

ILUMINURAS

v. 24 n. 65 (2023)



**Questões para o Patrimônio Antropológico:
Repositórios digitais, acervos e museus**

SUMÁRIO

Curadoria de coleções fotográficas em museus. Reflexões a partir de um conjunto de fotografias do povo Asurini do Xingu

Ana Carolina Pais Pellegrini e Fabíola Andréa Silva

Musealizando a diferença: Acervos e museus virtuais LGBTQIAPN+

Hugo Menezes

Partilhas virtuais, atos compartilhados: transposição de acervos de pesquisas e construções coletivas de “pesquisadores nativos”

Sabrina Dinola, Bianca Rihan, Regina Abreu e Iria Borges

O acervo documental do inventário da lida campeira sob o olhar do desenho

Flávia Rieth

Experiência com fontes e repositórios digitais no mapeamento do percurso migratório das famílias açorianas de San Carlos e Jaguarão

Letícia Vieira Braga da Rosa

6La(s) memoria(s) y sentido(s) de ancestralidad como constantes tensiones y disputas: *Tanúnüwün* y la activación de archivo(s) cosmopolítico(s) Mapuche Tehuelche

Leonarda De La Ossa Arias

O Museu SUAPE: reflexões sobre a contramusealização dos acervos visuais

Julia Amorim e Alex Vailati

Processos de documentação de fotografias na criação de um arquivo digital de dança

Mônica Fagundes Dantas, Verônica Maria Prokopp de Oliveira e Suzane Weber da Silva

Museu antropológico da Universidade Federal de Goiás e o uso de recursos tecnológicos no contexto de isolamento social

Emanuelle Bianca Dallara e Túlio Fernando Mendanha

Retratos de um SUS colonizado: signos e símbolos da memória ancestral da branquitude em Aracajú

Rosely Anacleto de Jesus Morais de Almeida

Quatro questões relacionadas aos acervos digitais e à historicidade na sociedade da informação

Jully Reis e Marco Brandão

RELATOS DE PESQUISA

Imagens das lavadeiras da cidade de Goiás em repositórios museais

Gleidson De Oliveira Moreira

De igreja à patrimônio: a basílica Nossa Senhoras das Dores na memória de Porto Alegre

Carla Borges Mussolini e Marlise M. Giovanaz

Fronteiras e zonas de indiscernibilidade: arte, artefatos e histórias em quadrinhos

Renan Bergo da Silva

ENTREVISTA

Experimental Paths in Visual Anthropology: interview with Professor Anna Grimshaw

Guillermo Stefano Rosa Gómez

RESENHA

Os limites da antropologia no filme Serras da Desordem

Mariana Petroni e Hugo Ciavatta

ORGANIZADORES

Ana Luiza Carvalho da Rocha

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, RS, Brasil.

miriabilis@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2294-5932>

Cornelia Eckert

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, RS, Brasil. Email

chicaeckert@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2815-7064>

Manuel Ferreira Lima Filho

Universidade Federal de Goiás.

Goiânia, GO, Brasil.

limafilho@ufg.br

<https://orcid.org/0000-0003-3074-4927>

Apresentação

Escrevemos esta apresentação no terceiro final de semana de agosto que é considerada a data comemorativa do Patrimônio Cultural no Rio Grande do Sul decretado pelo Estado por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul (Iphae). Todos os municípios são convidados para promover atividades de reconhecimento, de sensibilização, de valorização e de preservação do patrimônio cultural. Interessante é que o tema do evento é intitulado *Cultura e Cidadania* com o propósito de “reforçar a importância da diversidade cultural, da participação cidadã e do direito ao acesso às referências culturais do nosso Estado”.¹ Ora, um dos principais aspectos para hoje, alcançar uma perspectiva mais democrática e cidadã para divulgação e partilha do patrimônio cultural e o conhecimento científico sobre o papel do acervo e coleções é o processo de “tecnologização” que o mundo digital tem proporcionado.

A internet atravessou todas as fronteiras do globo e se tornou uma ferramenta poderosa de preservação e de duração das narrativas, dos saberes e dos fazeres produzidos no âmbito das práticas culturais. Os repositórios digitais, neste ínterim, democratizam o acesso de forma simétrica mesmo sabendo, é claro, que para muitos países e para contextos interioranos, as fibras óticas ainda não se consolidaram.

Trazemos neste dossiê n. 65 da Revista *Iluminuras*, intitulado de "Questões para o Patrimônio Antropológico: Repositórios digitais, acervos e museus", artigos que têm por foco, o mundo digital. A digitalização da produção cultural exigiu, da pesquisa científica, uma atualização na organização do material cultural, antropológico e dados etnográficos pesquisados. Em especial, o tema da divulgação e extroversão dos dados científicos são colocados em pauta de prioridade para visibilidade dos resultados de pesquisa tanto para acesso das comunidades pesquisadas quanto para o acesso da comunidade acadêmica e científica de modo amplo.

Nós mesmo, organizadores desta Revista, temos dedicado anos de nossa vida acadêmica a produzir um acervo digital de coleções etnográficas divulgadas no suporte midiático e mais recentemente operacionalizado no formato de repositório digital Tainacan. No caso das autoras gaúchas no projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais

¹ <https://cultura.rs.gov.br/sobre-o-dia-do-patrimonio-2023> Consulta 20 agosto 2023

na Universidade Federal do Rio Grande do Sul <https://www.ufrgs.br/biev/>, no caso do autor goiano no projeto Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás <https://museu.ufg.br>

O projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais está sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seguimos por anos o processo de criação de um repositório digital de pesquisas que começa a ser disponibilizado na Internet, através da plataforma Tainacan, significa a possibilidade de reconceituação do patrimônio e ressignificação das instituições públicas e privadas de ensino, pesquisa e extensão atuarem como agentes do patrimônio, o que nos traz a possibilidade de aprimoramento das metodologias voltadas não apenas a Educação Patrimonial mas à Educação aos Direitos Humanos.

Entendemos por Direitos Humanos em sua base democrática de forma ampla e complexa que inclui o direito à memória do ofício, à memória do trabalho e às narrativas de seus saberes e fazeres que construíram ao longo do tempo as múltiplas formas expressivas da vida humana. Vale ressaltar que inúmeros protocolos internacionais foram firmados, no mundo Ocidental, em defesa do patrimônio cultural urbano após a Segunda Guerra Mundial, sendo que apenas recentemente, com a enchente de Florença, de 1966, que países europeus, americanos e africanos passaram a reconhecer a necessidade de uma mudança de paradigma no tratamento de coleções e de acervos móveis ou imóveis.

Trata-se, com esta proposta, de ampliar a pesquisa etnográfica em hipermídia do Biev, no sentido do estudo dos processos de patrimonialização da produção antropológica audiovisual, considerando-a como portadora de um valor cultural específico. Os acervos sob a guarda de laboratórios e núcleos de pesquisa em Antropologia visual, como o caso do Biev, concentram produções culturais que resultam das relações de colaboração dos pesquisadores com seus parceiros de pesquisa e, portanto, a eles devem retornar. Isto posto, propomos refletir sobre a produção do conhecimento científico e tecnológico tendo em vista uma proposta de requalificação do seu patrimônio nos termos de uma Ciência aberta.

Nestes termos, investimos em uma revisão do conceito de Patrimônio Cultural operado para uma perspectiva mais aberta de acesso aos repertórios digitais. Referimo-nos aqui as categorias “Dever de Memória”, proposta por Reyes Mate

(Fundamentos de una Filosofía de la memoria, 1969), e a de Ética da memória, desenvolvidas pelos pensadores da Escola de Frankfurt, sobretudo Walter Benjamin (Passagens, 2007) e Theodor Adorno (O que significa elaborar o passado, 1995), segundo as quais devemos estar atentos que todo o conhecimento, científico ou não, está ligado diretamente a manutenção de uma postura ética frente os acervos, documentos e arquivos pertencentes ao grupos sociais com os quais entramos em contato em nossa atuação profissional.

No que tange ao projeto desenvolvido sob a coordenação de Manuel Ferreira Lima Filho, a plataforma digital Tainacan, *software-livre* para gestão de acervos culturais digitalizados financiada pelo governo brasileiro e desenvolvida pela equipe de profissionais da Universidade Federal de Goiás em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), tem sido o suporte técnico-profissional que abriga os acervos digitais do Museu Antropológico em parceria com o Laboratório de Alto Desempenho (LANCAD) da Universidade Federal de Goiás. De acordo com a equipe responsável pela plataforma: “trata-se de ferramenta inovadora, simples, mas extremamente potente, que consegue responder de maneira efetiva a grande parte dos requisitos técnicos específicos apresentados pelo desenho de uma política de acervos a partir da perspectiva da cultura digital brasileira”.

Vários acervos brasileiros como, exemplo, o Museu do Índio, usa a plataforma para além da integração com outros acervos e permite o alinhamento de informações e re-unificação de dados e reflexões críticas sobre as práticas de colecionamento e suas representações (Pereira, e Lima Filho, 2023) e ao mesmo tempo o livre acesso pelas comunidades indígenas de seus pertences culturais.

Acreditamos que as leitoras e os leitores irão apreciar este dossiê que reuniu artigos potentes para tratar das experiências de repositórios digitais que atravessa a preocupação das instituições que lidam com patrimônio cultural e patrimônio científico. No fundo são contribuições para o patrimônio antropológico problematizado a partir do contexto tecnológico de outras modalidades de apresentação e divulgação da produção sociocultural que não o impresso que vive, atualmente, a virada para tornar-se igualmente objeto raro e caro, além de trazer para o palco o embate entre depredação ecológica e lixo eletrônico. Mas este é assunto para um próximo número. No momento

vamos aproveitar estes trabalhos que evidenciam que os repositórios digitais estão na linha de frente de todos os projetos patrimoniais, museológicos e arquivísticos.

Oferecemos neste dossiê os artigos de Ana Carolina Pais Pellegrini e Fabíola Andréa Silva, intitulado “Curadoria de coleções fotográficas em museus. Reflexões a partir de um conjunto de fotografias do povo Asurini do Xingu”. Na sequência Hugo Menezes, com “Musealizando a diferença: Acervos e museus virtuais LGBTQIAPN+”.

De Sabrina Dinola, Bianca Rihan, Regina Abreu e Iria Borges, o artigo intitulado “Partilhas virtuais, atos compartilhados: transposição de acervos de pesquisas e construções coletivas de pesquisadores nativos”. Em seguimento o artigo de Flávia Rieth, com o título “O acervo documental do inventário da lida campeira sob o olhar do desenho”. Em continuidade, de Letícia Vieira Braga da Rosa, “Experiência com fontes e repositórios digitais no mapeamento do percurso migratório das famílias açorianas de San Carlos e Jaguarão”.

De Leonarda De La Ossa Arias, “La(s) memoria(s) y sentido(s) de ancestralidad como constantes tensiones y disputas: *Tanüñiwün* y la activación de archivo(s) cosmopolítico(s) Mapuche Tehuelche. Segue o artigo de Julia Amorim e Alex Vailati, “O Museu SUAPE: reflexões sobre a contramusealização dos acervos visuais”. Na sequência o artigo de Mônica Fagundes Dantas, Verônica Maria Prokopp de Oliveira, Suzane Weber da Silva, apresenta “Processos de documentação de fotografias na criação de um arquivo digital de dança”. Segue o artigo de Emanuelle Bianca Dallara e Túlio Fernando Mendanha, “Museu antropológico da Universidade Federal de Goiás e o uso de recursos tecnológicos no contexto de isolamento social”.

De Rosely Anacleto de Jesus Morais de Almeida, o artigo intitulado “Retratos de um SUS colonizado: signos e símbolos da memória ancestral da branquitude em Aracajú” e fechando nosso dossiê, de Jully Reis e Marco Brandão, “Quatro questões relacionadas aos acervos digitais e à historicidade na sociedade da informação”.

No módulo “Relatos de pesquisa” trazemos de Gleidson De Oliveira Moreira, “Imagens das lavadeiras da cidade de Goiás em repositórios museais”. De Carla Borges Mussoline e Marlise M. Giovanaz, o artigo intitulado “De igreja à patrimônio: a basílica Nossa Senhoras das Dores na memória de Porto Alegre” e, fechando este módulo, de Renan Bergo da Silva, “Fronteiras e zonas de indiscernibilidade: arte, artefatos e histórias em quadrinhos”.

No módulo “Entrevistas” temos a honra de publicar a entrevista realizada por Guillermo Stefano Rosa Gómez com a antropóloga visual Anna Grimshaw com o título “Experimental Paths in Visual Anthropology: interview with Professor Anna Grimshaw”. Esta entrevista aconteceu em Atlanta (EUA) no departamento de Antropologia da Emory University (Georgia, Estados Unidos), por ocasião do doutorado sanduíche de Guillermo naquela Universidade (2021-2022).

Por fim trazemos no módulo “Resenha”, o artigo de Mariana Petroni e de Hugo Ciavatta intitulado “Os limites da antropologia no filme Serras da Desordem”.

A capa é uma fotografia tirada por Cornelia Eckert da instalação do artista Christian Boltanski, intitulada *Faire son Temps*, no Centro George Pompidou de novembro de 2019 a março de 2020. O diagrama sobreposto é uma intervenção gráfica de Ana Luiza Carvalho da Rocha e Felipe Fernandes.

Referências

PEREIRA, Edmundo e LIMA FILHO, Manuel F. Coleções, Colecionamentos e práticas de representação. Brasília: ABA. 2023.

Curadoria de coleções fotográficas em museus: Reflexões a partir de um conjunto de fotografias do povo Asurini do Xingu

Curation of photographic collections in museums: Reflections based on a set of photographs of the Asurini people of Xingu

Ana Carolina Pais Pellegrini

Museu de Arqueologia e Etnologia

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

ana.pellegrini@usp.br

ORCID <https://orcid.org/0009-0009-2956-7610>

Fabíola Andréa Silva

Museu de Arqueologia e Etnologia

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

faandrea@usp.br

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5995-4704>

Recebido em: 2 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

Neste artigo pretendemos apresentar a nossa experiência curatorial com um conjunto de fotografias do povo Asurini do Xingu. Tal conjunto reúne um grande número de fotografias digitais e analógicas que foram produzidas, ao longo de mais de vinte anos, no âmbito de pesquisas (etno)arqueológicas e antropológicas realizadas junto a este povo indígena amazônico. Nosso objetivo é mostrar como estamos realizando o processo de digitalização, categorização e organização desta coleção imagética, evidenciando o referencial teórico que tem nos orientado neste trabalho. Paralelamente, pretendemos refletir sobre a importância de os acervos fotográficos receberem o status de coleções nos museus, possibilitando que as fotografias sejam pesquisadas e preservadas enquanto objetos que agregam e inter cruzam histórias.

Palavras-chave: Coleção; Fotografia; Processo de Curadoria; Asurini do Xingu

Abstract

In the article we intend to present our curatorial experience with a set of photographs of the Asurini do Xingu people. The set brings together a large number of digital and analogical photographs that were produced over more than twenty years in the context of (ethno)archaeological and anthropological researches carried out with that Amazonian indigenous people. Our objective is to show how we are carrying out the processes of digitalization, categorization and organization of such collections, highlighting the theoretical framework that has guided us on this research. At the same time, we intend to reflect about the importance of photographic collections receiving the status of collections in museums, allowing photographs to be researched and preserved as objects that aggregate and intersect stories.

Keywords: Collection; Photography; Curatorial Process; Asurini do Xingu

Introdução

A invenção da fotografia é datada do século XIX, coaduna com a intensificação do cientificismo, sendo que a mesma foi incorporada como instrumento de registro, observação e documentação da realidade, na produção científica daquele período.

Grande parte da literatura que trata sobre a relação entre as práticas fotográfica e científica, nos leva a entender que a fotografia foi absorvida pela ciência como uma consequência do desenvolvimento tecnológico do fim do século XIX, o que possibilitou a apreensão da fotografia como um mecanismo de captura do real. De acordo com esta perspectiva, esta absorção da fotografia pela produção científica teria ocorrido de modo espontâneo naquele contexto, e sem qualquer relação com as circunstâncias políticas e sociais que propiciaram o encontro das demandas científicas com o potencial representativo da fotografia. Conforme apontado por Philippe Dubois, o anúncio da descoberta da fotografia, realizado por François Arago, em 1839, na França, assim como o lançamento de outros grandes feitos tecnológicos, no século XX, foram acompanhados do que ele chama de “discurso da novidade” (Dubois, 2004:34), o que indica que as narrativas em torno do surgimento da fotografia, de forma geral, privilegiam aspectos como a inovação tecnológica e a “intenção revolucionária” (Dubois, 2004:34) da sua criação, em detrimento de fatores ideológicos e conjunturas estruturais.

A artista e pesquisadora Ariella Azoulay (2019) analisou a coincidência do surgimento da fotografia com a intensificação das correntes científicas do século XIX, indicando que não há qualquer aleatoriedade na sobreposição de ambos os eventos. De acordo com o seu argumento, é possível deslocar o marco histórico da criação da fotografia, de 1839, para o ano de 1492, pois a fotografia, do mesmo modo que o cientificismo, seriam parte do projeto de dominação ocidental que se instaurou desde o século XV, com a intensificação do imperialismo e a “descoberta do Novo Mundo” (Azoulay, 2019:118). Ainda, segundo Ariella Azoulay, a fotografia foi um importante mecanismo de legitimação dos chamados “direitos imperiais” (Azoulay, 2019:119), em que as formas de vida de determinadas pessoas foram subjugadas em detrimento de uma nova ordem violentamente imposta. A fotografia, nesse sentido, possibilitou a circulação de imagens de pessoas submetidas ao regime colonial em “instituições poderosas como os museus, os arquivos, a imprensa ou a polícia” (Azoulay, 2019:135).

A imagem fotográfica, no século XIX, foi amplamente absorvida pelas atividades científicas, a partir de um processo que ocorreu de diferentes formas como, por exemplo, “a representação de objetos ou fenômenos científicos em imagens; o uso da fotografia para detectar e medir fenômenos; e o desenvolvimento da fotografia enquanto ciência” (Wilder, 2009:8). Tendo em vista que naquele período, a “boa observação científica” (Wilder, 2009:18) era defendida e valorizada, a fotografia foi um importante instrumento de produção, validação e divulgação de argumentos e hipóteses científicos, de ilustração de fenômenos da realidade, de produção de instrumentos e experimentos científicos e de validação da autoridade científica. Dessa forma, imagens fotográficas passaram a ser cada vez mais utilizadas nas publicações do campo das ciências naturais – a exemplo da revista *Nature*, conforme discutido em Wilder (2009:15) – além de se fazerem presentes na manipulação de instrumentos de análise, como microscópios e telescópios (Wilder, 2009:9). Isso tudo, dada a percepção que dela se tinha em termos de eficiência, objetividade e semelhança com o real, na (re)produção, preservação e propagação de imagens. A fotografia era vista, por um lado, como uma ‘serva’ e ‘testemunha’ da ciência e, por outro, ela própria como uma ciência (Tucker, 2019).

No âmbito da antropologia, disciplina que se consolidou no século XIX, a produção visual sempre foi parte constitutiva do seu modo de investigação e a fotografia assume relevância nesta produção, seja como documento ou fonte de dado. No século XIX, antropólogos evolucionistas se utilizaram da fotografia com a intenção de registrar, com objetividade, o ambiente natural, os tipos físicos e o meio social e cultural dos povos que haviam sido colonizados, para além do continente europeu. Nos inícios do século XX, com o estabelecimento das antropologias social e cultural, e a afirmação da prática e descrição etnográfica como elementos fundamentais da prática antropológica, a fotografia passa a ser utilizada de modo mais sistemático nas etnografias, em associação com o texto escrito. A imagem fotográfica assumiu uma importância ainda mais crucial para a disciplina, a partir de meados do século XX, quando tivemos o surgimento da chamada antropologia visual (Banks e Morphy, 1997; Caiuby Novaes, 2006; Morton, 2018). A partir das proposições deste campo antropológico, as imagens fotográficas passaram a ser entendidas pela(o)s antropóloga(o)s como uma produção subjetiva que resulta de uma determinada

experiência etnográfica, de um determinado olhar e de um encontro contextual de subjetividades. Entende-se que as imagens fotográficas objetificam as práticas sociais cotidianas, bem como os lugares, as coisas, as pessoas, os eventos. Assim, as fotografias etnográficas são apreendidas enquanto objetos que podem adquirir diferentes significados analíticos, sendo uma possibilidade de exceder o texto escrito no que se refere à documentação, compreensão, representação, demonstração e explicação do universo sensível dos fenômenos culturais. As fotografias fixam, em um tempo passado, os fenômenos culturais com os quais se depararam a(o)s pesquisadora(e)s, nos universos específicos da sua pesquisa de campo e, também, os presentificam, possibilitando que tais fenômenos culturais sejam revisitados por aquela(e)s que interagem com as mesmas (Edwards, 2001a; Pink, 2001; Silva e Pellegrini, 2019).

Nas últimas décadas, antropóloga(o)s têm se dedicado a estudar fotografias (digitais e analógicas) produzidas por etnógrafos e fotógrafos, em diferentes tempos e lugares, e que estão depositadas em museus, arquivos ou coleções particulares, sendo tais trabalhos característicos dos campos da antropologia da fotografia e da antropologia de museus. Alguns trabalhos buscam repensar, a partir das imagens fotográficas, as histórias dos (des)encontros coloniais e o papel da antropologia nesses contextos. Outros, focam nas circunstâncias contextuais de produção das imagens fotográficas, na natureza e nas histórias específicas dessas imagens-objetos e nas suas transformações, distribuição e circulação. Além disso, há trabalhos que se ocupam em analisar as formas de reuso das fotografias, a sua reintrodução e recirculação nos âmbitos locais como, por exemplo, entre as populações outrora subalternizadas pelos projetos colonialistas. Trata-se de buscar compreender os significados que tais objetos podem adquirir, e as ações que eles podem produzir em termos sociais, culturais e políticos (Banks e Vokes, 2010; Edwards e Morton, 2015; Morton, 2018).

Propostas também vêm sendo feitas no sentido de buscar reconectar os sujeitos representados nas imagens fotográficas, resgatando suas biografias individuais e coletivas. Em alguns trabalhos, se busca compreender de forma mais particularizada as relações entre os sujeitos representados nas imagens fotográficas e aqueles que produziram tais representações sobre/deles, no sentido de tentar mostrar a contextualização social e histórica da prática antropológica. Em última instância, esses estudos têm buscado tratar das fotografias como objetos históricos e/ou como objetos

que fazem parte de sistemas de conhecimento (Banks e Vokes, 2010; Edwards, 2001a; Edwards e Morton, 2015; Edwards e Lien, 2017; Morton, 2018).

Esses estudos antropológicos se aproximam da museologia no que se refere à reflexão sobre a produção, organização, preservação e gestão de objetos e coleções fotográficas, bem como sobre a construção e disseminação de narrativas sobre as imagens fotográficas, em espaços dentro ou fora de museus.

Neste texto, pretendemos apresentar a nossa experiência de estudo de uma produção visual – no âmbito do Museu de Etnologia e Arqueologia da Universidade de São Paulo – mais precisamente, de um conjunto de fotografias relativas ao povo indígena Asurini do Xingu. Este conjunto é constituído de fotografias digitais e analógicas (aproximadamente 10.000 imagens) que foram produzidas, ao longo de mais de vinte anos, no contexto das pesquisas (etno)arqueológicas e antropológicas realizadas junto a este povo amazônico, pela antropóloga e arqueóloga Fabíola Andréa Silva – uma das autoras deste texto¹. Nosso objetivo é mostrar como estamos realizando, em termos metodológicos, o processo de digitalização, categorização e organização dessas fotografias. Ao mesmo tempo, queremos evidenciar o referencial teórico que tem nos inspirado neste trabalho e que tem nos permitido compreender a importância de se tratar as fotografias etnográficas enquanto coleções em si mesmas, e não apenas como documentação complementar de uma pesquisa, ou de coleções de objetos etnográficos e arqueológicos, nos museus antropológicos. Além disso, pretendemos reforçar neste texto a proposição que vem sendo defendida por diferentes pesquisadora(e)s de que as fotografias etnográficas precisam ser apreendidas, pesquisadas e preservadas enquanto objetos que agregam e inter cruzam múltiplas histórias.

A fotografia etnográfica como objeto de museu

¹ Fabíola Andréa Silva iniciou suas pesquisas junto ao povo Asurini do Xingu em 1996, mas foi a partir de 2010 que ela passou a desenvolver pesquisas (etno)arqueológicas colaborativas com este povo, com o objetivo de compreender a sua história de ocupação territorial. Esta nova perspectiva de pesquisa foi motivada pelas conjunturas que surgiram a partir do projeto de construção do Complexo Hidrelétrico Belo Monte.

Como sugerido por Russell Roberts – em sua análise da trajetória de Henry Fox Talbot, inventor do calótipo² – o surgimento da fotografia coincide com o projeto de modernização de algumas cidades europeias (p.ex. telegrafia, crescimento das ferrovias) e com a reformulação das premissas sobre os museus e a preconização da ideia de “museu moderno” (Roberts, 2004:4-6). Considerando-se tal cenário, não surpreende que a relação da fotografia com os museus possa ser constatada desde a sua origem, sendo um exemplo disso a presença de imagens fotográficas, produzidas por Talbot, na exposição “The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations”, que foi inaugurada no Hyde Park, em Londres, no ano de 1851, com o objetivo de celebrar a tecnologia e o design modernos (Roberts, 2004:14).

Para além deste evento emblemático, a relação entre a fotografia e os museus tem como uma de suas motivações ou fundamento, a produção de imagens fotográficas durante a constituição da disciplina antropológica, a partir do século XIX. Essas imagens fotográficas e, mais precisamente, as fotografias etnográficas enquanto objetos passaram a circular (p.ex. trocadas, copiadas, (re)montadas, anotadas, cortadas) no âmbito da comunidade científica. Neste ínterim, elas foram sendo integradas aos museus (p.ex. doação, permuta, comercialização), constituindo coleções que então eram percebidas como arquivos antropológicos³. Elas se constituíam como objetos informacionais ou documentais desejáveis em um ‘mercado museológico científico’ (Edwards, 2001a; Edwards e Morton, 2015; Pinney, 2014).

Em termos mais amplos, pode-se dizer que a relação entre a fotografia e os museus precisa ser vista como uma história de entrelaçamento dessas imagens-objetos e um determinado sistema de conhecimentos. Trabalhos recentes têm refletido sobre esta história e, principalmente, sobre o lugar das fotografias no “ecossistema dos museus” e de como elas atuam nas práticas curatoriais dessas instituições (Edwards e Lien, 2017; Edwards e Morton, 2015).

²Termo derivado do grego kalos=belo e typos=imagem. Calótipo designa um dos processos fotográficos pioneiros, que “introduziu o processo negativo-positivo e transformou a fotografia de um item único para um que era reproduzível” (Sassoon, 2004:196).

³ Nesta história de circulação de fotografias e formação de coleções é preciso registrar que tais fotografias eram produzidas por indivíduos cientistas e não-cientistas (p.ex. missionários, funcionários locais, comerciantes), e que algumas coleções fotográficas que foram institucionalizadas, originariamente, eram coleções privadas (Edwards 2001a; Edwards e Morton, 2015).

Segundo Edwards e Lien (2017:5), às fotografias são atribuídas cinco funções principais no “ecossistema dos museus”, ou seja, “como uma técnica de registro, como objetos nas coleções, como técnicas de exibição, nos websites e para finalidades comerciais e de marketing” (Edwards e Lien, 2017:5). Nesse sentido, as fotografias se caracterizam pela sua ubiquidade nos museus, pois elas estão presentes em quase todos os processos que compõem as rotinas institucionais (p.ex. curatoriais, educativas, administrativas, comerciais, promocionais). No espaço do museu, portanto, é constituído um sistema de inter-relação das fotografias – entre si e com os profissionais e públicos dos museus –, a partir da sua circulação e do seu uso enquanto imagens-objetos⁴, ou ainda, a partir da sua materialidade e da sua presença física em diferentes espaços e contextos, e com diferentes propósitos. Dessa forma, as fotografias nos museus compõem um ecossistema, que pode ser definido como uma rede de “interconexões, dependências, benefícios e ameaças” (Edwards, 2019:71) e, conseqüentemente, elas são alvo de “hierarquias de valor” (Edwards, 2019:67). As hierarquias de valor estabelecem uma distinção entre as fotografias que constituem coleções museológicas – acervos fotográficos em si – e aquelas chamadas de ‘não-coleção’ e que se assemelham aos objetos que circulam em diferentes espaços dos museus, com diferentes usos e que não possuem o status de coleção ou acervo (p.ex. fotos documentos, fotos arquivos, fotos de catálogos, fotos souvenirs); no caso das fotos de catálogos e souvenirs, elas costumam ser reproduções de objetos pertencentes às coleções institucionais (Edwards, 2019).

Normalmente, às fotografias tem sido atribuído um status de documentação e/ou arquivo, sendo as mesmas menos entendidas como coleções em si, nos museus. Ainda é recorrente o uso das fotografias nas exposições de museus, como um recurso explicativo dos objetos em exibição. Entende-se, nesses casos, que as fotografias possibilitam acessar os contextos de coleta, produção e uso dos objetos. As fotografias são utilizadas para autenticar os objetos exibidos, para informar algo sobre eles e, neste caso, elas se configuram como uma fonte que serve para criar um sentido de realidade, de ambiência e veracidade sobre os mesmos. Além disso, em muitos museus, as fotografias são tratadas como algo segregado de outras coleções de objetos (p.ex. cerâmicos, têxteis,

⁴ Segundo Elizabeth Edwards e Janice Hart “a photograph is a three-dimensional thing, not only a two-dimensional image” (Edwards e Hart, 2004:1).

líticos, etc), recebendo menos atenção curatorial por parte dos profissionais das instituições. Uma das razões disso, é o desconhecimento de como, porque, quando as fotografias adentraram nessas instituições; em outras palavras, a des-historização dessas imagens-objetos (Edwards e Morton, 2015:6-13; Edwards e Lien, 2017:7-8; Knowles, 2017:74-87).

Nos últimos anos, estudos têm sido realizados no sentido de identificar as diversas situações em que se encontram os acervos fotográficos musealizados, e alguns autores têm mostrado a possibilidade de se repensar a história das coleções fotográficas (Knowles 2017; Jacknis, 2017; Schields, 2015). Para além disso, está se tentando mostrar a importância das fotografias – em especial das fotografias etnográficas e históricas – como um sítio de tradução dos processos e das demandas vividos pelas comunidades originárias, considerando-se a crítica pós-colonial. Neste caso, as fotografias se tornam parte de uma estratégia crítico-reflexiva sobre o discurso e a prática museológicos, fazendo-se necessário que os museus requalifiquem essas imagens-objeto em seus acervos; e, imprescindivelmente, que reconheçam as fotografias como coleções em si (Aarekol, 2017; Edwards 2001b; Hafner, 2013; McCredie, 2015).

Segundo o nosso entendimento, para que as fotografias sejam reconhecidas enquanto coleções, se faz necessário que elas sejam geridas a partir de uma “cadeia operatória de procedimentos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural)” (Bruno, 2008). Segundo a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno, esta cadeia operatória “se configura em um conjunto sistêmico de ações técnicas” (Bruno, 2013:10), de modo que ambos os polos desta cadeia são constantemente retroalimentados pela pesquisa nos acervos, a partir das atividades de inventário, catalogação, higienização, acondicionamento, preservação, guarda, conservação, restauro, transporte, exibição, gestão da informação em bancos de dados e outros ambientes digitais. Vale destacar que este sequenciamento de ações dá sustentação ao conceito de curadoria (Bruno, 2008) que remete não apenas às possibilidades de se criar narrativas expositivas a partir dos objetos de acervo, mas também, a todo o tratamento que é dado aos objetos no/de museu, considerando as suas características físicas (Bruno, 2008). É importante dizer, que consideramos que a curadoria também envolve o estudo e a análise dos acervos – em termos dos múltiplos

significados que eles corporificam e/ou materializam – a partir de diferentes perspectivas teórico-metodológicas (Pearce, 1994).

Inspiradas por este debate, nos engajamos em um processo curatorial das fotografias relativas ao povo Asurini do Xingu. O objetivo mais amplo desta curadoria em curso é evidenciar a necessidade de se compreender esta coleção fotográfica em seus próprios termos. Ou seja, o seu processo de formação, a sua entrada no museu e os múltiplos significados dessas imagens-objetos.

O processo curatorial

O processo curatorial da coleção fotográfica relativa ao povo Asurini do Xingu está sendo desenvolvido por Ana Carolina Pellegrini – uma das autoras deste texto – como um projeto de pesquisa de mestrado, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus-USP), com o título *Imagens dos Asurini do Xingu – Curadoria do acervo fotográfico de um povo indígena amazônico*. Este projeto de pesquisa – sob orientação da Prof^a Dr^a Fabíola Andréa Silva – decorre da pesquisa de iniciação científica realizada pela mestranda, entre os anos de 2016 e 2018, cujo principal objetivo foi a organização das fotografias em diferentes categorias temáticas. Este trabalho possibilitou entender esta coleção fotográfica, em um primeiro momento, como uma narrativa da pesquisa e observações de campo que haviam sido realizadas pela antropóloga e (etno)arqueóloga, junto ao povo Asurini do Xingu (Silva e Pellegrini, 2019). Ou seja, nesta primeira fase de curadoria da coleção foi dada ênfase ao levantamento das múltiplas “narrativas visuais” (Silva e Pellegrini, 2019) presentes nas fotografias, por meio de uma análise do seu conteúdo visual; conforme demonstrado na Figura 1. Assim, foi possível apreender que as imagens fotográficas mostram

as transformações culturais pelas quais eles [os Asurini do Xingu] têm passado nos últimos anos, e o modo como os processos colonialistas têm afetado o seu cotidiano e os seus mecanismos de reprodução cultural (Silva e Pellegrini, 2019:180).

E, também,

a transformação dos interesses e pressupostos de pesquisa da autora das imagens. Essas imagens, portanto, comunicam histórias da pesquisa e da relação da pesquisadora com este povo amazônico. Elas comunicam as diferentes nuances de

um encontro etnográfico e provocam uma reflexão autocrítica sobre as razões *de ter estado lá* (Silva e Pellegrini, 2019:181).

Para o projeto de mestrado, houve um redimensionamento dos objetivos da pesquisa, sendo que esses foram conduzidos para a realização de uma curadoria também comprometida com os processos de salvaguarda e comunicação (Bruno, 2008) desta coleção fotográfica, considerando os pressupostos de práticas museológicas e museográficas (Alonso Fernández, 2001). Nesse sentido, as etapas de catalogação, acondicionamento e conservação preventiva dos objetos fotográficos, entre outros procedimentos técnicos, passaram a ser pensadas a partir das características físicas dos mesmos, considerando-se que a coleção em questão é composta por fotografias analógicas, fotografias digitais e, também, por negativos fotográficos. Sendo assim, a curadoria foi pensada a partir de três principais eixos de ação: da realização do inventário da coleção, do tratamento dos objetos e do acondicionamento do material analisado. De acordo com os parâmetros da cadeia operatória de procedimentos museológicos (Bruno, 2008), este sequenciamento de ações impulsionaria a criação de estratégias de extroversão da coleção, na forma de exposições ou outras modalidades de comunicação.



Figura 1: A pesquisa científica em diferentes momentos: nos anos 1990 (à esquerda), dedicada à etnoarqueologia da tecnologia de produção cerâmica do povo Asurini do Xingu; em 2010 (à direita), com o objetivo de desenvolver uma etnoarqueologia da ocupação territorial asurini na Terra Indígena Koatinemo, em parceria com este povo indígena. Foto cortesia (LINTT).

É importante dizer que o primeiro passo do processo curatorial desta coleção fotográfica foi a digitalização das fotografias analógicas, entre os anos de 2007 e 2009. Este trabalho foi realizado no âmbito de pesquisas de iniciação científica, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Fabíola Andréa Silva. Esta digitalização teve como objetivo

produzir material visual a ser usado em textos, apresentações de trabalhos em eventos científicos e como material didático. Além disso, ela deveria garantir a preservação das fotografias, em ambiente digital, a fim de evitar uma possível perda das informações contidas nas imagens, pela degradação dos objetos em papel fotográfico. Esta etapa prévia do trabalho foi de suma importância para o desenvolvimento de novas pesquisas – a exemplo do projeto aqui destacado – tendo em vista que possibilitou uma maior integração entre os objetos de natureza digital e os analógicos, facilitando a categorização do acervo em pastas digitais a partir de temáticas específicas (p.ex. vida ritual; produção cerâmica; pintura corporal), conforme já demonstramos em outro trabalho (Silva e Pellegrini, 2019). No que diz respeito ao agrupamento da coleção em conjuntos temáticos e ao levantamento das narrativas visuais contidas nas fotografias, é preciso dizer que todo o processo curatorial foi realizado em ambiente digital, de modo que as fotografias analógicas foram preservadas em termos de manipulação, e somente serão acessadas quando chegarmos à fase de tratamento e acondicionamento dessas fotografias.

Portanto, partindo da digitalização, a curadoria desta coleção fotográfica foi orientada pelo inventário dos seus objetos. Cabe destacar que nesta pesquisa foi adotada a definição de inventário proposta pela museóloga Camila Aparecida Silva:

O inventário é uma lista básica de informações sobre os objetos da coleção de um museu, isto é, os objetos que estão sob sua custódia e responsabilidade legal, incluindo aqueles que estão emprestados. O inventário fornece uma visão geral sobre toda a coleção, revela o estado atual da coleção e de sua documentação e dá acessibilidade. As informações do inventário têm de ser constantemente atualizadas, isto é, verificadas e corrigidas, quando for o caso. A catalogação é a forma mais completa para o registro dos dados. Ambos os processos têm que ser planejados (Silva, 2015:100)

Para sustentar a lista de objetos pertencentes à coleção, no âmbito do inventário, foi criado um documento único, dividido em colunas para o registro das informações principais de cada objeto (Figura 2).

Número	Título	Data inicial	Data final	Técnica	Dimensões	Autora identificada	Equipamento	Contexto	Descritores
	Aprendizado de cerâmica 1			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 2			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 3			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 4			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 5			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 6			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 7			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 8			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 9			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 10			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 11			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 12			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 13			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 14			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 15			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças

Figura 2: Fase de inventário da coleção fotográfica.

Considerando que os processos de inventário e de catalogação são operações distintas (Silva, 2015) e, ao mesmo tempo, complementares, neste trabalho a listagem de itens que compõe o inventário da coleção foi uma das diretrizes para a montagem da ficha catalográfica dos objetos (Figura 3).

Imagem	Ficha catalográfica
	Número: Título: Aprendizado de cerâmica 1 Data inicial: Data final: Técnica: Análogica Dimensões: Autora identificada: Fabiola Andréa Silva Equipamento: Contexto: Descritores: Aprendizagem; Crianças

Figura 3: Catalogação do acervo fotográfico.

A ficha catalográfica, por sua vez, é formada por campos alinhados à recomendação apresentada por Fillipi *et. al.* (2002). O primeiro campo é o do *número do objeto*, onde é atribuída uma numeração única para cada objeto do conjunto, formada por um padrão lógico e sequencial. O segundo campo é do *título*, que, por se tratar de uma categoria de descrição livre, pode resumir brevemente o conteúdo de cada imagem. O terceiro campo é do *período*, que compreende as datas-limite (inicial e final) da produção do referido objeto. O quarto campo é referente à *técnica* e, nele, foi aplicado vocabulário controlado para designar se a fotografia é “analógica” ou “digital”. O campo seguinte à técnica apresenta as *dimensões* do objeto fotográfico, em centímetros (para as fotografias analógicas e negativos) ou em pixels (no caso das fotografias

digitais). O sexto campo apresenta a *autoria identificada* da imagem e, neste caso, considerou-se que algumas fotografias foram produzidas por outros pesquisadores, ou por estudantes sob orientação da Prof.^a Dr.^a Fabíola Andréa Silva. O sétimo campo trata do *equipamento fotográfico* a partir do qual o objeto foi produzido. O oitavo campo, intitulado *contexto*, identifica os vínculos institucionais da realização das pesquisas e atividades de campo registradas nas imagens. Por fim, o último campo da ficha catalográfica se refere aos *descritores* e nele se faz uso de palavras-chave para destacar as múltiplas narrativas suscitadas pelo conteúdo da imagem, à luz da classificação temática anteriormente produzida. São exemplos de palavras-chave os termos ‘vida ritual’, ‘produção cerâmica’ e ‘pintura corporal’ – como vimos acima, essas palavras-chave também definiram algumas categorias temáticas na fase de categorização das fotografias.

A etapa seguinte ao inventário da coleção é o tratamento dos objetos fotográficos segundo os parâmetros da conservação preventiva (Fillipi *et. al.*, 2002). Tendo em vista que, no âmbito desta pesquisa, não foram identificados objetos com alto grau de deterioração, não foi necessário recorrermos a nenhum tipo de intervenção de restauro nas fotografias, sendo adotadas apenas medidas de higienização mecânica e estabilização (Baruki e Coury, 2004) dos itens da coleção. Para a proteção individual dos objetos fotográficos, esta proposta curatorial prevê a montagem de invólucros em papel ou cartão (Pavão, 1997), desde que os materiais em contato direto com as fotografias atendam a algumas recomendações técnicas, como o pH neutro (Pavão, 1997:224) e a textura apropriada (Lavédrine, 2003:44). O agrupamento dos objetos, atividade ainda não finalizada, poderá ser realizado em suportes como caixas e/ou mobiliário adequado (Fillipi *et. al.*, 2002:48), também de acordo com especificações e recomendações técnicas.

Considerando o fato de que parcela significativa desta coleção fotográfica se apresenta exclusivamente em ambiente digital, é preciso fazer considerações sobre as atividades que compõem a fase de tratamento desses materiais. Cabe dizer que o tratamento das fotografias digitais compreende as fases de identificação (renomeação dos arquivos), categorização dos seus metadados e agrupamento das imagens em dispositivos de memória externa ao computador, tais como *pen drives*, HDs, CD-ROMs, entre outros, além de repositórios online, como nuvens ou bases de dados selecionadas

para este fim (Pellegrini, 2022:56). A escolha dos equipamentos ou sistemas nos quais os objetos serão mantidos reflete a necessidade de “preservação do objeto digital na sua forma original” (Ferreira, 2006:32), evitando a sua deterioração ou perda em face da obsolescência tecnológica. Pelas condições de infraestrutura disponíveis para a realização desta pesquisa de mestrado, optou-se pelo armazenamento das fotografias digitais em nuvens, além de *pen drives* e HDs externos. Alguns autores propõem que, na realização de curadorias de acervos fotográficos digitais, se adote a hibridização das formas de armazenamento em diferentes dispositivos e tecnologias, pois no caso de danificação do *hardware* em que está localizado o acervo existirá a possibilidade de recuperá-lo por meio das outras unidades de armazenamento. Cabe dizer que esta hibridização também facilita a própria extroversão do acervo (Hartig, 2017; Morton, 2017).

Quanto à terceira e última etapa da proposta de curadoria, entende-se por acondicionamento o conjunto de processos relativos à guarda final dos objetos da coleção. Para além da montagem das embalagens individuais dos objetos em papel fotográfico, bem como o agrupamento dos objetos digitais em dispositivos anexos ao computador, na fase de acondicionamento, são incentivadas as atividades de controle de temperatura e umidade do ambiente (Pavão, 1997; Fillipi *et. al*, 2002) e, também, a realização de revisões periódicas do *status* de conservação do acervo. Outro aspecto importante da etapa de acondicionamento do acervo é a importação dos arquivos (digitais e digitalizados) para um repositório final que, simultaneamente, poderá armazenar os objetos digitais e promover o acesso à coleção por meio da apresentação de fichas catalográficas acopladas às imagens. Como ressaltado em outro trabalho:

A plataforma escolhida para esta etapa cumpre com a dupla função de armazenar as imagens digitais (funcionando como uma “reserva técnica digital”), bem como a de possibilitar a busca e o acesso à coleção, como um banco de dados *online* [...]. (Pellegrini, 2022: 56)

Para o acondicionamento do acervo digital, estamos inclinadas pelo uso do *software* livre Tainacan, desenvolvido por pesquisadores da Universidade Federal de Goiás, em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) (Martins e Martins, 2020). A partir da realização de análises comparativas entre plataformas utilizadas por profissionais de museus universitários, institutos culturais e pesquisadores de

pós-graduação envolvidos com a catalogação e a digitalização de acervos museológicos, o Tainacan foi o sistema mais compatível com a nossa proposta curatorial, tendo em vista a sua acessibilidade e a possibilidade de customização autônoma pela(o) gestor(a) dos acervos (Martins e Martins, 2020:48). Em outras palavras, a plataforma permite a rápida e intuitiva criação de fichas catalográficas adequadas às especificidades de cada coleção, a implementação de vocabulários controlados e a criação de filtros para melhor navegabilidade na realização de buscas *online* (Figura 4). Outro aspecto relevante nesta nossa inclinação pelo Tainacan para a efetivação desta curadoria, é o alto índice de utilização desta plataforma por museus universitários, dadas as intenções ligadas à difusão das coleções geridas por tais instituições e a socialização destes acervos (Martins e Martins, 2020:39). O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, que é a instituição que abrigará em definitivo esta coleção fotográfica, tem como uma de suas prerrogativas a adoção do Tainacan para possibilitar a gestão de suas coleções. Ainda em termos comparativos, o Tainacan é um repositório que cumpre com a função de dar, esteticamente, maior visibilidade aos objetos pertencentes aos acervos ali expostos, o que engaja a(o) usuária(o) na pesquisa e na extração de dados sobre as coleções musealizadas. Além disso, a plataforma também contempla determinadas restrições de acesso, o que é importante na publicização das coleções. Vale destacar que, no caso das fotografias do povo Asurini do Xingu, este é um aspecto importante, pois algumas delas apresentam conteúdos sensíveis cuja divulgação irrestrita não seria recomendada e/ou autorizada.



Figura 4: Ficha catalográfica na plataforma Tainacan.

Natureza material e performatividade

Como dissemos anteriormente, a curadoria desta coleção fotográfica parte do pressuposto de que as imagens-objetos evocam histórias que podem ser contadas a partir de diversas experiências e subjetividades. Assim, além da história da pesquisa desenvolvida pela Profª Drª Fabíola Andréa Silva e das histórias vividas pelo povo indígena Asurini do Xingu, esta coleção fotográfica também traz a história de sua própria trajetória biográfica. Ou seja, a história da sua produção, circulação, armazenamento, extroversão e análise. Todas essas histórias não estão explícitas apenas no conteúdo imagético deste conjunto de fotografias, mas também, na sua corporalidade e performatividade material (Morton, 2018:5). Isso significa que as fotografias podem trazer marcas, dobras, riscos, anotações, objetos acoplados (p.ex. etiquetas e adesivos), e uma série de outros indícios das relações previamente estabelecidas com esses objetos. Além disso, a materialidade está implícita na organização espacial do ato de fotografar, do ato de ver uma fotografia, estando também incluídos nesta organização espacial, os diferentes dispositivos utilizados nos processos de captação fotográfica, ampliação e exibição de fotografias, seja em formato físico ou digital (Edwards e Hart, 2004:5-6). Dessa maneira, são expandidas as possibilidades de análise desta coleção na medida em que se considera a “complexa e fluida relação entre pessoas, imagens e coisas” (Edwards e Hart, 2004:3).

Isto posto, consideremos a proposta teórica desenvolvida por Alfred Gell (2018), de que os objetos podem ser dotados de agência, participando como sujeitos na vida social, da mesma forma que os humanos, e estabelecendo relações com outros objetos, com os humanos e com outros não-humanos. Elizabeth Edwards e Janice Hart, dialogando com esta proposição teórica, afirmam que:

os próprios objetos podem ser vistos como atores sociais, no sentido de que não são os significados das coisas em si que são importantes, mas seus efeitos sociais, pois constroem e influenciam o campo da ação social de maneiras que não teriam ocorrido se não existissem, ou, no caso de fotografias, se não existissem neste ou naquele formato específico. (Edwards e Hart, 2004:4)

Portanto, as fotografias podem ser apreendidas como objetos agentivos e performáticos porque suscitam, a partir da sua presença física, relações, sensações, memórias, interpretações e outras inúmeras (re)ações. Cabe lembrar que as coleções e objetos museológicos e, dentre esses, as coleções e objetos fotográficos resultam de um

processo de ressignificação tendo em vista que tem a sua origem em um outro lugar que não é o espaço institucional do museu. Como já ressaltaram vários autores, os objetos e coleções ao adentrarem nos museus estabelecem novos tipos de interações e adquirem novas camadas de significados (Brulon, 2015; Pomian, 1985; Pearce 1994). Neste sentido, pode-se afirmar que as fotografias e coleções fotográficas musealizadas performam ações a partir de suas qualidades e de sua capacidade de (re)produzir constantemente sentidos e significados. As fotografias atuam, ao mesmo tempo, como documentos informativos sobre determinados eventos, e como objetos museológicos que possuem uma independência de narrativas preestabelecidas, considerando como dissemos acima que os objetos em museus são plurissemânticos.

