Matheus e suas reflexões sobre as políticas de preservação de acervos e de planejamento das ações de comunicação e informatização das pesquisas que vêm sendo realizadas pela Antropologia no âmbito das instituições públicas. A luta contra as “zonas de morte” das memórias é minha bandeira.

Ana: Bom, saímos um pouco da pauta que fizemos, Márcia e eu, para a tua entrevista, e quero retornar a ela, para irmos encaminhando para o final. Vou passar aqui a palavra para a Márcia que pode formular a pergunta com mais propriedade.

Márcia: Então, vamos lá. Gostaria que você comentasse um pouco mais sobre esta área em que vens atuando mais recentemente, me refiro ao projeto no IAB-RS e que tenho te acompanhado e de oportunidades que ela abre para a nossa área de Museologia.

Jeniffer: Certo! Eu vou dar dois exemplos. O primeiro a partir da minha experiência no IAB- e com o CAU-RS e, a outra, a Rede Brasileira de Acervos de Arquitetura e Urbanismo, que acompanho desde o início, graças aos esforços do IAB de São Paulo e Nacional e que trata deste processo de acervos de arquitetura e urbanismo no Brasil. Essa rede foi criada em 2019, no momento em que começamos a trabalhar os documentos do IAB-RS e constatamos que, no contexto nacional, o acervo do arquiteto Paulo Mendes da Rocha havia sido enviado à Casa da Arquitectura, em Portugal (um local de tratamento da informação e preservação de acervos de Arquitectura e Urbanismo). Neste momento, abriu-se um debate sobre os acervos de arquitetos brasileiros premiados que estão saindo do Brasil. Algumas pessoas foram, então, chamadas pelo IAB de São Paulo e pelo IAB Nacional para diagnosticarem e estruturarem formas de ação junto aos acervos nacionais com essa temática. Fui chamada para essas reuniões, considerando minha atuação junto ao IAB-RS. Em São Paulo, um arquiteto do IAB-SP passou a digitalizar documentos em casa e eu comentei com ele e com os demais integrantes da rede que esse material poderia gerar metadados novos, a serem registrados no próprio Fórum do Tainacan. Expliquei o processo para colegas dos IABs, e a partir daí passamos a ter uma cooperação entre nós. Ao mesmo tempo, essas reuniões do IAB Nacional e de instituições que compõem essa rede, como Instituto Lina Bo Bardi, Instituto Vilanova Artigas, universidades como UFRGS, USP, Mackenzie, enfim, são reuniões importantes para pensar o que está acontecendo no Brasil e no âmbito internacional.

Então, o trabalho no IAB-RS iniciou em 2019, trabalhando com documentos que estavam em caixas numa salinha inadequada em termos ambientais. Retiramos essas caixas de lá, as transportamos para uma sala temporária, que hoje é a Biblioteca do IAB-RS e buscamos a atuação de arquivistas nesse projeto. Hoje, o projeto já é um convênio aprovado entre UFRGS e o IAB-RS. Uma arquivista foi contratada no primeiro ano e fez um trabalho excelente, a Raquel Fonseca, uma pessoa super competente. Em 2020, com a pandemia, continuamos trabalhando, mas de forma mais reservada, apenas eu e o arquivista Fernando Ferreira, igualmente comprometido e proativo. Em seguida, com todos os cuidados, os bolsistas atuaram junto aos acervos, sobretudo com o acervo bibliográfico. E isto vem acontecendo em outros IABs, no país, talvez não com essa preocupação técnico-científica das Ciências da Informação que tenho. E veja bem, o IAB é a única instituição de classe que ocupa uma cadeira no Conselho Municipal de Patrimônio Histórico-Cultural (COMPAHC), bem como em outras instâncias decisórias e deliberativas do estado. Ao mesmo tempo, com o envio da documentação do Lúcio Costa para a Casa da Arquitetura, em 2021, se iniciou uma discussão sobre o tombamento desses fundos documentais, como um recurso jurídico para que documentos desta natureza não saiam do país.

Outra história que eu posso contar rapidinho, foi uma discussão que presenciei em uma aula sobre o projeto de Lúcio Costa para Brasília e a nossa forma, digo, nós arquitetos/as, de operar. Eu estava no doutorado e falávamos sobre o "partido" de Brasília. O conceito de "partido" vem do campo da arquitetura e significa tudo aquilo que viabiliza o projeto arquitetônico e que efetiva a sua concepção. Ao redor da mesa de discussão havia uma turismóloga e fazia mais ou menos uma meia hora que a gente estava ali, debatendo, quando ela nos interrompeu e perguntou: "O que que é o partido?" (risos). Interessante, não? Todo mundo envolvido no debate sem perceber que estávamos num grupo interdisciplinar e nossa linguagem era extremamente disciplinar. Isto me faz reconhecer que o arquiteto quando costuma discutir patrimônio acaba por se situar dentro de um campo, por vezes, muito fechado. Temos que lembrar que estamos dentro de um campo de discussão política e que a nossa função não é apenas técnica, mas também política. Isto tem me feito refletir que quando entro em contato com documentos preciso relacioná-los com outras de suas dimensões, as que o produziu e por onde circulou e a quem irá interessar.

Ana: Imagino que o que estas tratando aqui conosco não tem nada a ver com o recorte ufanista, regionalista ou nacionalista, de culto as raízes, como usualmente se opera. Mas as preocupações que temos que ter com as próprias condições da geração e da produção que dão origem a este ou aquele documento ou objeto no interior de uma área de produção de conhecimento. Algo que, nos termos de G. Durand, seria inseri-lo dentro de um "patrimônio da humanidade", entre outros.

Jeniffer: E isto é bem real! O IAB-RS precisa mostrar a trajetória, desde 1948, dos documentos que tem sob sua guarda, como os livros de atas, que já estão digitalizados, totalizando mais de quatro mil imagens (imagens, pois documentos podem ser formados por uma ou por 200 páginas, por exemplo). Então, como falei, em 2020, chamamos o Fernando Ferreira para ser o arquivista, ele tem uma empresa de digitalização e de organização documental. Na pandemia, em julho, eu e o Fernando estávamos lá no IAB-RS e, mais adiante, conosco estava meu bolsista, Osmar Weyh, estudante, na época, de Biblioteconomia. Arquivos e Bibliotecas são universos completamente diferentes, não só de tratamento técnico. A Biblioteca se abre, ela é um espaço cultural, pensando aqui no exemplo da atual Biblioteca do IAB-RS (a que auxiliamos a organizar e ainda está em organização), em um prédio maravilhoso, com um espaço interno super bonito, um mobiliário perfeito, muito legal. Já o Arquivo do IAB, ele se fecha por uma questão de segurança e controle. Espaço onde tem que se ter cuidado, tem que ter um mínimo de circulação. Às vezes pode parecer que é a Jeniffer que pretende o controle total sobre o acervo, mas não se trata da minha pessoa, mas da minha responsabilidade profissional de cuidado com os documentos que ali estão. Por isso é muito importante que a instituição IAB-RS tenha essa compreensão e a sua Diretoria também. E nesta tarefa, o Conselho de Arquitetura e Urbanismo tem sido importante, para divulgar e consolidar essa política de cuidado, controle e segurança com o acervo institucional. O que está sendo feito pelo CAU-RS pode se desdobrar num centro de memória da arquitetura gaúcha, novamente precursor no país em relação aos demais Conselhos da área. Foi a proposta que eu e a Márcia levamos em termos de estruturas institucionais com políticas diferenciadas para o caso do IAB-RS, contribuindo para a consolidação de uma política para os acervos de Arquitetura e Urbanismo no Rio Grande do Sul.

Ana e Márcia: E como você explica esse pioneirismo? Não seria, resgatando o que conversamos anteriormente, o fato de que estamos de muitas formas fora do eixo Rio/São Paulo

de produção de conhecimento, o que nos permitiria novas orientações e reflexões sobre a Museologia e seus laços com os estudos de Patrimônio no Brasil. Abordei um pouco isso na minha tese de doutorado, sobre a hegemonia dos discursos sobre memória e patrimônio tomando-se o contexto fundacional das cidades do centro sul (São Paulo, Rio de Janeiro) e do nordeste (Olinda, Salvador, etc.) no que se refere às formas como tratamos as cidades situadas mais ao sul do Brasil, muitas delas por muito tempo fora do eixo civilizacional urbano, seja dos discursos coloniais da formação da América portuguesa, seja dos discursos de formação do Brasil imperial. Mais tarde, o fato de as cidades do sul cumprirem plenamente os modelos e as tipificações arquitetônicas e urbanísticas projetados pela rítmica civilizacional urbana e industrial escolhida como foco de um discurso fundacional da identidade nacional de certa forma nos abriria, assim, uma certa liberdade para atuar na abertura de novos campos de conhecimento na área. Brasília, sua arquitetura e seu urbanismo, na fase do Brasil democrático ocuparia um lugar interessante e singular, nesta genealogia, do conceito de Patrimônio, pois romperia com o passado imperial do Rio de Janeiro e do colonial de Olinda ou de Outro Preto assim como de Salvador, por exemplo, tanto quanto, superaria o legado do Brasil-republicano, no caso de São Paulo, como figura maior do processo de industrialização do país. Não consigo deixar de pensar nas relações de poder que subsidiam muitas das nossas discussões sobre Patrimônio e seus laços com uma política de Estado vinculado ao ideário da formação de uma identidade nacional (bem na linha dos trabalhos clássicos do Renato Ortiz e do Ruben Oliven dos anos 90 sobre a formação da cultura nacional popular no Brasil). Posso pensar, nestas nossas conversas, num certo protagonismo nos trabalhos que vocês vêm desenvolvendo no curso de Museologia da UFRGS: uma certa museologia do sul