Considerando esta performatividade das fotografias, no âmbito da instituição museológica, consideramos importante para esta curadoria nos aproximarmos da arquivologia. Entendemos que esta ciência da informação possibilitaria a adequação desta coleção fotográfica às diferentes categorias em que ela se enquadra corporalmente e, especialmente, para não se desconsiderar a “*informação trazida pelos objetos (lato sensu) em termos de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade*” (Guarnieri, 1990:205, grifos da autora). Na sistematização da ficha catalográfica dos objetos desta coleção, o campo contexto partiu de premissas arquivísticas – p.ex. princípio da proveniência – para designar o vínculo do objeto fotográfico com a sua entidade produtora. Cabe lembrar que a produção das fotografias ocorreu no âmbito de uma pesquisa científica, relacionada a uma determinada instituição. Além disso, a possibilidade de serialização das fotografias em conjuntos a partir de uma mesma lógica, ou seja, “função, atividade, tipo documental ou assunto” (Arquivo Nacional, 2005:153) é uma alternativa relevante na gestão de coleções fotográficas e, principalmente, quando se considera a quantidade de fotografias produzidas, sendo o volume mais expressivo o de fotografias digitais.

Conclusão

Desde o surgimento da chamada Nova Museologia, nos anos de 1970, e o desenvolvimento das chamadas curadorias colaborativas, as instituições museológicas têm sido convocadas e desafiadas, por diferentes agentes sociais, a rejeitarem o seu lugar de guardiãs das narrativas do colonialismo, e se tornarem um espaço de

negociação, contestação e inclusão. Como argumentam alguns autores, este processo que está em curso, por um lado, é repleto de contradições e de vieses neocolonialistas e, por outro, tem possibilitado contatos, encontros entre diferentes regimes de conhecimentos e o engendramento de caminhos para uma descolonização dos museus (Boast, 2009; Roca 2015a, 2015b). Neste ínterim, as coleções fotográficas vêm adquirindo novos sentidos e, em alguns contextos, se tornaram instrumentos de auto-representação daquelas pessoas que adentraram a arena museológica como subalternizadas e, também, um recurso para a construção de (contra)narrativas sobre o projeto ocidental (neo)colonialista (Aarekol, 2017; McCredie, 2015).

As fotografias e, em especial, as etnográficas, trazem em si a possibilidade de se apreender histórias culturais, processos de transformação social e modos de relação entre indígenas e não-indígenas (Pinney, 2014; Pinney e Peterson, 2003). A partir deste processo curatorial, que ainda não está finalizado, pudemos constatar que esta coleção fotográfica conta uma história sobre o povo Asurini do Xingu. Como dissemos em outro trabalho, essas fotografias são “uma ins(des)crição visual da dinâmica da vida dos Asurini do Xingu” (Silva e Pellegrini, 2019:180). Essa coleção fotográfica também trata de um encontro intersubjetivo, pois as fotografias foram produzidas em um contexto de pesquisa (antropológica e etnoarqueológica) e de interlocução entre indígenas e não-indígenas.

Assim, considerando que essas fotografias agregam e inter cruzam todas essas histórias, este processo de curadoria visa afirmar o status de coleção museológica a este conjunto de objetos-imagens. Acreditamos que isto é fundamental, pois entendemos que essas fotografias – do mesmo modo que outras, em outros contextos – também podem servir como um instrumento de auto-afirmação para o povo Asurini do Xingu e um recurso para eles construir suas (contra)narrativas a respeito dos efeitos que o colonialismo interno tem imputado em suas vidas.

Ao mesmo tempo, do ponto de vista da constituição do acervo de coleções fotográficas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo queremos possibilitar que, ao longo do tempo, seja possível (re)conhecer a biografia (pré e pós-institucional) desta coleção e (re)aprender os seus múltiplos significados. Como afirma o crítico de arte John Berger (1972), há diferentes “modos de ver” uma imagem, e o trabalho de curadoria permite visitar constantemente essas múltiplas

possibilidades. Ela funcionaria como uma linguagem, uma descrição das fotografias em seus mais diversos aspectos (p.ex. físicos, imagéticos, contextuais), e como uma forma de facilitar o acesso a diferentes públicos.

Para finalizar, gostaríamos de salientar algumas reflexões que surgiram a partir desta curadoria e que deverão ser melhor aprofundadas na dissertação de mestrado de Ana Carolina Pais Pellegrini. A primeira, diz respeito à persistência de determinadas formas de ver e de representar (n)o fazer científico ocidental, e ao modo como a fotografia permanece sendo um elemento estruturante de determinadas práticas e *habitus* nesse contexto científico (Figura 5). A segunda, se refere às transformações na forma como o povo Asurini do Xingu vem se relacionando com a fotografia, desde o seu contato oficial com a sociedade nacional, em maio de 1971. Em um primeiro momento, houve uma rejeição por parte deste povo a ver as suas imagens serem reproduzidas em fotografias (Villela, 2015). Na atualidade, este povo está produzindo suas próprias fotografias e, especialmente, através de aparelhos celulares. Elas são fotografias digitais que rapidamente são colocadas em circulação pela internet e aplicativos, sendo vistas por indígenas e não-indígenas. A maioria dessas fotografias têm uma materialidade efêmera, pois quase sempre são deletadas por aqueles que as produziram. Esse, sem dúvida, é um desafio para futuras propostas de curadoria desses objetos fotografias.



Figura 5: Afinidades visuais entre fotografias etnográficas feitas por Bronislaw Malinowski nos anos 1920 (à esquerda), e Fabíola Andréa Silva nos anos de 1990 (à direita).

Referências

- AAREKOL, Lena. Heroic stories or indigenous perspectives? Polar Expedition photographs in Norwegian Museum Exhibitions. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Nova York, Routledge, 2017. p. 149-162.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2005.
- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. *ZUM-Revista de Fotografia*, n. 17, p. 116-137, 2019.
- BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. Introduction: rethinking visual anthropology. In: BANKS, Marcus; MORPHY, Howard (eds.). *Rethinking visual anthropology*. New Haven/Londres, Yale University Press, 1997. p. 36-52.
- BANKS, Marcus; VOKES, Richard. Introduction: anthropology, photography and the archive. *History and Anthropology*, v. 21, n. 4, p. 337-349, dez. 2010.
- BARUKI, Sandra e COURY, Nazareth. Treinamento em conservação fotográfica: a orientação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. In: CENTRO DE CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO FOTOGRÁFICA DA FUNARTE. *Cadernos técnicos de conservação fotográfica, 1*. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres, Penguin Books, 1972.
- BOAST, Robin. Neocolonial collaboration: museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology*, v. 34, n. 1, p. 56-70, 2010.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. *Caderno de diretrizes museológicas*, v. 2, p. 17-25, 2008.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da arqueologia: caminhos percorridos. *Revista de Arqueologia*, v. 26, n. 2, p. 04-15, 2013.
- BRULON, Bruno. Os objetos de museus, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade: Estudos*, v. 25, n. 1, p. 25-37, 2015.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Etnografia e Imagem*. Tese (Livre Docência) – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DUBOIS, Philippe. *Video, cinema, Godard*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

EDWARDS, Elizabeth. Exchanging photographs, making archives. In: EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories. Photographs, anthropology and museums*. Oxford, Berg, 2001a. p.27-50.

EDWARDS, Elizabeth. Rethinking photography in the ethnographic museum. In: EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories. Photographs, anthropology and museums*. Oxford, Berg, 2001b. p. 183-209.

EDWARDS, Elizabeth. Thoughts on the “Non Collections” of the archival ecosystem. In: CARAFFA, Costanza *et. al.* (eds.). *PhotoObjects. On the materiality of photographs and photo archives in the Humanities and Sciences*. Berlim, Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, Studies 12, 2019.

EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. Introduction: photographs as objects. In: EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (eds.). *Photographs objects histories: on the materiality of images*. Londres/Nova York, Routledge, 2004. p. 1-15.

EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid. Museums and the work of photographs. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid. (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p. 3-20.

EDWARDS, Elizabeth e MORTON (eds.). *Photographs, museums, collections. Between art and informations*. Londres, Bloomsbury, 2015.

FERREIRA, Miguel. *Introdução à Preservação Digital – Conceitos, estratégias e atuais consensos*. Guimarães, Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006.

FILLIPI, Patrícia; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções de fotografia*. São Paulo, Arquivo do Estado/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GELL, Alfred. *Arte e Agência*. São Paulo, Ubu, 2018.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação [1990]. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. p. 203-210.

HAFNER, D. Objects, agency and context: Australian Aboriginal expressions of connection in relation to museum artifacts. *Journal of Material Culture*, v. 18, n. 4, p. 347-366, 2013.

HARTIG, Kajsa. Digital dilemmas: impact of digital tools on photograph collections. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p.223-241. 2017.

JACKNIS, Ira. Looking at culture: visualizing anthropology at a university museum. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p. 201-219, 2017.

KNOWLES, Chantal. Negative space: tracing absent images in the National Museums Scotland's collections. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p. 73-91, 2017.

LAVÉDRINE, Bertrand. *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*. Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2003.

McCREDIE, Athol. From them us: changing meanings of photographs of Māori at Te Papa. In: EDWARDS, Elizabeth e MORTON (eds.). *Photographs, museums, collections. Between art and informations*. Londres, Bloomsbury, 2015. p. 195-212.

MARTINS, Luciana Conrado e MARTINS, Dalton Lopes. Experimentações sociotécnicas para organização e difusão de coleções digitais universitárias: o caso do projeto Tainacan. *Revista CPC*, v. 15, n. 30 (esp), p. 34-61, 2020.

MORTON, Christopher. Observations from the interface: photography, ethnography, and digital projects at the Pitt Rivers Museum. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid. (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p. 243-260.

MORTON, Christopher. *The anthropological lens: rethinking E. E. Evans-Pritchard*. Nova York, Oxford University Press, 2018.

PAVÃO, Luis. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa, Dinalivro, 1997.

PEARCE, Susan (ed.). *Interpreting objects and collections*. Londres, Routledge, 1994.

PELLEGRINI, Ana Carolina P. *Imagens dos Asurini do Xingu - Curadoria do acervo fotográfico de um povo indígena amazônico*. 2022. Memorial de Qualificação

(Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

PINNEY, Christopher. *Photography and anthropology*. Londres, Reaktion Books, 2014.

PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas (eds.). *Photography's other histories*. Durham/Londres, Duke University Press, 2003

PINK, Sarah. *Visual ethnography. Images, media and representation in research*. Londres, SAGE Publications, 2001.

POMIAN, K. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi – Vol. 1: Memória-História*. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985. p. 51-86.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, v. 21, n. 1, p.123-155, 2015a.

ROCA, Andrea. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. *Revista de Antropologia*, v. 58, n. 2, p. 117-142. 2015b.

ROBERTS, Russel. Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and 'The Museum.

In: FINN, Bernard (ed.). *Printing Pictures. The Artefacts Series – Studies in the History of Science and Technology*. Science Museum, 2004. p. 4-20.

SASSOON, Joanna. Photographic materiality in the age of digital reproduction. In: EDWARDS, Elizabeth e HART, Janice (eds.). *Photographs objects histories: on the materiality of images*. Londres/Nova York, Routledge, 2004. p. 196-213.

SHIELDS, Duncan. Multiple collections and fluid meanings: Alfred Maudslay's archaeological photographs at the British Museum. In: EDWARDS, Elizabeth e MORTON (eds.). *Photographs, museums, collections. Between art and informations*. Londres, Bloomsbury, 2015. p. 27-46.

SILVA, Camila Aparecida da. *Avaliação dos Processos de Catalogação em Museus de Arte: O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SILVA, Fabíola A.; PELLEGRINI, Ana C.P. Imagens dos Asurini do Xingu: refletindo sobre a importância dos acervos fotográficos nos museus. *Habitus*, v. 17, n.1, p. 163-184, 2019.

TUCKER, Jennifer. Photography in the Making of Modern Science. In: PASTERNAK, Gil (ed.). *Handbook of Photography Studies*. Londres, Bloomsbury Academic Press, 2019. p. 235-254.

VILLELA, Alice. *O negativo e o positivo. A fotografia entre os Asurini do Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

WILDER, Kelley. *Photography and Science*. Londres, Reaktion Books, 2009.

Musealizando a diferença: Acervos e museus virtuais LGBTQIAPN+

Musealizing the difference: LGBTQIAPN+ virtual collections and museums

Hugo Menezes Neto

Universidade Federal de Pernambuco (Departamento de Antropologia e Museologia)

hugo.menezesnt@ufpe.br

Recife, Pernambuco, Brasil

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0902-9649>

Thiago Barcelos Soliva

Universidade Federal do Sul da Bahia

thiagosoliva@gfe.ufsb.edu.br

Teixeira de Freitas, BA, Brasil

<http://orcid.org/0000-0003-3355-6569>

Recebido em: 30 de junho de 2023

Aceito em: 18 de agosto de 2023

Resumo

Este artigo apresenta reflexões antropológicas sobre a experiência de museus virtuais LGBTQIAPN+, instituições empenhadas na construção e salvaguarda das memórias desses grupos, bem como na disponibilização de acervos digitais e exposições virtuais. Considerando a importância dessas ações como forma de inclusão da diversidade sexual e de gênero no campo museal, de reparação histórica e de luta por cidadania patrimonial, sistematizamos informações de três experiências exemplares: o Museu Bajubá, o Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA) e o Arquivo Lésbico Brasileiro. Como efeito advertido, produzimos uma revisão crítica na interface com a “Museologia LGBT+”, pensando o “desejo de museu” e a “disputa pelo arquivo” para engendrar um debate que responda a ideia de “musealização da diferença”.

Palavras-chave: Museus virtuais; patrimônios LGBTQIAPN+, memória LGBTQIAPN+; Arquivo.

Abstract

This article presents anthropological reflections on the experience of virtual LGBTQIAPN+ museums, institutions dedicated to the construction and safeguarding of the memories of this group, as well as the provision of digital collections and virtual exhibitions. Considering the importance of these actions as a means of including gender and sexual diversity in the museum field, of historical reparation, and of the struggle for heritage citizenship, we systematize information from three exemplary experiences: the Bajubá Museum, the Transgender Museum of History and Art (MUTHA), and the Brazilian Lesbian Archive. As a result, we offer a critical review of the issues surrounding “LGBT+ Museology”, contemplating the “desire for a museum” and the “dispute over the archive” to engender a debate that addresses the idea of “musealizing difference”.

Keywords: Virtual museums; LGBTQIAPN+ heritage; LGBTQIAPN+ memory; Archive.

Apresentação

A literatura antropológica sobre patrimônio cultural e museus tem crescido em volume e diversidade temática nos últimos anos. Temas como os patrimônios LGBTQIAPN+ e museus ligados à diversidade sexual e de gênero têm não somente ampliado o “vocabulário do patrimônio” (Gonçalves, 2012), mas levado pesquisadoras e pesquisadores a interagir com outros campos de conhecimento e teorias críticas, como as decoloniais, crítica feminista, teoria queer e interseccionalidade.

Se em seus trabalhos clássicos a antropologia situou os debates sobre museus e patrimônios focalizando os processos de invenção da nação, atualmente, os trabalhos desse campo se dedicam à tarefa político-científica de reconhecer “outros patrimônios” e “outros museus”, sobretudo aqueles relacionados a grupos sociais historicamente alijados das narrativas oficiais sobre a nação. Tais debates contemporâneos não constituem, como diria Menezes Neto e Soliva (2022), o fetiche ou desejo por conservar materialidades do passado, mas sim o esforço de revisão histórica decolonial que mobiliza produtores/detentores com foco na consolidação de uma cidadania patrimonial¹ (Lima Filho, 2015).

Vemos, assim, grupos sociais deliberadamente excluídos da história e da memória coletiva nacional (Pollak, 1989)² ocupado a internet para criar instituições legitimadoras de discursos que, em última instância, requerem o reconhecimento de seus patrimônios e de suas próprias narrativas memoriais. Como efeito, há um expressivo aumento do número de museus e arquivos virtuais especialmente dedicados às demandas culturais e patrimoniais da população LGBTQIAPN+. A emergência desses museus evidencia novos processos e atores sociais na disputa pelo trabalho de reconstrução da história e de reivindicação das memórias. O que vemos, então, é uma tentativa de subversão do jogo sociocultural de lembrar e esquecer, com a destituição da

¹Cidadania patrimonial, como defende Manuel Ferreira Lima Filho (2015), se refere à capacidade operativa de indivíduos e grupos para a construção de estratégias de interação com os bens culturais e com as políticas patrimoniais.

² Michael Pollak, (1989) a partir da leitura crítica de Maurice Halbwachs e com bases em Pierre Bourdieu, chama a atenção para a ideia de memória coletiva uma forma específica de dominação ou violência simbólica. Para o autor, a memória coletiva se quer nacional e tem um caráter destruidor, uniformizador e opressor. Trata-se de uma imposição que apaga, relega ao esquecimento, a história e a memória de “grupos minoritários”, em seus termos. Quando tais grupos conseguem, de maneira subversiva, trazer ao debate na esfera pública suas “memórias subterrâneas” ergue-se o campo de “disputas pela memória”. Por sua vez, entendemos memória aqui como resultado de forças sociais, assimétricas e irregulares, que operam sobre o que lembrar e o que esquecer, sempre exposta às transformações e objeto de muitos conflitos. Nas palavras de Andreas Huyssen (2000): “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento”.

“história única” e a valorização da pluralidade de histórias ou narrativas que contemplem grupos sociais nunca antes lembrados pela oficialidade. A história única sempre foi um perigo, como afirma Chimamanda Ngozi Adichie (2009:16):

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (Adichie, 2009: 16).

Considerando essas questões, este artigo examina, primeiramente, a emergência de uma “Museologia LGBT+”³ no Brasil, para em seguida apresentar e discutir ações e conceitos mobilizados por três de suas representantes na virtualidade: o Museu Bajubá, o Arquivo Lésbico Brasileiro e o Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA). Essas instituições apontam para a incidência desse debate na prática museal brasileira, cada vez mais impelida a se preocupar com a construção, preservação e divulgação dos patrimônios e das memórias LGBTQIAPN+⁴. Este trabalho busca sistematizar algumas informações e dados oriundos da investigação das narrativas, conceitos e atividades dos referidos museus virtuais; e ainda por meio de entrevistas com as cofundadoras do Museu Bajubá, Rita Colaço, e do Arquivo Lésbico Brasileiro, Augusta da Silveira de Oliveira.

Nossas reflexões têm como ponto de partida o cruzamento entre a crítica ao regime de poder da sexualidade e a noção de arquivo, postulados por Michel Foucault, na qual ancoramos as considerações sobre o projeto e a agenda de uma “Museologia LGBT+”, que ressoam nos conceitos e nas práticas dos museus ligados ao tema. Entendemos que museus inscritos numa “museologia LGBT+” não apenas atuam na relevante missão de produção e salvaguarda das memórias das pessoas LGBTQIAPN+, mas também expressam anseios de inclusão museal, disputam espaço no debate público patrimonial e pretendem pautar uma agenda de discussão política progressista. Assim, seguimos as pistas de Foucault (2014: 08) perseguindo as perguntas: “O que há enfim de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde afinal está o perigo?”.

³ Optamos pela terminologia Museologia LGBT+ porque assim ela aparece na literatura museológica sobre o tema.

⁴ Nesse texto apareceram diferentes variações do acrônimo LGBTQIAPN+. Optamos, como autores, por usar LGBTQIAPN+, pois ela é mais inclusiva e aparecerá nesse texto sem aspas quando nos referirmos genericamente sobre essa população, o processo de construção dos seus direitos e o movimento social que se organizou em torno da diversidade sexual e de gênero. Quando outros/as autores/as se referirem a variações do acrônimo usaremos aspas.

Desejo, Museus e Arquivo

Foucault (2020) explora a elaboração do “sexo” como constructo classificador a serviço da regulação e do controle sociais da sexualidade⁵. A sexualidade, para esse filósofo, encontra-se do lado da norma, da disciplina e da regulamentação, inscrevendo-se como dispositivo de disciplinamento dos corpos e, consequentemente, de gestão da vida. Ele chama a atenção, desse modo, para o dispositivo de sexualidade como tecnologia de poder, operando para produzir o “desejo de sexo – de tê-lo, de aceder a ele, de descobri-lo, liberá-lo, articulá-lo em discurso, formulá-lo em verdade” (Foucault, 2020: 170). Para os propósitos deste artigo, compreendemos que há um “desejo de museu”, por parte de intelectuais e ativistas LGBTQIAPN+, que busca romper com a “vontade de verdade sobre o sexo” operando a desestabilização de saberes disciplinadores sobre corpos dissidentes.

Nota-se, portanto, um aumento expressivo de museus dedicados às questões LGBTQIAPN+ com um intuito de redefinir discursos hegemônicos e opressivos acerca da diversidade sexual e de gênero ancorando-se em novas narrativas memoriais. O aumento do número de museus no mundo é objeto da discussão de pensadores com o sociólogo Andreas Huyssen (2000), que compreende esse fenômeno como resposta ao imperativo da lembrança que vivemos na atualidade, o que chama de tempos de “excesso de memória” e “pânico social do esquecimento”. Como efeito, ele aponta para um crescimento exponencial de “instrumentos de rememoração” e de operadores da musealização. O que acreditamos está em jogo neste momento, contudo, é a disputa pelo domínio da “maquinaria museal”⁶, pela gestão dos espaços de (re)organização e legitimação de narrativas e discursos, como os museus; disputa impetrada pelos que não apenas foram apagados da história oficial/única e de memória coletiva/nacional, mas que, sobretudo, foram alijados da participação na produção delas.

⁵ Judith Butler (2006:166) explica que a ideia de sexo oculta e unifica artificialmente uma variedade de funções sexuais distintas e não relacionadas, e ainda “aparece no discurso como causa, como essência interior que tanto produz como torna inteligível todo tipo de sensação, prazer e desejo como específicos de um sexo.”. A autora arremata: “Em oposição a essa falsa construção do sexo como unívoco e causal, Foucault engaja-se num discurso inverso, que trata o “sexo” como efeito e não como origem. Em lugar do “sexo” como causa e significação originais e contínua dos prazeres corporais, ele propõe a ‘sexualidade’ como um sistema histórico aberto e complexo de discurso e poder, o qual produz a denominação imprópria de sexo para ocultar e, portanto, perpetuar as relações de poder.” (Butler, 2006: 170).

⁶ Uma alusão a ideia de “maquinaria patrimonial” do sociólogo Henry Pierre Jeudy (2005). Corresponde, a grosso modo, ao conjunto de atores envolvidos com o patrimônio (em suas hierarquias simbólicas e disputas), as operações (tais como conceituação, definição, seleção, patrimonialização, difusão, preservação e salvaguarda), e a gerência dos discursos acerca de bens culturais legitimados como tal

Se vivemos no que Foucault (2020:160) chamou de sociedade “do sexo”, ou melhor, da sexualidade – na qual os mecanismos do poder “falam da sexualidade e para a sexualidade”-, a anterior ausência e o atual baixo quantitativo de museus dedicados à diversidade sexual e de gênero denuncia o controle dos discursos sobre a sexualidade por meio de uma “maquinaria museal” (uma rede de agentes privilegiados, operadores da musealização) que trabalhou, e ainda trabalha, para a manutenção e reprodução de conteúdos imagéticos e discursivos conservadores, patriarcais e cisheteronormativos. De acordo com Foucault (2014:09), existem em toda a sociedade procedimentos para o controle, seleção, organização e redistribuição do discurso com vistas a “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. Como se o discurso “longe de ser esse elemento transparente e neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacífica, fosse um lugar onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns dos seus mais temíveis poderes”. Nesse sentido, o aumento do que conhecemos, genericamente, como “museus LGBTQ+” reflete um conjunto de estratégias de resistências conectadas a disputas de poder em torno da produção discursiva e das operações museais que historicamente excluíram as experiências sociais não heterossexuais de suas narrativas.

Foucault (2014), à luz da psicanálise, afirma que o discurso não meramente oculta ou manifesta o desejo, ele é o próprio objeto do desejo: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 2014:10). Da perspectiva de uma antropologia dos museus, contudo, acreditamos que a luta pelo discurso é também uma luta pelo arquivo – pelo sistema de acúmulo, historicidade e desaparecimento – onde se processa o jogo das relações que promove legitimação, consolidação, permanências e mudanças nos discursos. Assim, tomar a governança do arquivo, desarticulando os sistemas de controle de formação e transformação dos enunciados, é uma forma estratégica de luta pelo discurso.

O arquivo foucaultiano não é “soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documento de seu próprio passado ou como testemunho de sua identidade mantida” (Foucault, 2013: 157), tampouco se refere meramente às instituições de guarda e conservação de memórias que “permitem registrar e conservar os discursos de que se tem lembrança e manter livre à disposição” (idem). O arquivo, enfim, é um sistema de discursividade que seleciona e interliga discursos, os aloja na

história e, por conseguinte, exclui outros. Conforme Foucault (2013: 157), é um sistema que transforma enunciados em acontecimentos e coisas, preocupado com “o que fazer com tantas coisas ditas, por tantos homens, há tantos milênios”. Ele não é descritível em sua totalidade, é incontornável em sua atualidade e opera entre a tradição e o esquecimento impondo as regras que permitem aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. Desse modo, nos termos do autor:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente numa massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desaparecem ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (...) Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os específicos em sua duração própria. (Foucault, 2013: 158-159).

Sabemos que “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências, ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (Foucault, 2013: 157), logo, criar museus é um caminho para entrar na ordem do discurso, pois, por sua natureza conceitual, são instituições potencialmente ligadas ao arquivo. Instaurar um museu ligado às experiências sociais e demandas políticas LGBTQIAPN+ é ocupar um lugar de protagonismo interdito a esse grupo social no jogo complexo que define o que dizer, guardar ou descartar; é finalmente burilar autonomamente o sistema discursivo e, conseqüentemente, elaborar novos discursos. Por isso acreditamos que é ele próprio, o museu, como dobra, outro objeto do desejo.

Museologia LGBT+: pulsões e desejo por novos museus

Há aproximadamente uma década vem se consolidando um importante debate acerca da emergência de uma “Museologia LGBT+” no Brasil, capitaneado por professores/as, pesquisadores/as e ativistas. Olhando em retrospecto para a produção acadêmica oriunda desse debate, gostaríamos de destacar três eixos fundamentais, dimensões estruturais ou pulsões do “desejo de museu”, plenamente interligados, que podem ajudar a pensar os conceitos e ações dos museus virtuais adiante trazidos como exemplos paradigmáticos da incidência desse campo de ideias, ou arena de conflitos simbólicos, que envolve a disputa pelo arquivo.

O primeiro eixo é o impulso de conexão entre a “Museologia LGBTQIAPN+” e a história do Movimento LGBTQIAPN+. Trata-se do que chamamos de pulsão pela origem, inscrita, sobremaneira, numa discussão política histórica. A historiadora e professora do curso de museologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Thainá Castro, e a museóloga Mayara Ladeia, afirmam:

A relação entre a comunidade LGBTQ e a museologia não começa agora, o interesse de museus tradicionais ou centrais, de revistas e instituições é fruto da luta do movimento LGBTQ brasileiro, do surgimento da museologia social, de acontecimentos históricos e implementação de políticas públicas, que juntos pressionaram não só a museologia, mas toda a sociedade na busca pela garantia de direito à vida. (LADEIA; CASTRO, 2022: 232).

O argumento central de Ladeia e Castro (2022) é que entre os anos de 1970 (com a emergência do Movimento Homossexual Brasileiro) e os anos 2010, os movimentos sociais pautaram discussões e travaram lutas por direitos das pessoas LGBTQIAPN+ que abriram espaço na esfera pública para as reivindicações acerca do direito ao patrimônio e à memória. Nessa narrativa se desenha um contexto favorável à instauração de uma museologia finalmente preocupada com uma representatividade LGBTQIAPN+, ou melhor, com a ausência dela, nos museus.

A ideia de ausência lastreia o segundo eixo, o da crise da representação ou a pulsão acusatória. Diferentemente de se pensar a “Museologia LGBTQIAPN+” como uma dobra – tardia, porém, orgânica – na história do Movimento LGBTQIAPN+, a força do argumento instaurador dessa museologia seria o incômodo com a ausência, apagamento ou invisibilidade deliberada de representações, de memórias e patrimônios a serem criados e classificados como LGBTQIAPN+, aliado à vontade de reparação histórica. O que chamamos de crise da representação atende por uma fissura, uma ferida patriarcal e LGBTQfóbica, colonial por si, que excluiu minorias sociais das narrativas expositivas e ações museais. Enquanto o primeiro eixo parece querer acomodar a “Museologia LGBTQIAPN+” como resíduo de um contexto de luta que convertia gradativamente os obstáculos e interditos em um novo e favorável contexto para ideias progressistas e conquistas de direitos, e também como culminância das agendas de mobilização dos grupos e ativistas; o segundo eixo, em seu tom marcado pela constatação da LGBTQfobia das instituições museais, destrona a organicidade ou a linearidade da formulação histórica e se apresenta como epicentro do debate: “Foi em oposição ao pensamento LGBTQfóbico que a ‘Museologia LGBTQIAPN+’ passou a reivindicar seu território no campo” (Boita et al., 2022: 18). Nesse sentido, enquanto para Ladeia e Castro (2022) a

museologia social dos anos de 1970 – que reorienta a atenção dos museus de seus objetos e coleções para a comunidade, o entorno e as questões sociais – mostrava-se o princípio da mudança para uma gradual, e pouco conflitiva, política de inserção das memórias das minorias sociais. Para outros autores e promotores do debate, como o museólogo e antropólogo Tony Boita e o historiador e professor do curso de museologia da Universidade Federal de Sergipe, Jean Baptista, a museologia social seria mais um marcador histórico, ou constructo teórico museológico, alojado na crítica à continuidade da exclusão da diversidade sexual e de gênero ou à permanência do silêncio sobre a experiência social LGBTQIAPN+.

Em seguida, porque apesar de termos tido notícias sobre a Nova Museologia — virada ontológica dos anos 70 onde as comunidades passaram a ser consideradas como parte fundamental dos projetos museológicos —, nada sobre a questão LGBTQ+ por lá foi dito. De fato, orientando por um senso puritano, o pensamento revolucionário da Nova Museologia por décadas se constituiu desprovido de sexualidade e, consequentemente, indiferente a nossas dores. Como resultado, a Museologia interessada na libertação para nós representou muito mais uma exclusão, apagamento, trauma ou reforço à LGBTfobia que bem conhecemos em nosso cotidiano. (Boita; Baptista; Habib; Sabará, 2022: 19).

Destacamos, portanto, que embora a “Museologia LGBTQ+” pareça ancorada na projeção histórica da luta por direitos, seus fundamentos político-acadêmicos se conformam com mais vigor em uma outra ordem: na constatação da ausência da representação da diversidade sexual e de gênero nos museus, acusando-os de ainda serem espaços de reprodução da LGBTfobia estrutural (Baptista; Boita, 2017a e 2017b). A “Museologia LGBTQ+”, como programa coletivo, por sua vez, intenta conciliar a necessária produção epistêmica, com vistas a elaborar conceitos e categorias que fundamentem o debate, com o enfrentamento à precarização da vida (Butler, 2019)⁷ das pessoas LGBTQIAPN+ (no país que mais mata essa população no mundo) no que concerne à atuação do Estado na elaboração e atualização contínua de uma memória nacional heteronormativa, branca e patriarcal, logo, precária, insuficiente, excludente e violenta.

O terceiro eixo do debate da “Museologia LGBTQ+”, chamaremos aqui de programático. Trata-se dos esforços de edificação de um campo com a elaboração de um programa constituído de um projeto intelectual e um político que se alimentam

⁷ Para Butler (2019:40), a precariedade designa a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizada na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração das redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte.

mutuamente. O projeto intelectual, grosso modo, busca analisar “o problema da representação da diferença nos regimes museais contemporâneos” (Soares, 2020), com o auxílio do arcabouço teórico de gênero e sexualidade das ciências humanas, como o feminismo (e seus conteúdos interseccionais) e a teoria *queer*. O projeto político, por sua vez, pretende se desfazer das heranças de uma museologia eurocentrada, androcêntrica, cisheteronormativa e, em última instância, LGBTfóbica, por meio da elaboração de uma agenda de reivindicações que versam sobre a garantia do direito à memória e à preservação do patrimônio LGBTQIAPN+, com vistas à valorização da formulação identitária dos sujeitos cujos corpos se inscrevem na dissidência da norma e na insubordinação dos padrões. De acordo com Foucault (2020: 169), é pelo sexo que todos devem passar para “ter acesso a sua própria inteligibilidade”, à “totalidade de seu corpo” e “à sua identidade”. Pretende-se repensar os museus em sua relação com o sexo e a sexualidade – assumindo, consequentemente, sua atuação como dispositivo da sexualidade – para repensar as identidades. Como afirma o museólogo e antropólogo Bruno Brulon Soares (2020):

Repensar os museus no presente e a reavaliar os quadros sociais das identidades que eles encenam é papel de uma museologia consciente e reflexiva que está disposta a se debruçar sobre aquilo que recebemos pronto da museologia tradicional e eurocêntrica para reformular as pedras fundamentais que erguem os nossos museus. Derrubar os templos deve ser apenas o começo de uma reconstrução de uma política de identidade no bojo dos regimes de identidades que criamos e o início bem-vindo de um longo caminho de debates sobre outros sexos, outros comportamentos e outras musas para celebrar nossas diferenças (Soares, 2020: 83).

Essa pulsão programática revela desafios e avanços. O desafio premente se instala nas dificuldades de conciliação, ou na divergência evidente, das experiências sociais⁸ que compreendem a ideia de uma comunidade LGBTQIAPN+. Essa comunidade política abriga em sua unidade uma vasta diferença interna que aponta para hierarquias sociais, exercício de micropoder e níveis distintos de precarização. Não obstante, a “Museologia LGBT+” se deparou com questões singulares, como, por exemplo, aquelas ligadas à experiência social das mulheres travestis e transexuais, como iluminou Lirous K’yo Fonseca Ávila, coordenadora geral da Associação em Defesa dos Direitos Humanos (ADEH), em seu artigo “No museu, onde está a travesti?” (2021). Ou, questões relacionadas especificamente às mulheres cis lésbicas, que indicam a

⁸ A noção de experiência aqui acionada é baseada no pensamento de Stuart Hall (2003: 134), que sobre ela diz: “Em última análise, trata-se de onde e como as pessoas experimentam suas condições de vida, como as definem e a elas respondem”.

necessidade de investimentos em uma “museologia sapatão” no intuito de, nas palavras da museóloga Victória Lobo Fernandes (2022: 220) “sapatonas, como eu, conquistemos visibilidade nos museus e na museologia”. O debate se complexifica a partir da imprescindível projeção das interseccionalidades na composição da referida comunidade política, direcionando as preocupações para os atravessamentos de classe e de raça, como mostram, por exemplo, as reflexões da mestra em memória social e doutora em estudos culturais, Geanine Escobar (2021), que discute a incidência das lesbianidades negras e periféricas para formulações narrativas museais.

Por outro lado, é relevante enfatizar a bem-sucedida articulação dos agentes promotores do debate com a instauração da Rede LGBT de Memória e Museologia Social do Brasil, que já existe há dez anos e que “passou a ser uma central de apoio, debates, análises e críticas sobre a museologia e sua relação com a comunidade LGBT” (Baptista; Boita, 2014: 183). É necessário frisar também a criação exitosa de canais de divulgação do debate, como a “Revista Memória LGBT”, idealizada por Jean Baptista e Tony Boita, que atinge grande alcance e repercussão: um veículo aberto com foco na publicação de textos de autores/as majoritariamente LGBTQIAPN+ com interesse no debate sobre patrimônios, museus e acervos (Baptista; Boita, 2014).

Além dessas, muitas ações pontuais têm sido realizadas no sentido de preservar e difundir patrimônios e memórias LGBTQIAPN+, o mapeamento delas se mostra um exercício constante dos agentes da “Museologia LGBT+”, com o objetivo de informar, atualizar, impulsionar, compartilhar e visibilizar tais ações promovidas à luz do debate instaurado no Brasil (Boita, 2020). Ainda se destaca dentro das universidades, nos cursos de graduação em museologia, uma discussão para transformar a “Museologia LGBT+” em disciplinas ou outros elementos curriculares, bem como em torná-la objeto de projetos de pesquisa e de extensão (Baptista et al., 2022).

Esse projeto político pretende, como importante horizonte utópico, que a pauta da “Museologia LGBT+” seja absorvida por museus convencionais/normativos. Isso ocorre principalmente quando gestores sensíveis ou afetados pelos debates inserem a diversidade sexual e de gênero como conceitos articuladores da missão institucional, dos planos museológicos, como tema de exposição e outras atividades museais, também, como agenda de formação para os trabalhadores de seus quadros (Boita, 2021). Todavia, a expressão mais impressionante dessa dimensão programática da “Museologia LGBT+” se apresenta na criação de novos museus, especialmente museus virtuais que

por sua natureza tem alto alcance de público, grande poder de mobilização e autonomia para uma gestão desvinculada das estruturas limitantes e conservadoras dos museus físicos convencionais/normativos. Como premissa, acreditamos que pessoas LGBTQIAPN+ têm criado museus não apenas para guardar patrimônios, produzir as memórias de suas experiências e, ainda denunciar a precarização de suas vidas, o que por si seria uma potência. O movimento parece ser mais audacioso e se reorienta para a tomada do arquivo com vistas à cogestão da “maquinaria museal”, à consolidação de um repertório patrimonial que legitima narrativas históricas e experiências específicas ligadas à diversidade sexual e de gênero, mas, sobretudo se impõe frente aos agenciamentos dos discursos, do que será dito sobre tais histórias e experiências.

Notas sobre memórias e patrimônios LGBTQIAPN+

Contribuindo com o projeto intelectual do eixo programático da “Museologia LGBT+”, sugerimos, do ponto de vista antropológico, uma noção de “patrimônios LGBTQIAPN+” conectada com as ideias de reparação e “cidadania patrimonial”. Entendemos que o debate acerca dessa de noção de patrimônio se inscreve em três premissas articuladas:

1. O patrimônio legitimado é forjado por moralidades conservadoras, portanto, não reflete a real participação/colaboração dos sujeitos LGBTQIA+ para a história, tampouco para a dinâmica social e a vida cultural do Brasil; 2. A ausência das narrativas e memórias LGBTQIA+ resulta, e ao mesmo tempo produz, a LGBTfobia estrutural que forja a sociedade brasileira e opera as escolhas dos signos a serem celebrados na esfera pública; 3. Os acervos individuais trancados nos armários domésticos ou de instituições públicas, em sua dimensão metonímica, falam sobre os sujeitos LGBTQIA+ tanto quanto sobre coletividades as quais pertencem e os desafio que enfrentam. (Menezes Neto; Soliva, 2022: 21).

A criação de novos museus virtuais diretamente ligados à projeção da experiência social LGBTQIAPN+ é um empreendimento comprometido menos com a perenidade material que tanto assombra os museus convencionais/normativos, e mais com a gestão dos discursos, tida como a museália relevante no jogo de disputas pela memória. A memória e o patrimônio apenas recentemente tornam-se objeto de atenção política do ativismo LGBTQIAPN+ no Brasil. Essa inércia se expressa nas poucas e atomizadas iniciativas de sistematização de acervos e arquivos dedicados a preservação da memória dessa população, mesmo aquelas que estão diretamente relacionadas à emergência do Movimento Homossexual Brasileiro no final dos anos 1970. Os registros históricos ligados à existência de pessoas que transgrediram convenções de gênero e

sexualidade estavam concentrados na produção dos saberes institucionais da medicina e psiquiatria vitorianas. As disputas em torno dessas narrativas se iniciam com a criação de espaços dedicados a sociabilidade homossexual entre as décadas de 1950 e 1960 e a consequente circulação de um conhecimento nativo através dos jornais artesanais que circulavam nesses espaços.

Conforme Menezes Neto e Soliva (2022), esses jornais compunha a primeira iniciativa de “arquivamento do eu” de grupos marcados pela clandestinidade e marginalidade. Diria os autores:

Os códigos culturais relativos à gestão da homossexualidade passam a ser divulgados e compartilhados por todos a quem chegavam essas publicações: constituía-se, assim, um acervo das práticas homossexuais em primeira mão e anos depois se converte em um material de extrema relevância para a história da experiência social das pessoas LGBTQIA+ (Menezes Neto e Soliva, 2022: 23).

Esse processo de “arquivamento do eu”, em expressão de Artières (1998), passa a contar com novos atores a partir da década de 1970. Ativistas e intelectuais que se identificavam como homens gays e mulheres lésbicas produziram novas narrativas sobre a homossexualidade, expressas em publicações mais profissionais, como o jornal *Lampião da Esquina*, e em estratégias de mobilização, como grupos de convivência e discussão que culminariam com o surgimento do Grupo Somos⁹, em São Paulo. Da colaboração entre ativistas e intelectuais resultou um conjunto de documentos que produziram potentes informações sobre a experiência homossexual, além de manifestar o desejo de construção de seus registros.

Esse é o caso da famosa análise de Edward MacRae sobre o Grupo Somos, considerado, junto com o jornal *Lampião da Esquina*¹⁰, eventos fundantes do Movimento Homossexual Brasileiro (MHB). A etnografia de MacRae remonta aos tempos simultaneamente áureos e sombrios da década de 1970, período marcado pela ditadura militar e pela presença de ideais contraculturais que enredariam o novo movimento em seus primeiros passos. De certa forma, o trabalho constitui um relato

⁹ De acordo com Menezes Neto e Soliva (2022: 24): “Esse grupo marcou o surgimento do moderno movimento gay organizado no país, o qual reunia uma rede de indivíduos, sobretudo homens da classe média intelectualizada. Essas pessoas se mantinham informadas sobre o que estava acontecendo em outros países, mormente em relação aos Estados Unidos”.

¹⁰ Segundo Menezes Neto e Soliva (2022: 24), o jornal *Lampião da Esquina* foi criado em 1978, sua proposta era trazer uma discussão política associada ao humor ácido e irônico característico da cultura *camp*. Apesar de ter como foco o público homossexual, o jornal tratava de uma ampla variedade de temas ligados às chamadas minorias sociais, veiculando várias matérias de interesse para as mulheres, negros, grupos indígenas e para o movimento ecológico. O *Lampião* teve forte impacto na construção do movimento homossexual brasileiro, fazendo circular ideias libertárias em relação à sexualidade.

autobiográfico do autor que não somente imergia no grupo para construir uma tese de doutorado, mas passava, assim como todos e todas que se congregavam no Somos, pelo processo de se tornar homossexual e militante homossexual, como o próprio MacRae (2018) chama a atenção.

Pelas mãos de outro ativista histórico do MHB sairia ainda um dos mais importantes registros da sociabilidade homossexual no Rio de Janeiro e em São Paulo. Green (2000) revela que entre os séculos XIX e XX já se podia encontrar o florescimento do que chamou de uma “subcultura gay” em áreas específicas desses dois centros urbanos. As regiões centrais dessas duas cidades aparecem como espaços atraentes para a prática homossexual, por resguardarem o anonimato entre aqueles que procuravam e aqueles que eram procurados para uma relação sexual furtiva. Em decorrência de suas pesquisas, James Green pode ser um exemplo de detentor de um vasto arquivo incluindo registros documentais, fotográficos e sonoros de ativistas históricos, reconhecidos na luta pelos direitos de pessoas LGBTQIAPN+.

Ainda que as pesquisas desses autores estivessem fortemente relacionadas a (re)construção de memórias, incluindo suas próprias memórias (como é o caso de MacRae), não se percebe qualquer tipo de iniciativa de construção de acervos na perspectiva da preservação e disponibilização para gerações futuras. A construção de uma consciência arquivística entre militantes do Movimento Homossexual Brasileiro parece estar diretamente associada ao período definido por Facchini (2005) como “segunda onda” do MHB. Esse momento foi marcado pela fragilidade institucional do Movimento e pela necessidade de reorganização dentro de um cenário onde os homens homossexuais eram considerados culpados pela emergência e disseminação de uma nova doença, a Aids.

A epidemia de Aids acentuou o esvaziamento dos grupos homossexuais, mas, do ponto de vista do exercício político, promoveu a formação de uma nova geração de ativistas. Muitas das pessoas que formaram os primeiros grupos da sociedade civil ligados ao combate à Aids eram homossexuais e várias delas tinham pertencido a grupos organizados do MHB. Inseridas dentro do movimento antiAids, elas passaram por um consistente processo de aprendizagem que envolvia os seguintes elementos: técnicas de negociação com o Estado, habilidades de expressão oral e escrita, articulação com distintos segmentos da sociedade civil e ligação com as mídias (GÓIS, 1999).

Nessa fase, muitos recursos destinados à participação direta da sociedade civil na luta antiaids foram alocados em novos grupos gays que começaram a surgir, o que lhes fortaleceu sob alguns pontos de vista. Primeiro, do ponto de vista financeiro, permitiu que eles pudessem organizar melhor e dar mais densidade às suas atividades. Segundo, do ponto de vista simbólico, atribui-lhes o status de interlocutor privilegiado com o Estado, antes algo considerado como impossível.

Se para Soares (2021), a “vontade de memória” do ativismo LGBTQIAPN+ internacional esteve associada ao advento da Aids entre as décadas de 1980 e 1990¹¹, no Brasil, não houve exatamente o mesmo impacto quanto à construção de políticas de memória. Essa “vontade de memória” parece antes ter se materializado em ações individuais de ativistas como João Antônio Mascarenhas e Luiz Mott em um esforço operado por ambos de profissionalização das ações do MHB na tarefa de negociar políticas públicas com o Estado¹².

Aparentemente, ao entregar seu acervo pessoal ao Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), da UNICAMP, em 1989, João Antônio Mascarenhas inaugurava uma prática pioneira de preservação de documentos políticos LGBTQIAPN+¹³. A Campanha contra o Código 302.0 (que despatologizou a homossexualidade), também a participação do Triângulo Rosa no processo Constituinte (que reivindicou a inserção da “orientação sexual” na constituição de 1988), além do processo contra o *Lampião da Esquina*, são fatos históricos só possíveis de serem acessados através dos documentos doados ao AEL. A perenidade dessa instituição talvez seja um dos principais motivos para João Antônio Mascarenhas tomar essa iniciativa. Acreditamos que ele já soubesse que a consolidação do movimento estava diretamente associada ao aprendizado sobre sua própria história.

¹¹ Esse momento foi marcado pelo aparecimento das primeiras iniciativas internacionais de construção de arquivos e museus LGBTI+, como o *GLBT Historical Society*, em São Francisco, Estados Unidos, e o *Schwules Museum*, em Berlim, Alemanha, ambos em 1985. Conforme Chantraine e Soares (2021), a crise provocada pela Aids implicou uma conexão entre a experiência coletiva da morte e a necessidade de lembrar.

¹² Segundo registros do Acervo Bajubá sobre o I Encontro Brasileiro de Homossexuais realizado em 1980, o Grupo Auê, do Rio de Janeiro, já reivindicava a necessidade da memória fazer parte da agenda dos grupos presentes no encontro.

¹³ Agildo Bezerra Guimarães foi outro importante agente que doou seu acervo pessoal ao Arquivo Edgard Leuenroth, da UNICAMP, em 1995. Este acervo oferece uma compreensão importante do período anterior a formação do MHB. Atualmente, esses documentos compõem o fundo “Turma OK”. Além de possuir a jornal *O Snob*, o conjunto reúne correspondência interna e outros documentos que eram enviados aos associados da Turma OK: material impresso como panfletos, recortes de jornais e textos de outros grupos homossexuais (Menezes Neto; Soliva, 2022).

Outro ativista pioneiro na constituição de políticas de memória da população LGBTQIAPN+ foi Luiz Mott. Conforme Jean Baptista e Tony Boita (2017), Luiz Mott é o responsável pela primeira iniciativa museológica com foco na diversidade sexual, o Museu da Sexualidade, sediado na cidade de Salvador, Bahia, em 1989. De acordo com os autores, o Museu passou por inúmeras dificuldades ao longo de sua curta existência que culminaram com o fechamento de suas portas.

A partir dos anos 2000, o “ativismo memorial” LGBTQIAPN+, nos termos de Soares (2021), ampliou de forma expressiva suas ações. A prática de doar acervos pessoais a instituições públicas, como foi o caso dos acervos de João Antônio Mascarenhas e Agildo Guimarães, cedeu lugar às formas digitais de disponibilizar acervos e repositórios com conteúdos relacionados a construção da memória LGBTQIAPN+, como blogs, sites e, mais recentemente, museus virtuais. O CEDOC – Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott¹⁴ (2007), o blog Memória & Histórias das Homossexualidades¹⁵ (2009) e o Acervo Bajubá¹⁶ (2010) são iniciativas pioneiras, que temos conhecimento, nesse processo.