Jeniffer: Agora, te escutando, me veio à mente o caso dos projetos de Conservação Preventiva e de Gerenciamento de Riscos que têm ocorrido na África de modo precursor em relação a países como a Austrália, que tem normas bem precisas sobre o tema e, antes mesmo, da Itália ou do Canadá. África desenvolveu o primeiro projeto de implantação do RE-ORG (Reorganização das Reservas Técnicas de Museus), um destes países é a Nigéria. Não é interessante? Só que isso nem sempre é amplamente divulgado no circuito dos países aos quais convencionalmente atribuímos um pioneirismo.

Ana: Um pouco da contribuição do local no global, brincando com o título da obra do Hommi Babha. Há muito ainda o que se percorrer se construímos um diálogo dos estudos

antropológicos de decolonialidade no âmbito da discussão sobre Museologia e Patrimônio. Como conduzir essa reflexão? Não se tem receita para este processo, mas, creio eu, que vocês da Museologia da UFRGS estão abrindo caminho, para toda esta discussão, sem cair em quaisquer folclorismos ou de regionalismos ufanistas, e sempre atenta ao campo dos estudos interculturais.

Jeniffer: Provocativo! Acho que isto também se relaciona com outro momento das nossas universidades públicas, no esforço de romper com uma tradição elitista e abrindo-se para um público mais amplo.

Ana e Marcia: Esta edição da Revista *Iluminuras* surge a partir destas ideias, esperamos que cumpra esta função e que os artigos publicados encontrem na sua entrevista um campo conceitual frutífero capaz de acolher esse debate. Muito obrigada, Jeniffer, por esta manhã rica de ideias e experiências.

**ARQUIVO LAMB. DIREÇÃO: GABRIELA ZAMORANO. COR, 52 MIN. BOLÍVIA,
MÉXICO. 2021.**

Alex Vailati¹

Archivo Cordero é uma janela sobre as discontinuidades que a prática da fotografia teve ao longo de mais de cem anos, desde o momento da sua invenção e da sua popularização. Este documentário nos leva a um encontro com o arquivo de imagens fotográficas de propriedade de Don Julio Cordero, cujo avô havia fundado, ainda em 1900, um estúdio de fotografia, na cidade de La Paz, na Bolívia, e que, como a diretora do filme descreve através de uma legenda, é uma das mais importantes coleções fotográficas do país. O filme se desenvolve em duas direções: uma, mais voltada à sensorialidade e outra, de natureza mais analítica, sendo que ambas definem a poética do filme guiada por palavras-chaves, que orientam o espectador na complexidade implícita que qualquer arquivo visual incorpora. Um outro caráter marcante do filme é que ele dá protagonismo às imagens do acervo, propondo-as na integridade e deixando tempo para o espectador seguir as trilhas do seu olhar, que um desenho sonoro particularmente caracterizante também elicit.



Captura do filme *Archivo Cordeiro*

A câmera acompanha Cordero que, em cada imagem, mostra-nos como a fascinação da fotografia se transmitiu entre as gerações da família, ao longo de mais de cem anos. Cordero mostra as técnicas que foram utilizadas no passado para criar artifícios, como a fotomontagem,

¹ Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. E-mail: alexvailati@gmail.com. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4851-4815>.

feita através de máscaras e múltiplas impressões, uma materialidade que é quase esquecida na época da fotografia digital e que o acervo destaca. O estúdio de Cordero que, provavelmente, é em conjunto com a casa dele, carrega todo o afeto de um trabalho cotidiano e que foi guardado com minuciosidade e atenção. O filme não explora em profundidade este ponto, mas é emblemática a lógica de patrimonialização que Cordero expressa, e o arquivo, como a diretora do filme sublinha através de uma legenda, constitui-se como uma linhagem, que marca as gerações da família dele. O acervo, como a memória, é resultado, todavia, de uma seletividade, que levou a família a privilegiar as imagens fotográficas. Como Cordero nos conta, o seu avô gravou muitas fitas filmicas, também. Com constrangimento, ele fala que, quando era mais novo, brincava com estes filmes, fazia trilhos e depois os queimava, e, com o discernimento atual, pensa em quantas histórias foram perdidas.