O CEDOC – Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott - foi constituído em 2007 tendo em seu acervo mais de 3000 (três mil) itens voltados a memória e história LGBTQIAPN+ incluindo livros, jornais, revistas, produções acadêmicas (artigos, trabalhos de conclusão de curso, teses e dissertações), CD's, DVD's, fotografias, folhetos, cartazes e grande quantidade de documentos dos grupos, dos projetos e do movimento LGBTQIAPN+. Não coincidentemente, um dos idealizadores do acervo foi Toni Reis, um dos principais articuladores da ABGLT¹⁷. Em 2010, o CEDOC, através do projeto “Restauração do Jornal Lâmpião da Esquina”, restaurou, digitalizou e disponibilizou online todas as edições desse jornal. Além da disponibilização do *Lâmpião da Esquina*, no acervo digital do CEDOC é possível encontrar material do I Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas que trabalham com Aids (26 a 27 de janeiro de 1995) e do VIII Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas (28 a 31 de janeiro de 1995) ocorrido em Curitiba – Paraná; também material do grupo Atobá: Movimento de Emancipação Homossexual – Rio de Janeiro (1985), do Grupo Adé Dudu: grupo de

¹⁴ <https://cedoc.grupodignidade.org.br/colecoes/>

¹⁵ <https://memoriamhb.blogspot.com/>

¹⁶ <https://acervobajuba.com.br/>

¹⁷ Associação Brasileira de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis, Transexuais e intersexos foi fundada em 1995 e congrega diferentes grupos ativistas relacionados à diversidade sexual e de gênero.

negros homossexuais – Salvador (1981), do grupo Dignidade – Curitiba (1992-2021), dentre outros.

Concebido pela historiadora e ativista Rita Colaço, em 2009, o blog Memória & Histórias das Homossexualidades possui um conteúdo voltado a eventos e personagens silenciados pela história oficial. Conforme Colaço afirma em diferentes depoimentos, o blog defende o direito à história, à memória e ao patrimônio histórico e pratica a chamada “história pública”, comunicando fatos e personagens silenciados pela história oficial como Osvaldo Nunes (cantor e compositor), Darcy Penteado (artista plástico, desenhista, cenógrafo, escritor e ativista), Leci Brandão (cantora e compositora lésbica, quando sua orientação sexual e o seu repertório com temática homossexual ainda não figuravam na cena pública) e Antônio Chrysóstomo (jornalista, produtor, crítico musical e ativista, preso e condenado injustamente). O acervo é vasto e composto de conteúdos que incluem textos e imagens variadas sobre personagens importantes para a história LGBTQIAPN+¹⁸.

O Acervo Bajubá, por sua vez, foi constituído em 2010 a partir de um grupo de colecionadores, ativistas e pesquisadores interessados em reabilitar e evidenciar a memória LGBTQIAPN+. Seu acervo é composto por livros, LPs, pôsteres e jornais relacionados a arte, resistências e existências de pessoas LGBTQIAPN+. A urgência de salvaguarda e preservação desse material e das memórias produzidas potencializou as ações desses ativistas. Em 2017, o espaço físico do acervo mudou-se para São Paulo. Entre 2019 e 2021, o acervo ficou hospedado na Casa 1, projeto social voltado ao atendimento de pessoas LGBTQIAPN+ em situação de vulnerabilidade. Em 2022, o Acervo Bajubá passou a compartilhar seu espaço com o Grupo de Incentivo à Vida, em São Paulo. Através da plataforma virtual *Google Art & Culture*, o Acervo Bajubá disponibilizou a exposição *Recorte, pedaço, trecho, relato: navegando por memórias*

¹⁸ Por exemplo, de autoria do pesquisador Luiz Morando, traz informações sobre o espetáculo *Les Girls*, considerado o mito fundador da era de ouro dos Shows de Travesti no Brasil. Do jornalista e pesquisador João Carlos Rodrigues, consta uma breve referência ao trabalho e trajetória do cantor e compositor Johnny Alf, “belo exemplo da arte gay na MPB e na bossa nova”. Do historiador Jandiro Adriano Koch há textos enfocando personagens oriundos do Rio Grande do Sul, como Ektor Hofmeister (ou a Sophia Loren brasileira), Djalma dos Santos (Djalma do Alegrete) e uma entrevista (póstuma) com uma companheira da escritora Cassandra Rios. Da historiadora e ativista lesbica-feminista Marisa Fernandes, consta uma breve história sobre a visibilidade lésbica e o Ferro’s Bar, espaço de sociabilidade lésbica paulistano e palco da histórica rebelião contra a proibição de venda dos boletins *Chanacomchana* no seu interior, protagonizada por Rosely Roth e demais integrantes do Grupo de Ação Lésbica Feminista (GALF); bem como o apoio de feministas e parlamentares heterossexuais – esse texto é ilustrado com um conjunto de imagens exclusivas e raras, de autoria da própria Marisa, documentando o interior do bar, pouco antes da reforma que o descaracterizou.

LGBT+ que envolve um conjunto variado de itens: a Audioteca Claudia Wonder, cujo foco é recuperar a memória de pessoas dissidentes na Música Popular Brasileira e o acervo da luta contra a Aids, em colaboração com o Grupo de Incentivo à Vida (GIV). Apesar desses acervos e repositórios digitais, abrigados na nomenclatura de museus, também eventualmente produzirem exposições virtuais e até mesmo cooperarem com exposições de outras instituições, como foi o caso da Exposição “Memórias de uma epidemia”, uma cooperação entre o Museu da Diversidade Sexual e integrantes do Acervo Bajubá, seu foco se volta à pesquisa sobre memória e história LGBTQIAPN+.

O surgimento dos museus virtuais com atenção especial à projeção da memória e da arte LGBTQIAPN+ tem se constituído em um experimento importante de divulgação para públicos mais amplos da história e dos patrimônios artísticos produzidos por essas pessoas. Nos dedicaremos a analisar o processo de construção de três representantes desses museus associados a um contexto de disputas entre narrativas à reivindicação de reparação histórica e cultural.

Museu Bajubá (MB)

O Museu Bajubá constitui uma iniciativa pioneira de valorização, salvaguarda e divulgação do patrimônio “LGBTI+”¹⁹, sua história está diretamente vinculada ao ativismo memorial de Rita Colaço. Moradora da Lapa, região central do Rio de Janeiro, a historiadora inicia por iniciativa própria, em 2012, a realização de roteiros “LGBTI+” por espaços do “Rio Antigo” consagrados pela presença, história e atuação de dissidentes da norma heterossexual. Os espaços habitados pela famosa Madame Satã, a antiga sede do Jornal Lampião da Esquina e o local onde nasceu e morou João do Rio (jornalista, escritor, tradutor e teatrólogo, homem gay nascido em 1881) são alguns dos lugares objetos de atenção de tais roteiros. Com um pequeno grupo de pessoas, Colaço descortinava uma pulsante sociabilidade marcada pela presença de sodomitas, uranistas, bagaxas, afeminados, invertidos, frescos, viados, lésbicas, fanchonas, entendidas e demais categorias que designavam as dissidências de sexo e de gênero.

A realização dos roteiros possibilitou abrir um conjunto de reflexões sobre a cidade e suas espacialidades. Rita Colaço apresentou um rascunho desse debate no “Seminário Museu Queer”, promovido pelo Museu da Diversidade Sexual de São Paulo, em 17 de julho de 2018. Na ocasião, ela defendeu a ideia de uma “cidade como

¹⁹ O Museu Bajubá adota o acrônimo LGBTI+.

um grande acervo museológico, a céu aberto, de memórias e histórias dos protagonismos das pessoas LGBTI” (Colaço, 2018). Trata-se de uma proposta ambiciosa em que o processo de musealização passava dos objetos, consagrados como semióforos (Pomian, 1984), para os espaços, roteiros, itinerários e, sobretudo, territórios. A experiência com as visitas guiadas, a falta de iniciativas políticas para a salvaguarda da memória LGBTQIAPN+ nesses espaços, bem como o aumento do interesse pelo tema por outros/as pesquisadores/as incentivou a criação do “Museu Bajubá – Territórios LGBTI+” em 12 de junho de 2020. A escolha do nome “Bajubá” possui uma dupla motivação, conforme é possível observar na apresentação do site do Museu²⁰:

Por povo bajubá compreendemos o segmento populacional formado pelas dissidências sexuais e de gênero, bem como a cultura por elas produzida, em todos os seus aspectos. Povo, aqui, é empregado em sua acepção popular, equivalente a malta, bando ou tribo urbana. Estendendo o nome do socioleto ao próprio segmento, expressamos nossa perspectiva política de valorização da cultura dessa comunidade. Por outro lado, fugimos à instabilidade da sigla e homenageamos o Acervo Bajubá, talvez o maior repositório privado de itens do patrimônio cultural LGBTI+.

Em sua formação inicial, constituíram-se como cofundadores Rita Colaço e Luiz Morando, contando, também, com a participação de Remom Bortolozzi. Em junho de 2020, com o apoio técnico do grupo de Museologia Experimental e Imagem (MEI) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), coordenado pelo museólogo, antropólogo e professor Bruno Brulon Soares, e da estudante de museologia Thalyta Souza, foi elaborado o seu plano museológico²¹, com validade de dois anos. O documento previa duas exposições para o ano de 2020 – uma sobre os 140 anos de João do Rio e outra pelos 55 anos do Concurso de Miss Travesti Minas Gerais, em Belo Horizonte. Em 5 de agosto de 2021, foi inaugurada a primeira exposição comemorativa “Cintilando e Causando Frisson”, em homenagem aos 140 anos de nascimento de João do Rio²².

²⁰ Disponível em <https://museubajuba.org/apresentacao/>. Acesso em: 20 mai. 2023.

²¹ A Escola da Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (ECI/UFMG), por meio do professor Jezulino Braga, juntamente com as bolsistas Priscilla Tôres, Dandara Teixeira de Souza e Myriam Elice da Cruz, auxiliou na adoção do Tainacan (um banco de dados para coleções sob a forma de *plugin* para o *Word Press*, desenvolvido por pesquisadores brasileiros da Universidade de Brasília, UnB) como plataforma para montagem das exposições e roteiros.

²² A ação obteve o reconhecimento de parte dos maiores especialistas em João do Rio – a saber, o jornalista, escritor e pesquisador João Carlos Rodrigues e o historiador doutor Edmilson Martins Rodrigues (PUC-RJ, ex-UFF/UERJ). Disponível em <https://museubajuba.org/cintilando-e-causando-frisson/>. Acesso em: 25 mai. 2023.

Segundo Rita Colaço²³, o Museu Bajubá tem como finalidade principal, mas não exclusiva, a musealização dos territórios LGBTI+ nas cidades, que envolve uma dinâmica museal de pesquisa, análise a comunicação dos conhecimentos produzidos. Em suas palavras, “territórios LGBTI+” são:

Aqueles espaços que historicamente nos apropriamos para a nossa sociabilidade, para o sexo, para conhecer pessoas, para o lazer, para fazer as montações; são espaços de memória tal qual as boates, bares e restaurantes, as casas de ativistas, as sedes de jornais (...) Nós pesquisamos esses espaços, fazemos o tratamento dessas informações e fazemos a comunicação através de roteiros virtuais e presenciais. O Museu é organizado em estações e cada estação corresponde a uma cidade musealizada ou em musealização (Rita Colaço).

Constituído juridicamente em julho de 2022²⁴, o Museu Bajubá tem se beneficiado do trabalho voluntário de outros colaboradores, inclusive heterossexuais, organizando ações museais e produzindo conceitos museológicos, como o de território “LGBTI+”. Colaço defende a percepção dos territórios e espaços de memória “LGBTI+” nas cidades como patrimônio passível de uso como ferramenta estratégica na promoção de autoestima, reparação, integração e promoção da cultura de respeito à diversidade. No plano museológico do Bajubá, a noção de territórios musealizados ganha sentido através da categoria “estação”. Os roteiros se articulam em torno da estação que possuem coordenadores/as responsáveis pelo trabalho de pesquisa e montagem dos roteiros e exposições. Atualmente, no site do MB, é possível observar três estações: Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

O uso das “estações” como estratégia expositiva permite contemplar as perambulações, derivas e trânsitos de pessoas que se deslocavam pela cidade em busca de lazer e diversão “entre iguais”. Esses trânsitos e usos subversivos provocaram a consolidação de espaços de sociabilidade conquistados à revelia da norma heterossexual. De acordo com a apresentação do museu, “Por território entendemos, conforme o sentido consagrado pela geografia, o espaço apropriado, individual ou coletivamente, a partir de relações de poder, ligado, portanto, à subjetividade daqueles que o conquistaram” (Museu Bajubá apud Silva, 2011). Assim, a noção de território se

²³ Entrevista concedida para a produção deste artigo, em 15 jun. 2023.

²⁴ Registrado no Cadastro Nacional de Museus (museus.br) do Ministério do Turismo, sob o nº 5.31.01.6927, nº SNIIC: SP-2127, obteve o seu reconhecimento “a partir dos critérios estabelecidos no artigo primeiro do Estatuto dos Museus, Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009” (Ibram, s/d). Antes mesmo do reconhecimento formal o Museu já lograva êxito. Entre agosto e 10 de setembro de 2021 sua página contou com 9.794 visitas, com o registro, além do Brasil, de visitantes de Portugal, Alemanha, Suíça, Índia, Ucrânia, Liechtenstein, Polônia, Vietnã e Austrália.

relaciona diretamente a construção de identidades coletivas e subjetividades que se constituem a partir dessas ocupações.

Um olhar endereçado ao território e à construção das identidades LGBTQIAPN+ por meio do uso das cidades, permite perceber equipamentos urbanos como ruas, cabarés, buracos, praças, dentre outros, como “lugares de memória”, na expressão consagrada por Nora (1993), não porque condensam sentidos sobre a nação, mas por celebrar formas de existir que transgrediam convenções de gênero e sexualidade. Daí a importância de lugares como, por exemplo, os mictórios públicos, objeto de atenção da exposição “Os mictórios do Rio séc. XX – tesão e sociabilidade”. Por meio de fotografias de Augusto Malta, famoso fotógrafo do século XX, observa-se a importância desses espaços para a sociabilidade de homens que amavam outros homens em um momento marcado por encontros clandestinos e que se beneficiavam do anonimato da grande cidade. O Museu Bajubá, então, produz uma narrativa desses espaços e seus usos como uma experiência de sociabilidade e resistência “LGBTI+”. O roteiro dos mictórios do Rio de Janeiro está em exposição na sua página e também é feito de modo presencial periodicamente. Nesse sentido, informa Rita Colaço, o Bajubá tem dois acervos: os territórios “LGBTI+” identificados, catalogados, dispostos em roteiros nas cidades; e os documentos digitalizados disponibilizados virtualmente.

Ainda de acordo com a cofundadora, além dos territórios “LGBTI+”, o MB se empenha na produção de memórias de personagens importantes do movimento político e artístico “LGBTI+”, “ícones do nosso panteão”, como afirma. Ela explica: “Nós pesquisamos a trajetória dessas personagens, recuperamos suas biografias para apresentar a partir de datas redondas, como os 140 anos de João do Rio, como homenagem na página do Museu”. Essa ação visa produzir nomes de pessoas “LGBTI+” para a construção de uma nova narrativa que destaca os mecanismos de resistência de uma população marginalizada e estigmatizada, com vistas a conquista de uma cidadania cultural e a inscrição da população “LGBTI+” na formação da cultura brasileira.

Colaço ainda chama a atenção para a urgência de recuperar, positivar e divulgar histórias e pessoas sentenciadas ao esquecimento ou ao que chama de “registro histórico negativo”, tal como ela explica:

Na medida em que destacamos a importância da nossa história, que destacamos a importância dos nossos mecanismos de resistência, de como nós fomos capazes de fazer frente às dinâmicas de discriminação, de perseguição, de

criminalização, produzimos outros registros sobre nós mesmos. Nós não fomos invisibilizados na história, como se pensa, nós fomos inscritos na história somente em registros negativos, da criminalidade, da doença, da imoralidade. Então, agora, com as atividades da comunidade LGBTI+ no campo da memória, do patrimônio, da museologia, é um momento que estamos nos apropriamos do direito à cidadania cultural e estamos escrevendo nossa história. Nós mesmos pesquisamos nossa história e a escrevemos. Esse trabalho do Museu de fazer pesquisa, análise e comunicação do conhecimento é uma forma de valorizar essa trajetória de um grupo sempre colocado como párea, abjeto, inominável. Precisamos mostrar que estamos presentes na formação da cultura brasileira, por meio do registro positivo da história LGBTI+, a fim de contribuir com a cultura da alteridade para que possamos conviver dentro do regime do respeito às diferenças”.

Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA)

O Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA) foi idealizado por Ian Habib²⁵, em 2018, a partir de suas pesquisas para o mestrado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), que resultou no trabalho intitulado “Corpos Transformacionais”, publicado em livro em 2021. Conforme informações da página do museu, o MUTHA é o único desse gênero do Brasil e um dos poucos do mundo. Sua administração é voltada para a comunidade trans, não contando com nenhum tipo de fomento fixo de órgãos governamentais²⁶. Sua proposta se articula diretamente a uma perspectiva decolonial, como expressa em sua apresentação: “O MUTHA é o único museu do Brasil que visa (re)escrever a História e difundir a Arte de pessoas corpo e gênero diversas, que foram apagadas pelo passado colonial e não apresentam ainda outro local de reinscrição na sociedade” (Habib, 2021).

Sua proposta expositiva é inovadora, se estrutura como uma obra artística articulada a um conjunto de “tecnologias transformacionais”, em expressão cunhada por Habib (2021) para se referir ao caráter plástico das ações de preservação, pesquisa, construção de acervo e arquivo do Museu. Em sua concepção, o MUTHA propõe gerar fissuras nas fronteiras estabelecidas entre o museu e a obra de arte, uma vez que se trata de um museu pensado como a própria obra de arte, implicando uma desconstrução da concepção tradicional de museu. A expressão “trans” ganha materialidade na forma como esse museu se pensa, como um corpo em movimento e nunca acabado. Essa perspectiva fica evidente nas obras de arte feitas durante o processo de concepção do museu e que constituem a sua identidade visual. Essas obras são atravessadas pelo conceito de “transespécie”, uma forma de pensar a memória trans, de acordo com Habib (2021), que evoca a transformação corporal e a transtemporalidade, ou seja, as múltiplas

²⁵ Ian Habib se identifica como uma pessoa professora, pesquisadora, artista e autora transgênera.

²⁶ Atualmente, o MUTHA conta com recursos do Programa Aldir Blanc Bahia.

temporalidades da transformação corporal, diria Habib (2021). Vale salientar que ao se identificar como Museu Transgênero o próprio Museu expõe sua identidade se impondo como um museu trans, uma instituição que se pensa a partir de uma experiência trans, subvertendo o que Soares (2021: 119) chamou de “museu ultra-masculino, transfóbico, homofóbico e impenetrável”.

Ao romper com o conceito de museu como espaço de apresentação - resignando-o ontologicamente, tornando-o ao mesmo tempo força musealizadora e museália²⁷, o MUTHA propõe um duplo movimento: um processo “autopoiético”, diria Habib (2021), para se referir ao “presenciar criando”, um processo de se tornar o próprio objeto estético. Outro processo é aquele que Habib (2021) define como “metamuseológico”, um movimento crítico dirigido à ontologia do museu e as dicotomias que o estrutura. Nele, limites como humano e não-humano, homem e mulher, arquivo e acervo, obra de arte e museu são tensionados.

Habib (2021) propõe uma perspectiva transformacional, performativa e fabulativa. Ele discorre:

A perspectiva transformacional apresenta como foco a transmutação, explorando as transformações corporais e as alterações em estados das matérias. A performativa nos apresenta um museu como performance, ou seja, explorado em sua dimensão de ação. A fabulativa é um convite para a produção de novos corpos e mundos (Habib, 2021).

A partir dessa proposta de museu, o MUTHA também sugere mudanças significativas no processo de construir história, memórias e acervos. A concepção de história do museu parte de uma perspectiva decolonial e transfeminista, combinando uma crítica direcionada a fatos históricos registrados pela cisgeneridade – marcados por omissões, invisibilidade e destruição de arquivos –, e a (re)escrita histórica a partir das “transcestrais”. A noção de “transcestrais” evoca uma necessidade premente de recuperar os antecedentes históricos de uma geração de pessoas corpo e gênero diversas, que tiveram suas histórias marcadas por silenciamento e invisibilidade.

Nesse sentido, o arquivo histórico do MUTHA (AHMUTHA) envolve uma variedade de produções que se dividem em: 1) Acervos MUTHA^{antes}, composto de produções experimentais do próprio museu, sejam obras de arte ou performances; 2) Acervos de pesquisa, que envolvem os acervos pessoais e artísticos de Ian Habib e Juno Nedel; 3) Acervos Transcestrais, dedicado a trajetória de pessoas trans importantes que

²⁷ Museália é como o campo da museologia designa o objeto de museu, aquele que passa pelos processos de musealização ganhando novos sentidos para além de sua função ordinária.

já faleceram; 4) Arquivo Vivo, definido como uma tecnologia virtual de manipulação de memórias que possui curadoria compartilhada, a qual conta com o esforço de pessoas trans para selecionar e enviar seu material na perspectiva de se autoarquivar.

As coleções do Arquivo Vivo incluem acervos de Kelly Passos, Fabiane Galvão e Keila Simpson. O acervo dessa última cobre amplo período que revela importantes fatos sobre a construção do movimento antiaids e do movimento trans no Brasil. Keila tem atuação destacada no movimento LGBTQIAPN+ desde início da década de 1990, foi presidenta da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), dentre outros feitos políticos.

A experiência do MUTHA tem apontado para dimensões importantes do debate sobre museus e processos de musealização a partir da necessidade de incluir corpos e gêneros diversos. Um dos pontos centrais desse debate é aquele que se refere a urgência de se conferir historicidade a um conjunto de pessoas alijadas da história oficial. Ao criar fissuras na museologia e no conceito tradicional de museu, o MUTHA vem contribuindo com o aprofundamento do processo de descolonização desses espaços, estimulando e valorizando novas narrativas que burlam normatividades e rompem com a noção “história única” (Adichie, 2009).

O Arquivo Lésbico Brasileiro (ALB)

Criado em 2020, o Arquivo Lésbico Brasileiro é o resultado dos esforços de pesquisadoras e ativistas ligadas às experiências sociais e a história política lésbicas, empenhadas em compartilhar suas pesquisas e materiais (registros documentais) coletados. O Arquivo se define como “uma instituição sem fins lucrativos dedicada à preservação, difusão e democratização do acesso às memórias lésbicas. Ao dar proteção legal a todo tipo de registros das lesbianidades, buscamos combater o apagamento histórico”²⁸. A instituição, portanto, atua com vistas a preservar registros históricos relativos às lesbianidades e a democratizar o acesso a esses conteúdos por meio de acervos digitais, promovendo a construção e o compartilhamento de uma historicidade lésbica. Segundo Augusta da Silveira de Oliveira²⁹, historiadora e cofundadora do ALB: “concluímos que a circulação de materiais de pesquisa entre nós ainda era restrita e desejávamos que qualquer pessoa interessada nas lesbianidades pudesse acessá-los”.

²⁸ Disponível em <https://www.arquivolesbicobrasileiro.org.br/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

²⁹ Em entrevista concedida em junho de 2023, para a produção deste artigo. Augusta da Silveira de Oliveira é doutoranda em História na Brown University, bacharel e mestra em História pela UFRGS.

Surge, então, uma instituição que torna público e de fácil acesso um conjunto potente de registros históricos, especialmente jornalísticos, resultado de anos de pesquisa e ativismo lésbico. Os termos do estatuto foram discutidos e, em 19 de dezembro de 2020, aconteceu a assembleia de fundação do Arquivo Lésbico Brasileiro, assim como a posse de sua primeira diretoria. O artigo 6º do estatuto versa sobre os objetivos da instituição:

- I – Preservar registros históricos relativos às lesbianidades, oriundos do Brasil ou do exterior;
- II – Democratizar o acesso a registros históricos sobre lesbianidades, tais como materiais escritos, imagéticos, audiovisuais, testemunhos orais e em quaisquer outros formatos compatíveis com a capacidade de armazenamento da entidade;
- III – Ser um centro de referência de pesquisa e documentação lésbica;
- IV – Contribuir para o exercício da cidadania de lésbicas com ações voltadas para educação, cultura, memória, saúde e direitos humanos.

De acordo com Augusta Oliveira, “o ALB preenche uma lacuna na preservação da memória lésbica no Brasil, ao mesmo tempo em que se conecta com uma tradição de resistência lésbica, de criação de uma subcultura e de uma rede de relações que existiu e prosperou apesar da repressão”. Ela ainda destaca que o arquivo também se relaciona com uma trajetória mais ampla de iniciativas LGBTQIAPN+ em favor da preservação da memória e dos registros das “vivências fora da norma”, através da criação de redes e do reconhecimento da conexão entre essas vivências dissidentes:

Embora haja a necessidade política de um arquivo lésbico, ele só pode existir como parte de uma ampla rede LGBTQIA+ de memória e patrimônio. Ao sinalizar a especificidade das experiências lesbianas ao longo da história, o ALB fortalece um discurso coletivo de preservação e importância social e política de projetos de memória LGBTQIA+ (Augusta Oliveira).

O Arquivo Lésbico Brasileiro faz a digitalização, a catalogação e a classificação (protocolos museais clássicos) de um vasto material angariado e compartilhado, formando um acervo virtual rico, composto por periódicos independentes, periódicos da imprensa comercial, livros de literatura lésbica, livros acadêmicos, trabalhos acadêmicos, fotografias analógicas e digitais, cartões-postais, cartilhas, panfletos, ilustrações, videoaulas e zines. Construído por meio de doações, trata-se de um acervo produzido e organizado por mulheres lésbicas e sobre a história e a experiência social lésbica no enfrentamento à repressão e ao preconceito. O ALB disponibiliza gratuitamente documentos históricos, peças raras, que servem de recurso para a renarração da inscrição política de um grupo social duplamente excluído pela história

oficial, evidenciando, por conseguinte, a participação de mulheres lésbicas nos movimentos sociais LGBTQIAPN+ e na narrativa sobre a construção da nação.

A cofundadora entrevistada ressaltou, por fim, a importância política das ações do ALB ocupando o espaço virtual para a preservação dos registros históricos que visibilizam as existências lesbianas, gerando a construção de redes de difusão de informações, conteúdos e narrativas mais potentes sobre a experiência social lésbica. Para ela, um acervo virtual é vivo, compartilhado incessantemente, e tem por obrigação dialogar intensamente com a comunidade LGBTQIAPN+, expressando seus anseios e munindo-a de informações e reflexões que operem na produção de cidadania. Em suas palavras:

Comunidades marginalizadas se interessam na preservação de registros de existências lesbianas de períodos anteriores ao atual e se envolvem na construção coletiva de espaços e bancos de dados acessíveis para outras pessoas. Os arquivos virtuais surgem dessa necessidade de construção de redes, mas também da difusão excessiva de informações possibilitada pela internet. A importância de ocupar a virtualidade se apresenta justamente como forma de legitimar e congregar as informações e disponibilizá-las para o uso da comunidade. Um arquivo acessível é um arquivo que dialoga com a comunidade LGBTQIA+.

Considerações finais: o desejo de museu e a musealização da diferença

O cruzamento da experiência dos três museus virtuais destacados aponta para algumas dimensões expressivas do que aqui pensamos como “musealização da diferença”. Primeiramente esse processo demanda a produção de um repertório de categorias e conceitos específicos que traduzam as epistemologias e as atividades propostas. Assim “territórios LGBTI+”, do Museu Bajubá; “imprensa lésbica”, “memória lésbica” e “existências lesbianas”, do Arquivo Lésbico Brasileiro; “tecnologias transformacionais”, “transespécies” e “acervos transancestrais”, do Museu Transgênero de História e Arte, informam sobre o esforço dessas instituições na construção de um léxico próprio para qualificar a análise, uma vez que categorias e conceitos impressos nos debates museológicos e nas práticas museais normativas não abarcam a complexidade do reconhecimento de patrimônios LGBTQIAPN+ e sua musealização.

Como segundo ponto do referido cruzamento, chamamos a atenção para o entendimento que os atravessa acerca dos museus clássicos/tradicionais/normativos como dispositivos manipulados para a reprodução das lógicas e da organização social cisheteronormativa. Parece uma premissa fundadora a ideia de que os museus alojaram as pessoas LGBTQAPN+ num vazio temporal, formando um grupo social sem passado,

ancestralidade, história ou qualquer participação na cultura nacional, logo, sem registros musealizáveis. Assim, os museus virtuais encampam um processo didático de realocar historicamente esse grupo remontando um passado de luta política, de criatividade artística e de feitos históricos e culturais. Esse movimento, por sua vez, é ancorado na afirmação da existência de um conjunto imenso de registros, materiais e imateriais, com potencial para se tornarem museálias. De fato, o trabalho dos museus LGBTQIAPN+ é sobretudo o de defender a musealidade³⁰ dos rastros históricos LGBTQIAPN+, informando que eventos, prédios, territórios, personagens, documentos e outros marcos que envolvem tal população devem ser objetos/coisas do interesse museal e museológico. Entendemos que a disputa pela musealidade dos registros LGBTQIAPN+ é uma dimensão da “cidadania patrimonial” (Lima Filho, 2015).

Por fim, as três instituições manifestam seu “desejo de museu” como estratégias na disputa pelo arquivo, nos termos de Foucault, e controle do discurso com vistas à promoção da visibilidade das questões LGBTQIAPN+ e da luta por garantia de direitos. Esses museus virtuais encaram abertamente o seu papel político, negando a posição de neutralidade, e pretensa assexualidade, dos museus clássicos/tradicionais/normativos, mobilizando com regularidade as noções de visibilidade, reconhecimento e reparação, como propósitos de suas existências; e as de apagamento, exclusão e negação como embates fundantes.

Ainda em processo de consolidação, os museus e arquivos virtuais cumprem um importante papel de fazer emergir as “memórias subterrâneas”, diria Pollak (1989) produzidas pela população LGBTQIAPN+, missão que os museus físicos por décadas não se mostraram interessados em encampar. Assim afirmam Rita Colaço, do Museu Bajubá, “a nossa missão enquanto museu não é apenas salvaguardar e comunicar, é também defender o patrimônio nacional LGBTI+”; e também Augusta da Silveira de Oliveira, representante do Arquivo Lésbico Brasileiro: “há uma implicação política e afetiva na criação de acervos e coleções exclusivamente lésbicas”.

Ocupar a virtualidade é um agenciamento estratégico para a mudança no cenário museal, pois o espaço virtual abriga e projeta iniciativas diversas de identificação, preservação e divulgação dos patrimônios e das memórias LGBTQIAPN+, bem como mostra-se uma alternativa mais acessível financeiramente uma vez que criar um museu

³⁰ O valor específico que garante a legitimidade da informação e a força de representação de alguns registros materiais e imateriais. A musealidade é parte da discussão sobre a musealização e as escolhas do que deve ou não entrar no museu.

virtual prescinde de um orçamento menor em relação ao empreendimento de um físico. Ainda vale destacar que os conteúdos dos museus virtuais têm largo alcance, permitindo, como afirma Rita Colaço:

Levar nossa mensagem de cidadania, de respeito, de orgulho, de dignidade, de cidadania cultural (prevista em constituição) para muitos lugares do Brasil e do exterior. Esse é o aspecto revolucionário da virtualidade, a possibilidade de atingir pessoas em diversos lugares (Rita Colaço).

Também de acordo com a cofundadora do Museu Bajubá, o cenário de falta de reconhecimento dos patrimônios e memórias LGBTQIAPN+ mudou bastante, contudo, ainda está longe do ideal – que seria, a princípio, uma maior atuação do estado que implicaria em políticas públicas de patrimônio ligadas à diversidade sexual e de gênero. Ela argumenta:

A gente vê, ao menos desde 2017, um incremento na preocupação da comunidade LGBTI+ e na proliferação de iniciativas. Temos outras propostas de museus, como o museu da diversidade sexual de São Paulo, o MUTHA, o Arquivo Lésbico Brasileiro, temos pontos de cultura. Outras novas propostas estão surgindo, como por exemplo, o Grupo Arco-íris que está em vias de inauguração do Museu do Ativismo do Rio de Janeiro. Então, hoje em dia podemos dizer que o momento é auspicioso no campo da construção das memórias, da necessidade preservar o nosso patrimônio. Isso não significa que está tudo às mil maravilhas. O que mudou foi a postura dos intelectuais das diversas profissões do campo, mas temos ainda problemas muito sérios. Por exemplo, a necessidade de digitalização do arquivo Edgard Leuenroth, da UNICAMP, nós temos o prédio do Cabaré Casa Nova que é o patrimônio material LGBTI+ mais representativo no Rio de Janeiro e que anda abandonado (Rita Colaço).

O debate sobre musealização da diferença que requeremos não está a serviço da celebração dos museus e das premissas conservacionistas do campo patrimonial. Entendemos, por outro lado, que musealidade dos registros históricos e marcos da experiência LGBTQIAPN+ foram pautados por museus cishetrocentrados, promotores de leituras museológicas propositalmente alheias aos marcadores sociais de gênero e sexualidade. Instituições como o MUTHA, o Bajubá e o Arquivo Lésbico Brasileiro entram na disputa para instaurar na esfera pública novas narrativas e também para impor a importância histórica e cultural da museália oriunda dos patrimônios LGBTQIAPN+. Os museus *saem do armário* quando ativistas e militantes LGBTQIAPN+, protagonistas desse processo, sequestram a “maquinaria museal” e exigem que “a diversidade sexual e de gênero seja uma constituinte irrefutável da patrimonialização e da musealização dos bens culturais.” (Menezes Neto; Soliva, 2002: 28).

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n. 21, p. 09-34, 1998.
- BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Protagonismo LGBT e museologia social: uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, v. 27, n. 41, p. 175-192, 2014.
- BAPTISTA, Jean; CASTRO, Thainá; BOITA, Tony; BRAGA, Jezulino Lúcio; ESCOBAR, Geanine V.; TEDESCO, Caio.; GIOVANAZ, Marlise; BRITTO, Clóvis.; WICHES, Camila A. de M.; SILVA, Ana Paula; FARIA, Kalyna Y. S. Ensino, Pesquisa e Extensão em Museus e Museologia LGBTQ+: recomendações Queer à formação museológica. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 11, n. 21, p. 29-52, 2022.
- BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Museologia comunitária, comunidades LGBT e direitos humanos: estratégias de superação de fobias à diversidade sexual no Brasil. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 132-146, maio 2017a.
- BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 5, set. 2017b.
- BOITA, Tony. *Museologia LGBTQ: cartografia das memórias LGBTQI+ em acervos, arquivos, patrimônios, monumentos e museus transgressores*. Rio de Janeiro, Metanoia, 2020.
- BOITA, Tony. Museologia LGBTQ aplicada: uma experiência de gestão no Museu das Bandeiras. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 61, n. 17, p. 85-108, abr. 2021.
- BOITA, Tony; BAPTISTA, Jean; HABIB, Ian; SABARÁ, Deborah. Museologia Comunitária LGBTQ+: Museu Transgênero de História da Arte e Ponto de Memória Aquenda as Indacas no ensino de Museologia. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 11, n. 21, p. 18-28, 2022.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019.

CHANTRAINE, Renaud; SOARES, Bruno Brulon. Introduction. *Museum International*, LGBTQI+ Museums, v. 72, n. 3-4, pp. 1-13, 2020.

COLAÇO, R. Memórias e Histórias das Homossexualidades. Invisibilização & Presença de homossexuais, travestis e transexuais na história e na cultura. 2018. Disponível em: <https://memoriamhb.blogspot.com/2018/11/invisibilizacao-presenca-de.html> Acesso em: 29 jun. 2023.

ESCOBAR, Geanine V. Por uma Museologia Lésbica Negra. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 61, n. 17, p. 5-41, abr. 2021.

FACCHINI, Regina. *Sopa de letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos de 1990*. Rio de Janeiro, Garamond, 2005.

FONSECA, Lirous K'yo. No Museu, onde está a Travesti? *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 07-6, jul. 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso: Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo, Edições Loyola, 2014.

GÓIS, João Bôsko Hora. *Vestígios da força das palavras: escritos sobre a aids*. 1999. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Faculdade de Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (org.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília, ABA, 2012. p. 59-74.

HABIB, Ian Guimarães. *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. São Paulo, Ed. Hucitec, 2021.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Ed. Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais*. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2003.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos Pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. *O espelho das cidades*. Rio de Janeiro, Ed. Casa da Palavra, 2005.

LADEIA, C. L. Mayara; CASTRO, Tainá. A Museologia LGBT existe? reconstruindo os passos do movimento LGBT+ junto à museologia brasileira. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 11, n. 21, p. 231–248, 2022.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Cidadania patrimonial. *Anthropológicas*, Recife, v. 26, n. 2, p. 134-155, 2015.

LOBO FERNANDES, Victoria. Museologia Sapatão: uma proposta comunitária expositiva. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 11, n. 21, p. 220–230, 2022.

MACRAE, Edward. *A construção da igualdade: política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”*. Salvador, EDUFBA, 2018.

MENEZES NETO, Hugo; SOLIVA, Thiago B. Patrimônios LGBTQIA+: tensões e disputas no campo patrimonial. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, Cuiabá, v. 9, n. 19, p. 17- 32, jan.-abr. 2022.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15. 1989.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: Le GOFF, Jacques (Org.). *Enciclopédia Einaudi. Memória / História*. Porto: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v.1, p.51-86.

SOARES, Brulon Bruno. Museu queer e Museologia da bricolagem: o problema da diferença nos regimes museais. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 9, n. 17, p. 81–94, 2020.

Os Desajustados da Floresta: corpos dissidentes em museus insubordinados. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 10, n. 20, p. 102–121, 2021.

Partilhas virtuais, atos compartilhados: transposição de acervos de pesquisas e construções coletivas de “pesquisadores nativos”

Virtual sharing, shared acts: transposition of research collections and collective constructions of “native researchers”

Sabrina Dinola

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, (PPGMS)

Rio de Janeiro, Brasil

sadinola@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9872-2268>

Bianca Rihan

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS)

Rio de Janeiro, Brasil

bianca.rihan@unirio.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1988-1779>

Regina Abreu

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS)

Rio de Janeiro, Brasil

abreuregin@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3880-1749>

Iria Borges

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS)

Rio de Janeiro, Brasil

iriaborges@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-9736-1927>

Recebido em: 30 de junho de 2023.

Aceito em: 15 de agosto de 2023.

Resumo

O artigo reflete sobre as dinâmicas da plataforma digital do “Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste”, criada com o intuito de dar visibilidade aos processos de patrimonialização e salvaguarda de manifestações culturais nos estados de Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Ultrapassando as “funções” de um repositório de dados de pesquisas etnográficas, a plataforma é ressaltada como um complexo sociotécnico co-construído por relações e memórias distintas. A partir das respectivas páginas componentes do sítio “Matrizes do Samba do Rio de Janeiro”, “Pequena África Paulistana” e “Dança do Samba”, e do protagonismo de pesquisadores-nativos em suas dinâmicas de confecção, são tratados os deslocamentos/transformações político-epistemológicos nas práticas e representações arroladas no campo do patrimônio imaterial. Do “gesto patrimonial” ao denominado “ato compartilhado”, aponta-se para uma proposta de cultura radicalmente atrelada à democracia e à reparação histórica.

Palavras-chave: Plataforma digital. Observatório. Memórias e salvaguardas do Samba. Nativos-pesquisadores.

Abstract

The article reflects on the dynamics of the digital platform of the “Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste”, created with the aim of giving visibility to the processes of patrimonialization and safeguarding of cultural manifestations in the states of Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais and Espírito Santo. Going beyond the “functions” of an ethnographic research data repository, the platform is highlighted as a sociotechnical complex co-built by different, multicentered relationships and memories. Considering the respective component pages of the site “Matrizes do Samba do Rio de Janeiro”, “Pequena África Paulistana” and “Dança do Samba” and the process of their conception and production from the perspective of the protagonism of native-researchers, political-epistemological displacements/transformations are outlined in the practices and representations listed in the field of intangible heritage. From the “heritage gesture” to the so-called “shared act”, it is possible to observe and to participate in a cultural proposal radically linked to democracy and historical reparation.

Keywords: Digital platform. Observatory. Samba memories and safeguards. Native-researchers.

Introdução¹

Qualquer que seja a etiqueta, a questão é sempre a de reatar o nó górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura. Nós mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruídos sem que o desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer que estas nos levem. Nosso meio de transporte é a noção de tradução ou de rede. Mais flexível que a noção de sistema, mais empírica que a de complexidade, a rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas (Latour, 2013).

O trecho acima, enunciado por Bruno Latour em “Jamais fomos modernos”, funciona exemplarmente como epígrafe do projeto coletivo que passamos a apresentar nas próximas linhas. Trata-se do Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste, associação de pesquisadores reunida no “cruzo” (Simas; Rufino, 2018) entre as redes digitais e as ruas; a institucionalidade de universidades, agências de fomento e órgãos estatais e a organicidade das culturas populares que, cotidianamente, produzem epistemologias plurais para a prática e o conhecimento do mundo.

Vinculada às atividades do Laboratório de Memória e Imagem (LABIM) do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/ UNIRIO), a fundação do Observatório se deu em 2019, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). A partir de reflexões sobre as diversas ‘paisagens patrimoniais’ que se descortinam no Sudeste brasileiro (Espírito Santo, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro), e em meio às dinâmicas de produção e circulação dos saberes-fazeres locais, com suas sociabilidades próprias, a articulação entre pesquisadores e comunidades se estabeleceu com o intuito de acompanhar a patrimonialização de manifestações culturais na região.

De modo que os processos de salvaguarda ganhassem maior visibilidade, foi prontamente inaugurado o portal e repositório digital do Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste<<:<http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/>>>. Contudo, cabe dizer que a construção do sítio não previu um objetivo finalizador, mas uma questão de

¹ Este artigo traz reflexões desenvolvidas ao longo de uma pesquisa de pós-doutorado que conta com apoio e subsídios da FAPERJ (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro). Pelas constantes trocas e contribuições, agradecemos especialmente aos pesquisadores parceiros do Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste, imprescindíveis para a pesquisa e as práticas aqui relatadas: Nilcemar Nogueira, Desirree Reis e Caio Sérgio de Moraes (articuladores e responsáveis pelas páginas Matrizes do Samba no Rio de Janeiro); Tadeu Kaçula (articulador e responsável pela página Pequena África Paulistana); e Bárbara Pereira (articuladora e responsável pela página Dança do Samba). As respectivas páginas estão disponíveis na plataforma digital <<http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/>>. Para essa produção, ressaltamos, ainda, o intenso diálogo com e as preciosas indicações e contribuições do professor Amir Geiger (Departamento de Ciências Sociais, CCHS-Unirio), a quem agradecemos enfaticamente.

método/meio (Dinola; Abreu, no prelo). “Em outras palavras, ele é parte dos dispositivos ou artefatos eletrônico-digitais que podem ser úteis para compor observatórios ligados à pesquisa de ciências humanas e a políticas públicas – isto é, quando a noção de ‘ponto de observação privilegiado’ é menos operatória do que a de ‘ambientes ativos’ de investigação.”

Atualmente, as faces digital e presencial do projeto seguem articulando-se para contribuir com a visibilidade e a proteção de práticas e representações memorialísticas de agentes locais do sudeste do Brasil, via reflexões sobre inventários e registros dos patrimônios culturais, como o jongo, a folia de reis, o congado, o ofício da baiana do acarajé, o fandango caiçara, patrimônios musicais como o choro e o samba, patrimônios relacionados a festas, entre outros contemplados pelo Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

No cenário global, entendemos que a expansão inflacionária de técnicas e meios de digitalização, com a correspondente migração de dados para ambientes virtuais, implica em transformações nas formas de comunicação e condiciona ou incide diretamente na organização, no acesso e no tratamento técnico de objetos e conteúdos artísticos e culturais, inclusive os vinculados às culturas populares; ao mesmo tempo, essa tendência determina ou interfere na produção de novas estratégias para a preservação desses conteúdos culturais. De modo geral, a promoção e a ampliação do acesso a dados por meio de digitalização e da entrada de metadados trouxeram novas questões vinculadas à expansão desses conteúdos e à sua circulação e preservação em meio digital, implicando diretamente as instituições ligadas à cultura, ao patrimônio e à memória.

Essa temática também passou a fazer parte da agenda política nacional para a gestão da cultura, que encontrou no Brasil da primeira década do século XXI um período particularmente promissor. Junto a um processo de valorização das instituições de memória, do fortalecimento dos campos de pesquisa das ciências humanas e do compromisso de desvelar e aprofundar conhecimentos sobre os ‘Brasis’, as gestões do Ministério da Cultura (MinC) de Gilberto Gil (2003-2008) e de Juca Ferreira (2008-2010; antes de assumir a pasta, Ferreira havia sido secretário executivo da gestão de Gil) se destacaram pelo estímulo à criação e à produção de bens culturais, assim como ao “fortalecimento da cultura digital como instrumento de invenção, mas, sobretudo, de ampliação do acesso universal aos bens simbólicos” (Puntoni, 2017:124).

Em paralelo, passou-se a enfrentar o desafio de estabelecer políticas para “ativar a cultura digital como um instrumento capaz de potencializar o reenquadramento e o fortalecimento das instituições memoriais” (idem:126). Segundo Puntoni, a partir de 2007, diferentes instituições memoriais dedicaram-se a desenvolver projetos mais robustos de digitalização de seus acervos e, conseqüentemente, de acesso a esse conteúdo.² Para o autor, somente em 2011, mudanças ministeriais teriam iniciado um processo de “desmobilização” dessas promissoras iniciativas de fomento à cultura digital³ – algo que efetivamente viria a se desmantelar com o anúncio do fim do Ministério da Cultura, instituição medular deste processo, em novembro de 2018. Em resumo, podemos afirmar que até as suas descontinuações, os editais do Ministério da Cultura conduzidos a partir da “Rede Memorial”⁴, bem como do “Projeto Tainacan”⁵,

² Para Puntoni (2017), o ano de 2008 marca uma virada da Biblioteca Nacional para o mundo digital quando ocorre o fortalecimento da “BN Digital” – criada em 2006 e cujas coleções já estavam sendo digitalizadas - a partir do aporte financeiro do Ministério da Cultura por meio do “Programa Livro Aberto”. Além disso, o autor destaca o “Seminário sobre Conteúdos Digitais na Internet”, realizado em 2007 nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que permitiu o encontro de representantes de instituições e memoriais envolvidos em projetos de digitalização para discutir a formulação de estratégias de fomento à produção e disponibilização de conteúdos culturais digitais em língua portuguesa. O autor ressalta a criação, naquele mesmo ano, de uma rede de cooperação institucional denominada “Rede Memorial de Pernambuco”, liderado pelo Laboratório Liber da UFPE, constituída pelo Museu da Cidade do Recife, pela Biblioteca Pública de Pernambuco, pelo Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano e pelo Instituto Ricardo Brennand. Neste mesmo período, a Cinemateca Brasileira iniciava o projeto de digitalização do seu acervo. (cf. Puntoni, 2017).

³ O autor se refere à substituição de Juca Ferreira por Ana Holanda. Segundo Puntoni (2017), na gestão de Ana Holanda, as ações referentes à cultura digital teriam sido praticamente paralisadas. Além disso, ele também destaca as mudanças impulsionadas pelo ECAD – empresa privada responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais vinculados ao setor musical – contrária ao projeto de lei que modifica, na época, o contexto jurídico brasileiro sobre esse tema.

⁴ Trata-se da rede nacional das instituições que dispõem de um patrimônio visual ou textual, comprometidas com políticas de digitalização e disponibilização de seus acervos. Em 2011, foi redigida por um grupo de instituições e um comitê gestor comprometidos com projetos de digitalização de seus acervos (Arquivo Nacional, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Liber - UFPE, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Arquivo Público João Emerenciano - PE e Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - Projeto Brasileira USP), uma carta de compromissos intitulada “Carta do Recife”, um documento criado com o objetivo de “sustentar uma política de digitalização dos acervos memoriais e de procedimentos para a conformação de um espaço colaborativo de trabalho” (Puntoni, 2017:139), formatando, assim, a chamada “Rede Memorial”. Esta carta de 14 de outubro de 2011 foi inspirada no modelo que já havia sido proposto pela “Rede Memorial de Pernambuco”. No ano de 2012, foi sugerida uma revisão da carta – a “Carta do Recife 2.0”. Infelizmente (e ironicamente), nenhuma das versões da Carta podem ser acessadas pelos links disponibilizados no texto e, portanto, pelos endereços acessados e fornecidos pelo autor no ano 2017 (ano da publicação do artigo).

⁵ Instituído em 2014 - e coordenado por pesquisadores da Universidade Federal de Goiás, junto com o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus -, o Projeto Tainacan surgiu (inicialmente denominado de “Projeto de Acervos Digitais”) como o componente técnico e de pesquisa na concepção de uma política nacional de acervos digitais culturais do Ministério da Cultura e como solução de gestão e interatividade entre acervos e sistemas de repositórios, buscando promover a democratização do acesso digital aos bens culturais musealizados através da digitalização e documentação dos acervos das instituições museológicas na internet. O Tainacan atualmente se constitui como “um software livre, flexível e potente para criação de repositórios de acervos digitais em WordPress” (ver <https://tainacan.org/>) Acessado em abril de 2023.

apontavam para as iniciativas de construção de uma espécie de ‘política nacional de acervos digitais’ (ver Galindo et al, 2015; Puntoni, 2017).

Seguindo a narrativa sobre este cenário, em que se afirmam as potencialidades culturais e educacionais (e também econômicas) dos acervos digitais em cultura, patrimônio e memória, bem como as necessidades para o desenvolvimento de novas políticas de preservação e acesso, diferentes instituições vêm desenvolvendo projetos individuais ou colaborativos de digitalização, preservação e disponibilização de conjuntos documentais. Diante disso, outros desafios foram se apresentando, como a promoção de interatividade dos sistemas de repositórios com as mídias sociais, o desenvolvimento de interatividades entre os acervos, além da manutenção das atualizações devido à falta de recursos para uma sustentação continuada.

A criação de repositórios e bibliotecas digitais também pode ser observada no universo científico. Com o objetivo de dar visibilidade e ampliar o alcance a trabalhos resultantes de estudos e de projetos de pesquisa com fomento de recursos públicos, os repositórios institucionais, administrados por bibliotecas universitárias, tornaram-se uma privilegiada via de acesso, além de garantirem o prolongamento de sua circulação na esfera sociocultural, a partir do processo de preservação digital.

No entanto, no que se refere à digitalização e preservação de materiais e dados de pesquisa, o debate se complexifica, principalmente quando nos referimos a materiais etnográficos: não falamos apenas na ‘recuperação’ desse material, *a posteriori*, mas também em sua identificação (e aprovação) por parte dos grupos e/ou comunidades pesquisados. Trata-se, portanto, da criação de dinâmicas que, ao propiciarem a preservação (e devolução) de materiais de pesquisa, mantenham o diálogo com os saberes e fazeres dos sujeitos/coletivos investigados, incluídos como agentes de um processo de construção de memória. É nessa linha que as atividades do grupo de pesquisa em torno do Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste se propõem.

Neste artigo, pretendemos enfatizar os processos de desenvolvimento e lançamento das três páginas mais recentes do portal do Observatório, respectivamente: Pequena África Paulistana ⁶; Matrizes do Samba no Rio de Janeiro⁷ e Dança do Samba⁸.

⁶ Acesso pelo link:

<http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/index.php/itens-de-patrimonio/pequena-africa-paulistana>

⁷ Acesso pelo link:

<http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/index.php/itens-de-patrimonio/matrizes-do-samba-no-rj>

⁸ Acesso pelo link:

<http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/index.php/itens-de-patrimonio/mulheres-do-samba>

Tal como as páginas anteriores, elas disponibilizam as investigações realizadas nas Universidades, bem como uma série de materiais e dados reunidos nos processos de pesquisa; servem como fontes para outros pesquisadores e comunidades de detentores; como ferramentas de implementação de políticas públicas; e – essencialmente, a nosso ver – como mais um espaço de articulação entre visões de mundo e epistemologias plurais.

Partindo do diálogo com pesquisas acadêmicas que, de formas variadas, abordam a temática dos patrimônios e das políticas patrimoniais, e tendo como base a dinâmica que estrutura os processos de construção de memória, questões (e desafios) se colocaram ao grupo técnico e de pesquisadores parceiros do Observatório: de como criar mecanismos que atuem na incorporação e valorização de identidades de grupos e povos que estão em *constante* construção; de como acompanhar o processo de *continuidade* da construção de identidades e memórias coletivas (ênfatisando o protagonismo e as ferramentas usadas pelos grupos neste processo); de como questionar (ou ‘jogar com’) certas categorias e conceitos que vêm se reificando (cf. Montero, 2012) a partir de um espaço-tempo tomado como ‘autêntico’ e ‘legítimo’; e de que modo, portanto, é possível gerar um meio, ou espaço-ferramenta, que valorize e potencialize o caráter *dinâmico* e, acima de tudo, *transformador* das identidades culturais.

O campo patrimonial e a abertura para novos agentes

Antes de adentrarmos na discussão sobre a experiência de digitalização no âmbito do Observatório, cabe voltarmos brevemente ao debate que nos trouxe até aqui.

Pode-se dizer que o cenário atual em nosso campo é decorrente de uma virada epistemológica na noção de Patrimônio Cultural, que se afasta de sua “razão” moderna – como bens edificadas, representantes materiais, funcionais e simbólicos (Nora, 1993) dos valores de Estados-Nação impelidos e consagrados sempre ao “progresso” – para um novo “gesto” (Abreu, 2020) compatível com o reconhecimento das barbáries precipitadas por um projeto classista, racista e excludente de modernidade.

Em sua sétima tese sobre o conceito de história, Walter Benjamin (2012:245) observou que: “nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie”. Com as devidas diferenciações – uma vez que a reflexão benjaminiana carrega as determinações contextuais da Europa atravessada pela guerra e pela ascensão do fascismo –, em um país como o Brasil, marcado historicamente pelo genocídio e a escravidão, pela secular desigualdade social e pela permanência de

estruturas de exploração e colonialidade em sua expressão moderna, é preciso afirmar que os chamados bens culturais se constituíram também repletos de horror, “devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas à servidão anônima dos seus contemporâneos” (Benjamin, 2012:245).

Contestando o racionalismo moderno e sua flecha para o progresso, que certamente perdeu o rumo (Villoro, 2015), vozes e memórias dissonantes entraram em disputa por “uma atuação patrimonial segundo uma concepção mais democrática” (Dinola: Abreu, no prelo).

No esteio da reabertura política pós-ditadura civil-militar e de discussões para a formulação da chamada Constituição Cidadã, de 1988; entre pressões e contra-pressões relativas às direções do Estado no campo patrimonial, o “gesto patrimonial” engajou a mediação de novos agentes como antropólogos e historiadores, e repercutiu em novas práticas e novos signos. Sobretudo, propiciou (ou sintonizou-se com) novas percepções e afirmações de ‘resistividades e agentividades’ históricas e culturais, abrindo mais espaço ao que podemos chamar de protagonismo de sujeitos e grupos há muito tragados da cena pública pelas narrativas oficiais: os “detentores” de patrimônios culturais.

Nesse mesmo cenário, em torno dessas políticas patrimoniais (em âmbito internacional, nacional ou local) dá-se também o desenvolvimento das ações e articulações de grupos sociais e étnicos (historicamente silenciados) com os seus diferentes dispositivos, (seja pelo discurso da igualdade, seja pela marcação da diferença). Ou seja, como consequência do movimento de “reconhecimento constitucional por parte do Estado” de diferentes formas e manifestações das culturas populares, em especial dos segmentos indígenas e negros, os chamados “detentores” de conhecimentos tradicionais e similares ganharam visibilidade e agentividade, arregimentando forças para reivindicações mais abrangentes de direitos sociais no sentido de uma cidadania plena, historicamente negada a estes (e outros) grupos. Assim, na atualidade, pode-se dizer, de modo geral, que para além do reconhecimento dessas diferenças e singularidades, os processos de patrimonialização passaram a ser amplamente usados por esses sujeitos como estratégias políticas, em diferentes lutas, por direitos mais amplos e diferenciados do que aqueles definidos pelos modelos hegemônicos de desenvolvimento (Dinola; Abreu, no prelo).

Referindo-se à legitimidade e à visibilidade conferidas às populações por meio da cultura, Manuel Ferreira Lima Filho (2015) apresenta a ideia de “cidadania patrimonial”, circunscrevendo não apenas o conjunto de ofícios e saberes presentes em determinado território, mas também os próprios lugares, práticas performativas e uma série de outras referências arroladas no projeto de patrimonialização do imaterial.

Segundo o autor, índices de transformações práticas e simbólicas do que se entende por patrimônio nacional no presente precipitaram, inclusive, uma nova

“linguagem patrimonial” exprimida nas fronteiras dialógicas entre categorias antropológicas como “cultura, natureza, território, tradição (...)”; “categorias patrimoniais, como tombamento, registro e inventário”; e categorias nativas, “como nós e não-nós, objetos, mitos, ritos, humanos e não humanos, parentes, consanguíneos e afins, os chefes, os xamãs, os artistas, o corpo, a pintura, os jovens e os velhos, os que sabem fazer, entre outros” (Lima Filho, 2015:40).

Ativando o imenso caldo de saberes possíveis no contato entre práticas institucionalizadas e formas de organização ancestrais, o projeto do Observatório do Patrimônio Cultura do Sudeste é mais uma das tentativas de produzir rachaduras em estruturas antiquadas. Passados trinta e cinco anos das discussões coradas no processo de redemocratização, e ampliadas nesse período as razões e as potências da interdisciplinaridade, a universidade pública, em diversos campos e interações com a sociedade civil, em geral, reafirma seu compromisso junto a cosmogonias e epistemologias “livres e comunitárias” (Borges, 2016) para uma agenda que, cada vez mais, transborde o campo patrimonial e conecte-o a outras questões urgentes como o acesso a recursos naturais, sociais, políticos e econômicos.

Informar, memorando: apontamentos sobre a digitalização da cultura

No campo da memória social, diversos autores, de perspectivas diversas (por exemplo Nora, 1993; Benjamin, 2012, etc.), conceberam com ambivalência e desconfiança modernistas, no advento da chamada “sociedade da informação”, uma perda das memórias ou experiências “autênticas” – conectadas aos rituais do passado, aos laços de solidariedade e ao contato entre gerações. Esse é um processo sabidamente de longa duração, associado à escrita e à história mesma como atividade memorial-narrativa, mas o foco da atenção contemporânea é a massificação industrial na produção de informações, ou seja, no investimento tecnológico de (controles de) registro e comunicação.

O tempo da informação, e muito especialmente o da informação-mercadoria, obedeceria a uma lógica tão objetiva quanto efêmera, transmitindo sinais informacionais de um emissor a um receptor, por um código inquestionado, sem ocupar-se da pluralidade interpretativa e criativa presente no processo comunicacional.

Como já foi indicado acima, a distinção (opositiva) entre as mediações humanas e as mediações técnicas não é um tema novo. Apresenta-se em contribuições filosóficas desde a Antiguidade. Se no pensamento platônico podemos antever nas “técnicas do

discurso o papel de uma maquinaria antecedendo a razão” (Rihan; Saldanha, 2019:191), a contribuição Aristotélica traz certa sofisticação ao argumento, na medida em que, ao tecer a crítica da técnica, reflete em como “não nos livrariamos, pelo exercício da razão, da condicionante da técnica” (idem): conceber a técnica racionalmente significava, então, reconhecê-la antes de tudo como “um objeto (também da filosofia), e, para tal, necessário à reflexão, como à própria sociedade” (idem). No medievo, com a influência do neoplatonismo, as discussões sobre o uso das técnicas no seio das contradições sociais perde ressonância; e é somente com a recondução aristotélica pós Tomás de Aquino, no século XIII, que a técnica volta a ganhar protagonismo, porém, desde uma nova direção: primeiro indício da modernidade, ela vem à tona como objeto de devoção deliberada, desencadeando uma espécie de fetiche ideológico do *vitus maquinico* (Rihan; Saldanha, 2019).

De fato, teóricos da informação renomados como Shannon e Weaver passaram ao largo do fenômeno informacional como atividade envolvida por múltiplas naturezas e relações (Capurro, 2003). Orientada pelo determinismo tecnológico e pelo positivismo cientificista, a insistência por um tratamento enquadrado do “objeto informação” e a idealização de uma “usabilidade ótima” (Borko, 1968) escondeu/esconde, sob o manto da “neutralidade axiológica”, uma série de reproduções acríticas desde a subsunção “de imensas potencialidades criativas” “pelas realidades destrutivas das contradições estruturais do capital” (Mészáros, 2004:248).

Contemporaneamente, com a inserção cada vez mais aguda dos “territórios nacionais” no processo/projeto neoliberal e neo-extrativista (Hargreaves, 2022); com a correspondente tendência pós-monopolística privada de intensificação do uso informacional tecnológico para a redução de todos os valores ao valor de troca; e com a constituição de ‘latifúndios e chãos de fábrica virtuais’ (com efeitos muito concretos de empoderamento/desempoderamento), tem sido difícil imaginarmos um horizonte para além das tendências “míopes” do chamado capitalismo de plataforma (Srnicek, 2014, 2019).

Obsoleta, praticamente interdita, a metáfora do “navegador” – a partir da qual a internet já foi traduzida como espaço livre e democrático a ser desbravado – deu lugar ao cerceamento da “bolha”. Rememorando as rodadas especulativas envolvendo investidores e capitais de alto risco, Martins (2020) mostra em quão curto período de tempo se desencadeou um “extenso processo de demissão em massa e de fusões que constituirão o atual oligopólio da rede. As empresas que conseguiram sobreviver à crise

são exatamente as gigantes que conhecemos hoje, as quais passaram a utilizar a internet como plataforma, não mais como ferramenta” (Bolaño; Vieira apud Martins, 2020:178).

Conforme a autora (2020:178), ao invés da irrupção de coletividades solidárias, a consequência mais direta desse processo inscreve “relações efêmeras e superficiais” “marcadas pelo ultraliberalismo”, sob a tutela de projetos direcionados ao lucro privado. Ademais, discursos de ódio e desinformacionais constantemente ganham “palanque” a partir da reprodução massiva e acelerada ensejada pelas novas tecnologias de informação e comunicação (TIC’S). Uma vez que a lógica publicitária responde pela força motriz das plataformas digitais, e o engajamento dos usuários é a principal estratégia para a monetização, a captura e “perfilamento de dados”, bem como o uso de “material extremo ou que mobilize reações” são cada vez mais recorrentes (Valente, 2019:6), “não importa que a mensagem seja algo do tipo ‘vacinas matam’, ‘a terra é plana’ ou ‘Theodor Adorno era o quinto Beatle’” (Romanini, Mieli, 2021:14).

É na contramão dessa conformidade que o sítio do Observatório, como ferramenta informacional, atua. O uso das novas tecnologias de informação e comunicação (TIC’s) se volta, então, à ativação de rotas menos inscritas na lógica das monoculturas de ideias, a partir da plasticidade dos encontros, isto é, abrindo ciclos comunicacionais da e para a “diversidade de culturas”.

Vinculado à chamada cibernética de segunda geração, o brasileiro Álvaro Vieira Pinto, autor de “O Conceito de Tecnologia”, interpretação original “de uma filosofia da técnica sob a perspectiva latino-americana” (Kleba, 2006:62) não se furtou em repertoriar criticamente as distintas apropriações da noção de técnica:

Como Vieira Pinto (2005) argumenta, no percurso histórico podemos compreender do surgimento de uma razão técnica ao uso da técnica como principal arma de dominação, levando-nos a uma racionalização como uma ideologia da técnica. Ao mesmo tempo, o filósofo da tecnologia destaca como diferentes mitos e problemas sócio-históricos, como a revolução industrial, construíram distintas maneiras de “desumanizar a técnica” (Vieira Pinto, 2005:400), tornando-a inimiga do desenvolvimento social e das lutas por igualdade. Trata-se do desenvolvimento da grande figura do “espantalho da técnica” (2005: 402), ou ainda, o espantalho do “terror tecnológico” (2005, p. 403). [...] No entanto, é justamente sob a reflexão do assombro da invenção do “espantalho” e de sua escatologia, que se constitui uma noção aberta, não ingênua, da técnica, flexível a ponto de perceber seus usos na concretude dos problemas das classes sociais e dos dilemas da desigualdade (Rihan, Saldanha, 2019:196).

Para Vieira Pinto, a técnica deveria, pois, ser concebida “como mediação generalizante entre os fins humanos, a natureza e a produção” (Kleba, 2006:62). Nesse

sentido, desvia do pensamento ocidental de tradição europeia, em que a máquina a vapor figura como tecnologia inaugural da humanidade. Segundo o autor, toda sociedade produz técnica e compartilha tecnologia, “um habitante das cavernas viveu em uma era tecnológica, pois seus atos são regidos por prescrições, visando ao sucesso de um empreendimento” (Vieira Pinto apud Figueira, 2022:173).

Com as devidas diferenciações, podemos também apontar para a filosofia da tecnologia, desenvolvida por Gilbert Simondon, como itinerário fértil para pensarmos tecnologia e humanidade desde relações menos antagônicas. A peculiaridade da obra de Simondon se evidencia no conceito de individuação - como processo vinculado às múltiplas mediações que acometem os seres humanos e os objetos técnicos ao longo de suas trajetórias aneladas. É com esse argumento que o autor combate as noções de indivíduo como ser finalizado; e de máquinas como tecnologias fechadas, restritas a uma lógica instrumental. Conforme Damasceno (2007) o que está em jogo é a crítica aos modelos essencialistas que estabilizam a ideia de “substância imutável” sem a possibilidade de um porvir fortuito.

Trata-se, pois, de devolver à noção de técnica a imprescindibilidade dos encontros, cortejo elástico entre humanos e não humanos, matéria e energia, desde suas propriedades dinâmicas, em movimento, relação e transformação.

A teoria da informação na contemporaneidade não está alheia a esse debate e parece caminhar no mesmo sentido. São os casos de Frohmann, que não admite pensar uma informação sem corpo(s), como a “disciplina moral dos bits” (Rihan; Saldanha, 2019:196) parece propor; ou de Capurro e sua “crítica a uma ética robótica limiar” que, segundo ele aparta “sujeito e o mundo das coisas no meio digital e nas demais arenas de atuação dos fatos maquínicos” (idem). Desse modo, a noção de informação, para ambos, afasta-se tanto dos modelos fisicistas, em que predominam a ideia de que objetos físicos, transmitidos por um emissor, “deveriam ser em princípio reconhecidos univocamente pelo receptor sob certas condições ideais” (Capurro, 2003, não paginado); como dos modelos cognitivistas que, inspirados pela teoria do terceiro mundo popperiano, concebem “mundos de objetos inteligíveis, ou também de conhecimento sem sujeito cognoscente” (idem), na medida em que se vislumbra um tipo de rede formada por conteúdos intelectuais “que existe somente em espaços cognitivos ou mentais” (idem). Como atesta Frohmann (apud Capurro, 2003, não paginado) “o ponto de vista cognitivo relega os processos sociais de produção, distribuição,

intercâmbio e consumo da informação a um nível numênico, indicado somente por seus efeitos nas representações de geradores de imagens atomizadas”.

Portanto, para ambos os autores, caminhar em direção a uma ética da informação na atualidade significa admiti-la como resultado (sempre provisório) das relações dinâmicas entre sujeitos e um alargado complexo material e simbólico, em que o elemento interpretativo do real, construído pelas interações incessantes, precipitaria um terreno aberto e um olhar compreensivo para as técnicas e tecnologias sociais de informação e comunicação. À ética informacional, Capurro aproxima a ideia de interculturalidade, que pressupõe:

O abandono da busca de uma linguagem ideal para representar o conhecimento ou de um algoritmo ideal para modelar a recuperação de informação [...]. Uma base de dados bibliográfica ou de textos completos tem caráter eminentemente polissêmico ou, como o poderíamos chamar também polifônico. Os termos de um léxico não são algo definitivamente fixo. O objeto [...] relação entre os discursos, áreas de conhecimento e documentos em relação às possíveis perspectivas ou pontos de acesso de distintas comunidades (Hjørland, 2003) (Capurro, 2003, não paginado).

É nesse sentido que a concepção da ferramenta digital do Observatório ultrapassa a ideia de um repositório congelado de informação etnográfica, ou a de uma representação ideal para a pesquisa científica, abrigando – ou antes, compondo-se de – um complexo sociotécnico costurado por relações e memórias distintas que constantemente se atravessam e se atualizam.

O fim “meta-representacionista”, pautado pela transferência de dados e materiais de pesquisas etnográficas para o repositório, não pode prescindir, portanto, das relações conjuntamente tecidas entre detentores, equipe técnica, computadores, pesquisadores, câmeras, gravadores, *softwares* e uma série de elementos entrecruzados para o atendimento de um objetivo – neste caso, o de dar ressonância aos processos de patrimonialização no sudeste. E, mesmo que saibamos ser o portal o “resultado” desse “projeto”, é a própria rede em sua heterogeneidade; em sua operacionalização processual e histórica; em seus contatos e conflitos; em seu constante movimento; que abre o “discurso” do sítio para uma infinidade de devires possíveis, desde os (re)dimensionamentos dados nas mediações entre seus componentes.

A informação disponibilizada como documento em cada uma das páginas dedicadas às manifestações culturais observadas é, nesse sentido, não tanto o ponto de chegada, “um produto de pesquisa”, ou uma síntese, mas o ponto de partida para mergulharmos nas ações, associações e interações desde as quais a informação circula, é

apropriada, ganha visibilidade, perde visibilidade – isto é, no fluxo de linguagens, sentidos, gestos, símbolos, etc., trocados ou disputados pelas “comunidades” em relação, e que nem sempre estarão explícitos, fixados, mas que poderão ser sugeridos e/ou “identificados” desde a materialidade da informação “documentada”.⁹

A ideia de materialidade das relações – distinta, diversa e disjunta da de uma fisicalidade das coisas – não está, portanto, subscrevendo nenhuma visão engenheira, de determinação tecnológica das práticas de informação-comunicação. Ela se apresenta, sim, como uma premissa mais ecocentrada e menos economicista (imanência da mente e da cultura, sem transcendência de um cogito calculador maximizador) para que estendamos o olhar para o que transborda e extrapola os seus limites, para as relações sociais em que esse objeto “portal” é constituído (Saldanha, 2013).

*

Basicamente, cada pesquisador convidado integra o campo patrimonial com pesquisas de campo já realizadas ou em fase de realização. Algumas são decorrentes de dissertações e teses; outras, de processos para inventários e registros no IPHAN ou em agências estatais e/ou municipais. A rede constitui, assim, um grupo de observadores com inserção qualificada e vínculos estreitos com detentores/interlocutores, possibilitando a realização de encontros interculturais/interdisciplinares. Estes, por sua vez, se desdobram em dados e séries documentais – tais como relatos, textos, vídeos, áudios, notícias, cartografias, etc., – organizados de forma pública no portal do Observatório; da mesma maneira, paralelamente, o portal se torna mais um mediador para a promoção do contato e construções coletivas entre diferentes visões de mundo que se afetam mutuamente e, paulatinamente, afetam também a organização e veiculação do material de pesquisa, que constantemente é reconduzido.

Segundo Almeida; Nogueira (2013:132):

[...] mediações são as conexões que se estabelecem entre as ações sociais e os conteúdos simbólicos de uma dada sociedade ou grupo social. Um dos sentidos que geralmente se atribuem à ideia de mediação é o de servir de intermediário. Cristaliza-se assim a concepção de que essa ação não estabelece apenas uma mera relação entre dois termos de mesmo nível, mas também que nessa relação é produzida uma qualidade suplementar, um estado mais satisfatório.

⁹ Conforme Frohmann (2008), a partir da materialidade do “documento”, esteja ele em qualquer suporte (não apenas no digital), alargam-se as possibilidades de deciframos as relações sociais travadas na/pelas redes, bem como os regimes de informação a que estão submetidas – isto é, as variáveis sociais, tecnológicas, políticas, culturais, econômicas, etc., que configuram, orientam e mantêm a informação, mas que do mesmo modo atuam para a sua desestabilização, apagamento ou transformação. Ver Frohmann, B. O caráter social, material e público da informação. In: Fujita, M.S.L.; Marteleto, R.M.; Lara, M.L.G. *A dimensão epistemológica da Ciência da Informação*. São Paulo. Cultura Acadêmica; Marília. FUNDEPE, 2008, p.1-34.

Nesse sentido, podemos dizer que o dispositivo info-eletrônico do Observatório, atravessado pelos processos de produção, circulação e apropriação de informações entre diferentes indivíduos, grupos e instituições; por agentes, ou melhor, agentividades técnicas, culturais e sociais; por tecnologias da linguagem e da criatividade, manifesta-se como um elo alargado para um horizonte ético-político comprometido com a memoração e a democratização da cena patrimonial brasileira. Retornaremos a isso na parte 5. Mas antes é preciso acionar os vínculos etnográficos do trabalho, a radicação micropolítica: não esquecer que as mediações não se dão em abstrato; elas são o lugar da pragmática, da produção de saberes situados. Sob pena de recair nas partições modernas entre sujeito e objeto, fatos e representações, observadores e observados, epistemologia e política.

Deslocamentos político-epistemológicos no campo da memória: do “gesto patrimonial” ao “ato compartilhado”

A partir do pano de fundo delineado acima, intentamos refletir sobre nossa experiência de pesquisa em torno da elaboração e projeção/circulação das três páginas mais recentes do Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste: Matrizes do Samba no Rio de Janeiro; Dança do Samba; Pequena África Paulistana. O foco principal não são (na ponta de “cá”) os documentos e informações produzidos e disponibilizados, nem (na ponta de “lá”) as manifestações culturais referidas; sem desatentar desses aspectos, procuraremos apreender os efeitos de aprendizado no processo de trabalho e a percepção dos deslocamentos político-epistemológicos das práticas e discursos contemporâneos de memória e patrimônio.

Como pesquisadoras/es vinculados à Unirio, e responsáveis pela supervisão técnica das páginas, estabelecemos, com cada um dos pesquisadores parceiros dedicados à seleção de materiais e à dinâmica de atualização dos mesmos (ver seção 3 deste artigo), interações e interlocuções, a partir do envolvimento coletivo nos processos de patrimonialização – ou, para falar em termos mais próximos ao paradigma da comunicação, “patrimoniação” (Davalon, 2015; cf. Dinola; Abreu, no prelo). Essa experiência teve uma dimensão, por assim dizer, confirmatória em relação às premissas e primeiras elaborações reflexivas e conceituais das fases anteriores de trabalho e das páginas que já estavam ativas (sobre isso, ver as partes 1, 2 e 3 deste artigo; cf. também,

mais uma vez, Dinola; Abreu, op.cit.). Nesta seção do artigo, nos dedicaremos a delinear algumas singularidades, ou ‘radicalidades’, dos processos, ações e de que trazemos notícias.

Como já foi dito, o trabalho de concepção dessas páginas se deu, sobretudo, pelas relações estabelecidas entre a equipe técnica do observatório e os pesquisadores-em-rede/parceiros, em torno da ‘transposição’ de acervos de pesquisa para a plataforma. O que enfatizamos nesta abordagem é a posição não só discursiva, mas agentiva (‘agir e fazer agir, dizendo’) que os interlocutores possuem ou assumem no espaço social pesquisado, no campo da produção de conhecimento e nos debates e movimentos sócio-étnico-culturais: de ‘pesquisadores-nativos’; de pesquisadores-músicos; de pesquisadores-negros; de pesquisadoras-mulheres.

Assim, resumidamente, cremos ser válido dizer que nos vimos colocadas em um campo intelectual e militante percorrido crítica e criativamente por processos de ‘culturalização autônoma’, de ‘invenção de cultura’, cuja complexidade e valor excedem qualquer série de informações classificadas e disponibilizadas. Eles mobilizam diversas constelações conceituais e metodológicas nas ciências humanas/sociais, nos estudos culturais, sem apagamento ou incompatibilidade com outras, advindas de outras tradições que não a universitária de matriz europeia.

De nosso ponto de vista específico e situado, poder-se-ia talvez falar em modulações de “alteridades próximas” e “alteridades mínimas” (Peirano, 2006), por dinâmicas etnopoéticas em diversos “presentes [e passados] etnográficos” (Clifford, 1998), conjugados em modos “afirmativos” ou “desconstrutivos” (Fraser, 2006).

Não nos propomos com isso a aplicar conceitos nem a enquadrar analiticamente, mas lembrar que nas últimas décadas uma série de “viradas teóricas e epistemológicas” no campo das ciências humanas e sociais não deixaram de incidir sobre, e também de refletir parcialmente, a multiplicação de tendências e re-/desenquadramentos das práticas, conceitos e instituições relativas a colecionamento, documentação e curadoria de objetos de pesquisa. No campo amplo das práticas e concepções de memória e patrimônio, o patamar fundamental, porém carregado de complexidades, tem sido o compromisso por exercícios mais simétricos e colaborativos entre os envolvidos na pesquisa para a organização e disponibilização desses acervos – um debate que se estende e se complica com o advento e a inflação do digital.

Por suposto (ver a seção 3), não se tratou, para nós, de apostar na ampliação dos recursos (e na variedade dos meios e ferramentas) digitais de computação e

comunicação como em si mesma ‘democratizadora’ ou ‘simetrizadora’. Ao contrário. Pudemos nos valer da multiplicidade de formas de registro e interação disponíveis e das transposições possíveis entre encontros, lembranças e feedbacks, mensagens, imagens, documentos, voz, legendagens, cartografias, etc. e colaborar numa ocupação singular na infosfera (cf. Dinola; Abreu, no prelo - ver nota 16 sobre APIB). Queremos sugerir a ideia de que essa ocupação se dá como território virtual (memória ativa, criativa) do grupo patrimoniador, em função da posição discursiva, intelectual e também existencial dos interlocutores; sua presença e atuação no campo se dão em várias modalidades de composição de pesquisa e participação guiadas por e identificados com os grupos e as manifestações em patrimoniação.

Em outras palavras, tratou-se de produzir para a “infosfera” (Logan, 2012) ‘memórias de pesquisa’ de qualidades e significados singulares: dada a inseparabilidade, mas não indiscernibilidade de afetos e ideias, de processos de participação e de observação-conceitualização, ao mesmo tempo são ‘pedaços’, ‘amostras’, índices – e não só ‘representações’ – dos processos (e seus feedbacks positivos) de pertencimento, estudo, trabalho, reflexão e resistência. São muito significativos e precisos, a esse respeito, os trechos relativos ao “encontro com a pesquisa” que estão na página das “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”. Assumindo a iniciativa do processo e conduzindo a seleção de materiais – o que entendemos aqui como protagonismo memorativo –, Nilcemar Nogueira,¹⁰ Desirre Reis,¹¹ e Caio Sérgio de Moraes,¹² ao relatarem seus respectivos encontros com a pesquisa, trazem em comum, junto com a narrativa de uma experiência individual, ‘em primeira pessoa’, que costuma/va caracterizar de modo explícito os textos etnográficos, um ‘outro eu’, indiscernível, porém sem confusão (cf. Goldman, 2021:10 e seguintes), daquele que se constrói no processo de descoberta ou descortinamento ‘objetivos’ (mas não objetificantes) do próprio ‘mundo cultural’: os vínculos territoriais, intergeracionais, carnavalescos etc. evocados. E isso como parte da própria experiência de ser o mundo

¹⁰ Doutora em Psicologia Social pela UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela FGV – Fundação Getúlio Vargas. Fundadora do Centro Cultural Cartola, onde atuou como Diretora Executiva. Idealizadora do Museu do Samba.

¹¹ Doutoranda em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS/Unirio/Mast. Mestra em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Graduada em História pela UFRJ. Colaboradora no Museu do Samba e coordenadora no projeto Territórios Negros (Instituto 215 | NEGRAM/UFRJ).

¹² Doutorando em História no PPGH da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2017). Graduado em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2013). Membro do ÈGBE (Grupo de Pesquisa sobre Afro Religiosidades). Pesquisador do Museu do Samba (RJ).

nativo – herança, legado, convívio – que amplifica e frutifica a trajetória individuadora em ressonâncias com memórias coletivas. E essa trajetória, por sua vez, ao se tecer com uma formação universitária e uma atuação de pesquisa e socialidade, faz ressoarem conceitos e afetos mais ou menos próximos/distantes da experiência (cf. Geertz, 1989)¹³.

Durante as reuniões realizadas entre a equipe técnica do Observatório e os três pesquisadores parceiros, tornou-se explícita a preocupação central no processo de patrimonialização das “Matrizes do samba no Rio de Janeiro”, liderado, na época, pelo Centro Cultural Cartola, atual Museu do Samba – instituição à qual os três estavam então vinculados. Tratava-se da construção de um “centro de memória” onde o “povo do samba” seria entendido e tratado como sujeito (não objeto) do conhecimento e como [inventor-] “mantenedor de sua cultura” (no caso, sambistas), sem ser tomado como apenas ‘portador’ ou ‘fazedor’, isto é, sem resíduos de objetificação.

Em evento realizado em dezembro de 2022, na UNIRIO, para a apresentação das novas páginas do Observatório, dentre elas a dedicada às “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”, Nilcemar Nogueira iniciou sua fala com o samba-enredo da Mangueira, do carnaval de 2019, intitulado “História para ninar gente grande”: “Brasil, meu nego / Deixa eu te contar / A história que a história não conta / O avesso do mesmo lugar / Na luta é que a gente se encontra”¹⁴

Chamando a atenção para o contexto de encaminhamento do samba como patrimônio, a sambista-pesquisadora frisou o entrelaçamento entre os processos de pesquisa, luta política, representação social e identidade. “O que é o samba?”–“É um produto da indústria cultural? Uma forma de expressão? Uma dança? Uma sociabilidade? Um modo de viver? Uma luta de resistência? *Quem, afinal, conta a história do samba?*”. E prosseguiu: “temos que afetar, estamos em um campo de luta”.

Visando à salvaguarda coletiva da ‘manifestação cultural’, o processo de patrimonialização das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro – e mais especialmente a criação do Museu do Samba, ocorrida no cerne desse processo – foi iniciado e todo conduzido por sambistas-antropólogos, sambistas-historiadores: “nós” de uma rede de outras primeiras pessoas no plural, que não estão mais no regime imaginado do “uníssono” (cf. Naves, 2010). Segundo Nilcemar, a patrimonialização é marcada pelo

¹³ O vocabulário dos devires (devir-pesquisador do nativo, devir-nativo do pesquisador), talvez possa ser mais adequado do que o culturalista (inegavelmente útil); isto é, para marcar menos um trabalho de descrição-compreensiva-interpretativa (“densa”) de um *outro*, do que um desapego das intenções ou autoridade classificatórias (sociais) ou autenticadoras (culturais). (Voltaremos a isso na parte 5).

¹⁴ Composição: Tomaz Miranda, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Mamá, Deivid Domênico, Danilo Firmino. Enredo: “História Pra Ninar Gente Grande” (2019).

protagonismo do próprio “detentor” e da construção coletiva da comunidade do samba e dos “pesquisadores nativos”. Como exemplo das várias dimensões desse protagonismo e de seus efeitos para dentro da própria ‘comunidade cultural’, destacou-se o projeto político-pedagógico do setor educativo do Museu do Samba, idealizado e gerido por Nilcemar, caracterizado pela mesma como “espaço de memória” do samba comprometido com a responsabilidade social.

Para Tadeu Kaçula,¹⁵ interlocutor que está à frente da página “‘Pequena África’ Paulistana”, e que também tem uma posição de pesquisador-nativo/ pesquisador-negro/ pesquisador-sambista, trata-se, similarmente, de (re)contar a história do bairro da Casa Verde, região da Zona Norte de São Paulo: um modo de falar sobre a presença negra na cidade e, ao mesmo tempo, “redescobrir a sua história, assim como a de muita gente”¹⁶. *Casa Verde – uma pequena África paulistana* é o título do seu livro, lançado em 2020, que faz referência a um “território negro”. Na página relativa a esse processo de patrimonização, Kaçula inscreveu/transcreveu um trecho de samba: “Esse é o bairro em que vivo / onde eu sempre vivi / é a Casa Verde querida / pedaço onde eu nasci...”¹⁷.

Assim, no que se refere à nossa interlocução com os pesquisadores que se posicionam como nativos/ negros/ sambistas, de forma mais direta, eles apresentaram suas relações de identidade vinculando-as conceitual e experiencialmente às atuações no universo pesquisado, ressignificando suas trajetórias acadêmicas e legitimando sua produção de conhecimentos sobre o tema – processo entendido também como parte de uma ação de “afirmação”.

Como contexto socio-histórico de todo este debate, a implantação das políticas de cotas e o paulatino combate às desigualdades étnicas e raciais da população universitária brasileira, a partir de meados dos anos 2000, vêm gerando protagonismos

¹⁵ Sambista, sociólogo formado pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), Mestre e Doutorando em Mudança Social e Participação Política pela Universidade de São Paulo (USP), Coordenador executivo da UNAFRO - Universidade Livre de Sociologia e Comunicação Afro-brasileira, Coordenador nacional da NFNB - Nova Frente Negra Brasileira, membro do grupo de Estudos Latino Americano sobre Cultura e Comunicação (CELACC - USP), membro do grupo de estudos Griô de Culturas Populares e Educação da Universidade Federal da Bahia - (UFBA), autor do livro *Casa Verde, uma pequena África paulistana* e autor convidado no livro *Cultura Política nas Periferias – estratégias de reexistência*.

¹⁶ Comunicação pessoal, em reunião remota com a equipe do Observatório, 17/02/2022.

¹⁷ Trecho da música “Casa Verde Querida”, de 1979, de autoria dos sambistas e compositores “casaverdenses” José Paulo, Ezequiel e Mestre Paulo, denotando todo o amor e satisfação de morar em um dos bairros mais importantes de São Paulo” (Página do Observatório, *Pequena África Paulistana*, 2022). Anotamos aqui que a constelação de evocações do “pedaço em que nasci” marca esse outro sentido de condição *nativa*, que não está (ou não necessariamente) amarrado ao nativo no modo do ‘outro-objeto’/‘outro-informante’ da antropologia clássica (isto é, moderna/modernista), e sim ao de partícipe de “teorias etnográficas” das culturas.

significativos no interior dessas instituições por parte de grupos e comunidades antes subalternizados ou invisibilizados. Falamos de uma ‘ocupação’ responsável por debates epistemológicos fundamentais para o processo de (re)validação de epistemologias indígenas, afro-brasileiras e as oriundas de comunidades tradicionais, em que diferentes práticas de existência/resistência, organização e autoconhecimento passam a ser tomadas como formas de produção de ciência.¹⁸

Nesse sentido, valorizar e mediar a atuação de e a comunicação entre ‘pesquisadores-nativos’, seus trabalhos de pesquisa e seus acervos etnográficos, pode operar uma transmutação entre a simples *ferramenta de circulação* e o *meio de produção* de conhecimentos oriundos da articulação entre diferentes práticas e agentes. Um conjunto de outras miradas, ativas neste território coberto pelo chamado ‘sudeste brasileiro’, passa, pois, a ser implicado: trata-se não da expressão sudestina hegemônica, mas de produção, circulação e efetuação de memórias performativas, de “narrativas autóctones” (Taylor, 2013) que, do mesmo modo em que vêm ocupando lugares nas universidades, ao reconfigurarem os saberes antropológicos e históricos redefinem as legitimidades nos debates culturais, nos espaços de construção de agendas políticas e nos conflitos e remanejamentos socioambientais, inclusive urbanos.

Convidado por nós para, na qualidade de interlocutor/ parceiro, compartilhar seu acervo de pesquisa com o Observatório, Tadeu Kaçula concebeu o novo espaço virtual como uma forma de ampliar a rede e fortalecer os elos de um processo que ele denomina “aquilombamento”¹⁹. Aquilombar a cidade significa, junto com retrair a resistência cultural negra, resgatar a contribuição e o legado desta na formação intelectual, cultural e material de São Paulo, apagada das narrativas oficiais e dos espaços culturais do maior centro urbano do Brasil, majoritariamente “ocupados pelos brancos” (principalmente a partir da valorização unidirecional da figura dos imigrantes europeus) na modernização acelerada, que expulsa a população negra aos subterrâneos e periferias também da história e da imaginação “nacionais”. Na construção ‘nativa’ de um “patrimônio, o pesquisador narra (e compartilha) uma história que vem “dos batuques ancestrais à urbanização da cultura afro-paulistana”²⁰.

¹⁸ Nesse processo, o ‘outro’ocupante do lugar de ‘objeto’ incluído à revelia nos pactos universalistas, passou também a ser tomado como sujeito ativo de conhecimento, fundamental para o seguimento de uma “descolonização epistêmica” (Carvalho; Flórez, 2014). Referimo-nos, portanto, às críticas a certos modelos ocidentais de ciência que por tanto tempo contribuíram/ contribuem para sectarismos teóricos vários, muitas vezes tratados como ‘cânones’.

¹⁹ Comunicação pessoal, em reunião remota com a equipe técnica do Observatório, em 17/02/2022.

²⁰ Cf. Página do Observatório, Pequena África Paulistana, 2022. Acessada em maio de 2023.

Essa busca nos conduz a uma narrativa que remete, simultaneamente, às ideias de permanência/continuidade (dos “batuques ancestrais”) e de ruptura (urbanização da cultura), ambiguidade ativa no conceito-imagem de *matriz*, este elemento tão presente na chancela do patrimônio, inclusive no que se refere aos processos vinculados ao mundo do samba e da musicalidade: “matrizes” do samba do Recôncavo baiano (o primeiro a ser patrimonializado); “matrizes” do samba no Rio de Janeiro.

Matriz é uma palavra que pode se associar a dois campos de valores ou orientações por vezes opostos, no que concerne às polaridades modernas: o de fonte geradora viva e orgânica, da ‘continuidade’ dos “meios de memória” (Nora, 1993); ou o de um arranjo ou molde fixo, capaz de produzir imagens ou figuras de si, reiteradamente. No vocabulário e na retórica das pesquisas e patrimonializações do samba com que tivemos interlocução, tal ambivalência não é contraditória, tem a ver com a ‘mão dupla’ ou a ‘dupla face’ entre performance e inscrição/registro, entre “arquivo e repertório” (Taylor, 2013), entre música/dança, ritual/espetáculo, e discurso/pensamento (Small, 1998). Tem a ver com valor atual (patrimonial) de vínculos originários e também com poder virtual (matricial, gerativo/regenerativo) das performatividades recebidas/transmitidas por legado – o que reafirma o princípio de memória, a constante recriação do passado a partir da reinterpretação criativa e consciente da cultura por parte de seus agentes.

O samba, como ‘manifestação cultural complexa’ e ‘complexo de manifestações culturais’ que advêm de e/ou dialogam mais ou menos diretamente com diversas tradições afro-brasileiras e seus modos constitutivos de musicção-reexistência²¹ não é em si (em suas muitas dimensões de socialidade, temporalidade, corporalidade, etc.) registrável; por isso, patrimoniá-lo é inscrever (cartografar, etnoautografar) suas matrizes, ‘matriciá-lo’. Sabida e assumidamente referidos à tradição oral, mas inequivocamente sem estranheza nem passividade em relação a letramentos, sambistas-pesquisadores se articulam entre si ou com (e, cada vez mais, *como*) agentes do Estado, da indústria cultural e nas universidades, ativando múltiplas mediações que passam pela produção escrita e digital da cultura e do conhecimento, sem implicar enfraquecimento da potência performática, expressiva, festiva, celebratória, libertária.

²¹ Por musicção entendemos, com Christopher Small (1998), uma ‘ecologia mental’ inextricável, de cantos e sons, danças e observação participatória, um modo de sociabilidade com e em torno dos sons; por reexistência, uma ecologia social ou autopoiese de resistência (cf. Viveiros de Castro, 2019).

Acreditamos que foi para orientar-nos nesta direção que Desirree e Nilcemar, em uma das reuniões com a equipe técnica para as páginas do site do Observatório, sublinharam a relevância dos “acervos construídos na primeira pessoa” (Nogueira; Reis, 2022)²².

Em outras palavras, tal ênfase na articulação de memórias sociais e ‘culturas memoriais’, de saberes performativos e ciências ditas “sociais” ou “humanas”, a partir de experiências subalternas/insubmissas foi para nós uma forma de aprender a aprender²³ a patrimoniar. Essa mudança de perspectiva foi performada diretamente no trabalho conjunto de composição das páginas do Observatório, pelos ‘pesquisadores-nativos’ que nos reorientaram para modos ‘não infocêntricos’ de pensar as ideias de ‘autenticidade’ e de ‘funcionalidade’ *dos acervos de pesquisas* – e, por isso, para outras relações com a digitalidade. A atuação direta desses pesquisadores-nativos (como parte do grupo) na escolha e composição do material disponibilizado para e pelo Observatório entendida e experimentada em comum como manifestação e conhecimento institutivos/constitutivos – não só reflexo ou representação – de sujeitos ou subjetividades reativadores de discursos, de direitos, e de memórias. (Tentaremos mostrar na seção 5 do artigo, que essa reperspectivação é também mudança de paradigma, na medida em que vai além dos protagonismos patrimoniais.)

Tal transformação ressoa diretamente na atuação de Bárbara Pereira, que já foi nossa colega no PPGMS Unirio, durante seu doutorado, e que passou a contribuir com o Observatório a partir do material produzido em sua tese, “Pé, cadeira e cadência: trajetórias e memórias de mulheres passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Meu samba, minha vida, minhas regras” (Pereira, 2019)²⁴. Ao longo das muitas

²²Do ponto de vista do argumento das autoras no artigo citado e do argumento (distinto, mas dialogante) deste artigo, não é irrelevante anotar aqui que essa noção constava também nas principais anotações de campo, que havíamos escolhido trazer para este trabalho [“Nilcemar Nogueira e Desirree Reis, comunicação pessoal, em reunião remota – 16/06/2022”]. Nesse sentido é que entendemos que houve uma comunicação intercultural/interdisciplinar, na medida em que a autoria do argumento (no artigo referido) e da prática (refletido nas nossas anotações nos encontros de trabalho) estão ‘documentadas’ como material acadêmico disponibilizado *na 1ª pessoa*. Essa então é, em nosso argumento, a ‘cientificidade adequada’ para a relação metaetnográfica: ela se dá como testemunho ou aprendizado com uma ‘metamestria’ de patrimoniação. Assim também, similarmente, nos pareceu estar indicando Caio Sergio de Moraes, por exemplo quando explicou: “No museu [do samba], eu sou afetado em diversas frentes: eu vou fazer pesquisa, e eu posso contribuir em frentes de formação de agentes culturais, mas eu também compreendo que isso faz parte da minha história.”

²³ Cf. RIBEIRO, Sidarta. *Sonho manifesto: dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. Companhia da Letras. 2022.

²⁴ Bárbara também é autora de outros livros sobre samba, entre os quais *Mocidade: cadernos de samba*, estrela que me faz sonhar (Pereira, 2013).

conversas com a equipe técnica do Observatório e no processo de seleção e organização do material digitalmente disponibilizado, ela sustentou e performou documentalmente o compromisso com suas interlocutoras de pesquisa. Atividade que funcionou como prosseguimento de sua pesquisa e exercício compartilhado de construção de memória.

Não se tratava apenas de ‘dar voz’ ou ‘escuta’, mas de revisitar seu acervo de pesquisa como forma de interagir com as demandas atuais sobre o tema. A opção de Bárbara Pereira decorreu de considerar que esse processo deveria ser construído em diálogo com suas interlocutoras, sendo as escolhas (e os consentimentos) das passistas das escolas de samba fundamentais para a edição e a disposição de seu material de campo. Isso se evidencia no resultado do vídeo que condensa as várias entrevistas realizadas com as passistas, denominadas naquele trabalho como as “detentoras do samba no pé”, uma expressão que, como ela afirma, “carrega múltiplos sentidos indo muito além do mero clichê, de acordo com o próprio Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro”. Como diz o título do vídeo fabricado nesse diálogo e disponibilizado pela pesquisadora, agora “as passistas pedem passagem” para a construção de sentidos e significados sobre seu papel no universo do samba. Entendemos que esse pedir passagem tem intensidades e nuances de significação associadas diretamente ao samba e ao carnaval, expressando um movimento insurgente no protagonismo narrativo (cf. Nogueira; Reis 2022, especialmente p.274-278, posto em pleno exercício na página em questão. Insurgente no sentido de que, para muito além de ‘falar sobre si’, articula resistência e existência (resistir como modo de existência, existir como forma de resistência – autoridade e autoria da própria história (idem, ibidem), como indicado desde o título da tese sobre as passistas.

Bárbara, como pesquisadora em memória social, aciona também a condição de ‘nativa’, de pertencente ao universo pesquisado; mas como ‘não detentora’, sua participação no Observatório traz uma elaboração de saber que dialoga simetricamente com o de suas interlocutoras, ativas na posição de detentoras-pesquisadoras. Desse ponto de vista singular, fica ilustrada e demonstrada, a nosso ver, a confluência, sem fusão, mas em diálogos, entre a perspectiva do “gesto patrimonial” e a do “ato compartilhado”. Por um lado, a pesquisa com as passistas enquanto detentoras e performadoras da dança do samba subscreve e dialoga com as indicações e ênfases do dossiê relativo ao registro (das matrizes) do samba, e assim acompanha a lógica do gesto instituinte de atribuição de valor comum (de interesse público), de disposição para a salvaguarda de certos “bens” e preservação de tais valores, assim como da

capilaridade dessas operações (cf. Abreu, 2020: 254-257). Por outro lado, a constituição e produção de um acervo de pesquisa ‘em primeiras pessoas’ se dá em ressonância positiva com as dimensões coletivas e descolonizatórias dos empoderamentos narrativos (cf. Nogueira; Reis, 2022). Acreditamos que nesse aspecto (do contar a própria história como “ato de descolonização”) está o cerne do argumento. Ao ser conduzido numa plataforma do tipo observatório, de institucionalidade universitária interdisciplinar, o processo patrimonizador (isto é, de ‘colocar em patrimônio’) voltado especificamente para a dança do samba se deu como um ato compartilhado que conecta múltiplas instâncias, escalas e aspectos, fazendo da (sua página na) plataforma-observatório uma parte ou extensão da patrimoniação do samba por seus detentores.