Mas as histórias materializadas nas imagens fotográficas preservadas sublinham a importância do acervo e, em particular, destacam a sua heterogeneidade. Cordero nos leva a conhecer a multiplicidade de clientes para os quais os fotógrafos da família trabalharam, que vão desde as elites urbanas até as forças policiais. E nos mostra como cada um destes clientes precisava de uma atenção particular à montagem, ao enquadramento e ao tratamento da imagem. Desde uma fotografia de fichamento policial ou para um documento de identidade, que necessitavam de standardização e parametrização, até os retratos e as fotografias de estudo, que eram em muitos casos objeto de inúmeros artifícios, às vezes buscando um maior “realismo”, como, por exemplo, através da coloração, mas em outros casos mediante encenação e correção dos negativos, para, provavelmente, responder às poéticas que os mesmos fotografados iam buscando.



Captura do filme *Archivo Cordeiro*

Saindo do seu estúdio, Cordero explora a cidade que é mostrada através das sobreposições das antigas imagens do acervo com o olhar do fotógrafo e da cineasta, que nos indica os contrastes e as continuidades entre a antiga La Paz e a cidade contemporânea. Também mostra as diferenças entre as práticas, como quando vemos Cordero captar, sem muita maestria, uma fotografia através do celular, ou as diferenças entre a poética das antigas fotos de casamento em comparação com a ação de um profissional que está realizando uma gravação de um recém-casal, entre os barulhos de trânsitos que são transversais a qualquer contexto urbano. A diretora do filme, acompanhando a montagem de uma exposição sobre o acervo, e os processos de digitalização dele, sublinha a sua unicidade e o reconhecimento institucional, pelo fato de esse acervo pertencer e ser resultado das transformações urbanas e sociais da cidade de La Paz e, em muitos sentidos, da Bolívia toda.

O filme é articulado em fluxos temporais múltiplos, que todavia fogem da lógica descritiva de uma “história dos acontecimentos”. Cordero apresenta a fotografia de um presidente enforcado com uma própria imagem colada no peito e, entre outras, fotos de represálias e mortos, que não são exploradas em termos didáticos, ou seja, ficam sem contextualização espacial e cronológica, deixando assim ao espectador a liberdade de se sintonizar ou não com elas. E aqui não sabemos se eram realmente fotografias encomendadas. Cordero admite o seu arrependimento de não ter captado fotos em modo mais independente, tendo se concentrado principalmente em fotografia de estudo que, todavia, constitui um poderoso legado do trabalho de gerações.



Captura do filme *Archivo Cordeiro*

O filme se encerra com uma reunião familiar que destaca como a prática da fotografia se imprimiu na imagem da família e é vivida com fascinação também pelas gerações mais novas, claramente ressignificada nas novas infraestruturas que permitem a produção e a circulação das imagens. Vemos continuidades, rupturas, afetos e tensões que caracterizam como o meio sociotécnico da fotografia foi objeto de apropriação por um grupo específico e observamos partes do processo, intimamente embasados na etnografia, através do qual o olhar da diretora tornou, estes conjuntos de dados visuais e ligados a outras sensorialidades, um filme documentário. *Archivo Cordero* é enfim uma obra fundamental para refletir visualmente sobre os acervos imagéticos e, também, um filme inovador do ponto de vista da sua poética, que mantém em primeiro plano a sua dimensão sensível, mas sem renunciar a uma dimensão analítica e comparativa muito marcada, características que foram comuns a vários dos mais importantes filmes etnográficos já realizados.

Informações da obra

O filme *Archivo Cordero*, é uma exploração das dimensões social, afetiva e histórica de um arquivo fotográfico através do trabalho de "escavação" realizado pelo herdeiro Julio Cordero sobre a coleta de seu avô e de sua família. Esta coleção constitui um dos documentos visuais mais significativos do século XX na Bolívia.

Ficha Técnica:

Título: Lamb Archive

Ano: 2020

País: Bolívia

Duração: 52 min.

Direção: Gabriela Zamorano Villarreal

Montagem: Miguel Hilari

Música: Miguel Llanque

Foto: Anna Soler Cepriá

Elenco: Julio Cordero Benavides, Amanda Ninoska Cordero Claros

Produção: Miguel Hilari

Apoio: FOCUART-GAMLP, COLMICH