Uma última observação, a esse respeito, concluirá esta seção para ser retomada de outro ângulo na seguinte. O que consideramos como atos compartilhados de produção de acervos e repertórios responde plenamente à ‘intenção do gesto’ patrimonial, ‘instituinte’ do valor, no sentido de que preenchem de conteúdos culturais coletivos e efetivos a ‘forma’ desenhada a partir das diretrizes dos inventários e dossiês (que por sua vez poderíamos considerar como formas frouxamente, mas não irrelevantemente, etnográficas). Por outro lado, não há correspondência de perspectivas, na medida em que o horizonte (crítica e anti-etnocentricamente) universalista do gesto patrimonial, de matriz moderna, não é *premissa* de valor comum; em outras palavras, as formas e saberes de memória ativados nas próprias manifestações culturais, assim como nas narrativas e pesquisas, nos dossiês e suas reelaborações nativas, estão referidos a experiências etnohistóricas e a solos epistêmicos distintos, quando não incomensuráveis – e essa condição mesma é considerada um valor (não mapeável na chave da simples diversidade).

O parágrafo de abertura na página das Matrizes do Samba sintetiza a resposta ao gesto, na medida em que define inicialmente o que este intenta recortar, ao mesmo tempo que o torna inapreensível numa chave que não seja de insurgência narrativa. “O samba é um movimento de afirmação, resistência, luta pelo direito de cidadania e contra o racismo, liderado por pessoas negras no pós-Abolição no Brasil.” (<http://observatoriodopatrimonio.com.br/site/index.php/itens-de-patrimonio/matrizes-do-samba-no-rj>). Nesse sentido dialoga com os aparatos e dispositivos do Estado-nação. Mas sua patrimoniação por atos compartilhados assume uma radicalidade minoritária,²⁵

²⁵ Isto é, na medida em que envolve potências narrativas e existenciais de corpos e ancestralidades racializados, genderizados/sexualizados, em condição feminina e operária ou, como agudamente indica

quando se dá ênfase a “estratégias para instrumentalizar sambistas na geração de novas fontes primárias do samba e na salvaguarda dos bens titulados” (Nogueira; Reis, 2022)²⁶, e quando a história assim “contada e documentada, tendo detentores como protagonistas e agentes da salvaguarda de seus patrimônios culturais” (Id.:276), participando da “construção de acervos como instrumentos de poder e justiça”, é meio de realização de “uma das operações mais importantes de reparação e de afirmação da ancestralidade africana” (op.cit.:287).

Desconstruções e novas afirmações: “cultura” em tempos de reparações

A cultura brasileira e suas instituições são, por si, a própria democracia. Atacar as instituições culturais, o Ministério da Cultura, é atacar a própria democracia. (...) Não por caso, o Ministério da Cultura é atacado apenas quando a democracia foi atacada (...) A cultura é ativo da democracia e da justiça social no Brasil. É a via por onde grupos subalternizados puderam se afirmar no Brasil (...). Nós temos – e isso se inscreve na democracia brasileira e nas institucionalidades brasileiras – um defeito de origem: essas instituições brasileiras têm um conteúdo de elite. E nós precisamos ir na gênese desse conteúdo! Há um conjunto de regramentos que são importantes, mas que, de algum modo, fazem com que a política pública chegue a pouquíssimos lugares, reproduzindo ou acentuando desigualdades históricas. Então, sabemos que o primeiro ciclo de promoção das políticas públicas da cultura, embora importantíssimo – e não estamos fazendo aqui uma análise de valor – (...), reproduziu a superconcentração do investimento nos centros urbanos do Sudeste brasileiro, no centro das capitais (...) Este Ministério [da Cultura] revivido, este Ministério renascido (...) traz a força ancestral do que somos e acumulamos desde a recuperação da memória originária e do povo preto brasileiro (...). Nós não podemos ser um Brasil dos centros urbanos, um Brasil dos centros dos centros, dos centros das capitais do sudeste brasileiro. Nós precisamos ser um Brasil, esse, que é múltiplo, diverso, que se manifesta com potencial (...) E nós precisamos reconhecer a vocação de municípios, estados, União a partir de suas força e potências, e não a partir daquilo que nos restringe.

O longo trecho transcrito acima faz parte da aula inaugural proferida pela atual presidenta da FUNARTE²⁷, Maria Mariguela, para os programas de Pós-Graduação de Música e de Artes Cênicas da Unirio e da UFRJ, em abril de 2023²⁸.

Barbara Pereira, para além do clichê, possuir a dança do samba no pé “envolve questões-chave como ancestralidade, sociabilidade e pertencimento”.

²⁶ O que por sua vez se dá em resposta a prescrições de “formar pesquisadores dentro das diversas comunidades(...) para que a coleta o registro e a análise (...) sejam feitas pelos próprios atores e seus grupos... e que (...) sua história possa ser contada por eles mesmos” (IPHAN, apud Nogueira; Reis 2022), de modo que essa história possa ser “contada e documentada, tendo detentores como protagonistas e agentes de salvaguarda de seus patrimônios culturais” (Nogueira; Reis, 2022).

²⁷ Por “atual” queremos dizer, obviamente, que o momento da elaboração e escrita deste artigo se deu/se dá no tempo do exercício do cargo; mas esta nota serve também para desobviar o significado forte, mais que meramente ‘conjuntural’, de recriação de um ministério da cultura.

²⁸ Aula inaugural do PPGM/UNIRIO, PROEMUS/UNIRIO, PPGAC/UNIRIO, PPGM/UFRJ e PROEMUS/UFRJ, ocorrida no dia 05 de abril de 2023, na Sala Villa-Lobos (UNIRIO). O evento também contou com a presença da diretora de música da FUNARTE, Eulícia Esteves.

Uma escuta (e transcrição e leitura) atenta das palavras de Maria Mariguela nos chamou a atenção e nos ajudou a refletir sobre os tipos de mudanças que afetaram as concepções e premissas das políticas públicas do Estado-nação voltadas à cultura e especialmente ao patrimônio cultural. Ao mesmo, tempo nos desafiou a pensar sobre as ações e os efeitos dessas políticas no que concerne à valorização de protagonismos de povos e grupos subalternizados no Brasil, levando em conta, portanto, a presença de uma diversidade cultural cada vez mais percorrida por uma multiplicidade de pontos de vista narrativos (ou ‘enquadramentos’, para falar em vocabulário clássico de memória social) nem sempre expressável em (ou representável por) ‘signos identitários’ vinculados a um recorte político de nação.²⁹

Mariguela parece estar em consonância e correspondência com Nogueira e Reis quando põe ênfase no protagonismo do povo preto – e o está afirmando, no interior do poder executivo, isto é, no lado da definição e execução de políticas públicas, e numa chave de alargamento e pluralização do ‘nacional’, oposta a qualquer suposto estreitamento identitário. Entendemos que também ela associa, à sua maneira, o ‘ato compartilhado’ ao “ato de descolonização”, fazendo um ‘chamamento à democracia’ que, a nosso ver, responde e corresponde ao da frase-pórtico da página relativa às Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: “O samba é um movimento de afirmação, resistência, luta pelo direito de cidadania e contra o racismo, liderado por pessoas negras no pós-Abolição no Brasil”. O compartilhamento de aprendizados de resistências culturais se projeta ou aplica, nesse novo plano de protagonismo, à proposta de gestão descolonizadora das políticas do aparato de cultura do Estado-nação.

Sendo assim, não podemos deixar de reconsiderar as diferenças em relação ao projeto utópico traçado no período de institucionalização do assim chamado “modernismo brasileiro”. Tal projeto (vinculado paradoxalmente ao paradigma ocidentalista da modernidade-modernização) foi protagonizado por intelectuais movidos por uma sensibilidade romântica à cultura popular e por uma ‘missão iluminística’ ou desconfiança teórica em relação à cultura de massa. Buscava-se, através da chamada ‘alta cultura’, uma espécie de ‘elevação’ das manifestações populares como forma de construir uma ‘tradição cultural brasileira’³⁰ que, posteriormente, viria (ou poderia vir) a

²⁹ Sublinhamos, no trecho em questão, a passagem que fala em “Brasil múltiplo, diverso, com potencial” para marcar que não se está reiterando (nem desvalorizando) a diversidade inventariada e salvaguardada, e sim associando-a à multiplicação e potenciação dos pontos de vista não alinhados às metanarrativas históricas e antropológicas, tal como acompanhamos na seção 4 do artigo, acima.

³⁰ É importante ressaltar como a expressão do binarismo marca o pensamento moderno (Anderson, 2008 [1983]), tornando certas dicotomias fundamentais para a construção da ideia de ‘autenticidade’ que

se tornar uma espécie de ‘síntese da nação’ – cada vez mais questionada atualmente, em função de sua perspectiva “ocidentalista”, de seu caráter hegemônico, e de sua vinculação à “ideologia da miscigenação” (Velho, 2018; cf. tb. Velho, 2007), isto é, ao paradigma da mistura como valor de originalidade nacional (e da diversidade das manifestações culturais como sua expressão).

No que se refere mais diretamente às políticas patrimoniais, é possível afirmar que, desde os anos 1930, várias e sucessivas reordenações também ocorreram, com atualizações, releituras e críticas, nos planos conceitual, institucional e jurídico-político. Mas em vez de ‘rotinizar as mudanças’, cabe-nos observar que este ‘paradigma modernista’ vem sendo mais recentemente revisitado e questionado (deixando, portanto, de ser hegemônico) pelas novas atuações e protagonismos de grupos subalternizados; e isso se dá, muito significativamente (mas não exclusivamente), a partir das produções acadêmicas vinculadas ao tema das políticas patrimoniais. Ou seja, há repertórios do Estado-nação que vêm sendo (re)apropriados e/ou deslocados, superados, por outros agentes, que se afirmam/confirmam de modo contestatório ou resistente à metanarrativa e à concretude dessa hegemonia. Essa questão se refina e intensifica, estrategicamente, com a retomada, no início de 2023, da democracia social e dos valores da Constituição de 1988. A posição da presidenta da Funarte, a nosso ver, afirma o componente de continuidade que há nessa retomada, ao mesmo tempo que sublinha a necessidade de uma ruptura.

Se até meados da década passada estavam em curso processos de mediação inter e multiculturais nas políticas públicas de “reconhecimentos” (de identidades e direitos múltiplos) e “redistribuições” (de recursos socioeconômicos) (cf. Montero, 2012), neste cenário atual de participação desses grupos na estrutura do estado-nação (por exemplo, nos novos e renovados ou reconstruídos ministérios, inclusive mas não só o da cultura), já é possível observar (participativamente) que a reativação desses processos se dá agora numa chave dos protagonismos e de reparações históricas que não se fazia tão explícita e concreta em meados da década de 2010.

Ao passo que o paradigma moderno (ou modernista institucionalizado) de patrimônio cultural valoriza as ‘essências’ das culturas e cosmologias supostamente não

norteou o pensamento modernista brasileiro: litoral/sertão, cidade/interior, morro/asfalto, centro/periferia (cf. Rezende, 2002). Apesar de ter como base o emprego da força simbólica de uma ‘diversidade brasileira’, ao buscar para esta construção certas ‘origens’ e ‘raízes’, este paradigma modernista que, posteriormente, seria associado à ‘síntese hegemônica da nação’, teria se dirigido (e se limitado) ao mapeamento e valorização de expressões populares classificadas neste cenário como ‘autênticas’, principalmente por seu caráter ‘rural’ (em oposição ao urbano).

modernas, para preservá-las de ‘perdas’ e ‘homogeneizações’, por exemplo, por meio de mapeamentos e valorizações de expressões populares classificadas como “autênticas” –, deu-se, no pós-1988 e principalmente na primeira década do século XXI, um “deslocamento” das afirmações culturais (inclusive, mas não só, pelo viés da patrimonialização ou de territorialização, etc.) para circuitos complexos de mediações entre Estado, sociedade civil e os “objetos” das ações de “reconhecimento e redistribuição”.

O artigo de Paula Montero, de 2012, intitulado “Multiculturalismo, identidades discursivas e espaço público” (2012), oferece retrospectivamente uma excelente referência quanto a isso, por acompanhar tal “deslocamento” para o ‘multiculturalismo’, propondo um exame dos “processos de mediação” e buscando compreender “o campo das relações simultaneamente prático-discursivas no qual, por meio de comparações, traduções, reconstituições históricas, codifica-se uma forma particular de pertencimento” (Montero, 2012: 86), tornando plausíveis (e legítimas), certas “categorias sociais de autodefinição” (idem).

No artigo, Paula Montero, refletiu sobre a complexidade da política institucional brasileira de autodeclaração e reconhecimento de indígenas e quilombolas, defendendo a ‘des-invisibilização’ de importantes processos sociais e políticos que foram fundamentais nessas construções identitárias. Sob essa perspectiva, ela também sublinhava como a noção de ‘cultura’ se apresentou como um “ativo” (social e político) – tal como, por exemplo, acionado por Maria Mariguela –, para a afirmação de grupos subalternizados no Brasil. Deparamo-nos, como nos lembra Paula Montero (2012) ao citar Manuela Carneiro da Cunha, com “os processos, as questões e as transformações implicados no ajuste e na tradução da categoria analítica de cultura em instrumento político” (Cunha, 2009: 313 apud Montero, 2012:86).

O olhar retrospectivo, de memória social, permite discernir o diferencial do momento, ou seja, esse novo, suplementar deslocamento em relação ao que esteve em vigor há uma década. Retoma-se ‘exatamente’, por assim dizer, o que estava em processo então, mas agora com outros protagonismos (descolonizados, não ‘sudeste-cêntricos’) e trazidos para um outro patamar intercultural na relação com o estado-nação.

É nesse sentido que as atuações dos pesquisadores-nativos referidos neste trabalho, por meio de “atos compartilhados”, afirmam as ações coletivas e emancipatórias de grupos não apenas ‘tutelados’, mas também submetidos a um

contínuo e, ainda evidente, processo de silenciamento e/ou apagamento. Nos referimos aqui, à atuação de agentes (e de grupos) na luta por direitos, inclusive por direito à memória, inclusive o de narrar a própria história, com os desempenhos e as ocupações na Universidade resultando não apenas num movimento de ressignificação, mas se configurando como ato político que não deixa de dialogar com o aparato do estado, mas agora, como parte de uma política mais ampla de reparação histórica (o que abrange de cotas a ministérios, passando por patrimonializações, como temos testemunhado nos trabalhos do Observatório).

Se entendermos também que com a mediação “fronteiras são cruzadas e mesmo flexibilizadas, transformando padrões tradicionais [ou instituídos] de relacionamento” (Velho, 2001: 24)³¹ então este movimento de ‘ocupação’ de espaços (públicos e privados, reais e virtuais, institucionais e militantes), de produção de conhecimentos e de construção de memórias coletivas e sociais também vem se apresentando, no mundo globalizado (ou ‘planetarizado’), como atuante e ‘efetuante’ na compreensão e na valorização das *singularidades* das dinâmicas e das transformações culturais, práticas fundamentais para reorientações epistêmicas (cf. Carvalho; Flórez, 2014).

Conclusão

Podemos, com isso, retornar às reflexões sobre o Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste. Vimos que é importante dar atenção à maneira como as atuações dos agentes no ‘ambiente colaborativo’ do, ou produzido no, Observatório já podem estar operando como ferramentas de afirmação/transformação social, de ocupação e redefinição de espaços (especialmente os universitários, junto de seus instrumentos), e de lutas (cosmo)políticas.

Em conexão com isso é que voltamos a sublinhar que a atenção às práticas de mediação também remete à dinâmica híbrida que compõe uma “rede” e, mais precisamente, à associação entre atores humanos e não humanos,³² funcionalmente simétricos na teoria do ator-rede de Bruno Latour. Diferentemente do “intermediário” – aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los –, os mediadores, que não

³¹ Para a autora, foi o trabalho prático e simbólico dos “agentes mediadores” que tornará (e continuava tornando) possíveis e convincentes as construções de etnogêneses e ‘reconhecimentos redistributivos’ nas políticas públicas dentro da chave de certo pluralismo/multiculturalismo).

³² Lembrando que os “não humanos” são tanto da ‘série natural’ quanto da série ‘técnica’, e que ambas as séries não são puras e distintas, nem do ponto de vista dos paradigmas não culturalistas, nem do ponto de vista de ‘teorias (ou metafísicas) nativas’.

se restringem a entidades ‘humanas’, “transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (Latour, 2012:65).

Ao pensarmos a digitalização da cultura no portal do Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste, descolamo-nos de uma visão finalizadora sobre a tecnologia, de fundo positivista, que concebe sistemas fechados para o processamento da informação, supervalorizada enquanto ente autônomo e objetivo, “passível de transferência, armazenamento, recuperação” (Galvão, Saldanha, Menezes, 2022). Tal posicionamento não significa, todavia, uma postura tecnofóbica, de afastamento dos objetos técnicos como possíveis aliados do desenvolvimento científico e social. Nosso intuito passa por compreender a tecnologia, e a informação por ela mediada, relacionada às redes em que se insere, isto é, mobilizada e mobilizadora por/de projetos plurais, gestados na concretude das relações sociais que os desencadeia e os apropria.

Dessa forma, podemos compreender como as páginas do Samba no portal do Observatório não se estabelecem como um produto linear entre indivíduos pesquisadores e dados de pesquisa, transportados para a interface digital. Trata-se de um processo coletivo em que uma vasta rede sociotécnica aponta para múltiplas possibilidades para a informação, gestada nas interações. Os pesquisadores e apropriadores das páginas, por sua vez, passam a ser “compreendidos como seres que agem no mundo, interferem, desenvolvem distintas linhas de ação, tal como configurado pela noção de ‘práxis’” (Araújo, 2018: 63). E o sítio, como exercício/ato compartilhado de ação, que coloca em contato agentes e agentividades, materialidades e simbolismos, ultrapassa a ideia de repositório, aproximando-se mais da noção de dispositivo “por meio do qual a cultura e a memória coletiva são constantemente construídas” (idem: 64), transformadas e atualizadas.

O enquadramento da memória coletiva no artefato digital passa, então, a ser questionado pela imagem metafórica de um conjunto “vivo” de documentos – ou por processos de documentar - como território de interações incessantes entre comunidades discursivas distintas, imersas em realidades sócio-políticas também distintas, mas que se encontram/confrontam para a salvaguarda do Samba, como patrimônio cultural do Sudeste.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a informação organizada no portal não é capaz, em sua materialidade documentada, de “sintetizar” a força simbólica apreendida pela mediação desses agentes – bem como de seus repertórios, tempos e espaços – ela se torna um importante ponto de partida para a identificação dos “ pesos e

medidas” que as diferentes linguagens ocupam no processo de organização do conhecimento sobre essa expressão cultural, mas, sobretudo no contexto mais geral das políticas culturais, e especificamente na esfera da patrimonialização da cultura no país .

Para além de canais destinados à apresentação dos saberes em torno de uma expressão cultural coletiva, dos povos e territórios que criam/criaram o samba como resistência, podemos antever, desde a materialidade das páginas, a expressão de visões de mundo contra-hegemônicas. Da produção à multiplicação de ‘protagonismos narrativos’ de coletividades³³ como essencial ao pacto democrático (sob a Constituição de 1988), haveria um horizonte de pluralismo³⁴ que dependeria da capilarização das experiências e narrativas insurgentes via protagonismo nas políticas públicas, ampliando receptividades e ressonâncias com os deslocamentos epistêmicos-políticos. Por meio de narrativas insurgentes, ‘detentores-pesquisadores’, ‘nativos-pesquisadores’ (com a participação observante de instâncias colaborativas como o Observatório), podem atuar em direção a uma proposta de cultura radicalmente atrelada à democracia, não mais restrita à inclusão, mas apostando na “devolutiva” que virá, nos “juros dos juros” trazidos pelas reparações históricas.

³³ Especialmente as ligadas a etnicidades e etnogêneses e suas lutas por reconhecimento ou autonomia.

³⁴ Que nos parece compatível com o que Ailton Krenak tinha a dizer, retrospectivamente, em relação a certos aspectos ‘futuristas’ (para o dia depois de amanhã), e diretamente ligados à questão das multietnicidades, no desenho do patrimônio cultural proposto (com muitos ruídos conservadores) na Constituição de 1988.

Referências

- ABREU, Regina. Futuros Imaginados: O Gesto Patrimonial e o conceito de "diversidade cultural". *Vivência: Revista de Antropologia*, v. 1, n. 55, p. 250-270, 2020. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/artigos/23545-Texto%20do%20artigo-76382-1-10-20201211.pdf>
- ABREU, Regina; DINOLA, Sabrina, FELIX, Rafael. Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste: relato de uma experiência de “memoração” do patrimônio cultural. In: Graebin, Maria Gomes [et al] (org.). *Memória Social em Movimento*. Canoas –RS. Ed. Unilasalle, 2022. pp. 43-70.
- ALMEIDA, Marco Antônio; NOGUEIRA, João Robson. Mediações sociotécnicas, políticas e ação cultural: explorando territórios. *Perspectivas*, São Paulo, v. 43, 2013.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo. Cia das Letras, 2008 [1983].
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Um mapa da Ciência da Informação: história, subáreas e paradigmas. *ConCI: Conv. Ciênc. Inform.*, São Cristovão/SE, v. 1, n. 1, p. 45-70, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo. Brasilense, 2012.
- BORGES, Fabiane. Zapatismo e tecnoxamanismo, 2016. Disponível In: <https://tecnoxamanismo.wordpress.com/2017/01/05/nas-sincronicidades-dos-movimentos/> Acesso em 18 de nov. 2017.
- BORKO, Harold. Information science: what is it? *American Documentation*, 1968.
- CAPURRO, Rafael. Epistemologia e ciência da informação. In: ENANCIB, 14, 2003, Belo Horizonte. *Anais*. Disponível em: http://www.capurro.de/enancib_p.htm Acesso: abril de 2023
- CARVALHO, José Jorge de; Flórez, Juliana. Encuentro de Saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocêntrico, *Nómadas*, n. 41, p. 131-147, 2014.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1998.
- DAMASCENO, Veronica. Notas sobre individuação intensiva em Simondon e Deleuze. *O que nos faz pensar*, v. 16, n. 21, p. 169-182, jul. 2007.

DAVALLON, Jean. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. In: TARDY, C. (Org.); DODEBEI, Vera (Org.). *Memória e novos patrimônios*. 1. ed. Marseille. OpenEdition Press, 2015.pp. 47-66.

DINOLA, Sabrina; ABREU, Regina. Um observatório do patrimônio cultural: ações e práticas patrimoniais em experiências de campo e em partilhas virtuais. *Revista Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, no prelo.

FIGUEIRA, Monique. Os yanomami, cibernéticos como a natureza: notas a partir do materialismo dialético de Álvaro Vieira Pinto. *Revista Eptic*. v. 24, n. 1, 2022.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós- socialista”. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006 [2001].

GALINDO, Marcos. et al. A Rede Memorial e sua missão informacional: sistemas memoriais e redes de colaboratividade. In: ENANCIB, 27, 2015, Belo Horizonte. *Anais*. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/189820> Acesso: abril de 2023

GALVÃO, Fernanda; MENEZES, Vinícios; SALDANHA, Gustavo. Os afetos nos artefatos da razão: caminhos críticos da verdade no Antropoceno. *Liinc em Revista*. v. 18, n. 1, 2022.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. LTC editora. 1989.

GOLDMAN, Marcio. ‘Nada é igual’: variações sobre a relação afroindígena. *Mana*. v. 27, n.2, p. 1-39, 2021.

HARGREAVES, S. “Pós-extrativismo”. In KOTHARI, A.; A. SALLEH, A. ESCOBAR, F. DEMARIA & A. ACOSTA (orgs.) *Pluriverso: dicionário do pós-desenvolvimento*. São Paulo. Editora Elefante, 2021.

KAÇULA, Tadeu. *Casa Verde: uma pequena África paulistana*. Editora LiberArts, 2020.

KLEBA, John Bernhard. Tecnologia, ideologia e periferia: um debate com a filosofia da técnica de Álvaro Vieira Pinto. *Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales, Mexico, v. 13, n. 42, 2006, p. 73-93.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: Baratin, M. & Jacob, C. (coord.) *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro. UFRJ, 2000. p. 21-44.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social*. São Paulo. Edusc, 2012.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. 3. ed. São Paulo. Editora 34, 2013.

LOGAN, Robert K. *Que é informação?* Rio de Janeiro. Contraponto e PUC-Rio. 2012.

FERREIRA LIMA FILHO, Manuel. Cidadania Patrimonial. *Revista Antropológicas*, Ano 19, v.26, n.2, 2015, p. 134-155.

MARTINS, Helena. *Comunicações em tempos de crise: economia e política*. São Paulo. Expressão Popular, 2020.

MÉSZÁROS, István. *O Poder da ideologia*. São Paulo. Boitempo, 2007.

MONTERO, Paula. Multiculturalismo, identidades discursivas e espaço público. *Sociologia & Antropologia*, v. no 2012, n. 4, pp. 81-101.

NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 2010.

NOGUEIRA, Nilcemar; REIS Desiree. Patrimonialização e direito à memória do samba: um acervo em primeira pessoa. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 272-289, jul. 202

PEIRANO, Mariza. “A alteridade em contexto: o caso do Brasil” in *A teoria vivida – e outros ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

PEREIRA, Bárbara. *Pé, cadeira e cadência: trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro*. Meu samba, minha vida, minhas regras. 2019. Tese (Doutorado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PUNTONI, Pedro. “Rede Memorial: cultura digital, redes colaborativas e a digitalização dos acervos memoriais do Brasil” In Göbel, B. y Chicote, G. (Ed.). *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Berlín: Ibero-Amerikanisches institut. 2017.

RIHAN, Bianca; SALDANHA, Gustavo. Tecnicidade, teoria da informação e tradição: das potências de um novo mundo (informacional) possível. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 190-207, 2019.

ROMANINI, Anderson; MIELI, Renata. A comunicação dominada pelas “big techs” digitais: superabundância informativa, espetáculo, alienação e fabricação de sentido no mundo algorítmico. *Revista Eptic*. v. 23, n. 1, 2021.

SALDANHA, Gustavo. O documento e a “via simbólica”: sob a tensão da neodocumentação. *Informação Arquivística*, Rio de Janeiro, v.2, n.1, 2013. p. 65-88.

SIMAS, Luiz. Antônio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: as ciências encantadas das macumbas*. Rio de Janeiro. Mórula, 2018.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover, NH: Univ. Press of New England, 1998.

SRNICEK, Nick. *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra Editora, 2014.

SRNICEK, Nick. *Imaginar plataformas alternativas*. Entrevista com Nick Srnicek. 2019. Disponível em: <https://digilabour.com.br/2019/10/11/srnickek-capitalismo-deplataforma-mudancas/>.

TAYLOR, Diana. 2013. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte. Editora UFMG.

VALENTE, Jonas. Regulando desinformação e fake news: um panorama internacional das respostas ao problema. *Comunicação Pública*, v. 14 n. 27, 2019.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2001.

VELHO, Otávio. Mistura ou diferença? In: *Mais realistas do que o rei: ocidentalismo, religião e modernidades alternativas*. Rio de Janeiro. Topbooks, 2007, p.313-325.

_____. A ideologia da miscigenação e os movimentos sociais. In: *Antinomias do real*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2018, p.99-113.

VIEIRA, Suzane; VILLELA, Jorge (Orgs.). *Insurgências, ecologias dissidentes e antropologia modal*. Goiânia. Editora da Imprensa Universitária, 2020.

VILLORO, Juan. La duración de la impaciencia. In: *El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista II*: EZLN, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Brasil, país do futuro do pretérito. *Aula Inaugural do CTCH*, PUC-RIO; n.1 edições, 2019. Disponível em: <https://buscaintegrada.ufrj.br/Record/aleph-UFR01-000877771>

O acervo documental do inventário da lida campeira sob o olhar do desenho

The documentary collection of the inventory of rural the countryside from the perspective of drawing

Flávia Maria Silva **Rieth**

Universidade Federal de Pelotas

Pelotas, RS, Brasil.

riethuf@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7306-509x>

Recebido em: 28 de junho de 2023

Aceito em: 16 de agosto de 2023

Resumo

Este artigo apresenta a reflexão sobre desenhar o acervo da pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) da lida campeira nas regiões de Bagé e do Alto Camaquã/RS como uma ação de restituição para com os detentores dos saberes e fazeres pecuários. Atenta-se para o processo de aprendizagem da linguagem visual por parte da antropóloga para pensar a característica híbrida – de transposição das linguagens escrita, sonora e imagética – do conhecimento etnográfico em relação com a alteridade. Processo artesanal em que o tempo e a criatividade operam de forma a buscar a resolução dos problemas sobre o que e como desenhar os modos de vida na pecuária na pampa brasileira, a partir do olhar o acervo do Inventário, artefato da imaginação científica que visa a documentar e produzir conhecimento do registro da lida campeira como patrimônio imaterial brasileiro.

Palavras-Chave: Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Lida Campeira. Acervo. Desenho. Etnografia.

Abstract

This paper reflects on drawing the INRC research collection of rural activities in the regions of Bagé and Alto Camaquã/RS as an act of restitution to/with the knowledge holders and livestock practices. There is attention to the anthropologist's learning process of visual language to think about the hybrid characteristic - of transposition of written, sound, and imagery languages – of ethnographic knowledge concerning otherness. Handmade process in which time and creativity operate to seek to solve problems about what and how to draw a way of life in livestock in the Brazilian pampa from the perspective of the inventory collection, an artifact of the scientific imagination that aims to document and produce knowledge of the registration of the rural activities as Brazilian intangible heritage.

Keywords: INRC. Rural Activities. Collection. Drawing. Ethnography.

Introdução

“Ver e olhar configuram campos de significação distintos. Um conota espontaneidade ou passividade, como no espelho, o outro remete à atividade, à espessura do sujeito (mesmo quando se fala de um ‘olhar vago’). Ou ainda: ver supõe um mundo pleno, enquanto o olhar se enreda no descontínuo. O olhar procura, fixa, escava, é a visão feita imaginação”.

(O Olhar dos Viajantes [Do Etnólogo]. Sérgio Cardoso. 1988.)

Busco olhar para o Inventário de Referências Culturais (INRC): Lida Campeira nas Regiões de Bagé e do Alto Camaquã com o objetivo de desenhar uma pampa pluriversa por intermédio do acervo documental da pesquisa, atentando para as múltiplas relações entre humanos, animais, coisas e ambientes. O Inventário e o Registro do Patrimônio Imaterial constituem-se como instrumentos de pesquisa e ação de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial brasileiro, política pública instituída pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) /Ministério da Cultura, no ano de 2000. Seu objetivo é identificar, documentar, produzir conhecimento e salvaguardar as referências culturais dos diferentes grupos sociais que constituem a nação brasileira. Tais referências culturais carregam como um valor a pluralidade dessas manifestações culturais (Freire, 2005), de caráter dinâmico e processual, em que o reconhecimento do Estado visa à “garantia de viabilidade de práticas sociais vivas e mutáveis” (Arantes, 2008: 180), promovendo iniciativas de diversos grupos sociais na reinvenção de modos de vida protagonizada pelos detentores, em ressonância com os valores, com a memória e com a identidade do grupo

Pensar as culturas como patrimônio, conforme Arantes (2008), trata-se de contextualizar as práticas e os saberes pertencentes “a modos de vida que constituem o presente histórico” dos sujeitos. Manifestações culturais que estão vinculadas às experiências concretas, as vivências que atuam nos processos de formação de subjetividades dos sujeitos e dos coletivos, bem como, as realidades sociais, pois são indissociáveis das condições de produção material e simbólica que as contextualiza, em que a produção e a transmissão dessas práticas sociais acompanham os processos históricos.

No caso do INRC da Lida Campeira nas Regiões de Bagé e do Alto Camaquã, o Inventário foi desenvolvido em duas fases que abarcaram a singularidade desses dois sítios, considerando a narrativa dos interlocutores sobre as diferenças do campeirar em ambientes de campos lisos e de campos dobrados, respectivamente. A lida campeira

está associada às vivências de campeiros – peões, artesãos, proprietários de pequenas, médias e grandes estabelecimentos rurais, quilombolas, populações indígenas – detentores de saberes e fazeres pecuários, que correspondem às atividades do pastoreio (de bovinos, ovinos, caprinos e equinos), doma, esquila, ofício do guasqueiro, ofício do alambrador, tropeada, artesanato em lã e lida caseira. A primeira fase da pesquisa teve início em 2010, pela parceria institucional entre a Prefeitura de Bagé, a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) por intermédio dos cursos de Bacharelado e Pós-Graduação em Antropologia e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); a ampliação da pesquisa para a região do Alto Camaquã ocorreu em 2017, e teve como proponente a Associação para o Desenvolvimento Sustentável da Região do Alto Camaquã (ADAC). A documentação produzida pela pesquisa foi aprovada em março de 2022 pelo Conselho Consultivo do IPHAN, etapa que antecede o registro desse bem cultural.

O Inventário da Lida Campeira, inscrito na UFPEL, encontra-se em fase de restituição para os interlocutores, e obteve financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), no ano de 2021, visando a ações de divulgação e debate sobre a salvaguarda dos saberes e fazeres que integram a lida campeira. Ao mesmo tempo, ganha relevância a reflexão desse processo de pesquisa considerando o acervo constituído pelas teses, dissertações, Trabalhos de Conclusão de Curso, capítulos de livros, trabalhos publicados em eventos, artigos, textos em revistas, apresentações, exposições e ensaios fotográficos e relatórios técnicos que operam na construção da cultura como patrimônio.

Esse acervo digital, criado em 2016, encontra-se acessível na Internet, no blog wp.ufpel.edu.br/lidacampeira/, como uma ação de restituição da pesquisa aos grupos sociais envolvidos. A abertura do conjunto de dados sobre a lida campeira nas regiões de Bagé e do Alto Camaquã busca promover a acessibilidade e a transparência da pesquisa em razão dos pressupostos da alteridade (Bispo, 2022), em prolongamento do compromisso ético com os interlocutores do Inventário. A acessibilidade e a transparência nesse processo de pesquisa constituem-se compromissos relevantes, uma vez que o INRC, como política pública, busca identificar, documentar e produzir conhecimento sobre a diversidade do patrimônio cultural brasileiro, embasando ações de salvaguarda protagonizadas pelos detentores, cuja promoção de viabilidade das manifestações culturais de caráter imaterial é compromisso do Estado.

Ainda, a publicação desse acervo digital amplia a replicação do conhecimento produzido para outros grupos de interesse, potencializa a constituição de rede de pesquisadores em diferentes áreas do conhecimento, bem como busca atingir um público mais amplo. Nesse sentido, propõe-se a reflexão do Inventário da Lida Campeira sob o olhar do desenho, a partir do acervo da pesquisa, e a revisita das produções escritas e imagéticas em conformidade com a metodologia do Inventário para produzir conhecimento etnográfico. Essa proposição de Pós-Doutorado está construída pela parceria entre o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e o Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV), do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS), sob tutoria das professoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert, objetivando uma aproximação com as linguagens visuais, contemplando a aprendizagem da técnica de desenho ao integrar a formação na prática junto ao atelier da professora e artista plástica Malu Rocha.

Talvez o olhar, conforme Cardoso de Oliveira (2006), seja a primeira experiência do pesquisador em campo. No livro *O Trabalho do Antropólogo*, o autor reflete sobre os atos cognitivos que, disciplinados pela teoria antropológica, constituem o encontro com a alteridade. São eles: o olhar, o ouvir e o escrever lá e aqui – atos cognitivos sensíveis que animam o “ser antropológico” na construção do conhecimento pelo atravessamento espaço-temporal da experiência da observação participante. A proposição de desenhar esse acervo está situada no gabinete, “desenhando aqui”, o desenho apresenta-se como um processo de aprender a olhar, abrindo-se para outros atravessamentos espaço-temporais, considerando a experiência do desenhar o repertório de imagens associado às lidas campeiras.

Olhar e ver constituem-se como ações com significados distintos, conforme Sergio Cardoso (1988: 4):

O Olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente com limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado.

O olhar pressupõe, no caso, o engajamento da antropóloga em desenhar as imagens fotografadas em campo pela equipe de pesquisa e interlocutores; e refletir sobre a escolha de quais imagens desenhar, bem como sobre a composição do desenho, reveladores de um processo de aprendizagem da linguagem plástica. O trabalho com o

acervo da pesquisa coloca-nos para “olhar de novo” o contexto do Inventário, de forma a evidenciar as relações, as percepções e as lacunas, evocando não só o engajamento vivido em campo, mas também o engajamento necessário posto pela técnica do desenho, dentro de um repertório de imagens da pesquisa que incidem sobre o “tom” da experiência, o estilo do desenho.

Aprender a desenhar desenhando é situar-se nas relações sociais em que o desenho se coloca como parte indivisível das relações entre pessoas, contextos e práticas. Conforme Lave (2015), a aprendizagem ocorre por meio de comunidades de prática, como parte de um processo que constitui a vida social. Nesses termos, penso nos múltiplos engajamentos que se produzem nos diferentes contextos aqui postos em relação: o atelier, o gabinete e o campo, que se reduplicam nos exercícios do desenho. Esses deslocamentos constituem a aprendizagem da técnica no atelier da professora/artista, ensinando a antropóloga a desenhar, a aprimorar o olhar para a gramática de uma outra linguagem que também constitui a etnografia, bem como, no gabinete, “desenhar aqui” os saberes e fazeres dos modos de vida campeiros, prologando o tempo da experiência de campo e, ao mesmo momento, habitar o acervo reunido a partir do INRC da lida campeira, ao desenhá-lo.

Kuschnir (2016), considerando o seu próprio trajeto como desenhadora, reflete sobre o incremento do uso do desenho na etnografia como um processo de renovação da prática antropológica, operando uma virada gráfica, no entanto, ressalva que o desenho é uma “novidade velha” (Azevedo, 2016) na área. A relação entre o desenho e a etnografia, segundo a autora, está vinculada aos valores antimodernizantes, com a reinvenção de ideias românticas na história do pensamento ocidental. Nesse sentido, acompanha Duarte, apud Kuschnir (2016), ao argumentar que os valores de sensibilidade, subjetividade, criatividade, experiência, singularidade e vida tratam de uma aproximação da Antropologia com a Arte, de maneira a buscar manifestar o “pensamento selvagem” (Kuschnir, 2016: 8) abrigado no campo artístico.

Desloco, então, a provocação de Roberto Cardoso de Oliveira sobre o SER da Antropologia situado no tempo e na tradição moderna do pensamento, de maneira a aproximar essa provocação dos valores antimodernizantes. Em “Antropologia e Outras Linguagens”, Rocha e Cervo (2019: 214), buscam compreender a produção antropológica a partir “da prática escriturística da etnografia e o fazer artístico”. Partem da reflexão sobre o uso de diferentes produções imagéticas na composição etnográfica,

tomando-a como prática teórica de caráter híbrido e processual da produção da cultura. Nessa perspectiva, o conhecimento antropológico é parte integrante do trajeto do pensamento antropológico, “relacionando a presença de imaginação criadora na descrição etnográfica” (Durand, apud Rocha e Cervo, 2019). Remetem a Wagner concebendo o saber-fazer antropológico pelo seu caráter relacional, a partir do qual se constitui como criação e invenção de cultura, “e, complementaríamos nós, modelada pela imagem-ação do pensamento do etnógrafo no seu processo de acomodação/assimilação do ambiente cósmico e social durante o seu trabalho de campo” (Rocha e Cervo, 2019: 229).

Os processos de aprender a desenhar, de refletir sobre o uso do desenho na pesquisa encaminham algumas questões tratadas ao olhar o INRC da Lida Campeira pelo desenho, tais como: Além das imagens fotografadas, também as histórias contadas pelos interlocutores podem compor o desenho? E sobre os desenhos ainda não desenhados, o que estas lacunas instabilizam? Como os desenhos que produzo estão conectados com o campo, considerando o estilo de vida campeiro? Como a pesquisadora percebe a pampa ao olhar para o acervo da pesquisa? O que desenhar? Como desenhar os modos de vida pecuários?

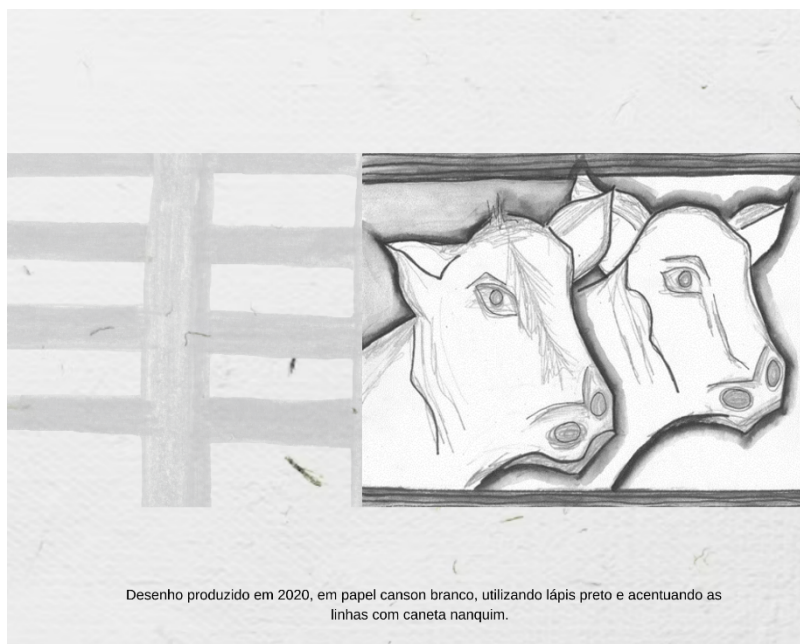
Entre o atelier, o gabinete e o campo

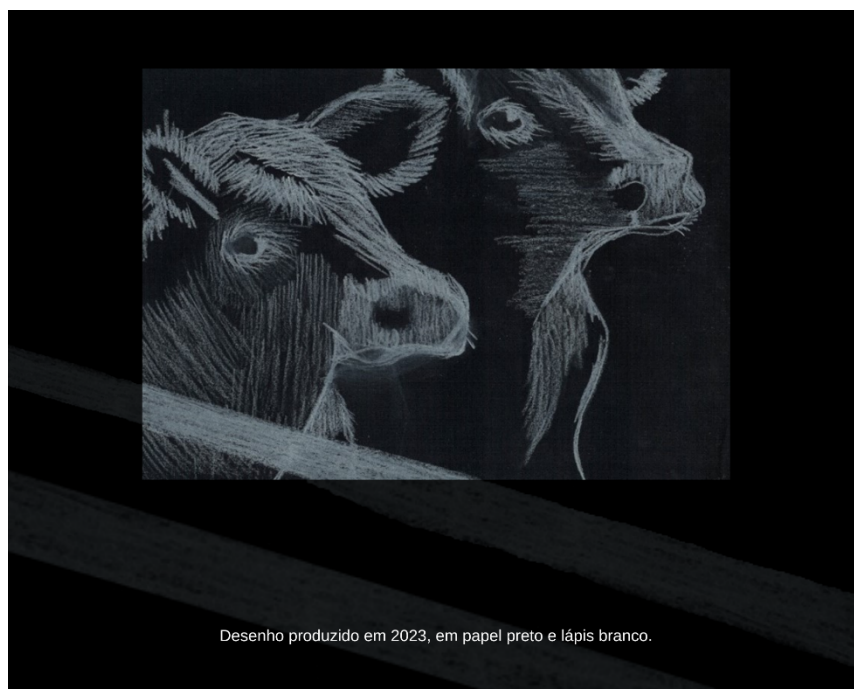
O processo de aprendizagem do olhar requer a experimentação, o olhar de novo para apurar o próprio olhar e redesenhar a imagem fotográfica, testando diferentes possibilidades de representar uma ideia. Aprender a desenhar realiza-se pela repetição da observação sobre o repertório das imagens do acervo da pesquisa, buscando desenhar os modos de vida campeiro, de maneira a evidenciar as relações entre humanos, animais, coisas e ambientes, as quais permitem pensar os processos de domesticação por intermédio das lidas campeiras. Para desenhar não se pode ter medo da experimentação de técnicas e materiais, “o medo estraga o desenho”, conforme a professora e artista plástica Malu Rocha, em um exercício de habitar o desenho e, por conseguinte, sentipensar¹ o acervo da pesquisa.

¹ “Sentipensar” é uma palavra enunciada por pessoas e pescadores afrodescendentes em muitas comunidades ribeirinhas da Colômbia. ‘Sentipensar significa agir com o coração usando a cabeça’, como um pescador do Rio San Jorge, no Caribe colombiano, expressou ao sociólogo Orlando Fals Borda em meados da década de 1980. Esse termo foi popularizado por Eduardo Galeano e, utilizado posteriormente por Arturo Escobar, conforme verbete Sentipensar de Gómez, 2021, p. 510-513.

Aqui, remeto a Tim Ingold, em *La Creatividad que se Experiencia* (2016). Nesse texto, o autor afirma que a ação criativa está aberta para a vida, em constante formação, guiada entre os encontros entre pessoas e coisas. A criatividade e o tempo, nessa perspectiva, confluem ao revisitar a mesma ideia, e consistem em atualizá-la em um mundo incipiente, em movimento, que guia para o desconhecido.

Os exercícios possibilitam evocar a experiência etnográfica e assim habitar o acervo documental da pesquisa guiada pela utilização e possibilidades dos materiais e técnicas. Experimento desenhar com lápis preto, percebendo outras maneiras de segurar o lápis; diferente das posições da escrita, é colocar a atenção na intensidade e na amplitude do gesto, é perceber a força e a leveza da mão ao traçar a linha. Experimentar desenhar na mesa, sentada, ou no cavalete, em pé, para “soltar a linha”. Trabalhar a linha ou a mancha conforme “pede” a imagem e, por isso, ampliar a fotografia no preto e branco para acentuar o contraste, não tendo medo de trabalhar a mancha. Ou ainda, desenhar com lápis branco em papel preto para “buscar o branco e os meios tons”. Fazer a experiência de buscar o claro utilizando a borracha. Olhar os efeitos das diferentes técnicas e materiais e “dar tratamento diverso e criativo aos diferentes detalhes da fotografia”. Ou então, fotografar os próprios desenhos, diversificando os dispositivos para “olhar melhor”, e fazer aparecer os detalhes na composição, considerando os valores da linguagem plástica.





Por intermédio do desenho, com a repetição da observação e atualização do repertório das imagens fotográficas, opera-se o prolongamento da vivência no campo, em que sobressaem as questões sobre “o que desenhar”, para singularizar o contexto da lida na pecuária na pampa brasileira. A relação entre o tempo e a criatividade reduplica-se, repetida na pergunta sobre “como fazer o desenho”. O tempo para desenhar aqui, no gabinete, permite explorar tratamentos diversos e mais adequados para tal representação, conforme as possibilidades dos diferentes materiais e técnicas: “É o tempo e a riqueza do tratamento visual que trazem expressividade ao traço” (Rocha, 2022).

Assim, o trabalhar com o acervo fotográfico da pesquisa possibilita “ficar olhando quando e quantas vezes tu quiseres [...]”. Com o tempo, tu podes ficar trabalhando o desenho, podes começar um desenho hoje e deixar na mesa para amanhã terminar” (Rocha, 2022). Deixar o desenho descansar para voltar a olhar, e perceber outros detalhes. Tais dúvidas sobre o que e como desenhar misturam-se, confundem-se, tratando de evidenciar as relações entre áreas da Antropologia e da Arte, destacado pela característica híbrida do desenho etnográfico

A proposição de desenhar o acervo requer uma alfabetização visual, conforme a professora e artista plástica orienta a aprendizagem da antropóloga na técnica do desenho:

Agora tu te preocupas como tu desenhavas, com valores plásticos para fazer o teu trabalho. Valores de luz e sombra, valor de linha, textura... Elementos da linguagem plástica, de uma alfabetização visual. É pegar os valores do desenho junto com o que tu precisas representar (Rocha, 2022).

Nesse sentido, a aprendizagem da técnica do desenho constitui-se, conforme a professora e artista plástica, em resolver problemas, ou melhor, escolher o material, a técnica, trabalhar a mancha, a linha, a textura na busca da criatividade, no tratamento diferenciado dos elementos da figura, e perceber uma melhor composição para o desenho.

Nesse processo, desvela-se uma relação criativa entre a fotografia e o desenho pela transposição da linguagem, pois, em uma fotografia, podem existir vários desenhos, considerando o foco da composição: “Ao escolher a composição, tu não precisas mostrar todos dos elementos da fotografia para mostrar o problema, é foco, é escolher uma janela” (Rocha, 2022). Ao desenhar uma cena campeira, abrem-se as possibilidades de representar o contexto da parceria entre humanos e animais na lida, bem como, a possibilidade de destacar um detalhe da própria cena que nos diz sobre, por exemplo, a territorialização dos animais nos campos dobrados que os particularizam, segundo os campeiros, detentores de uma prática atencional do comportamento animal.

Por intermédio do desenho, a visão é feita imaginação. Atenta-se para as relações ausentes na fotografia, mas que povoam as narrativas dos interlocutores e que, por isso, compõem o repertório das ideias que podem ser desenhadas. O desenho figura como testemunha da experiência, da observação participante (Taussig, 2011). A composição etnográfica opera no deslocamento, no movimento de outras linguagens.

A proposição de desenhar o acervo da pesquisa do Inventário da Lida Campeira trata de desvelar a característica híbrida e processual do conhecimento antropológico em que a relação entre a descrição e a observação se abrem a múltiplas possibilidades. Conforme Rocha e Cervo, “todo e qualquer dado etnográfico é criação e invenção, possuindo um fundo ficcional porque pertence ao campo da linguagem e seus processos de simbolização” (2019: 229). O desenho coloca-se como uma forma de restituição da pesquisa, desvelando a “mística do documento etnográfico” (Taussig, 2011: xi) da criação dedicada ao outro, do sentipensar os diferentes mundos.



Fotografia de Guilherme Santos/Sul 21, autorizada para compor o acervo da pesquisa do INRC Lida Campeira.



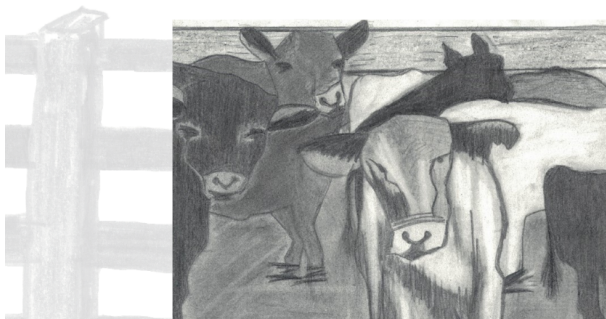
Pastoreio no campo. Desenho produzido em 2023, em papel cartão branco e lápis preto.



Animais no campo. Desenho produzido em 2023, em papel jornal e lápis preto.



Animais no brete. Foto de Luciana Mouring, acervo do INRC Lida Campeira.



Animais no brete. Desenho produzido em 2023, em papel canson branco e lápis preto.

Na experiência da primeira fase da pesquisa, nos campos lisos de Bagé, em diferentes situações de campo, os interlocutores apresentaram os desenhos do Sr. Atilla Sá Siqueira, na época já falecido. Desenhos feitos *in loco*, são representações de cenas dos trabalhos da lida: de uma tropeada, da lida caseira, da doma, do campeiro cortando lenha, materiais que integra o acervo. Seguindo o sentido dessa experiência, compreendo o quanto se desenha para o outro, apresentando-se como uma possibilidade de restituição. Nesse processo, essa reflexão integra-se à proposta de construção do livro do etnógrafo, com base na experiência do BIEV, em que o processo de pesquisa se compõe das aprendizagens etnográficas da pesquisadora junto com a equipe de pesquisa do INRC da Lida Campeira, na experiência da observação participante, e desenhando “aqui”, no gabinete. Essas ações constituem-se na relação com a alteridade.

Desenhando o acervo da pesquisa

A metodologia para inventariar bens patrimoniais de natureza imaterial, de orientação etnográfica, produz reflexão sobre a cultura como patrimônio, operando de forma a registrar e documentar uma tradição viva. Nesse sentido, o INRC é instrumento mediador entre os diferentes grupos sociais, e o Estado opera entre diferentes linguagens. A produção do documento escrito privilegia a oralidade (Guimarães e Antunes, 2006), valendo-se igualmente de “dados” imagéticos para compor o repositório documental da pesquisa, com vistas ao reconhecimento e promoção da salvaguarda das referências culturais desses coletivos.

A pesquisa do Inventário opera em três fases: preliminar, de identificação e de documentação, etapas que apresentam continuidade entre si, por intermédio das seguintes atividades: constituição da equipe interdisciplinar, com ênfase na participação de antropólogos e historiadores; delimitação do sítio da pesquisa e mapeamento das localidades abrangidas pelo trabalho de campo; identificação dos detentores dos saberes e fazeres de referência; levantamento bibliográfico e etnográfico. A primeira etapa da pesquisa, a preliminar, é descrita pelos operadores da política como uma etapa de “varredura” em que se dimensionam as questões implicadas no processo de pesquisa. Voltando-se ao texto INRC – Pecuária Bagé/RS, de Pereira, Rieth & Kosby (2016: 190), tem-se: “Desta forma a proposta de inventariar a pecuária como referência cultural do

pampa² privilegia a relação dos humanos com os animais, para pensar a configuração desta paisagem que também compreende a experiência e é formada pela interação entre os agentes.”.

O processo de pesquisa compreende o preenchimento de formulários, das fichas padronizadas que tratam do registro dos “dados” de campo. Compõem esses documentos: as fichas de contato, que identificam os detentores/interlocutores da pesquisa; as fichas de entrevista, que apresentam a trajetória social e a relação das pessoas com o bem a ser inventariado; as fichas de sítio, que abrangem o contexto da pesquisa; a ficha de levantamento bibliográfico, que busca delinear a história de formação para situar tal tradição; a de audiovisual, onde figuram os dados imagéticos: fotografias, desenhos e vídeos, identificadas as informações sobre data, local, recurso e autoria. São registros documentados que compõem a ficha do bem inventariado que se constrói pela reflexão do conjunto dos “dados” etnográficos. A ficha dos bens a serem registrados detém informações sobre o sítio da pesquisa, a delimitação do território de tal prática, considerando as formas de viver no lugar, a identificação dos diferentes detentores e suas relações com determinada manifestação cultural, as celebrações, as formas de expressão, considerando suas transformações e continuidades históricas e as múltiplas experiências dos sujeitos – dimensões que constroem os sentidos de uma tradição que é vivida. A leitura do Inventário realiza-se pelo conjunto dos documentos, pela articulação entre as fichas que se armam sobre as noções de lugar, os fazeres e os saberes, as formas de expressão, as celebrações e as linguagens, que também orientam a classificação para o registro do bem como patrimônio imaterial.

Neste ponto, atento para a imaginação científica que figura na metodologia do INRC pelo uso que faz desse do instrumento das fichas, observando a “lógica da imaginação da descoberta em continuidade da disciplina da prova”³, fases da pesquisa antropológica, conforme Taussig (2011: xi).

O uso das fichas é procedimento recorrente nos processos de inventários dos patrimônios material e imaterial, conforme Arantes (2008), por constituir conhecimento sistemático, possibilitando a comparação de diferentes realidades sociais. Trata-se de um instrumento “preciso”, “suficientemente sensível e maleável” (p. 173), conforme às

² Em 2016, utilizávamos o pampa, em uma acepção masculina, no sentido corrente de campos naturais. No processo de pesquisa passamos a utilizar a pampa, em uma versão feminina, em referência à relação com a terra, da feição telúrica deste modo de vida.

³ Livre-tradução de: They say Science has two phases: imaginative logic of discovery followed by the harsh discipline of proof.

condições do contexto de heterogeneidade da cultura. Observa-se que as fichas padronizadas e digitalizadas, apresentam-se como suporte adequado à integração dos diversos dados coletados e nelas registrados. A sua adequação efetiva-se na institucionalidade da investigação, aqui posta pela perspectiva de elaboração de um acervo constituído de múltiplos repertórios, valendo-se da contribuição de diferentes pesquisadores e interlocutores, visando às proposições de salvaguarda do patrimônio imaterial. Nesse sentido, Arantes (2008) indica que a pesquisa do INRC se constitui como uma experiência de Antropologia Pública pela aproximação que opera entre as ações de pesquisa e salvaguarda.

Valentini (2017), no texto “O Meio de Ter Ideias Imprevistas: Lévi-Strauss, Fichas e Fichários”, evidencia a imaginação científica que constitui o projeto antropológico de laboratório, em meados do século XX, estruturado na centralidade do fichário-mapa. Uma perspectiva de institucionalização da antropologia, tendo em vista o deslocamento entre o campo e o gabinete, correspondente à divisão de trabalho entre pesquisadores na coleta, registro e análise dos dados de pesquisa.

A imaginação antropológica do laboratório resulta da introdução de um espírito metódico, capaz de delinear áreas culturais etnografadas com base na distribuição geográfica de determinadas manifestações culturais. A autora reporta-se às primeiras ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, de constituição de arquivos/fichários que propunham identificar compósitos culturais que formam a Nação brasileira. Essa concepção é que inspirou Mario de Andrade que reconheceu a contribuição de pesquisadores estrangeiros, destacadas as figuras de Dina Dreyfus e Lévi-Strauss:

O levantamento operacionalizava, assim, o traço ou o aspecto como uma unidade mínima de compósitos culturais cujo exame suscitava hipóteses sobre sua difusão e sua articulação com outros traços na conformação de áreas culturais de relativa homogeneidade (Valentini, 2017: 31).

Contribuição que experimentava o mapeamento das culturas, almejava a construção de uma história cultural, objetivos reconhecidos por seu “difusionismo estrutural”, seus diálogos teóricos, conforme caracterização de Carneiro da Cunha, que retrata a Antropologia da época (Valentini, 2017).

A reflexão sobre a metodologia do INRC indica a atualização desse imaginário científico por intermédio da centralidade das fichas, agora digitalizadas. Observa-se a potencialidade das mediações que o Inventário opera, em razão da transparência e acessibilidade dos repositórios digitais.

Nesses termos, a experiência da parceria entre o IPHAN e a UFPEL, por intermédio dos cursos de Bacharelado e Pós-Graduação em Antropologia, estabelece os trânsitos entre pesquisa, ensino e extensão. Ao repositório digital do Inventário, somam-se as teses, dissertações, Trabalhos de Conclusão de Cursos, capítulos de livros, trabalhos publicados em eventos, artigos, textos em revistas, apresentações, exposições e ensaios fotográficos, e relatórios técnicos que constam no wp.ufpel.edu.br/lidacampeira/, ação de interlocução e restituição criada em 2016 e, que assumiu relevância maior durante a pandemia do Covid-19, em razão da entrega do Relatório da fase dois, em dezembro de 2021.

O Blog da Lida Campeira/UFPEL reúne um repertório de produções a partir do fichário-institucional do Inventário, onde:

[...] tem etnografado temas diversos, mas relacionados, como a doma de cavalos, o pastoreio com cachorros, o artesanato em lã crua, as relações de gênero na lida campeira, as relações raciais, as relações com o ambiente que são desenvolvidas em pesquisas individuais e coletivas realizadas pelo corpo discente e por pesquisadores parceiros que integram o INRC (INRC Lida Campeira, on-line).

Observa-se que a proposição de desenhar o acervo da pesquisa, compondo parceria com o BIEV, remete à reflexão do conjunto dessas produções, tratando de sublinhar o processo de pesquisa que se iniciou em 2010. Evidencia-se a dimensão da duração na produção da cultura, recolocando a pesquisa do inventário no fluxo das relações temporais que configuram a pecuária na pampa. Nessa proposição, vê-se destacado o deslocamento das linguagens escrita, sonora e visual de forma a inventariar cultura campeira, destacando as relações entre humanos, animais coisas e ambientes na composição dos modos de vida pecuários.

Linhas

Desenhar o acervo documental do Inventário da Lida Campeira nas regiões de Bagé e do Alto Camaquã é experimentar “olhar de novo” para o trabalho de campo, constituindo-se uma forma de habitar esse repositório da pesquisa. É uma ação de restituição aos campeiros que transpõe linguagens, em que o desenho se faz etnográfico ao se orientar pela alteridade.

Desenho para e com o repositório das imagens fotografadas dos modos de vida pecuários é também desenhar as histórias contadas durante a etapa da observação participante. Produção que aproxima as áreas da Antropologia e da Arte, considerando o

como expressar a lida campeira a partir de valores plásticos. E, dessa feita, é perceber as relações que se tecem entre a criatividade científica e o rigor metódico da prova.

Esses desenhos compõem o acervo deste Inventário e, nessa medida, constituem a reflexão das referências culturais como patrimônios.

Referências

- ARANTES, Antonio A. Sobre Inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaios de antropologia pública. *Anuário Antropológico*, v. 33, n. 1, p. 173-222, 2008.
- AZEVEDO, Aina. Desenho e antropologia: recuperação histórica e momento atual. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 5, n. 2, p. 15-32, 2016.
- BISPO, Marcelo S. Impossibilidade da ciência aberta sem alteridade e pluralidade epistêmica. *Revista de Administração Contemporânea*, v. 26, n. 2, p. 1-7, 2022.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo. São Paulo, UNESP, 2006.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes (Do etnólogo). *Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos*, 1988.
- FREIRE, Beatriz M. O inventário e o registro do patrimônio imaterial: novos instrumentos de preservação. *Cadernos de LEPPARQ – Textos de Arqueologia, Antropologia e Patrimônio*, v. 2, n. 3, p. 11-19, Pelotas: EdUFPEL. 2005.
- GOMEZ, Patricia Botero. Sentipensar. In: KOTHARI, Ashish et al. *Pluriverso – Um dicionário do pós-desenvolvimento*. São Paulo: Elefante, 2021. p. 510-513.
- GUIMARÃES, Ana Cristina R. e ANTUNES, Camila S. Repensando uma metodologia: a experiência de aplicação do INRC. *Revista Mosaico Social*, ano 3, n. 2, p. 197-206, 2006.
- INGOLD, Tim. La creatividad que se experiencia. *Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio*. Universidad de Alicante, n. 5. 2016.
- INRC Lida Campeira. *Blog do INRC Lida Campeira*. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/lidacampeira/>. Acesso em: 28 fev. 2022.
- KUSCHNIR, Karina. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 5, n. 2, p. 5-13, 2016.
- LAVE, Jean. Aprendizagem como/na prática. *Horizontes Antropológicos*, ano 21, n. 44, p. 37-47. Porto Alegre: EdUFRGS, 2015.
- O REGISTRO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL – *Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Fundação Nacional de Artes. Brasília, DF, dez. 2006.
- PEREIRA, Fabíola M.; RIETH, Flávia Maria S.; KOSBY, Marília F. inventário nacional de referências culturais – pecuária/Bagé-RS. In: BEVILAQUA, Ciméa B. e VELDEN, Felipe V. (Orgs.). *Parentes, vítimas, sujeitos: perspectivas antropológicas sobre*

relações entre humanos e animais. Curitiba, EdUFPR; São Carlos, SP, EdUFCar, p. 189-204. 2016.

ROCHA, Ana Luiza C. da e CERVO, Mateus. Antropologia em outras linguagens: experiências com o projeto “o livro do etnógrafo”. *Tessituras – Revista de Antropologia e Arqueologia*, v. 7, n. 2, p. 214-241. Pelotas, RGS: EdUFPEL, 2019.

ROCHA, Malu. *Entrevista concedida à Flávia Rieth*. Gravada. jun. 2022.

TAUSSIG, Michael. I swear I saw this – *drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: University Press, 2011.

VALENTINI, Luísa. O meio de ter ideias imprevistas: Lévi-Strauss, fichas e fichários. *Campos – Revista de Antropologia*, v. 18, n. 1-2, p. 19-42, 2017.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

Experiência com fontes e repositórios digitais no mapeamento do percurso migratório das famílias açorianas de San Carlos (Uruguai) e Jaguarão (Brasil)

Experience with digital sources and repositories in mapping the migratory path of Azorean families from San Carlos (Uruguay) and Jaguarão (Brazil)

Letícia Vieira Braga da Rosa

Universidade Feevale

Novo Hamburgo, RS, Brasil

leticiarosa@feevale.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5420-5322>

Recebido em: 28 de junho de 2023

Aceito em: 16 de agosto de 2023

Resumo

A imigração açoriana para a América Meridional é o tema desta investigação com foco nas famílias enviadas para o sul do Brasil que após a invasão espanhola de 1763, foram transportadas para o território espanhol para fundar San Carlos de Maldonado e, com o Tratado Preliminar de 1777, retornaram ao território português, dando origem a freguesia do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão. Considerando os múltiplos deslocamentos do grupo, este artigo tem como objetivo descrever a contribuição das fontes e repositórios digitais para o mapeamento das famílias açorianas fundadoras de San Carlos e Jaguarão. Para validação dos dados disponíveis nos Açores, Portugal, Espanha e Brasil, utilizou-se a Estratégia de Triangulação Múltipla de Denzin (2009), que possibilitou identificar as famílias e mapear o percurso realizado. Dispor de repositórios digitais e bases de dados preexistentes nos territórios envolvidos, distantes entre si no tempo e no espaço, permitiu interligar os diversos pontos da trajetória percorrida pelo grupo.

Palavras-chave: Açorianos. Migração. Repositórios Digitais. Triangulação.

Abstract

Azorean immigration to Southern America is the theme of this investigation, with a focus on the families sent to southern Brazil who, following the Spanish invasion of 1763, were transported to Spanish territory to establish San Carlos de Maldonado, and after the Preliminary Treaty of 1777, returned to Portuguese territory, giving rise to the parish of Espírito Santo do Serrito in Jaguarão. Considering the multiple displacements of the group, this article aims to describe the contribution of digital sources and repositories to the mapping of the founding Azorean families of San Carlos and Jaguarão. To validate the available data in the Azores, Portugal, Spain, and Brazil, Denzin's (2009) Multiple Triangulation Strategy was used, which enabled the identification of families and mapping of the journey undertaken. Having digital repositories and pre-existing databases in the territories involved, distant from each other in time and space, allowed for the interconnection of various points in the group's trajectory.

Keywords: Azorean. Migration. Digital Repositories. Triangulation.

Introdução

Com o Edital de 31 de agosto de 1746, D. João V, rei de Portugal, promoveu a imigração de famílias açorianas para colonizar o Brasil Meridional. Os primeiros grupos foram instalados em Santa Catarina e, a partir de 1750, passaram a ser enviados para o território de São Pedro do Rio Grande. Muitos ainda não haviam recebido seus sítios definitivos quando, em 1763, a vila do Rio Grande foi tomada pelos espanhóis. Cerca de 90 famílias açorianas foram levadas para o território espanhol, na região de Maldonado, com a intenção de criar um novo povoado: San Carlos¹. Após a assinatura do Tratado Preliminar de Santo Ildefonso de 1777, parte das famílias retornou ao território português, passando a ocupar a região ao sul do rio Piratini, dando origem à freguesia do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão².

Este artigo tem como objetivo descrever a contribuição das fontes e repositórios digitais para o mapeamento das famílias açorianas fundadoras de San Carlos e Jaguarão. A investigação contou com a possibilidade de consulta a coleções e repositórios digitais disponíveis nos múltiplos territórios envolvidos - Açores, Portugal, Espanha, Brasil, Uruguai e Argentina - distantes entre si no tempo e no espaço, para mapear os diversos ciclos migratórios realizados e identificar as redes de parentesco das famílias envolvidas na fundação das freguesias de San Carlos e Jaguarão.

Com uma abordagem interdisciplinar, a investigação foi conduzida a partir das relações entre Ciências Humanas e Sociais, como os campos da Sociologia e da História, em diálogo com áreas afins. Para compor o quadro teórico, busca-se o aporte de Certeau (2002), Levi (2002), Ginzburg e Poni (1989). Além destes, diversos outros autores são acionados ao longo do texto. Quanto aos procedimentos metodológicos, o planejamento da pesquisa adotou a Estratégia da Triangulação Múltipla de Norman K. Denzin (2009).

A fim de validar as diversas fontes de dados, investigadores, teorias e métodos que a pesquisa buscou alinhar, optou-se pela perspectiva triangulada. Denzin (2009) define a triangulação múltipla como a combinação simultânea de uma diversidade de perspectivas teóricas e práticas metodológicas, que buscam superar o viés intrínseco que vem de estudos de método único, observador único e teoria única. Com essa estratégia buscou-se assegurar rigor, precisão e complexidade à pesquisa.

¹ Atualmente San Carlos é uma cidade do departamento de Maldonado, no Uruguai, país vizinho ao Brasil.

² Em sua formação inicial, a freguesia do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão abrangia os atuais municípios de Jaguarão, Arroio Grande, Pedro Osório, Pedras Altas e parte de Herval.

Fontes Documentais e Acervos Arquivísticos Digitais

Pesquisar acontecimentos do século XVIII, como é o caso da imigração açoriana decorrente do Edital de 1746, requer levar em consideração que se trata de um tema que tem sido amplamente explorado, sob diversos enfoques teórico-metodológicos. Tal circunstância apresenta como vantagem o fato de que muitos já trilharam esse caminho, o que pode fornecer apoio à pesquisa com a identificação do que já foi realizado. Mas também exige a compreensão de que algumas dessas pesquisas, realizadas até mesmo em séculos anteriores, respondem aos problemas epistemológicos de seu tempo, podendo conter abordagens parciais, sob o viés de um único pesquisador, método ou teoria.

Com a triangulação dos dados, buscou-se alinhar fontes e subsídios dos diversos territórios envolvidos, para mapear o percurso e identificar os casais açorianos. Esta etapa da investigação abrangeu documentos oficiais, ordens régias, testamentos, inventários, correspondências, registros militares, requerimentos de sesmarias, registros de cartórios, arquivos públicos, documentos eclesiais, registros de batismo, casamento e óbito. “Está tudo nos documentos” (Levi, 2000:90). Nascimentos, mortes, casamentos, compra de terras, sucessos, falências, colheitas, tempestades, crimes, doenças. Feito o mapeamento, pode-se identificar as famílias açorianas que compuseram a formação inicial da região de Jaguarão e que eram provenientes de San Carlos.

A triangulação também contribuiu na organização das diversas fontes documentais, referentes aos múltiplos territórios envolvidos – Açores, Portugal, Espanha, Brasil, Uruguai e Argentina. Cabe destacar que, no século XVIII, a região do Uruguai e da Argentina eram uma colônia espanhola. Por esse motivo, muitos documentos sobre os açorianos da região de San Carlos estão localizados não somente em arquivos uruguaios, mas também na Argentina e Espanha e, da mesma forma, documentos sobre Jaguarão, por ser uma região de fronteira disputada entre as duas Coroas Ibéricas. As informações sobre as famílias nos Açores foram localizadas tanto no Arquipélago quanto em Portugal Continental. Sobre a recepção dos imigrantes no Brasil, os documentos estão dispersos em arquivos de várias regiões do país, especialmente Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, mas também Bahia e Minas Gerais.

Em um primeiro momento, a pesquisa voltou-se à consulta in loco de fontes primárias documentais. Os materiais de interesse que não dispunham versão digital foram fotografados ou escaneados e salvos em formato pdf. Além da visita aos arquivos, a investigação contou com as possibilidades de acesso aos seguintes acervos de documentos arquivísticos digitais:

- Documentação histórica manuscrita sobre imigração açoriana, disponível online no Projeto Resgate³;
- Fundos e coleções online disponíveis no Sistema de Informações do Arquivo Nacional do Brasil (SIAN)⁴;
- Legislação digitalizada do Arquivo Histórico Ultramarino, Portugal, disponível em seu portal de pesquisa⁵;
- Arquivos da Torre do Tombo online, Portugal⁶;
- Arquivos Digitais do Centro de Conhecimento dos Açores, com acesso aos livros de registros paroquiais dos Açores⁷;
- Portal Cultura Açores, que dispõe documentação das Bibliotecas Públicas e Arquivos Regionais dos Açores⁸;
- Coleção de documentos civis e eclesiais, reunida pelo portal FamilySearch⁹;
- Arquivos ibero-americanos do Proyecto ADAI, Espanha¹⁰.

Algumas dessas bases digitais utilizaram tecnologias limitadas em comparação aos recursos atuais. Como resultado, alguns documentos apresentam pouca resolução de imagem, pouca nitidez ou falta de definição. Outro problema refere-se ao estado em que se encontravam os arquivos antes do processo de digitalização. Alguns documentos já estavam bastante deteriorados ao serem digitalizados, por terem sido armazenados de

³ O Projeto Resgate reúne documentação manuscrita de interesse para a memória nacional do Brasil e Portugal. O acervo digital está disponível na Fundação Biblioteca Nacional: <http://resgate.bn.br/>.

⁴ As coleções do Sistema de Informações do Arquivo Nacional do Brasil (SIAN) estão disponíveis em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>.

⁵ O portal do Arquivo Histórico Ultramarino encontra-se disponível em: <http://digitarq.ahu.arquivos.pt>.

⁶ Os serviços em linha do Arquivo Nacional da Torre do Tombo estão disponíveis em: <https://digitarq.arquivos.pt>.

⁷ Fundos Paroquiais dos Açores (Inventário Genealógico) dos Arquivos digitais do Centro de Conhecimento dos Açores. Disponível em <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ig/registos/Default.aspx>.

⁸ Agrupa obras das Bibliotecas Públicas e Arquivos Regionais dos Açores e do Centro de Conhecimento dos Açores. Disponível em: <http://www.culturacores.azores.gov.pt/bd/Default.aspx>.

⁹ O portal Family Search disponibiliza online uma base de dados genealógicos, documentos civis e eclesiais de diversas partes do mundo. Disponível em <https://www.familysearch.org/pt/>.

¹⁰ O Proyecto ADAI, Programa de Apoyo al Desarrollo de los Archivos Iberoamericanos reúne os Archivos Estatales de España, com dados referentes à emancipação das colônias americanas de Espanha. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/bicentenarios/inicio.html>.

modo inadequado ou devido ao desgaste pelo manuseio e pela ação do tempo no papel e nas tintas, apresentando rasgaduras, umidade ou tendo sido corroídos pela ação de insetos. Em alguns casos, algumas palavras, linhas ou mesmo páginas inteiras foram danificadas, impossibilitando a leitura.

A exploração dessas fontes primárias foi associada à consulta a bases de dados e pesquisas preexistentes. Cabe destacar a pesquisa de reconstituição de paróquias dos Açores, desenvolvida em Portugal pela Profa. Dra. Maria Norberta Amorim, que busca a articulação dos registos de nascimentos, casamentos e óbitos e o cruzamento de informações “de forma a acompanhar, em encadeamento genealógico, a história de vida de cada residente, tenha ele nascido na paróquia, entrado nela pelo casamento ou simplesmente nela ter falecido.” (Amorim, 1995:94). Esses dados estão disponíveis em fonte aberta online no CITCEM¹¹ e no Repositório Genealógico dos Açores¹².

A partir de outubro de 2021, esta pesquisadora passou a integrar o grupo de investigadores com acesso à plataforma de gestão de genealogias da Casa de Sarmento, que abriga as bases de dados da pesquisa de Amorim. O acesso à plataforma PORGENER, Portuguese Genalógico Repository¹³, permitiu pesquisar conjuntamente com essa instituição e, também, integrar o projeto “Construindo um mundo global. Migrantes através do Atlântico: Local2Global”¹⁴. O projeto é uma parceria entre a Casa de Sarmento e o CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória), da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A proposta reúne pesquisadores de Portugal, Espanha e Brasil, visando a investigação científica interdisciplinar sobre migrações transoceânicas, com foco no fluxo de migrantes das Ilhas dos Açores para Santa Catarina, Rio Grande do Sul e as periferias do sul do Brasil do século XVIII.

Dispor de informações genealógicas e demográficas sobre as famílias açorianas, antes de imigrarem para o Brasil Meridional, contribuiu para recriar o percurso de cada

¹¹ Bases de dados de Genealogia, projeto do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. Disponível em: <http://www.ghp.ics.uminho.pt/genealogias.html>.

¹² Sediado no Centro de Estudos do Patrimônio da Casa de Sarmento, unidade da Universidade do Minho, o Repositório Genealógico dos Açores é uma plataforma que integra diferentes bases de dados e registros paroquiais de domínio público, aplicando técnicas de cruzamento de informações para completar trajetórias de vida e ligações geracionais. Disponível em: <http://www.genealog.uminho.pt/Acores.htm>.

¹³ PORGENER, Portuguese Genalógico Repository. Disponível em <https://porgener.csarmento.uminho.pt>

¹⁴ Projeto “Construindo um mundo global. Migrantes através do Atlântico: Local2Global”. Disponível em: <https://www.csarmento.uminho.pt/12g/s/local2global/page/projeto>.

indivíduo e sua família, estabelecendo ligação entre os imigrantes e seus familiares que ficaram nas ilhas e entre uma geração e a seguinte.¹⁵

Explorando o Estado da Questão: a utilização de ETDs¹⁶

Para descrever o panorama atual das pesquisas sobre o tema, foram consultados catálogos digitais de Teses e Dissertações, realizando uma revisão sobre o estado da questão. Segundo Certeau (2002), o estado da questão permite situar a investigação que está sendo conduzida em relação a outras pesquisas anteriores, em função do lugar e época em que se organizam e que as determinam.

Para além de uma revisão bibliográfica, previamente realizada, em que já havia sido realizada a leitura dos principais autores de referência sobre o tema, o estado da questão teve como finalidade conhecer enfoques e perspectivas das pesquisas acadêmicas desenvolvidas na atualidade. Para tanto foi conduzida uma revisão da produção sobre a temática, tendo como recorte o período de 2001 a maio de 2021, com vistas a identificar como está sendo investigada a questão no estágio atual da ciência e conhecer as problemáticas exploradas pelos estudos contemporâneos.

A sistematização desse processo de revisão seguiu as seguintes etapas:

- 1) seleção das coleções de teses e dissertações em formato digital (ETDs) a serem exploradas;
- 2) definição dos termos de pesquisa específicos, delimitando as palavras-chaves e os critérios de inclusão e exclusão da busca;
- 3) identificação das ETDs relacionadas ao tema; e,
- 4) triagem das ETDs.

Para identificação e triagem dessas publicações, foram adotados os processos de localização de informação propostos por Prodanov; Freitas (2013:80), aplicando o seguinte procedimento:

- 1) Leitura prévia, leitura rápida de partes do material, como título, palavras-chave e resumo dos trabalhos, visando fazer o reconhecimento das obras.

¹⁵ Aos repositórios digitais, somam-se as pesquisas realizadas em Rio Grande, por Alda Maria Jaccottet e Raquel Domínguez de Minetti (2018); e, em Jaguarão, a pesquisa de Maria Coleta Dutra da Silveira Almeida Couto, referente às origens das famílias jaguarenses, o trabalho de Brenda Pagola (2007), que identifica e reúne as famílias que constituíram San Carlos, bem como a pesquisa de Moacyr Domingues (1994), que faz um levantamento genealógico do mesmo grupo.

¹⁶ A sigla ETD é a designação internacional para Electronic Theses and Dissertations, isto é, Teses e Dissertações em formato digital, disponibilizadas em texto completo em um repositório institucional, frequentemente disponíveis de modo gratuito, em acesso aberto. (Fox, 2021).

2) Leitura seletiva, leitura atenta das ETDs que poderiam trazer informações úteis, procedendo, assim, a uma nova seleção.

3) Leitura analítica, buscando compreender o conteúdo das ETDs selecionadas.

Após a triagem, as ETDs selecionadas passaram por um último procedimento:

4) Leitura interpretativa, a fim de refletir como o conteúdo de cada publicação pode ser associado à pesquisa realizada.

Para realizar esse levantamento optou-se novamente pelo uso de plataformas digitais, buscando repositórios que fornecessem um panorama das pesquisas referentes aos territórios envolvidos na trajetória açoriana que se busca mapear. Com base nesse critério, foram definidas quatro bases de dados multidisciplinares, cujos catálogos disponíveis online oferecem recursos de busca e permitem acesso e download de suas coleções: CAPES, RCAAP, LA Referencia e NDLTD.

Primeiramente, para conhecer a produção acadêmica realizada no Brasil, foi efetuado o levantamento das pesquisas científicas publicadas no Catálogo de Teses e Dissertações¹⁷ da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior no Brasil (CAPES). Os dados são obtidos a partir da Plataforma Sucupira, ferramenta de coleta, atualização e compartilhamento de informações, que atua como base de referência para o Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG).

A ferramenta permite apenas o sistema de busca simples, sendo necessário inserir um a um os termos de pesquisa. As palavras-chaves foram agrupadas do seguinte modo: 1) termos relacionados à imigração açoriana: Açores, açoriano, açorianos, açoriana, açorianas, açorianidade; e 2) sobre as origens de Jaguarão, a palavra-chave Jaguarão. O cruzamento dos dados foi realizado manualmente. Após revisar repetições e inconsistências, obteve-se o total de 291 ETDs.

Na sequência, a busca foi refinada, separando os resultados por área de conhecimento. Além das ciências humanas, sociais, letras e artes, com maior perspectiva de aderência à temática, foram identificados trabalhos nas áreas das ciências agrárias, biológicas, da saúde, da terra e engenharias. Essas produções científicas foram incluídas nessa etapa porque, além de desenvolver uma problemática concernente à sua área de conhecimento, também apresentavam capítulos específicos relacionados ao

¹⁷ O Banco de Teses e Dissertações (BTD) reúne a produção das instituições de ensino superior no Brasil e tem como objetivo facilitar o acesso às informações de teses e dissertações defendidas junto aos programas de pós-graduação. O acesso à ferramenta de busca está disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/>.

aspecto sócio-histórico-cultural da imigração açoriana. Essa diversidade de áreas também contribuiu para corroborar a perspectiva interdisciplinar da investigação realizada.

Com a leitura prévia dessas pesquisas, pôde-se identificar as publicações que estavam diretamente relacionadas ao tema abordado, com a pré-seleção de 139 ETDs. Após o exame desse material, foi feito o refinamento da amostra, com o download do texto completo e a leitura seletiva de 16 pesquisas sobre a imigração açoriana em Santa Catarina e no Rio Grande de São Pedro, fronteira Brasil-Uruguai e origens de Jaguarão.

Buscando conhecer o ponto de partida da trajetória migratória, isto é, os aspectos referentes à saída dos açorianos das ilhas, a segunda base consultada foi o Portal RCAAP¹⁸, componente do projeto Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal. A plataforma também reúne dados sobre pesquisas desenvolvidas no Brasil, mas optou-se por filtrar apenas os trabalhos portugueses, a fim de evitar duplicação dos dados já obtidos pela plataforma CAPES.

Aproveitando-se as funcionalidades do sistema, foi utilizada a busca avançada, que facilita o cruzamento de diferentes termos. Empregando os operadores booleanos <AND> e <OR> foram definidos os parâmetros de seleção¹⁹, aplicados aos termos: Açores, açoriana, açorianas, açoriano, açorianos, açorianas, migrantes, migração, o que resultou na listagem de 118 teses e 899 dissertações. Observou-se que as áreas das ciências biológicas, da saúde, exatas, da terra e engenharias, não se referiam especificamente ao assunto pesquisado, ao contrário do que havia sido encontrado na Plataforma CAPES. Assim, foram descartadas as produções dessas áreas. Essa triagem foi realizada manualmente, pois a ferramenta não permite a filtragem por área.

Retirados os dados inconsistentes, repetidos ou referentes a outros grupos migratórios que não açorianos, obteve-se 62 trabalhos científicos sobre o tema, sendo 42 teses e 20 dissertações, de diversas áreas de conhecimento. Desse grupo, 7 teses e 6 dissertações mereceram uma leitura mais atenta, por apresentarem conexão com a investigação em curso. A leitura seletiva dessas 13 pesquisas levou a identificação de 2 teses e 2 dissertações disponíveis no Portal RCAAP alinhadas à temática investigada.

¹⁸ O Portal RCAAP é um meta-repositório que reúne a descrição (metadados) dos documentos depositados em 297 repositórios, universidades, organizações e revistas científicas de Portugal. A página inicial do portal encontra-se disponível em: <https://www.rcaap.pt/>.

¹⁹ O operador <OR> oferece os resultados nos quais ao menos uma das palavras pesquisadas foi encontrada. Já o operador <AND> localiza registros que contenham todos os termos especificados.

Na sequência, o mesmo procedimento foi conduzido junto à terceira base de dados, a rede latino-americana de repositórios institucionais e publicações científicas LA Referencia²⁰, que agrega artigos científicos, dissertações e teses provenientes de dez países membros, entre os quais Argentina, Brasil e Uruguai. A escolha dessa rede se justifica pelo fato de o grupo de famílias investigado ter transitado pelo território espanhol e, posteriormente, ocupado a região da fronteira de Jaguarão. Além disso, no século XVIII, o Uruguai e a Argentina eram colônias espanholas, sendo que muitos registros sobre a presença açoriana na região estão localizados na Argentina e Espanha.

Uma vantagem de realizar a pesquisa na rede LA Referencia foi o fato de seu mecanismo de busca agregar a ferramenta RECOLECTA²¹, que agrupa os repositórios de acesso aberto da Espanha. Dessa forma, obteve-se a facilidade de utilizar uma mesma plataforma para identificar as pesquisas sobre a imigração açoriana realizadas tanto no Uruguai quanto na Argentina e Espanha.

Com a ferramenta de busca avançada, foram acionadas as fórmulas <AND> e <OR> já mencionadas, aplicadas aos seguintes termos em espanhol: Azores, azoriana, azorianas, azoriano, azorianos, San Carlos, Maldonado, Uruguay, migración, inmigración, emigración, inmigrantes, Jaguarão, Yaguarón. Após os testes iniciais, verificou-se que a ferramenta também englobava dados de pesquisas brasileiras, que já haviam sido identificados no Catálogo Capes. Assim, optou-se por filtrar os resultados por país, restringindo os resultados a Argentina, Espanha e Uruguai e excluindo-se os demais países latino-americanos.

De um total de 26 produções listadas, após a leitura prévia, foram excluídos os resultados duplicados e os referentes às áreas das ciências biológicas, da saúde, exatas, da terra e engenharias, por não corresponderem aos propósitos investigados.

Apesar de terem sido feitas diversas combinações visando maior assertividade da busca, o número de publicações referentes à temática proposta foi restrito, tendo sido localizadas 10 teses e 3 dissertações. Realizada a leitura exploratória, foram selecionadas 4 teses, 2 desenvolvidas na Argentina, 1 na Espanha e 1 no Uruguai. Cumpre ressaltar que essas quatro obras não tratam, especificamente, da imigração açoriana, mas das relações de poder na região do Rio da Prata e na fronteira de

²⁰ LA Referencia é uma rede federada, que agrupa diversos repositórios de acesso aberto de ciência e tecnologia dos países signatários. O serviço está disponível em: <https://www.lareferencia.info>.

²¹ O Recolector de Ciencia Abierta RECOLECTA agrega repositórios de acesso aberto de todas as infraestruturas digitais espanholas, oferecendo consulta a 2.090.000 documentos pelo site <https://recolecta.fecyt.es>.

Jaguarão, aspecto importante para compreender o contexto em que ocorreu a trajetória das famílias investigadas.

Por fim, para conhecer as produções científicas em uma dimensão global, foi consultado o portal Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD)²², biblioteca digital em rede que reúne teses e dissertações eletrônicas de bibliotecas e repositórios digitais internacionais. A decisão de utilizar uma base de dados global também se justifica pelo fato de a imigração açoriana²³ ter ocorrido ao redor do mundo.

A ferramenta de busca da NDLTD oferece poucos operadores booleanos, o que dificultou o processo de filtragem. Foram feitas diversas combinações de palavras-chave em português, espanhol e inglês: Açores, Azores, açoriano, açorianos, açoriana, açoriana, azoriano, azorianos, azoriana, azorianas, imigração, migração, emigração, inmigración, migración, emigración, Jaguarão, Yaguarón, Maldonado. Um grande volume de resultados obtido era referente às áreas das ciências naturais e exatas e não correspondia à temática investigada. Após a conferência, também foram descartados os indicadores referentes à produção brasileira, que já estavam listados pela plataforma Capes.

A partir dos seis trabalhos selecionados, pode-se comparar a imigração açoriana para o Brasil com a experiência emigratória dos Açores para outras partes do mundo. Entretanto, apenas um dos trabalhos pôde ser diretamente relacionado aos objetivos da investigação em curso.

Ao final desta etapa de consulta às bases da Capes, RCAAP, LA Referencia e NDLTD, foram reunidas 25 teses e dissertações nacionais e internacionais que apresentaram relação com o tema investigado e forneceram contribuições para a problematização da pesquisa em andamento.

A condução dessa etapa exploratória, oportunizou conhecer como a imigração açoriana tem sido abordada no âmbito acadêmico-científico nos últimos 20 anos. Tal levantamento permitiu atestar a natureza interdisciplinar da temática e conhecer os diversos enfoques e perspectivas teórico-metodológicos, bem como as áreas de conhecimento e centros de pesquisa ao redor do mundo que conduzem investigações sobre essa temática.

²² O sistema da NDLTD coleta registros de teses e dissertações eletrônicas (ETDs) de universidades em todo o mundo. A pesquisa ao catálogo da NDLTD está disponível no portal <http://search.ndltd.org/>.

²³ Além do Brasil, os principais países de destino dos imigrantes açorianos foram Canadá, Estados Unidos, Uruguai e Bermudas. (Região Autónoma dos Açores, 2019).

Desenho da pesquisa com a Estratégia da Triangulação

Com a Estratégia de Triangulação Múltipla (Denzin, 2009), foram alinhadas as diversas fontes primárias e secundárias e a pesquisa desenvolveu as seguintes etapas:

- I. Identificação das famílias açorianas que compuseram a formação inicial da freguesia do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão e que eram provenientes de San Carlos de Maldonado.
- II. Mapeamento do percurso dos casais açorianos, em seus múltiplos deslocamentos: desde a saída das Ilhas, chegada à Santa Catarina, envio à vila do Rio Grande, transporte para San Carlos, regresso ao Rio Grande de São Pedro, envio para o território ao sul do rio Piratini, até o assentamento na região de Jaguarão.
- III. Seleção dos casais sobre os quais a pesquisa constituiu seu recorte.
- IV. Pesquisa sobre os vestígios da trajetória desses casais, desde os Açores até a presença de seus descendentes nas origens de Jaguarão.
- V. Cadastro na base PORGENER da descendência dos Casais Açorianos localizados em San Carlos e Jaguarão, a partir de comprovação documental.
- VI. Organização e descrição da genealogia das famílias mapeadas.

Identificadas as famílias, foram definidos os Casais do Número sobre os quais se conseguiu mapear a trajetória, perpassando todos os territórios envolvidos, desde os Açores até Jaguarão. Foram selecionados sete Casais do Número: Manuel Pereira Leal e Isabel Rodrigues, Manuel Vieira Maciel e Luzia Pereira, Felipe Dutra Caldeira e Maria Silveira, Manuel da Rosa e Ana Pereira, Pedro Quadrado e Ângela de Sousa, Jerônimo de Sousa e Isabel Maria, Manuel Gomes de Araújo e Helena da Ressurreição.

Compartilhe-se aqui as observações levantadas por Rodrigues (2002:226), de que a quantidade de informações encontradas nos registros sobre um indivíduo depende, em grande parte, de seu status, sua origem familiar e das redes de relacionamentos por ele estabelecidas. Assim, o fato de o grupo investigado ser constituído por indivíduos anônimos, sobre os quais a história nada registra de grandiosidade, constituiu um acréscimo nas dificuldades de obtenção de dados.

Para alguns integrantes das famílias selecionadas, as únicas informações obtidas foram os dados localizados nos livros eclesiais de batismo, casamento e óbito²⁴. Em

²⁴ Ao analisar a população do Rio Grande de São Pedro, entre finais do século XVIII e início do XIX, Dario Scott (2017) destaca que boa parte da informação sobre essa população provém dos registros

alguns casos, tais registros proporcionaram, além de data e local do fato, dados sobre a idade, naturalidade, estado civil, filiação, profissão, alcunha e situação econômica.

Os registros também indicam a extensão das famílias após a chegada ao território americano. Os sete Casais do Número tiveram entre seis e dez filhos, enquanto na geração seguinte, os filhos dos Casais tiveram em média oito filhos, havendo casos de 12, 13 e até 16 filhos. Essas taxas extrapolam a média apontada por Rodrigues (2008) para Portugal e Açores, maior que três filhos, podendo ultrapassar seis crianças. Com isso, a cada nova geração e à medida que a investigação foi avançando geográfica e cronologicamente em direção à freguesia do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão, a comprovação documental requerida e o volume de dados analisados foram sendo ampliados.

Para a identificação das famílias nos diversos territórios percorridos, adotou-se a proposta de Ginzburg e Poni (1989:175), utilizando o nome como fio condutor: “As linhas que convergem para o nome e que dele partem, compondo uma espécie de teia de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido.” O nome é o elemento que permite organizar e identificar as redes de poder e parentesco a que o indivíduo estava inserido desde o nascimento. Pelo nome pode-se diferenciar um indivíduo do outro, reconstituir suas relações familiares e mapear seu percurso migratório.

A abordagem permitiu identificar a mobilidade territorial e social, traçando as relações de parentesco estabelecidas nos territórios percorridos. “Se o âmbito da investigação for suficientemente circunscrito, as séries documentais podem sobrepor-se no tempo e no espaço de modo a permitir-nos encontrar o mesmo indivíduo ou grupo de indivíduos em contextos sociais diversos.” (Ginzburg; Poni, 1989:173-174).

Amorim (1983:213) aponta que a validade dos dados demográficos utilizados para obter a reconstituição das famílias, está ligada ao trabalho de “identificar de forma correta cada indivíduo nos vários atos registrados de sua vida – nascimento e óbito, eventualmente casamento e batismo de filhos. Tal identificação parte basicamente do nome [...]”.

No que se refere às famílias que se busca identificar, algumas precauções foram requeridas, devido a incidência de homônimos entre os açorianos. O nome podia ser

eclesiais mantidos pelos párocos em suas respectivas freguesias. Hameister (2014) aponta os livros paroquiais do Rio Grande de São Pedro como a série documental mais completa, com registros desde a sua fundação.

transmitido de uma geração a outra, ocasionando a existência de pais, filhos, tios, sobrinhos, primos, avôs e netos sendo referenciados da mesma forma.

A falta de regras claras para a escolha do nome e a transmissão dos sobrenomes açorianos, também demandaram cuidado quanto aos seguintes costumes: atribuição do nome de um filho falecido ao próximo filho; adoção de sobrenomes diferentes entre pais e filhos e, também, entre irmãos, filhos de um mesmo casal; utilização do nome de algum santo ou sinal religioso ao invés do sobrenome da família na composição dos nomes femininos; mudança de nome ao longo da vida, com o sobrenome sendo agregado somente ao chegar à idade adulta, ao casar-se ou atingir independência financeira ou social. Filhos e filhas solteiros adultos, que viviam sobre o pátrio poder, os chamados “filhos familiares” ou “filho-famílias”, eram designados apenas pelo nome de batismo mesmo depois de adultos e, ao falecer, eram identificados em seu registro de óbito pelo nome próprio, seguido do nome do pai. (Amorim, 1983).

Ao nascer a criança recebia apenas o nome próprio, o nome de batismo, sem acréscimo de sobrenome. Como não havia registro civil, o registro de batismo era usado como documento comprobatório de nascimento. O nome completo ia ser definido na fase adulta. Ao longo da vida podiam ocorrer troca de nome ou sobrenome e, até mesmo, sua alteração completa. A composição do nome não estava baseada na transmissão do sobrenome de uma geração para a seguinte, não sendo obrigatório adotar o sobrenome dos pais. Um sobrenome que havia deixado de ser utilizado pela família, podia ser adotado novamente pelas gerações posteriores. Hameister (2006:102) adverte que, “ao se estudar, então, a transmissão de sobrenomes nessa sociedade, deve-se abdicar de qualquer pretensão a uma lógica matemática de combinações entre lado materno e paterno e ater-se aos valores dessa própria sociedade”.

Ao mesmo tempo em que não havia regras fixas, algumas práticas eram usuais à população açoriana, como a transmissão do nome paterno como fator de identidade, unidade e herança familiar. Manuel Pereira Leal é exemplo das diversas estratégias que envolviam a composição social do nome. Ao nascer recebeu apenas o nome de batismo, sendo-lhe atribuído o mesmo nome que seu pai, Manuel Vieira Bezerra.

Na idade adulta, Manuel Pereira Leal preferiu adotar o sobrenome de sua mãe, Águeda Pereira, em detrimento aos sobrenomes do pai. Águeda Pereira não utilizava o sobrenome dos pais, Antônio Vieira Valim e Maria Ferreira e não se pôde identificar a proveniência de seu apelido Pereira. O sobrenome Leal, que Manuel agregou ao Pereira,

não se identificou a procedência. Tanto Manuel Pereira Leal quanto seus irmãos André e Francisco utilizavam o sobrenome composto Pereira Leal. Esse era um fato raro, sendo incomum que todos os irmãos adotassem o mesmo sobrenome. O usual era que os irmãos, mesmo sendo filhos de um mesmo casal, utilizassem sobrenomes diferentes. Apesar de não usar o sobrenome paterno, Manuel Pereira Leal e seus irmãos transmitiram aos filhos o sobrenome composto Pereira Leal.

Manuel Pereira Leal casou-se com Isabel de São Francisco em 9 de fevereiro de 1712, batizando seu primogênito, em 13 de abril de 1713, com o mesmo nome de Manuel. Sobre esta criança não se obteve nenhuma outra informação além do batismo. Isabel de São Francisco faleceu em 5 de fevereiro de 1714. Dois anos depois, em 6 de junho de 1716, Manuel casou-se com outra Isabel: Isabel Rodrigues. Deste segundo casamento, o primeiro filho homem também se chamou Manuel. Embora não tenha sido localizado o registro de óbito do filho primogênito de Manuel e Isabel de São Francisco, a utilização do mesmo nome ao batizar o filho seguinte, parece indicar seu falecimento ainda criança.

Segundo Hespanha (1993), os filhos eram vistos como uma extensão dos pais ou como uma mesma pessoa, especialmente no que se referia ao primogênito. Por esse motivo, era frequente o filho mais velho ser homônimo ao pai. Esse foi o caso de Manuel Pereira Leal e seu segundo filho. Quando adulto, este filho de Manuel Pereira Leal e Isabel Rodrigues, passou a se chamar Manuel Pereira. Após casar-se, mudou novamente seu nome para Manuel Pereira Leal. Quando um filho recebia o mesmo nome próprio e sobrenome que o pai, os dois passavam a ser diferenciados por alcunhas, como o Velho e o Novo (Amorim, 1983). Assim, o filho passou a ser chamado Manuel Pereira Leal Menor, em distinção ao pai, então nominado como Manuel Pereira Leal Maior. Durante o tempo em San Carlos, os dois eram designados como Manuel Pereira Leal, menor ou “mancebo”, isto é, moço e Manuel Pereira Leal, “mayor”.

Uma dificuldade extra ocorre nesse caso dos açorianos que foram da vila do Rio Grande para San Carlos e, depois retornaram para o território do Brasil. Seus dados de identificação podem apresentar variações, conforme a origem do documento analisado. Enquanto em Portugal o sobrenome da mãe precede o do pai, na Espanha o sobrenome paterno é nominado primeiramente. Assim, nas famílias que viveram de um lado e outro da fronteira entre o território português e espanhol, pôde-se observar casos em que houve a supressão ou a inversão da ordem dos sobrenomes e, também, a tradução de seus nomes e sobrenomes.

Durante esse período em que os açorianos estiveram na região de Maldonado, seus nomes também foram adaptados ao idioma espanhol. O censo de maio de 1764, realizado um ano após a chegada dos primeiros açorianos à San Carlos, apresenta a relação dos “cabeças de família”, com os nomes traduzidos ao espanhol. Também os registros eclesiais de batismo, casamento e óbito da paróquia de San Carlos apresentam seus nomes traduzidos. (Pagola, 2007). Ao identificar essas situações, manteve-se o nome original em português, apresentando entre colchetes a forma como eram nominados nos documentos carolinos, para não gerar dúvidas de que se trata da mesma pessoa.

Quanto à grafia dos nomes e sobrenomes, para evitar confusões devido aos diferentes modos de escrita e traduções, optou-se pela padronização. Assim, para Antonio, António ou Antônio, tomou-se como padrão Antônio; para Manoel ou Manuel, grafou-se Manuel; Jozeph, Joze ou José, utilizou-se José; João, Joam ou Juan, como João; Jerônimo, Hieronymo, Géronimo, por Jerônimo; Águeda, Águida, Ágada, como Águeda; Maria ou María, como Maria; Luzia ou Lucía, como Luzia; Thereza, Tereza ou Teresa, por Teresa; Isabel e Rosa com s.

Do mesmo modo se procedeu à padronização dos sobrenomes: Sylveyra, Silveyra, Silveira, utilizou-se Silveira; Pereyra, Pereira, Perera, por Pereira; Vieira, Vieyra, Viera, por Vieira; Dutra, D’Utra por Dutra; Gomes, Gomez, por Gomes; Cunha, Acuña, por Cunha. Essas traduções geraram dificuldades na identificação do parentesco entre indivíduos de uma mesma família, especialmente nas situações em que parte da família permaneceu em San Carlos e outra regressou ao Brasil, passando o mesmo sobrenome a ser escrito de modos diferentes. No caso de indivíduos e famílias que permaneceram em solo uruguaio e cujos sobrenomes foram adaptados ao espanhol nos registros das próximas gerações, optou-se por utilizar a nova composição, tendo em vista que não regressaram para o território português.

Além das traduções, com a mudança de grafia, os sobrenomes podiam ser escritos de diferentes maneiras. Uma mesma família de sobrenome Pires, por exemplo, podia derivar em Piriz, Pirez, Periz, Peres, Perez. O sobrenome Teixeira encontrou-se grafado como: Texeira, Teyxeyra, Teixeyra, Techeira, Techeyra, Techera. E o sobrenome Sousa, Souza, Sosa, Zoza.

Devido a essas peculiaridades, foi necessário estabelecer algumas convenções para alcançar a identificação das famílias. No caso de uma mesma pessoa ter seu nome

registrado de diferentes modos ao longo do percurso migratório, procurou-se utilizar a forma original. Em algumas situações, devido ao costume açoriano de construir o nome após a maioridade, optou-se pela forma que mais frequentemente se observou em sua documentação após a idade adulta. Um exemplo é o caso de Manuel Gomes, natural da freguesia de Nossa Senhora da Assunção, da Vila do Porto, ilha de Santa Maria, filho de Simão Velho e Maria de Almada. Manuel utilizava o sobrenome de seu avô materno, também chamado Manuel Gomes. O acréscimo do sobrenome Araújo só foi identificado após o ano de 1801, nos registros de batismo de seus netos.

Na família do Casal do Número Manuel Vieira Maciel e Luzia Pereira, a transmissão do nome de uma geração a outra foi muito usual entre as mulheres. A filha mais velha recebeu o nome de Maria, como sua avó paterna e a segunda filha chamava-se Luzia, como a mãe, que já repetia o nome de sua avó materna. Nas gerações seguintes, além de Maria e Luzia, outros nomes se repetem, como Francisca, nome da mãe de Luzia. O único nome que não faz referência a alguma parenta anterior é o da filha Helena. Entretanto, ao verificar seu registro de batismo, descobre-se que a criança recebeu o mesmo nome que sua madrinha: Helena Teresa de Jesus. O novo nome passou a ser incorporado ao repertório dos nomes familiares, sendo utilizado nas gerações seguintes.

Na formação do sobrenome feminino, havia o hábito de usar um nome próprio e apenas um sobrenome. Também entre as mulheres existia o costume de adotar o nome da mãe, avós, tias ou parentes próximas. A própria Isabel Rodrigues repetia o nome de sua tia-avó materna. Enquanto solteiras, era comum a ausência de sobrenome e, após o casamento, a escolha do sobrenome estava ligada à própria origem familiar, não sendo usual utilizar o sobrenome do marido. Embora não houvesse uma regra fixa, havia entre as mulheres a preferência pela adoção do sobrenome materno, o que evidencia a importância da linhagem matriarcal para as açorianas.

Acrescentar ao nome a denominação de um santo de devoção ou aspecto sacro também era um costume usual entre as mulheres açorianas. Na família de Manuel Pereira Leal Menor e Luzia Pereira, essa característica na composição do nome da filha Maria. Batizada apenas com o primeiro nome, ao casar-se passou a ser nominada Maria do Espírito Santo. A própria Luzia Pereira, no registro de batismo de alguns de seus netos, vai ser referida como Luzia do Espírito Santo. Esse costume também pode ser observado em outras descendentes do casal, como as netas Maria Clara de Jesus, Mariana da Conceição e Dionísia Pereira da Assumpção e as bisnetas Teresa Eulália de

Jesus e Ramona de la Anunciación. No caso de Dionísia, com o tempo, ela e suas filhas passaram a assumir o complemento sacro como um sobrenome: D'Assumpção.

Além de atribuir ao recém-nascido o nome de parentes próximos ou de gerações passadas, era uma prática usual entre os açorianos batizar as crianças com o mesmo nome que o padrinho ou madrinha. É o caso de Dionísia Pereira D'Assumpção, a filha de sua irmã Rosa Maria, foi batizada em sua homenagem, chamando-se Dionísia Pereira de Ávila. Na geração seguinte, seu nome é herdado por sobrinhas-netas e pela neta Dionísia Felisbina. O número de afilhados que uma pessoa recebia, permite afirmar que, mesmo nas relações de compadrio entre parentes, alguns familiares eram mais solicitados do que outros. Dionísia Pereira D'Assumpção foi madrinha de batismo de oito crianças, entre sobrinhos, netos, sobrinhos-netos e parentes afins e madrinha de crisma de cinco crianças.

Como o repertório de nomes utilizados pelas famílias açorianas era muito restrito, torna-se difícil identificar se o nome do afilhado era o mesmo do padrinho como sinal de homenagem ou apenas coincidência, devido a repetição de prenomes, como Manuel, afilhado de Manuel ou Maria, afilhada de Maria. Hameister (2006:30), destaca o limitado estoque de prenomes nas sociedades do passado, havendo uma profusão de Marias e Antônio, Anas e Franciscos. Um nome incomum como o de Dionísia, permitiu rastrear a transmissão do nome dos padrinhos como homenagem.

Os padrinhos eram considerados substitutos aos pais, em caso de sua morte, doença, ausência ou impedimento para cumprir com seus deveres, ficando responsáveis por proteger, aconselhar e, até mesmo, colaborar com o sustento do afilhado, encaminhando-o a uma profissão ou casamento. Assim, a estratégia de aparentar por meio do batismo extrapolava o sentido religioso, assumindo também um caráter político, social e econômico. O compadrio podia ser utilizado para fortalecer os laços familiares já existentes, mas também para criar ou reforçar ligações sociais. Para além dos laços de sangue, tais alianças configuravam redes familiares estendidas, unindo compadres, padrinhos e afilhados, que passavam a se reconhecer como parentes por toda a vida. (Kühn, 2006; Brügger, 2007; Levi, 2015).

Nas redes de compadrio das famílias açorianas em San Carlos, pôde-se verificar a extensão do nome como legado, na construção de relacionamentos entre pessoas que não estavam ligadas por laços sanguíneos, identificando essas redes a partir de um nome

ainda mais singular: Rudecindo. O quadro 1 apresenta quatro crianças batizadas com esse nome em San Carlos, no período de cinco anos.

Quadro 1 – Crianças batizadas com o nome de Rudecindo²⁵

Nome do afilhado	Nome dos pais	Batismo
Rudecindo Antonio de los Santos	José de los Santos Acunha e María Mercedes Pérez	21/01/1789 ²⁶
Rudecindo Núñez	Manuel Núñez Viera e Josefa María Pérez	24/07/1790 ²⁷
Rudecindo Pereira	Gregório Pérez e Ana Aguiar	18/01/1794 ²⁸
Rudecindo Máximo Sosa Páez	Silvestre Sosa e Catalina Páez	18/06/1794 ²⁹

Fonte: Elaborado pela autora.

Além do nome inusitado, essas crianças tinham em comum o mesmo padrinho: Rudecindo Antônio da Silva. Para descobrir o que havia motivado esses quatro casais na escolha desse compadre, batizando os filhos com seu nome, buscou-se identificar os laços ligavam essas famílias. O ponto de partida foi o Rudecindo original, o padrinho que lhes transmitiu o nome.

Rudozindo, Rudesindo, Rudecindo, Reducindo. Seu nome aparece grafado de diversas maneiras, conforme a data e local do registro analisado. Batizado como Rudozindo, em 27 de setembro de 1757³⁰, Rudecindo Antônio da Silva nasceu na vila do Rio Grande em 19 de setembro de 1757. Era filho de José Antônio da Silveira natural da Feteira, ilha do Faial e de Maria Inácia, natural do Topo, ilha de São Jorge. Esse casal não consta entre as famílias enviadas para povoar San Carlos.

A próxima informação sobre sua existência, já na idade adulta, indica sua chegada à vila de San Carlos, em data desconhecida, ainda solteiro. O registro faz parte da documentação que trata de seu casamento com Ana María Núñez, filha de Manuel

²⁵ Como essas famílias permaneceram em território espanhol, não retornando ao Rio Grande de São Pedro após o Tratado Preliminar de Santo Ildefonso de 1777, optou-se por utilizar seus nomes em espanhol, da forma como estavam referidos nos registros carolinenses.

²⁶ UY-Maldonado - San Carlos-B-1771-1866, L2, fl.7. Registro de batismo de Rudecindo Antonio de los Santos. Disponível em <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:68XP-ZDXF>. Acesso em: 20 jan. 2023.

²⁷ UY-Maldonado - San Carlos-B-1771-1866, L2, fl.36. Registro de batismo de Rudecindo Núñez. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:68XG-TZJQ>. Acesso em: 20 dez. 2021.

²⁸ UY-Maldonado - San Carlos-B-1771-1866, L2, fl.104v. Registro de batismo de Rudecindo Pereira. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:68XP-8PCT>. Acesso em: 17 jan. 2023.

²⁹ UY-Maldonado - San Carlos-B-1771-1866, L2, fl.110v. Registro de batismo de Rudecindo Máximo Sosa. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:68XG-TCC7>. Acesso em: 17 jan. 2023.

³⁰ BR-RS - Rio Grande-São Pedro-C-1776-1799, imagem n. 35. FamilySearch. Registro de batismo de Rudozindo. Disponível em: <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:939N-F69J-SW>. Acesso em 17 jan. 2022.

Núñez e Maria Viera Leal. Ana Maria era bisneta do Casal do Número Manuel Pereira Leal e Isabel Rodrigues.

Além da rede de relacionamentos que Rudecindo estabeleceu por compadrio, as circunstâncias ligadas ao seu casamento com Ana María permitem conhecer duas situações características da época, documentadas nos registros paroquiais de San Carlos: a investigação do estado de solteiro e o caso das noivas depositadas na casa de um vizinho de confiança.

Quando uma mulher queria casar-se com alguém que não contava com a aprovação de seus pais, os noivos recorriam ao padre. Enquanto procedia a investigação, para definir se o casamento poderia ser realizado, o padre “depositava” a noiva na casa de algum vizinho ou parente de confiança. Esse era um costume que os imigrantes de San Carlos haviam mantido do tempo dos Açores.

Webster (1821) descreve os arranjos matrimoniais açorianos, destacando o que ocorria quando havia conflito entre a vontade paterna e filial. Os acordos nupciais costumavam ser tratados diretamente entre o pretendente e o pai da futura noiva, que podia consentir sem consultar a filha. O mais corrente era que ela aceitasse o acordo, acatando a decisão paterna. No caso de o pai rejeitar o pretendente, este podia dirigir-se à jovem, para obter seu consentimento. Se ela aceitasse o pedido, o casal buscava o consentimento do padre. Para evitar a represália dos pais, era comum pedir ao padre para que “depositasse” a noiva em algum lugar onde o pai não pudesse reivindicá-la, até que fosse investigado se havia impedimentos à celebração da união. Não sendo comprovado impedimento, o casamento era realizado, apesar da contrariedade paterna.

Da mesma forma que nos Açores, o “depósito” das noivas foi um procedimento recorrente no povoado de San Carlos, como foi o caso de Rudecindo e Ana María. Em 1783, Rudecindo Antônio da Silva, dirigiu-se ao padre, D. Amenedo, pároco de San Carlos, afirmando que desejava casar-se com Ana María Núñez. Porém Manuel Núñez, pai da noiva, era contrário à realização da união. Por esse motivo Rudecindo solicitou ao padre para registrar o pedido de casamento e depositar a noiva na casa de algum vizinho respeitável, enquanto corriam os trâmites necessários. Após conversar com o casal de noivos e confirmar que os dois decidiam livremente se casar, D. Amenedo determinou que Ana María fosse depositada na casa de Manuel Gonçalves, até que o processo do casamento fosse concluído (Pagola, 2007).

Por se tratar de uma comunidade de imigrantes e visto não haver meios para investigar o estado civil dos que pretendiam casar-se, eram utilizadas testemunhas para comprovar o estado de solteiro dos noivos. Essa prática era frequente nos primeiros tempos de San Carlos, já que, por ser recente, a vila não dispunha informações sobre a situação civil dos imigrantes, que poderiam ter constituído família no território português. Nesses casos, o noivo precisava apresentar três testemunhas que o conhecessem desde bem jovem, para confirmar seu estado civil de solteiro.

Entre as testemunhas apresentadas por Rudecindo Antônio Silva, consta o nome de José de los Santos Acunha, natural da vila do Rio Grande, de 30 anos, morador de Maldonado, que afirmou que haviam sido criados juntos no mesmo lugar, confirmando que Rudecindo era solteiro (Pagola, 2007:629). Os dois haviam crescido no Estreito, aldeia onde as famílias de imigrantes açorianos se abrigaram após a invasão espanhola à vila do Rio Grande. Os dois amigos passaram a residir em San Carlos já adultos, em período posterior à fundação do povoado.

Não havendo impedimentos, o casamento de Rudecindo e Ana María foi celebrado por D. Amenedo em 27 de novembro de 1783³¹. Dois anos depois, foi a vez de José de los Santos Acunha habilitar-se para casar. A noiva era María Mercedes Pérez, natural de San Carlos e filha de Joaquim Pérez, natural da Galícia, Espanha, e Antônia Espíndola, natural da vila do Rio Grande. Como testemunha, compareceu Rudecindo Antônio Silva para atestar o estado de solteiro do amigo (Pagola, 2007:609).

Por duas vezes José de los Santos Acunha e María Mercedes Pérez convidaram Rudecindo Antônio Silva e Ana María Núñez para apadrinhar seus filhos. A primeira vez, para batizar o filho Rudecindo, homenageado com o nome do amigo; e depois para batizar o filho Pedro José. Os laços de parentesco por afinidade entre as famílias também abrangiam o compadrio com outros parentes. José e María Mercedes convidaram para padrinhos da filha María Lucia, a Miguel Zelayeta e María Núñez, irmã de Ana María; e, para padrinhos do filho Manuel, Manuel Núñez e Maria Vieira Leal, pais de Ana María.

Rudecindo Antonio de los Santos, filho de José de los Santos Acunha e María Mercedes Pérez, foi o primeiro dos quatro afilhados de Rudecindo a receber o seu nome. O segundo foi Rudecindo Núñez, filho de Manuel Núñez Viera, irmão de Ana

³¹ UY-Maldonado - San Carlos-M-1771-1899, L1, fl.58. Familysearch. Registro de casamento de Rudesindo Antonio da Sylba e Ana María Núñez. Disponível em: <https://www.familysearch.org/photos/artifacts/132003445>. Acesso em: 16 jul. 2022.

María Núñez, e de Josefa Maria Pérez Espíndola, irmã da já referida María Mercedes Pérez.

Rudecindo Pereira Aguiar foi o terceiro afilhado batizado com o nome de Rudecindo. Era filho de Gregório Pérez e Ana Aguiar. Rudecindo Antônio e Ana María já haviam apadrinhado, em uma filha desse casal, Dominga, em 1789. Esses laços se fortaleceram em 1 de dezembro de 1809³², quando Ramón Silva Núñez, primogênito de Rudecindo e Ana María, casou-se com Maria Jacinta Aquino, neta de Gregório Pérez e Ana Aguiar. Em 9 de dezembro de 1822³³, outro filho de Rudecindo Antônio e Ana María, Manuel Benigno Silva Núñez, casou-se com María Antônia Techera, também neta de Gregório e Ana. Aqui se identifica a dimensão das redes de parentesco constituídas pelas famílias imigrantes, com os laços de parentesco espiritual, decorrentes do batismo, sendo reforçados pelos laços de parentesco por afinidade, contraídos pelo casamento.

O quarto afilhado, Rudecindo Máximo Sosa Páez, era filho de Silvestre Sosa e Catalina Páez. Catalina era filha do casal açoriano Antônio Paes e Maria de Ávila. Sua mãe, Maria de Ávila, depois de viúva, casou-se com Manuel Pereira Leal (Maior), bisavô materno de Ana María Núñez. Além desse parentesco por afinidade entre Catalina e Ana María e do compadrio estabelecido, as duas famílias vão estabelecer novos vínculos de parentesco. Em 10 de setembro de 1812³⁴, Domingo Damián Sosa Páez, filho de Silvestre e Catalina, casou-se com Juana Silva Núñez, filha de Rudecindo Antônio e Ana María. Dois anos depois, o próprio Rudecindo Máximo Sosa Páez se casou, em 6 de junho de 1814³⁵, com Joaquina da Silva Núñez, filha de seus padrinhos, Rudecindo Antônio e Ana María. Portanto, dois irmãos da família Sosa Páez casaram-se com duas irmãs da família Silva Núñez. Em 1819³⁶, uma neta de Silvestre e Catalina, Petrona Sosa, casou-se com José Antônio da Silva Núñez, filho de Rudecindo Antônio e Ana María.

³² UY-Rocha - Rocha-M-1794-1840, L1, fl.42. Registro de casamento de Ramón Silva e María Jacinta Aquino. Disponível em: <https://www.familysearch.org/photos/artifacts/176668587>. Acesso em: 27 jun. 2023.

³³ UY-Rocha - Rocha-M-1794-1840, L1, fl.115v. Registro de casamento de Manuel Benigno e María Antonia. Disponível em: <https://www.familysearch.org/photos/artifacts/176668815>. Acesso em: 27 jun. 2023.

³⁴ UY-Maldonado - San Carlos-M-1771-1899, L1, fl.261v. Registro de casamento de Domingo Damián Sosa e Juana Silva.

³⁵ UY-Rocha - Rocha-M-1794-1840, L1, fl.63v. Registro de casamento de Rudecindo de Sosa e Joaquina Silva. Disponível em: <https://www.familysearch.org/photos/artifacts/176669135>. Acesso em 27 jun. 2023.

³⁶ UY-Maldonado - San Carlos-M-1771-1899, L2, fl.11. Registro casamento de José Antonio e Petrona.

Além das relações de compadrio, os arranjos matrimoniais construídos pelo grupo evidenciam a endogamia, especialmente a realização de casamentos duplos, em que dois irmãos, filhos de uma mesma família se casavam com duas irmãs, filhas de uma família vizinha ou em que a irmã do noivo se casava com o irmão da noiva. Os casamentos endogâmicos podiam abranger diversos tipos de parentesco entre os contraentes, entre os quais laços sanguíneos, parentesco por afinidade, espiritual ou legal.

Casamentos consanguíneos ocorriam entre pessoas biologicamente vinculadas pela existência de um antepassado em comum. Pelo Concílio de Trento estava proibida a sua realização entre os que compartilhavam até o quarto grau de parentesco.

O parentesco por afinidade era decorrente da relação familiar com os parentes do cônjuge, como sogros, nora, genro, enteados, cunhados. Neste caso, estava permitido apenas os casamentos entre cunhados.

O parentesco espiritual era derivado do parentesco contraído a partir dos sacramentos do batismo e crisma, sendo proibido o casamento entre afilhados e padrinhos, mas permitido o casamento da pessoa batizada com um irmão espiritual, isto é, filho de seus padrinhos. Já o parentesco legal era o caso da adoção, sendo impedido o casamento entre adotante e adotado, entre os filhos do adotante e o adotado, entre a mulher do adotado e o adotante, e entre a mulher do adotante e o adotado.

Apesar dessas diversas proibições, o Concílio de Trento permitia que os nubentes solicitassem à Igreja a dispensa para alguns casos de impedimento, como o casamento entre tios e sobrinhos ou entre primos.

O casal Rudecindo Antônio e Ana María teve 13 filhos, escolhendo os parentes de Ana María para apadrinhar seus filhos, sem retribuir aos convites de compadrio que receberam dos amigos. Nenhum de seus filhos recebeu o mesmo nome que o pai, mas seu nome foi legado a três de seus netos: Telesforo Rudecindo Pereira de la Luz, Rudecindo Ambrósio Silva e Rudecindo Silva Pagola. Na geração dos netos de Rudecindo Antônio e Ana María, também se observou diversos casos de casamento entre primos.

Usando o nome de Rudecindo como fio condutor da investigação, pôde-se descobrir as pessoas a quem ele se vinculou. As configurações familiares que constituiu revelam um quadro de estratégias parentais complexas (Levi, 2015), em que o compadrio e os arranjos matrimoniais geraram uma ampla gama de redes de auxílio e solidariedade.

A mesma regra de reciprocidade que se identificou na família de Rudecindo Antônio, foi praticada nos casamentos estabelecidos pelas famílias dos demais Casais do Número analisados. Um caso singular foi encontrado com o Casal do Número Manuel Gomes de Araújo e Helena da Ressurreição, no ramo familiar derivado a partir da filha Ana Maria Gomes, casada com José de Sousa Meneses. Dos nove filhos do casal José e Ana Maria, sete realizaram arranjos matrimoniais em que houve trocas bilaterais e retribuição de noivos entre famílias.

A articulação de séries de arranjos matrimoniais duplos ou múltiplos, com a troca de filhos por casamento, revela a intenção de estabelecer alianças com vizinhos ou grupos mais abastados, de maior prestígio social ou influência política, visando garantir proteção, fomentar o desenvolvimento dos negócios e/ou alcançar inserção social. Já as alianças consanguíneas, além de fortalecer a coesão familiar, parecem conduzir a ramos familiares que haviam conquistado uma condição econômica favorável, da qual não queriam abrir mão, promovendo o casamento com parentes próximos, como tios ou primos, como forma de preservar do patrimônio e evitar a fragmentação das heranças. (Rosa, 2023).

Além dos casamentos em série realizados por dois grupos familiares entre as quais não havia laços de sangue, também foram frequentes os casamentos consanguíneos e os casamentos duplos consanguíneos. Desses arranjos derivavam novas relações de parentesco: pais que se tornavam cunhados dos filhos; tios que eram sogros dos sobrinhos; irmãos ou primos que passavam a ser cunhados entre si; avós que passavam a ser tios dos netos. O surgimento de um novo vínculo não anulava o anterior, sobrepondo os papéis a serem desempenhados simultaneamente. (Hameister, 2014).

Entre os múltiplos casos identificados, cabe ainda destacar os casamentos articulados pelo ramo familiar de Rosa Maria Pereira Leal, filha de Manuel Pereira Leal (Menor) e Luzia Francisca e neta dos Casais do Número Manuel Pereira Leal e Isabel Rodrigues e Manuel Vieira Maciel e Luzia Pereira. Casamentos endogâmicos consanguíneos e por afinidade foram frequentes na família do casal Rosa Maria Pereira Leal e Antônio Pereira de Ávila. Três de seus filhos realizaram uniões consanguíneas, tendo como cônjuges tios ou primos. Além dessas alianças matrimoniais consanguíneas, cinco filhos de Rosa Maria e Antônio casaram-se com cinco filhos do casal José Faustino Correia e Victória Dias de Oliveira. Na geração seguinte, merece atenção especial os casamentos derivados do ramo familiar do filho Inácio Pereira de

Ávila. Dos quatorze filhos de Inácio Pereira de Ávila e Florência Faustina Correia, dez realizaram casamento com seus tios ou primos.

Observando os casamentos estabelecidos pelas famílias dos sete Casais do Número analisados, ao longo de seu percurso migratório, pode-se concluir que as alianças matrimoniais eram seladas com base em propósitos mais amplos do que os interesses individuais, priorizando as demandas familiares. Embora tenha-se identificado casos em que a vontade dos nubentes se impôs sobre a vontade paterna, os acordos nupciais dessas famílias imigrantes dão mostras de que as escolhas dos cônjuges não eram guiadas por interesses românticos, mas atendiam a um projeto familiar. Segundo Scott (2013), o amor conjugal não era considerado uma meta nem tampouco um ideal. Um casamento bem-sucedido poderia viabilizar projetos de poder político, econômico ou social, conferindo benefícios para toda família.

A complexidade das redes estabelecidas entre familiares, vizinhos, padrinhos, afilhados, compadres e parentes por afinidade, indica o enraizamento social desse grupo. O mapeamento do percurso realizado e a identificação das redes de parentesco e solidariedade foi viabilizado pelo acesso aos dados dos repositórios digitais consultados, que forneceram vestígios sobre os imigrantes e sua descendência, desde os Açores até as origens da freguesia do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão.

Descoberta a existência de descendentes dos Casais do Número, mediante comprovação documental, cada indivíduo foi cadastrado na base PORGENER, sendo organizada a genealogia das sete famílias mapeadas. Disponibilizados online, esses novos registros inseridos no Repositório Digital Açoriano passaram a ser cruzados com fontes tradicionais através de métodos de análise assistidos por computador, dentro do escopo do projeto “Construindo um mundo global. Migrantes através do Atlântico: Local2Global”.

Embora para algumas famílias a descendência conhecida alcance os dias atuais, bem como existam registros de gerações ancestrais no tempo dos Açores, foi estabelecido como recorte a trajetória da geração que saiu dos Açores até a primeira geração de povoadores de Jaguarão. Dos cerca de seis mil açorianos enviados pela Coroa Portuguesa do Arquipélago dos Açores para a América Meridional, uma parte só encerrou seu ciclo migratório ao ocupar as terras ao sul do rio Piratini até a costa do rio Jaguarão.

Considerações finais

Para a identificação das famílias açorianas em seus múltiplos deslocamentos, a pesquisa documental em repositórios digitais, aliada aos bancos de dados pré-existentes, possibilitou a identificação das famílias, o mapeamento do seu percurso migratório e a reconstrução do complexo entrelaçado de suas relações familiares e sociais.

O acesso às pesquisas e bases de dados da plataforma PORGENER, permitiu trabalhar em parceria com pesquisadores de Portugal, Espanha e Brasil. Essa colaboração internacional, viabilizada pelos recursos digitais, gerou o projeto “Construindo um mundo global. Migrantes através do Atlântico: Local2Global”, com foco no fluxo de migrantes das Ilhas dos Açores para Santa Catarina, Rio Grande do Sul e as periferias do sul do Brasil do século XVIII. Com o projeto, se busca cruzar fontes tradicionais através de métodos de análise assistidos por computador, disponibilizando online os dados obtidos, contribuindo para futuras pesquisas sobre migrações transoceânicas.

Entre as limitações desta investigação junto às fontes documentais, aponta-se o estado de conservação de alguns registros e a inexistência ou extravio de livros paroquiais de batismo, casamento e óbito de algumas das freguesias analisadas.

Outro aspecto a ser destacado trata-se da dimensão das redes de relacionamento estabelecidas pelas famílias imigrantes, complexificada pelos compadrios e múltiplos arranjos matrimoniais consanguíneos e entre parentes colaterais, pela quantidade de homônimos e pela extensão das famílias, visto que após a chegada ao território americano foram ficando cada vez mais numerosas, ampliando o número de filhos. Decifrar essas redes de parentesco demandou tempo para a verificação e certificação junto às fontes documentais dos locais por onde passaram.

Com a triangulação dos dados, pôde-se acompanhar a trajetória das famílias dos sete Casais do Número analisados, desde a partida dos Açores, a travessia o Atlântico, o desembarque em Santa Catarina, a passagem para a vila do Rio Grande, o transporte para San Carlos, no território espanhol, o regresso ao território português e o envio para as terras em litígio entre as duas Coroas Ibéricas, ao sul do rio Piratini, dando origem a freguesia do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão.

Devido ao amplo período abrangido, do Edital de 1746 à criação da freguesia do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão, em 1812, nem todos os que chegaram a Jaguarão eram Casais do Número, visto que muitos já haviam falecido em algum ponto dos

múltiplos territórios percorridos. Foram seus descendentes, conhecidos como “filhos de Casal”, que povoaram a região de Jaguarão e finalmente alcançaram as terras almejadas.

Referências

AMORIM, Maria Norberta. Identificação de pessoas em duas paróquias do Norte de Portugal (1580-1820). *Boletim de Trabalhos Históricos*, Guimarães, Portugal, v. 34, p. 213-279, 1983. Disponível em: https://www.amap.pt/static/uploads/c/bth/1983/bth1983_11.pdf. Acesso em: 20 mar. 2021.

AMORIM, Maria Norberta. Reconstituição de paróquias. Uma proposta de diálogo entre historiadores e demógrafos. *População e Sociedade*, Porto, Portugal: CEPES, Edições Afrontamento, n. 1, p. 93-107, 1995. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/populacao-e-sociedade/edicoes/revista-populacao-e-sociedade-no-1/reconstituicao-de-paroquias-uma-proposta-de-dialogo-entre-historiadores-e-demografos>. Acesso em: 27 mar. 2021.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. *Minas Patriarcal: família e sociedade (São João del Rei – Séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Annablume, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002.

DENZIN, Norman K. *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2009. E-book.

DOMINGUES, Moacyr. *Portugueses no Uruguai. São Carlos de Maldonado: 1764*. Porto Alegre: Edições EST, 1994.

FOX, Edward A. Building and Using Digital Libraries for ETDs. *The Journal of Electronic Theses and Dissertations, Library Scholarworks Repository of the University of the United Arab Emirates (UAEU)*, vol. 1, article 5, 2021. Disponível em: <https://scholarworks.uaeu.ac.ae/j-etd/vol1/iss1/5>. Acesso em: 20 jun. 2023.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.

HAMEISTER, Martha Daisson. *Para dar calor à nova povoação: Estudo sobre estratégias sociais e familiares a partir dos registros batismais da vila do Rio Grande (1738-1763)*. 2006. 474f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp057416.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2011.

HAMEISTER, Martha Daisson. Lançando aos leões: pensamentos imperfeitos na tentativa de contribuir com a definição de um conceito de família aplicável ao Extremo-sul do Estado do Brasil no século XVIII. In: SCOTT, Ana Silvia Volpi et al (org). *História da Família no Brasil Meridional: temas e perspectivas*. Volume II. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2014. p. 75-109.

HESPANHA, António Manoel (coord.). **O Antigo Regime (1620-1807)**. Lisboa: Ed. Estampa, 1993.

JACCOTTET, Alda Maria; MINETTI, Raquel D. *Diáspora açoriana: Açorianos na vila de Rio Grande de São Pedro antes da invasão espanhola - Livros 1,2,3 e 4 de Batismos (1738-1763) 1 de Casamentos (1756-1763) e 1 de Óbitos (1738-1763)*. Pelotas: edição das autoras, 2018.

KÜHN, Fábio. *Gente da fronteira: família, sociedade e poder no sul da América portuguesa - século XVIII*. 2006. 479f. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17082/Tese_KUHN_Fabio.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 27 mai. 2010.

LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LEVI, Giovanni. Reflexões sobre família e parentela. In: VENDRAME, Maíra et. al. (orgs.). *Micro-história, trajetórias e imigração*. São Leopoldo: Editora OIKOS, 2015, p. 12-29.

PAGOLA, Brenda. ... *Y ellos le dieron vida. San Carlos: fundadores y vecinos*. Montevideo: Tradinco, 2007.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. 276p. Disponível em: <https://www.feevale.br/Comum/midias/0163c988-1f5d-496f-b118-a6e009a7a2f9/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2021.

REGIÃO AUTÓNOMA DOS AÇORES. *Decreto Legislativo Regional n.º 18/2019/A*, de 5 de agosto de 2019. Dispõe sobre o Conselho da Diáspora Açoriana. Diário da República, n. 148, p. 46, 2019. Disponível em: <https://acorianosnomundo.azores.gov.pt/wp-content/uploads/2019/10/Decreto-Legislativo-Regional-no.-18-2019-A-de-5-de-agosto-1.pdf>. Acesso em 25 jun. 2023.

RODRIGUES, José Damião. Entre duas margens. A circulação atlântica dos açorianos nos séculos XVII e XVIII. *Arquipélago*, História, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2ª s, VI, p. 225-245, 2002. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/370>. Acesso em: 3 jun. 2021.

RODRIGUES, Teresa Ferreira (coord.). *História da População Portuguesa. Das longas permanências à conquista da modernidade*. Porto, Portugal: CEPESE, Edições Afrontamento, 2008. 581 p. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/historia-da-populacao-portuguesa>. Acesso em: 2 out. 2021.

ROSA, Leticia Vieira Braga da. *Dos Açores às Terras dos Confins e ao Território de Ninguém: percurso migratório e redes de relacionamento das famílias açorianas nas origens do Espírito Santo do Serrito no Jaguarão*. 2023. 526 f. Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/000067/00006741.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2023.

SCOTT, Ana Silvia Volpi; BERUTE, Gabriel Santos; MATOS, Paulo Teodoro de (org.). *Gentes das Ilhas: Trajetórias transatlânticas dos Açores ao Rio Grande de São Pedro entre as décadas de 1740 a 1790*. São Leopoldo: Oikos, 2014. 220 p.

SCOTT, Ana Silvia Volpi. Família. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 15-42.

SCOTT, Dario. A população do Rio Grande de São Pedro pelos mapas populacionais de 1780 a 1810. *Revista Brasileira de Estudos de População*, Belo Horizonte, v. 34, p. 617-633, set.-dez. 2017.

WEBSTER, John W. *A Description of the island of St. Michael*. Boston: R.P. & C. Williams, 1821.

La(s) memoria(s) y sentido(s) de ancestralidad como constantes tensiones y disputas: *Tanünüwün* y la activación de archivo(s) cosmopolítico(s) Mapuche Tehuelche

The memories and sense of ancestry as constant tensions and disputes:
Tanünüwün and the activation of Mapuche Tehuelche cosmopolitical archive(s)

Leonarda De La Ossa Arias

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Universidad Nacional de la Patagonia austral – UNPA, Argentina

leonardaossa@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3648-6482>

Recebido em: 2 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumen

El artículo aborda desde un proceso de coconstrucción un trabajo de memoria con perspectiva *Namuntuy* (Lof fem mapu, De La Ossa, Saldivia, 2023,sp) que retomo para presentar resultados parciales de un trabajo en curso en conjunto con la comunidad Mapuche Tehuelche Lof fem mapu de Puerto Santa Cruz, Patagonia Austral, Argentina. Las fotografías permitieron seguir un trabajo de revisión y relevamiento de corpus de información en el cual las mismas actuaron como dispositivos que activan memorias asociadas a la ancestralidad Mapuche Tehuelche y los itinerarios así como las huellas (caminos) entre lo que también se conoce hoy como las provincias de Chubut y Santa Cruz pero que previo a la creación de los Estados nacionales no contaba con líneas de frontera al primar la trashumancia.

Palabras Claves: Archivo(s). Memoria(s). Mapuche – Tehuelche, Ancestralidad

Abstract

From a co-construction process, the article addresses a work of memory with a *Namuntuy* perspective (Lof fem mapu, De La Ossa, Saldivia, 2023, sp) that I return to present partial results of an ongoing work in conjunction with the Mapuche Tehuelche Lof fem community mapu from Puerto Santa Cruz, southern Argentine Patagonia. The photographs allowed us to continue a review and survey of the corpus of information in which they acted as devices that activate memories associated with the Mapuche Tehuelche ancestry and the itineraries as well as the footprints (roads) between what is also known today as the provinces of Chubut and Santa Cruz but that prior to the creation of the national States did not have border lines as transhumance prevailed.

Keywords: Archives. Memories. Mapuche-Tehuelche. Ancestry

Apuntes iniciales sobre los tópicos y estructura del artículo

El artículo se despliega sobre la presentación de la información que ha sido encontrada hasta el momento y que está relacionada con las rutas y raíces de mujeres ancestras de las personas que hoy son parte de la comunidad Mapuche Tehuelche Lof fem mapu de Puerto Santa Cruz, en la Patagonia austral, Argentina. Dicha información presenta las principales fuentes así como apunta algunas diferencias y precisiones que las mismas otorgan y que permiten en suma situar el linaje de Tanun y su relación con distintas tolderías al sur del llamado actualmente río Santa Cruz.

Los archivos fotográficos a los que se hace referencia corresponden a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Si bien es cierto la fotografía llega con posterioridad a la creación de los Estados nacionales, los datos encontrados en distintas investigaciones sobre los linajes de las personas retratadas y sus redes de parentesco, posicionan hoy a quienes se reclaman como parientes, mediante la reivindicación de la ancestralidad como un argumento de no solamente la pre existencia sino la permanencia en lo que hoy también se llama Patagonia austral argentina y que el pueblo Mapuche denomina *Puelwillimapu*.

El artículo parte por situar el debate dentro de los trabajos de memoria que han sido planteados entre otras por Elizabeth Jelin (2002) dando luego apertura para vincular una perspectiva que tenga en cuenta los conceptos temporales propios Mapuche Tehuelche tales como *Kuify* en los términos de Melin et al (2017).

A continuación se hace una presentación del proceso de trabajo de archivo, que fue realizado de forma previa a mi llegada a Puerto Santa Cruz y sin conocer personalmente a las personas Mapuche Tehuelche de la comunidad Lof Fem Mapu. Para dar cuenta del proceso del encuentro y el transcurrir del trabajo de campo que refiero como un compartir de forma *namuntuy* en el que se presenta la necesidad de indagar sobre los archivos a partir de las inquietudes situadas en la actualidad y que me fueron planteadas por una bisnieta y un tataranieta de una mujer que fuese retratada en el Museo Nacional de La Plata a fines del siglo XIX e inicios del S. XX.

Compartir en forma *Namuntuy* se enmarca dentro de una propuesta de interlocución constante que se viene pensando en conjunto con personas y miembros de comunidades originarias en Santa Cruz como respuesta a cuestionamientos que son constantes con respecto al ejercicio mismo de investigar cuando involucra a personas y comunidades originarias, por tanto, lo que se sugiere al retomar un método y metodología *Namuntuy* refiere a:

“andar a pata, a pie, nunca solos, siempre acompañados” (2021/2022). Esto puede concebirse como caminar de la mano de las agendas de las personas y comunidades originarias, acompañando sus cotidianidades y luchas diarias, pero en la presencia y en un darse la cara constantemente, un estar y pensar juntos. (Autora, Lof fem mapu, Saldivia, 2023/SP).

Memoria(s) y ancestralidad

Parto de la premisa de lectura según la cual en la actualidad los pueblos originarios establecen unas relaciones de tensión con los archivos históricos en los cuales reposan registros fotográficos, sonoros, audiovisuales y hemerográficos de sus ancestros, en tanto los tiempos y las experiencias han madurado unos debates al interior de los Pueblos Originarios que posiciona a las instituciones que hicieron parte de los procesos de extracción de información que reposa en esos archivos, como cómplices de un proceso de etnogenocidio. En consecuencia de esas críticas propias que tienen los pueblos originarios es que se han dado innumerables acciones y debates que ponen en cuestión no solamente las leyes sino las acciones de exhibición de cuerpos y objetos de los pueblos originarios. Dichos debates no solamente han conseguido que se restituyan los *kuiifikecheyem*, cuerpos de parientes fallecidos y apropiados por la ciencia, sino también que se avance en la discusión de las legislaciones que no son claras frente a la propiedad e injerencia que tienen los pueblos originarios sobre aquello que pasa a ser llamado en este caso como “patrimonio de todos los argentinos” y “patrimonio de la humanidad”.

Por las memorias compartidas por personas de la Lof fem mapu en contraste con la información contenida en registros fotográficos y escritos, este artículo busca interpelar los discursos asociados a la extranjerización del pueblo Mapuche, pero también y principalmente de la tierra, así como los discursos asociados a la extinción de los pueblos originarios y particularmente del pueblo Tehuelche, que son discursos que están planteando discontinuidades y diferencias entre unos "tehuelches históricos" y quiénes se encuentran en el presente en lo que es en la actualidad la provincia de Santa Cruz Patagonia austral.

Los registros históricos que hemos estado rastreando sitúan unas rutas de las ancestras de la comunidad Mapuche Tehuelche Lof Fem mapu de Puerto Santa Cruz, específicamente de las hermanas Saynahuel, que por diversos registros son ubicadas en las cuencas del río Deseado, específicamente sobre lo que es hoy el río Pinturas en cercanías de la que se conoce como la cueva de las manos, transitando entre distintos espacios tales como lo que hoy es Perito Moreno y Gobernador Gregores.

A su vez registros fotográficos e investigaciones antropológicas y arqueológicas (Malvestitti, 2012; Malvestitti, 2014; Escalada, 1949; Aguerre, 2009; Casamiquela et al, 1991; Casamiquela, 1999; Priegue, 2007; Aguerre, 2000; Perea, 1989, Muñiz y Perea, 2000) permiten situar a las generaciones de las Saynahuel en las cercanías de la localidad de Tres Lagos, estando presentes en la creación de la Reserva Indígena conocida como Lago Viedma, Lote 119 o Cerro índice como se conocieron en su momento.

Este documento pone en diálogo a partir de la circulación de archivos en las redes sociales y el encuentro con parientes, un ejercicio en modo *namuntuy* de reconstrucción de historias asociadas a las rutas y raíces de personas Mapuche Tehuelche, que inscribieron sus existencias en tránsitos entre lo que hoy se conoce como la provincia de Chubut y la provincia de Santa Cruz.

En ese sentido busco indagar en torno al pueblo Mapuche Tehuelche poniendo así en tensión los discursos asociados a un esencialismo sobre lo Mapuche y lo Tehuelche y en donde reivindicarse como Mapuche Tehuelche suele ser visto como algo de las últimas décadas, aún cuando las alianzas entre dichos pueblos son previas a la creación de los estados nacionales.

Por tanto buscamos no solamente aterrizar sino entender lo que llamamos cultura en tanto un concepto construido y que el mismo es cambiante y escapa a los esencialismos, en los términos de Edward Said: “La cultura no es nunca cuestión de propiedad, de tomar y prestar con garantías y avales, sino más bien de apropiaciones, experiencias comunes, e interdependencias de toda clase entre diferentes culturas” (Said, 1996 [1993]: 337 en Zapata, Claudia 2008:55).

Esas interdependencias y coexistencias entre culturas son justamente las que nos permiten proponer un camino de interlocución con quienes en la actualidad se autodenominan como Mapuche Tehuelche situando el debate en la localidad de Puerto Santa Cruz específicamente con la comunidad Mapuche Tehuelche Lof Fem Mapu.

La memoria ha sido foco de una multiplicidad de lecturas que la sitúan como un campo también de disputa de construcción de sentidos y en este caso, de sentidos de ancestralidad y es por eso que retomando a Jelin planteo en principio la(s) memoria(s) en plural para dar a su vez una apertura a la construcción de conceptos propios de las personas con las que interlocutamos en relación con ese concepto mismo de memoria.

Aun cuando lógicamente no haya contradicción, hay una tensión entre preguntarse sobre lo que la memoria es y proponer pensar en procesos de construcción de memorias, de memorias en

plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de «verdad». En principio, hay dos posibilidades de trabajar con esta categoría: como herramienta teórico-metodológica, a partir de conceptualizaciones desde distintas disciplinas y áreas de trabajo, y otra, como categoría social a la que se refieren (u omiten) los actores sociales, su uso (abuso, ausencia) social y político, y las conceptualizaciones y creencias del sentido común. (Jelin [2001] 2002:17).

En diálogo con distintas personas Mapuche y Mapuche Tehuelche así como en procesos de revisión documental y de trabajos realizados por investigadores de estos pueblos originarios, se plantea más allá de unas perspectivas espaciales y de pensamiento geográfico propio Mapuche, una relación de las mismas con los tiempos de los ancestrales que no son tiempos pasados y que están en constante comunicación, siendo parte constitutiva de las prácticas de lo que denominan como un proceso de reconstrucción de pueblo nación que se lleva a cabo en la actualidad. Dicho proceso coloca en tensión los tiempos históricos del Estado nación con los tiempos de los ancestrales. Ahí me interesa dar protagonismo al concepto Mapuche de *Kuify*. Dentro de estas definiciones elaboradas desde perspectivas Mapuche con relación al concepto de *Kuify* encontramos “Que hace alusión al tiempo pasado que narra acontecimientos sucedidos antiguamente” (Melin et al, 2017:77) plantea que “el ser Mapuche no se concibe sin el *kuifi*” (Melin et al, 2017:77). Así también los mismos autores se refieren al concepto de *Kuyfi* desde una perspectiva *mapu*, como siendo “El eje articulador para entender el presente y proyectarse para el futuro” (Melin et al, 2017:77)

Considero que las prácticas, enunciados y conceptos espaciales Mapuche, nos llevan en un viaje entre itinerancias, historicidades y tiempos históricos que contrastan con los tiempos de los ancestrales Mapuche, el concepto de *Kuify* que podría ser visto como un concepto temporal, hace pensar que los conceptos temporales Mapuche no son considerados como estáticos y sin agencia en el presente y en la vida de todas las especies, principalmente del Che (persona, gente) (Cf. Quidel, 2012; Pichinao, 2012; Melin et al, 2015; Melin et al, 2017) y los ancestrales Mapuche “por eso son recordados, y tal recuerdo logra transponer el tiempo, ligando lo antiguo (*Kuy*) con el presente (*fantepu*) (Ancan et al, 2017:121).

Vale la pena decir que el concepto temporal Mapuche *Kuyfi*, “que hace alusión al tiempo pasado que narra acontecimientos sucedidos antiguamente” (Melin et al, 2017:77), plantea que “el ser Mapuche no se concibe sin el *kuifi*” (Melin et al, 2017:77). Así también los mismos autores se refieren al concepto de *Kuyfi* desde una perspectiva *mapu*, como siendo “el eje articulador para entender el presente y proyectarse para el futuro” (Melin et al, 2017:77)

Es así como podríamos conectar con la construcción de sentidos de las memorias, de la ancestralidad pero también de la misma historia en relación con lo dicho por Sahlins

cuando afirma que el sentido de la historia y el cómo se re piensan los esquemas convencionales de la cultura “es alterado históricamente en la acción” (Sahlins, 1990: 07)

Todo lo anterior lo planteo porque el diálogo con archivos y registros de ancestrales Mapuche Tehuelche hace que desde una perspectiva que se alimenta con cosmoprácticas Mapuche se busque revivir y releer el tiempo de los ancestrales, que no es solamente reivindicado como un tiempo histórico que emerge para interpelar, sino que se constituye en algo que es constantemente rechazado por los discursos estatistas.

El concepto *Kuify* es justamente ese que en la acción está alterando y cuestionando constantemente los tiempos históricos de los estados nacionales y el lugar que en el mismo ocupan los pueblos originarios.

Cuando volvemos a archivos de la mano de quienes reclaman parentesco con las personas registradas, nos encontramos en un trabajo de inmersión en redes de conexiones que se establecen entre los tiempos históricos del Estado nación y las relaciones que establecen en la actualidad, en el presente (*Fantepeu*) que no se piensan - desde una perspectiva mapu - sin las palabras y sin los tiempos en términos *Kuify* como los tiempos de los ancestrales que nuevamente, no están congelados y desprovistos de agencia hoy.

Los tiempos y mensajes de los ancestrales parecen estar constantemente llamando a las existencias Mapuche Tehuelche en la actualidad a que se retome, se restaure, reconstruya y en últimas, que se potencien y movilicen esfuerzos y acciones en un sentido *Kuify* que perturba a los Estados nacionales, en tanto la irrupción de una perspectiva *mapu* (Melin et al, 2017) que existe con tiempos que se desencuentran con las temporalidades del capitalismo y de la formación de los estados nacionales. La retomada desde una perspectiva mapu de un concepto-sentido *Kuify* incómoda en la actualidad a los estados nacionales, por estar poniendo en cuestión algo que no ha sido del todo conversado y tiene que ver con la fundación del estado nacional a partir de un proceso de etnogenocidio, que hoy en día sigue siendo reclamado como una deuda histórica pendiente de parte de quienes en la actualidad se denominan como miembros de algún pueblo originario en lo que también se llama la Patagonia austral (*futapuelwillimapu*).

Cómo llegué a este archivo viviente: las inscripciones de la *witraltukufe*¹

Adelina Huenchunao Nahuelquir

¹ Tejedora del telar Mapuche de pie sobre la tierra.

Antes de venir a la Patagonia austral estuve indagando sobre archivos relacionados con los pueblos originarios preexistentes a los Estados nacionales chileno y argentino y fue así como se aparecieron en el camino los múltiples archivos fotográficos que han sido foco de innumerables investigaciones y lecturas y no es el foco del presente artículo poner énfasis en las mismas, como si volver nuevamente a los registros en compañía de quienes en la actualidad reclaman vínculos de parentesco con las personas Mapuche Tehuelche que fueron registradas.

En primera instancia vale la pena recordar que dentro de los registros audiovisuales existentes destacan los archivos audiovisuales que son registros tempranos del padre de la orden salesiana Alberto de Agostini así como las fotografías que reposan en acervos en todo el mundo. Los registros audiovisuales de De Agostini se presentan como las primeras imágenes en movimiento en las cuales aparecen pueblos originarios de lo que hoy se llama la Patagonia austral.

A finales del siglo XIX y en los diferentes intentos y estrategias de ingreso a los territorios en los cuales el Estado nacional no podía ejercer soberanía por encontrarse en poder de los distintos pueblos originarios, se empieza a incluir la cámara fotográfica como parte de dichas expediciones, es así como dentro de tantos acervos tenemos principalmente aquellos que reposan en el archivo del Museo Nacional de La Plata y en el Archivo del Instituto Iberoamericano de Berlin. A su vez destacan los registros de un viajero norteamericano, John Bell Hatcher, representante de la Universidad de Princeton y que se interna a lo largo de tres viajes en recorriendo la zona cercana al Río Santa Cruz. En 1902, el antropólogo alemán Lehmann Nitsche que se desempeñaba como director de la Sección de Antropología del Museo de La Plata, se dirige a Tierra del Fuego y así también Clemente Onelli, quien se desempeñara como parte de la comisión de límites con Chile, atraviesa y documenta diversas regiones a lo largo de la cordillera.

Ya instalada en Puerto Santa Cruz desde septiembre del año 2022 y conversando un día con la *witraltukufe*² Adelina Huenchunao Nahuelquir le pregunté por qué ella decía que eran Mapuche Tehuelche y ella me explicó que venían así desde que su bisabuelo Ñancuche Nahuelquir se unió con su bisabuela tehuelche y “desde allí venimos nosotros”. Allí quedó la conversación en dicha ocasión con Adelina. Ella no contaba con más datos que esos.

² Tejedora de telar Mapuche de pie sobre la tierra



Imagen 1. Adelina Huenchunao Nahuelquir posando junto a una foto colorizada de su bisabuela en el marco de un proceso de trabajo en torno a medicinas ancestrales de la Patagonia austral. Diciembre del año 2022. Puerto Santa Cruz



Imagen encontrada en redes de Tanünüwün colorizada junto a plantas que hacen parte de un proceso de trabajo en torno a las medicinas propias en conjunto con Adelina Huenchunao y la autora.

Poco tiempo después el *Inal Longko*³ de la comunidad Sergio Nahuelquir me envió dos fotografías que él había visto hacía cerca de 20 años atrás cuando trabajaba en el Museo Municipal de Puerto Santa Cruz, las fotografías - me decía - correspondían a su tatarabuela tehuelche y él quería que le ayudara a indagar más información al respecto.



Imagen encontrada en redes de Tanúnüwün de la cual en su momento su tataranieta desconocía su origen.

Sobre Tanünuwün - Manuela Casimiro Saynahuel

En ese momento los únicos datos con los que Sergio y Adelina contaban era que se había casado con el *Longko*⁴ Ñancuche Nahuelquir y según Sergio recordaba haber escuchado de personas mayores en Cushamen, Chubut, que su tatarabuela había estado cautiva en el Museo Nacional y en ese lugar se le perdió el rastro, aunque Malvestitti afirma que: “En una entrevista realizada por la historiadora Fabiana Nahuelquir en 2009 a dos pobladores de Cushamen integrantes de la familia, los mismos recuerdan que Tanúnüwün había sido cautiva en La Plata, y que de allí la rescató Miguel Ñancuche para luego casarse con ella.” (Malvestitti, 2014: 289)

Ramos y Nahuelquir (2017) también presentan más antecedentes de las alianzas entre Mapuche y Tehuelche:

Cuentan que varios de estos jefes de familia, reconocidos como “mapuche”, llegaron a la zona con mujeres “tehuelchas”. Por ejemplo, Manuel Huenchueque y Calfinahuel, Juan Marinao e Ignacia Quincharray, Mariano Napal y María Grande, Agustín Nahuelquir y Ana Millahuanque, Miguel Ñancuche y Manuela Casimiro, entre otros. [...] Las familias Nahuelquir se asentaron, principalmente entre los tres primeros, en la zona que, con el

³ Que acompaña al *longko* - considerada máxima autoridad socio política dentro de la estructura propia Mapuche Tehuelche.

⁴ Máxima autoridad sociopolítica en el sistema de organización Mapuche.

tiempo, fue llamada Paraje Colonia. De acuerdo con el testimonio oral, la ubicación de las familias en los distintos parajes se fue estableciendo a partir del prestigio de los jefes y las afinidades parentales. Así, por ejemplo, M. Huenchueque ocupó el lote próximo al de su compadre, el cacique Miguel Ñancuche. (Ramos y Nahuelquir, 2017:13)⁵.

Manuela Casimiro con su nombre castellanizado empezó a aparecerme en los registros con su nombre Tehuelche en donde parece haber un consenso de que dicho nombre es Tanumun-Tanun que fue castellanizado como Manuela Casimiro. Vale la pena destacar la compañía de Tanumun a Ñancuche Nahuelquir en espacios en los cuales se extrajo información que fue materia prima de la elaboración de vocabularios e investigaciones.

Es así como encontramos que “En el viaje de 1903 Ñancuche llegó a Buenos Aires acompañado por Juan Napal –quien era su primo, según las anotaciones del antropólogo – y por su sobrino Pascual Nahuelkir, joven de alrededor de 18 años. Lo acompañaba también su esposa Táü núnuün, Manuela Casimiro”. (Malvestitti 2012: 171-177).

El investigador señala que *Tanúñiwün* fue quien proporcionó el vocabulario de la lengua tehuelche al antropólogo alemán Lehmann-Nitsche y que:

Los encuentros de Lehmann-Nitsche con Táü núnuün y Ñancuche se realizaron en el curso de una semana. El domingo 28 y lunes 29 de junio de 1903 fue anotado el vocabulario tehuelche en Buenos Aires, y el sábado 4 de julio, en la misma ciudad, los dos epew (cuentos) que en mapuzungun relatara Nahuelkir. (Malvestitti, 2012: 171-177).

Con respecto al linaje se dice que la misma "estaba relacionada por distintos vínculos familiares con personas hablantes de mapuzungun, gүнүн a iajüch, aonek’o ?a?jen y probablemente teushen."

El antropólogo alemán la registra en 4 fotografías que fueron publicadas en el año 1942 por Vignati. Las fotografías estaban marcadas con los nombres “*Tanúñiwün*” y “Tánun” y la adscripción identitaria “Puelche”. (Malvestitti, 2012: 171-177).



Así también Malvestitti, señala que:

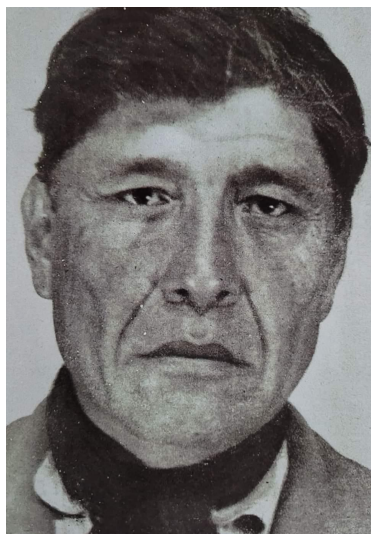
En el manuscrito del vocabulario se la presenta como hija de Kuyáichim, a quien se describe tehuelche, pero cuyo nombre personal presenta el sufijo femenino –chüm, propio de la lengua de los gүнүн a күне– y Casimiro, sindicado aquí como integrante de esta última etnia, quien era a su vez primo de Kankel, cacique tehuelche en la zona de río Mayo. Estas informaciones se reiteran el reverso de las fotografías[...] (Malvestitti, 2014: 388).

Un dato importante para hacer notar también la trashumancia y las dinámicas de movilidad en el territorio, tenemos la información sobre el nombre tehuelche de lo que hoy se conoce también como el lago general carrera del lado chileno y el lago buenos aires del lado argentino, así:

Su nombre proviene de la transformación del antiguo topónimo tehuelche Ingetwat Gegogunumunee, referido al lago Buenos Aires (General Carrera, por el lado chileno), como era conocido por los geógrafos de la época. Llwyd ap Iwan y sus exploradores (1894-1895) acompañados del cacique tehuelche Kankel, bautizaron el río y la laguna con el nombre de Gunumunu, que por sus derivaciones terminó en Jeinimeni, que significa: “El lago Gego está ahí o es ese”, según la información recopilada por la historiadora local Danka Ivanoff Wellmann. (CONAF, 2018: 284).



Según Longko Visitación Loncón la imagen correspondería a Kookachum y Kankel compartida el 12 de abril del 2023 en su cuenta personal de facebook. Fotografía de Tomas Harrington



Según Visitación Loncón la imagen correspondería a Eduardo Kankel, hijo del Cacique Kankel compartida en abril del 2023 en su cuenta personal de facebook.



Según Longko Visitación Loncón la imagen correspondería a Cacique Kankel, con sus hijos, Juan (en brazos), Angela y Eduardo compartida en abril del 2023 en su cuenta personal de facebook.

Luego, con respecto a sus orígenes los mismos según las fuentes existentes son diversos, pero parece existir un mayor consenso en que son del pueblo Tehuelche al norte del río Santa Cruz, siendo así como se movieron también por el sur como familia lo cual explicaría la relación con hablantes de distintas lenguas originarias que tenía Tanum como fue referenciado “mapuzungun, gñün a iajüch, aonek’o ?a?jen y probablemente teushen”. (Malvestitti, 2012: 171-177).

Las hermanas Casimiro Saynahuel estaban emparentadas con las familias Kankel, Aitel y Sapa como se evidencia en el testimonio dado por Pati, nieta de Belteshum, hermana de Tanum: “La abuela contaba que toda la paianada Kankel, los Aitel, los Sapa ...eran todos parientes de nosotros... los Sapa eran familia de nosotros, por parte de la abuela y del abuelo... estaba Juan Sapa, era más viejo... vivía con nosotros en los toldos” (Aguerre, 2000:204).

También Aguerre (1990) muestra el cómo distintas familias dentro de las cuales se encuentra la Saynahuel estaban emparentadas dentro de las cuales destaca a las familias “Quilchamal. Almel/dra, Yatel. Chapololo. Kolpolke. Pescáll, Sacamata, Uempichum. Foyel, Kallkel, SaYllahuel. Sapo. Pascual y Vera.” (Aguerre, 1990:139).

Las Saynahuel

Tanun era hija del Cacique Francisco Iagugun Casimiro Saynahuel que formó familia junto a María “KANOTSMN” (Aguerre, 2009). Kanotsmn era hija de Tenosh y Tenosh era hermana de Orkeke y además madre de Kalach hermano de Kanotsmn. Así también los registros señalan que el padre de Kálach y Kanotsmn “[...] pudiera pertenecer a las tribus araucanas del norte del Limay” (Escalada, 1949: 311).

El cacique Orqueque, también citado por Lista, pertenecía a la tribu de Casimiro (Lenzi, 1945: 4-6). Era hermano de la esposa del cacique Calache, que dio origen a la familia Kankel. Lista, en 1878, había encontrado a los caciques de dos grandes tribus: "...Gunelto, Antonio, Vera, Ucamani, Orqueque, Ojo de Pulga, Patricio, Patria y Racaguiste..." (Lista [1877-1880], 1975: 110), algunos en parajes cercanos a Puerto Santa Cruz como Los Manantiales. (Aguerre, 2009:89).

Además, "El padre Beauvoir, que misionó con el padre Savio, en 1885 (...) logró conocer los restos de las tribus del cacique Galacho entre el río Deseado y San Julián, así como del cacique Papón, del cacique Zapa entre Santa Cruz y Gallegos, del cacique Mulato, entre Gallegos y el estrecho, y de una quinta tribu de Orqueque, entre Deseado y Chubut..." (Casamiquela et al., 1991: 56). (Aguerre, 2009:90).

Con respecto a Francisco Casimiro Iagugun, Casamiquela señala que: "hermano éste del cacique Chiquichano, tehuelche septentrional pero con afinidades meridionales" (Casamiquela, 1999: 81).

De la unión de Francisco Iagugun Casimiro Saynahuel junto a "Kanotsmn" vienen las hermanas Saynahuel cuyo apellido afirma Aguerre (2009) la familia Saino o Zainol proviene de lo que antes se llamaba Saynahuel, según los recuerdos de Luisa Pascual, descendiente de las hermanas Casimiro Saynahuel. La investigadora referencia los estudios de Celia Priegue (2007) junto con Luisa.

Así entonces Aguerre señala que:

El origen de esta familia fue un Saynahuel que, según Casamiquela, era Francisco Casimiro Saynahuel, nacido en 1838. Él había formado una primera familia con "Kanoktsmn" hermana del cacique "Calacho", padre del conocido cacique "Kankel"; esta primera familia tuvo como descendientes a las hermanas Saynahuel.

En resumen, las hermanas Saynahuel provienen de la unión de Francisco Iagusun Casimiro Saynahuel junto con Kanotsmn y sus hijos fueron:

1) Matilde "Belteshum" Casimiro Saynahuel, que formó pareja con el cacique Pedro Chapalala, instalando la toltería en el río Pinturas, al noroeste de Santa Cruz. Eran los abuelos de Silvana "Paten" Chapalala Olivares que nació y vivió allí hasta 1949 (Aguerre, 2000). b) María "Chaidemán" Casimiro Saynahuel, que formó familia con el cacique Manuel Quilchamal, fundador de la Reserva Quilchamal, al suroeste de Chubut (Perea, 1989; Muñoz y Perea, 2000, ver Cuadro 15). c) Paula "Tapalch" o "Tapalchum" Casimiro Saynahuel, que formó pareja con Francisco "Jalok" o "Cocinero" Sapa. Esta familia integró la Reserva del Lago Viedma, Lote 119 o "Cerro Índice", al suroeste de la provincia de Santa Cruz, fundada por Juan Pascual, en 1922 (Priegue, 2007: 16-25) (ver Cuadro 8). "Tapalchum" era tía abuela de Luisa Pascual. [...] d) Manuela "Tanunnun" o "Tanünwün" Casimiro Saynahuel, que formó pareja con Miguel "Ñancuche" Nahuelquir, fundador de la Colonia Pastoril Cushamen (Finkelstein, 2002: 32-41). (Aguerre, 2000: 58).

Cerro índice, lago viedma

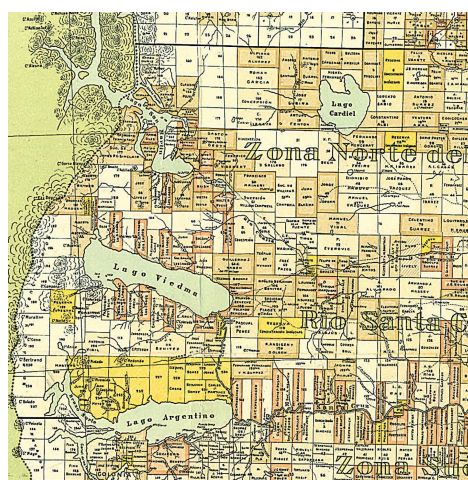
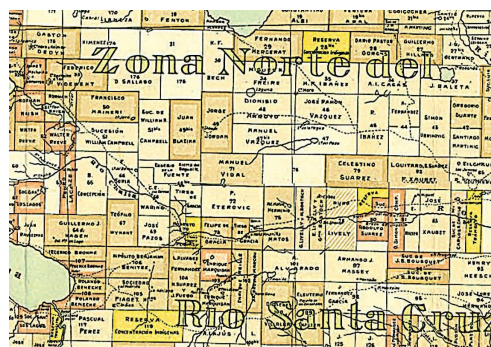


Imagen de catastro. Cortesía de Alejandro Schtweitzer en donde se puede observar el lote 119 creado como una Reserva indígena.

Otra de las hermanas de Tanun y ancestral de la Lof fem mapu es justamente Paula “Tapalch” o “Tapalchum” Casimiro Saynahuel, que formó pareja con Francisco “Jalok” o “Cocinero” Sapa. Esta familia integró la Reserva del Lago Viedma, Lote 119 o “Cerro Índice”, al suroeste de la provincia de Santa Cruz, fundada por Juan Pascual, en 1922 (Priegue, 2007: 16-25) “Tapalchum” era tía abuela de Luisa Pascual.

Aguerre señala que:

Luisa Pascual, también descendiente directa de familia tehuelche. Luisa era nacida en 1919 y vivió en toldería hasta 1926, cuando a su padre le otorgaron la reserva del lago Viedma; murió en 1991, ya radicada en Puerto San Julián. Nos interesa destacar que los relatos de estas dos mujeres permiten delinear una imagenvivida de un grupode tehuelches en la primera mitad del siglo XX, cuando ya los contactos con la población no indígena eran cotidianos. (Aguerre, 2000:104).

El trabajo principal con Luisa Pascal lo hizo la investigadora Nancy Priegue a quien le contó que nació en lo que se conocía como lote 119/reserva lago viedma/cerro índice en las

cercanías de la localidad de Tres lagos, así ella afirma que “Yo nací en el lote 119, pero entonces no era reserva todavía. Vivíamos en toldos de cuero de yegua, entero. Los indios más pobres tenían medio toldo, de cuero de guanaco” (Luisa Pascual en Priegue, 2007: 23).

Así también ella cuenta que su padre Juan Pascual se dirigió hasta Puerto Santa Cruz:

Así anduvimos hasta que yo tenía 7 años. En ese entonces mi papá viajó a Santa Cruz y se enteró de que andaba un inspector de tierras, Vallejos. Le habló y le pidió que le diera tierra. Vallejos se la dio, le dio un papel donde decía que se la daba, pero cuando mi papá y mi mamá murieron, la policía abusiva le retiró el papel a mi hermano mayor, José. (Luisa Pascual en Priegue, 2007: 26).

Si bien es cierto Tanun se instala en lo que hoy es la provincia de Chubut y en lo que fue llamado como la colonia Cushamen, los registros que hemos compartido y encontrado, nos permiten afirmar que las hermanas Saynahuel por cuenta de la trashumancia y ya con posterioridad a la creación de los estados nacionales, estuvieron sobre la cuenca del río deseado, específicamente sobre el río pinturas y en lo que se denominó como la reserva lago wiedma, que hace parte de la cuenca del río Santa Cruz en su cauce norte.

Además de “Tapalch” o “Tapalchum” castellanizado como Paula, otra de las hermanas Saynahuel fue Belteshun Casimiro Saynahuel, castellanizado como Matilde, que según cuentan los registros, formó pareja con el cacique Pedro Chapalala, instalando la toldería en el río pinturas. Eran los abuelos de Silvana Paten chapalala Olivares que nació y vivió allí hasta 1949

A partir de esta información y continuando con el trabajo de Aguerre fue posible rastrear a Belteshum que sería la misma persona a la que se refiere Escalada.



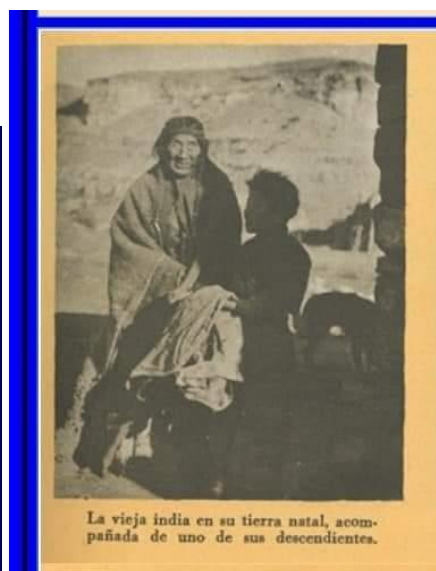
Archivo General de la Nación Argentina. Foto Vignati 1962. Documento Fotográfico. Inventario 2500

Los antecedentes de Belteshum vienen dados de diversas investigaciones que marcan un punto importante en el encuentro con el investigador Federico Escalada, enmarcando el mismo dentro de:

Un Convenio entre el Instituto Superior de Estudios Patagónicos de Comodoro Rivadavia dirigido por el Dr. F. Escalada y la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de La Plata organizó una Expedición Antropológica dirigida por el Profesor M. A. Vignati e integrada además por el Dr. A. Rex González efectuando un relevamiento del arte rupestre en Cueva de Las Manos y en sitios del área del Río Pinturas (Vignati, 1950: 7-16). Durante el transcurso de la campaña encuentran a la Abuela Belteshum "... ciega en absoluto, cuya edad puede calcularse en 90 años.

En ese lugar Belteshum al parecer fue objeto de extractivismo epistémico propio de los enfoques de investigación de la época, siendo vista como una muestra viva de un pueblo que fue construido en el imaginario social desde la comunidad científica como estando en un proceso de extinción, así, por ejemplo se señala con respecto a la importancia de los relatos de Belteshum que:

Los recuerdos de la protagonista de este libro muestran descarnadamente la desesperada huida hacia el sur de una familia que quería ejercer su derecho a vivir de acuerdo con las tradiciones heredadas de sus mayores. Que la abuela, Bolteshum, mantuviera la lengua y las artesanías, es una demostración de que el arrinconamiento extremo fue la única manera de sobrevivir como tehuelches, temiendo siempre un avance que terminara destruyéndolos. Algunos integrantes del grupo fueron dispersándose o muriendo, de manera que el Dr. Escalada trasladó a Comodoro Rivadavia sólo niños con la anciana abuela.



Con respecto al trabajo adelantado por Federico Escalada mediante la extracción de información con Belteshum existe un antecedente importante de su existencia en el trabajo denominado *Las vidas de Pati en la toltería tehuelche de río pinturas* y el después publicado por Aguerre en el año 2000 en el cual encontramos los antecedentes de la hermana de Belteshum, hermana de Tunum.

La investigación de Aguerre retoma la historia de "Silvana " Paten" Chapalala o " Pati" su nombre castellanizado, quien era la nieta de Belteshum y nació en el año 1933 en la toltería de sus abuelos Belteshum y Chapalala, en el curso medio del Río Pinturas. (Aguerre, 2000:5)

La historia de Belteshun es la historia del despojo constante a los pueblos originarios post campaña del desierto o más bien campaña de etnogenocidio, pues como podemos evidenciar en el texto de Aguerre (2000), Belteshun y sus parientes incluidos los niños fueron forzados a una vida fuera de las tolterías en un proceso que les entendía en tanto salvajes que debían ser civilizados y del cual creemos que la ciencia hizo parte al trasladar de las tolterías

a un sanatorio en el cual fuese estudiada así como fueron muchas personas originarias también llevadas a los Museos, como unos objetos en vía de extinción de los cuales se necesitaba extraer el mayor número de información.



Como afirma la nieta de Belteshum: “ellos no sabían de nosotros... [...] ya todos vivíamos en el Pinturas... salíamos en la madrugada a las cinco de la mañana, para a las seis de la tarde estábamos en Perito” (Aguerre,2000:26).

Además, dentro de los registros importantes que permiten reconstruir las rutas y raíces de la lof fem mapu se encuentran los testimonios de Agustina Quilchamal, hija de Maria Chaideman Casimiro Saynahuel que formó familia con el cacique Manuel Quilchamal que se referencia como fundador de la Reserva Quilchamal al suroeste de Chubut (Perea,1989;Muñiz y perea,2000). Agustina es sobrina de Belteshum y es referenciada con el nombre castellanizado de Matilde Saynahuel de Chapalala que sería según su nieta “la dueña de los toldos”.

Justamente a este cañadón como lo afirma una nieta de Belteshum llegaron huyendo a todas las formas de control estatales y por tanto no es raro que así muchas de las existencias Mapuche Tehuelche hayan transitado sin dejar rastros y ser contabilizados en las llamadas “reservas” que fueron creadas o en los mecanismos de control institucionales y de la iglesia.

En ese sentido rescatamos testimonios compartidos en las investigaciones de Aguerre que dan cuenta de la dificultad de trazar genealogías y vínculos de parentesco teniendo en cuenta las dinámicas del proceso de etnogenocidio. Lo anterior en relación a que los dispositivos de control tales como los censos y diversos registros de las poblaciones operaron como formas de apagar memorias y en la actualidad constituyen una seria dificultad para las

personas y comunidades originarias que quisieran rastrear genealogías y trayectorias porque por ejemplo “para bautizar a los indígenas era necesario que tuvieran un padrino. Esta costumbre debía asegurar la continuidad de su formación y práctica católica [...]. Sumado a esto, aparece el dato de que el padrino muchas veces aportaba su nombre [...] para reemplazar el nombre del bautizado, como en el caso de “Petingol” a quien se dio el nombre de Enrique Pedro Dufour por su padrino Pedro Dufour (Entraigas, 1972: 447)”.

A modo de conclusión

Proponerse pensar en torno a los archivos en tanto dispositivos que activan relaciones y que son conexiones de la ancestralidad Mapuche tehuelche se sitúa en relación con inquietudes para el planteamiento de posturas que posicionen el carácter transgresor de trabajos que permitan llevar hasta las últimas consecuencias los procesos de descolonización referidos a los archivos. Si bien el anachivismo “entraña la amenaza de toda organización del “presente” ambicionada por cualquier máquina de gobierno” (Tello, 2018:8) planteo que la importancia de trabajar los archivos con una perspectiva mapu - *namuntuy* radica justamente en un método y metodología radical en el sentido que apunta a las raíces que también son puestas en cuestión a partir de mecanismos tales como *pewma* - territorios de los sueños en tanto espacios de construcción de conocimientos en los cuales no solamente se conecta con los ancestrales sino que también se legitiman los vínculos.

Los procesos de retomada de archivos históricos cuando se hacen desde las propias personas y comunidades originarias como es el caso del proceso que viene adelantando la comunidad Lof fem mapu permiten apuntar estrategias que no solamente refuerzan vínculos entre parientes y la comunidad sino que se convierten en herramientas que permiten desde dichas personas y comunidades interpelar los discursos y narrativas que asocian sus existencias con la extinción en el presente. En consecuencia, retomar los archivos también permite hacer un ejercicio de autonomía desde las propias personas y comunidades originarias en tanto plantea un camino abierto para pensar formas de cuestionar los archivos desde las experiencias y trayectorias personales y comunitarias Mapuche Tehuelche.

Referências

AGUERRE, A. *Genealogía de familias tehuelches-araucanas de la Patagonia central y meridional argentina*. Buenos Aires: UBA, 2008.

CASAMIQUELA, R. Indígenas patagónicos en el Museo (primera parte), en *Revista Museo de La Plata*, La Plata vol. 2, n° 12, p. 69-75, dic, 1998. *Familias aborígenes del área Río Pinturas, Noroeste de la Provincia de Santa Cruz*. Sociedad Argentina de Antropología, 1992. Indígenas patagónicos en el Museo (segunda parte), en *Revista Museo de La Plata*, La Plata, vol. 2: n° 13, p. 79-82, jul, 1999.

JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. SigloXXI de España Editores, 2002. *Las vidas de Pati: en la toldería tehuelche del Río Pinturas y el después*, Provincia de Santa Cruz, Argentina. UBA, 2000.

LEHMANN-NITSCHKE. Relevamiento antropológico de tres indios tehuelche. *Revista del Museo de La Plata*, La Plata. Número 23, p. 192-195, 1916.

MALVESTITTI, M. Ahúnik'ánk'. Un vocabulario de la lengua tehuelche documentado por Roberto Lehmann-Nitsche en *Indiana* 31 (2014): 377- 408.

MALVESTITTI, M. Mongeluluchi zungu. Los Textos Araucanos documentados por Roberto Lehmann-Nitsche. *Estudios Indiana*, 4. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut – Stiftung Preußischer Kulturbesitz/Gebr. Mann, 2012.

MELIN et al. MAPU CHILLKANTUKUN ZUGU: Descolonizando el Mapa del Wallmapu, Construyendo Cartografía Cultural en Territorio Mapuche. Temuco, Pu Lof Editoriales Ltda. Serie Mapuche Kimün, 2017.

MELIN. et al. Az Mapu. Una aproximación al Sistema Normativo Mapuche desde el Rakizuam y el Derecho Propio. Instituto Nacional de Derechos Humanos, 2015.

ONELLI, C. *Trepando los Andes*. 3ª edición. Editorial Marymar. Buenos Aires, 1977.

PICHINAO, Jimena. *Todavía sigo siendo mapuche en otros espacios territoriales (Mapuchewkülekankake Fütal mapu mew)*. Tesis (Mestrado em antropologia social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

PRIEGUE, C. N. “En memoria de los abuelos”, en *Historia de vida de Luisa Pascual. Tehuelche*. Edición Publitek. Bahía Blanca, 2007.

QUIDEL, José. El quiebre ontológico a partir del contacto Mapuche Hispano. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. (No 4, Volumen 48). 2016, p. 713-719.

QUIDEL, José. La idea de “Dios” y “Diablo” en el discurso ritual mapuche Las resignificaciones de las categoría Dios y Diablo entre las autoridades socioreligiosas mapuche del territorio wenteche. Tesis (Mestrado em antropologia social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

TEN KATE, H. “Materiaux pour servir a l’anthropologie des indiens de la Republique Argentine”, en Revista del Museo de La Plata, XII: 33-57. La Plata, 1904.

ZAPATA, Silva Claudia . EDWARD SAID Y LA OTREDAD CULTURAL. Atenea. 2008; (498):55-73.[fecha de Consulta 26 de Mayo de 2023]. ISSN: 0716-1840. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32811365005>.

O museu SUAPE: reflexões sobre a contramusealização dos acervos visuais

The suape museum: Reflection on the counter-musealization-of visual collections

Júlia Morim

Universidade Federal de Pernambuco

Recife, PE, Brasil

jmorim79@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6141-1936>

Alex Vailati

Universidade Federal de Pernambuco

Recife, PE, Brasil

alexvailati@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4851-4815>

Recebido em: 30 de junho de 2023

Aceito em: 18 de agosto de 2023

Resumo

A descoberta de um acervo de filmes em Super 8, gravados na década de 1970, que registram a construção do Porto de Suape, em Pernambuco, é o foco deste artigo. Esses filmes foram acidentalmente encontrados durante projetos de extensão direcionados à comunidade local, que havia sido afetada por um vazamento de óleo. Inicialmente destinado ao esquecimento, o acervo despertou a necessidade de preservação e divulgação de seu conteúdo. A digitalização das imagens e a criação de um museu experimental foi o caminho para torná-las acessíveis ao público. O Museu Suape emerge como uma contranarrativa, buscando resgatar e reinterpretar essas imagens em um contexto de reflexão sobre o presente e o futuro da região. Para a comunidade afetada pelas transformações e impactos da construção do Porto, o acervo representa memórias traumáticas. Por meio de uma abordagem colaborativa de musealização, busca-se construir novos significados a partir dessas imagens.

Palavras-chave: Museu. Acervo. Suape. Porto. Visual.

Abstract

The discovery of a collection of Super 8 films, recorded in the 1970s, documenting the construction of the Suape Port in Pernambuco, is the focus of this article. These films were accidentally found during community-focused extension projects, aimed at the local community affected by an oil spill. The need to preserve the content of the collection, initially meant to be forgotten, has then become an issue. The digitization of the images and the creation of an experimental museum are proposed to make them accessible to the public. The Suape Museum emerges as a counter-narrative, seeking to recover and reinterpret these images within a context of reflection on the present and future of the region. For the community affected by the transformations and impacts of the port construction, the collection represents traumatic memories. Through a collaborative approach to musealization, the aim is to produce new meanings from these images.

Keywords: Museum. Archive. Suape. Port .Visual.

Encontros Acidentais

O objeto da pesquisa¹ que estava sendo desenvolvida era um acervo de filmes em Super 8 que retratavam casamentos de algumas das famílias mais influentes do Recife e região. O acervo, gravado na década de 1970, entretanto, estava “embargado”, não tinha permissão de circular por ter como protagonistas dos filmes membros das elites locais, segundo a Procuradoria do Estado de Pernambuco. O gestor, todavia, talvez em uma atitude mediadora, e considerando essa uma imposição ligada ao capital das elites em questão, nos propôs de considerar uma outra coleção que precisava de intervenções para sua preservação. Foi nesse momento que entramos em contato com o acervo que se torna o sujeito principal deste artigo.

Algumas caixas de madeira repletas de bitolas em Super 8 foram levadas até nós. Do lado externo da caixa havia adesivos com a logomarca do MISPE e a palavra SUAPE. Acidentalmente encontramos algo que poderia se tornar parte de uma outra pesquisa que estava em andamento. Os encontros com acervos muitas vezes são consequências de eventos acidentais. Em 2019 estávamos em diálogo com o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE), um espaço de importância fundamental para preservação de materiais fílmicos e sonoros que não se encaixam em algumas definições restritivas que plasmam a história “oficial” do cinema. Naquele momento, o museu se encontrava em uma sede provisória, ocupada desde 2008, para onde foi transferido com a promessa de ter a sua sede original reformada, o que nunca aconteceu. O MISPE, como vários outros Museus da Imagem e do Som no país, operava e opera em condições, infraestruturais e de recursos humanos, que podemos definir como muito prejudiciais para o patrimônio que tinha por finalidade preservar e promover.



¹ Esta pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Imagem 1. Caixa de bitolas Super 8 conservada no MISPE (Autora. Júlia Morim, 2020)

Em 2019, um amplo vazamento de óleo impactou o litoral pernambucano. Juntamente com vários colegas do Departamento de Antropologia e Museologia, estávamos atuando em projetos de extensão voltados a dar suporte às comunidades afetadas pelo óleo e, em paralelo, realizando pesquisas sobre esse acontecimento. Naquele momento, a nossa atenção estava voltada para a comunidade da Vila de Suape, a mais próxima ao maior porto da região, idealizado nos anos 1970. O projeto de extensão estava já direcionado à produção imagética, em resposta a pedidos de alguns membros da comunidade envolvidos na pesquisa. Era necessário para eles, não somente pensar nos impactos do óleo, mas mapear o passado para considerar outros processos que tiveram consequências negativas, entre os quais a construção do Porto de Suape, que era colocada como a mais prejudicial. Esse encontro acidental, com um acervo que nunca foi exibido publicamente, se tornou repleto de expectativas.

Conversando com o gestor do MISPE, soubemos que eram filmes gravados pelo cinegrafista recifense Carlos Cordeiro no período entre 1977 e 1982, em formato Super 8, colorido e mudo. Observando o catálogo do museu, encontramos algumas informações mínimas sobre o conteúdo do acervo. Ele era composto por 75 bitolas em Super 8, de duração média de 3 minutos cada, com gravações brutas das várias fases da construção do Porto do Suape, bem como relativas a manifestações culturais, gravações aéreas, cerimônias de casamentos, visitas de autoridades, entre outras temáticas.

Para se constituir enquanto um acervo, é preciso que alguém organize um conjunto de materiais e conceba-o como tal. Em termos museológicos,

"uma coleção² pode ser definida como um conjunto de objetos materiais e imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada" (Desvallées e Mairesse, 2013: 32).

Nessa perspectiva esses objetos são "resíduos da atividade humana já selecionados e organizados por diferentes pessoas, sujeitas a motivações e circunstâncias variadas" (Castro, 2008:35). Ou seja, são "resultante de um conjunto de intencionalidade: de quem o produziu, de quem o guardou, de quem o organizou e permitiu que fosse consultado" (Castro, 2008:35). No caso dos filmes em Super 8,

² Neste artigo nos referimos ao conjunto de filmes em análise como acervo.

houve a preocupação em guardar, em preservar, entendendo-os como merecedores de tal feito, mesmo que não seja possível saber com detalhes a trajetória trilhada pelas imagens até a chegada ao MISPE.

Por mais de 40 anos essas imagens repousaram esquecidas, porém guardadas e preservadas - em termos técnicos, talvez seja questionável. Por acaso ou destino, foram, como iremos descrever neste artigo, “resgatadas” e publicizadas em um momento em que há um forte debate público sobre os impactos do Porto de Suape tanto nas comunidades vizinhas quanto na região que compreende o município do Cabo de Santo Agostinho. Um momento no qual se articula uma mobilização contra a implantação de um terminal de minério de ferro em Cocaia, uma ilha da baía de Suape criada artificialmente para permitir o trânsito de navios. Tais acontecimentos põem a questão do papel de um acervo que é extrovertido para além da memória.

O que não estava sendo procurado foi encontrado. Com o acervo em mãos, a ideia de não perder, de preservar, visualizar e divulgar o conteúdo impulsionou a digitalização, sendo a primeira etapa a ser executada. Retornar as imagens à comunidade, em um ato de restituição, para construção de uma narrativa conjunta sobre elas, a segunda etapa. Disponibilizá-las a um amplo público por meio de dispositivos que permitam reavivar essas imagens, como por exemplo a constituição de um museu que utiliza o suporte virtual, a terceira.

Gênese

No seu clássico texto sobre arquivos Achille Mbembe descrevia o “arquivo como um ‘imaginário instituinte’ que tem origem, em grande parte, numa troca com a morte”³ (Mbembe, 2002: 22). Essa citação é particularmente entrelaçada com os processos descritos neste artigo. Em primeiro lugar porque o material que estamos analisando não era destinado a um processo de eternização que as instituições museais e arquivísticas visariam proporcionar. Nas várias conversas que tivemos com o cineasta que gravou esses materiais ficou evidente como esses filmes são resultado de improvisação com a câmera, por iniciativa de Carlos Cordeiro, e, na prática, desvinculados do trabalho de assessoria de imprensa que prestava no Porto.

Carlos Cordeiro era funcionário público, trabalhava no Departamento de Estradas e Rodagens (DER-PE) como jornalista, quando conheceu Jomard Muniz de

³ Tradução nossa de: “archive as an ‘instituting imaginary’ largely originates in this trade with death”.

Britto, um dos mais relevantes cineastas e intelectuais recifenses da época, em um curso de cinema promovido pela Empresa Pernambucana de Turismo (EMPETUR). Ele se dedicava ao cinema nas horas vagas e, já nos anos 1970, possuía uma câmera Super 8 e outra 16mm à sua disposição. Logo passou a desenvolver projetos com Muniz de Britto. Como as gravações de 35mm e 16mm não eram acessíveis, o Super 8 era o material disponível, sendo possível realizar o trabalho de filmagem e edição. O processo de revelação era realizado no Rio de Janeiro. O mesmo Carlos testemunha que as filmagens com Jomard eram improvisadas, sem roteiros, partindo da linha de pensamento vinda de Gláuber Rocha, bastando uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Juntos participaram, em 1977, do I Festival de Cinema Super 8 do Recife, no qual receberam uma premiação.

A vida e obra de Carlos Cordeiro, como as de muitos outros cinegrafistas recifenses, são importantes de serem revisitadas devido às suas participações em no assim chamado “Ciclo Super 8”, um momento fundamental pela produção cinematográfica, por trazer bastante experimentação e “movimentação” para as produções do estado, segundo as palavras de Muniz de Britto. Em um momento histórico conturbado como a década de 1970, anos regidos pela ditadura militar brasileira, Cordeiro e Muniz de Britto utilizaram as câmeras como um espaço de criação e liberdade, driblando a censura e as dificuldades impostas pela época. Também atuavam como cineclubistas, exibindo e discutindo filmes naquela época.

A partir de meados da década de 1970, Carlos foi “emprestado”, como funcionário, à empresa que realizou a primeira fase da construção do Porto de Suape. Foi nesse contexto, no período entre 1977 e 1982, que gravou o acervo protagonista deste artigo. Ele, todavia, sublinha que foi uma iniciativa pessoal sua, com vistas a documentar o importante trabalho que a infraestrutura do porto estava proporcionando, repleto, como é comum, de promessas voltadas à preservação do meio ambiente e da cultura local, que, no entanto, não viriam a se concretizar. Quando ficou mais claro que as promessas iriam ficar apenas no papel, Carlos se distanciou do projeto. No imaginário dele, essa ideia de porto como infraestrutura sustentável, foi desvanecendo-se.

Um segundo laço com a morte, sempre se relacionando às reflexões de Mbembe (2002) é a natureza necropolítica das imagens que o acervo permitiu preservar. As vívidas imagens trazem para a atualidade as dinâmicas políticas e sociais que foram

mobilizadas para a construção do Porto. Conversando com Carlos se tornou claro como as imagens constituíram para ele uma parte da materialidade do Porto, em modo muito mais incisivo que o concreto que permitiu aos navios atracarem no litoral brasileiro. As imagens de acervo, em movimento, são parte da infraestrutura portuária e foram produzidas para documentar as transformações, mas, sobretudo, para ser um suporte a elas, influenciando os imaginários que estavam sendo construídos sobre o Porto.

As transformações que descrevemos são de amplo porte. Anteriormente, aquela área era voltada à indústria canavieira e a economia local era amplamente voltada à atividade pesqueira e extrativista. O projeto do Porto, desenvolvido a partir da década de 1970, teve como primeira consequência o deslocamento de inúmeros habitantes que foram relocados na Vila de Suape. A construção implicou na chegada de muitos trabalhadores vindo de outros municípios, presença que levou não só a uma conversão da economia local, como também, segundo os habitantes da Vila, ao incremento do narcotráfico e das gravidezes de mulheres “nativas”⁴ e, enfim, à instauração de um clima de violência sistêmica, que permanece até hoje (Scott, 2018). A atividade pesqueira foi muito impactada, tanto pela poluição decorrente do Porto, pelas periódicas dragagens, quanto pela proibição de pescar em muitas áreas importantes. Em relação à Vila de Suape, cabe destacar a instalação de um *resort* de luxo, construído na década de 1990, que criou inúmeros conflitos em nível local no que diz respeito ao uso do mangue e da praia. Por outro lado, o impacto econômico do Porto na vida dos moradores da Vila foi muito residual e as melhorias infraestruturais foram mais voltadas aos possíveis turistas do que aos moradores. Olhando o mar a partir da praia da Vila vê-se o horizonte repleto de navios transitando, e o arrecife artificial como uma barreira, quase um corte no panorama. A comparação das imagens antigas, trazidas pelo acervo do qual estamos tratando, com o que se vê atualmente é muito impactante.

⁴ Como acontece em outros contextos voltados a atividades pesqueira (Vailati, Godio, 2020), o termo “nativo” é êmico, utilizado em termos identitarista.



Imagem 2. Captura da gravação aérea da área na qual será instalado o Porto (Autor. Carlos Cordeiro).

A gravação está disponível no link: <https://vimeo.com/837753918/>

A relação do acervo com a morte, aqui materializada seja pela natureza necropolítica do projeto que eternizou em imagens, seja pelo constante falecimento das promessas que mega infraestruturas como o porto veiculam, é evidente. A sua gênese, o conjunto de relações que levou a sua produção, já marca a sua trajetória futura, feita de um esquecimento que durou quase 40 anos, período no qual as imagens permaneceram submersas, sem que pudessem ser vistas.

O processo de digitalização do acervo

A busca de imagens sobre a região de Suape se tornou, ao longo de 2020, um projeto de pesquisa mais estruturado, que não se limitou ao material produzido por Carlos Cordeiro⁵. Foi realizado um levantamento que permitiu descobrir inúmeros

⁵ O projeto, cujo título é “Descolonizando Infraestruturas: Uma etnografia imagética do Porto de Suape”, foi financiado pelo CNPq (Edital Universal 2021), e visa propor uma análise das transformações infraestruturais, a partir dos inúmeros artefatos imagéticos e sonoros que foram produzidas ao longo dos últimos 50 anos para e em consequência da construção do Porto, explorando em paralelo como a

acervos imagéticos sobre o Porto de Suape à época do projeto e construção e sucessivamente ao longo dos anos. Um exemplo relevante foi o acervo do Programa Ecológico e Cultural do Complexo Industrial Portuário de Suape (PECCIPS), produzido concomitantemente a um movimento sociopolítico estruturado por intelectuais recifenses e que visava se opor à implementação do Porto. Em resposta, o governo do Estado de Pernambuco financiou uma ampla pesquisa socioantropológica sobre o patrimônio natural, cultural e arqueológico da região para demonstrar a sua relevância e para tentar barrar a implementação do Porto.

O PECCIPS também ficou engavetado e praticamente esquecido ao longo dos últimos 40 anos. Entretanto, a pesquisa permitiu encontrar um conjunto de imagens, composto por cerca de 7000 fotografias, produzidas no âmbito dessa pesquisa por Sidney Wiseman, um fotógrafo carioca. Assim como o acervo produzido por Cordeiro, elas ficaram por décadas em acervos museais, sem serem exibidas.

O acervo do PECCIPS é somente um exemplo entre os inúmeros que foram encontrados e que estão em processo de análise. A digitalização desses materiais é, em contextos nos quais não é difícil realizar cópias do material original e garantir sua integridade, a única possibilidade para sua preservação e restauração. Nesse sentido, a equipe conseguiu aprovar um projeto financiado pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, do governo do estado de Pernambuco, que permitiu a digitalização do acervo do MISPE em formatos de alta qualidade, através do escaneamento fotograma por fotograma.

O panorama regional da preservação filmica é um contexto incipiente, uma vez que nas regiões Norte e Nordeste não foram encontrados laboratórios que tivessem a infraestrutura técnica e as competências para desenvolver seu trabalho de digitalização. Em nível nacional, cabe destacar que em 2021, momento no qual o material foi digitalizado, também as instituições públicas que poderiam desenvolver esse trabalho, como Cinemateca Brasileira de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, não tinham as possibilidades técnicas para realizar sua digitalização.

Considerando esse cenário, a digitalização foi feita por uma empresa particular localizada no Rio de Janeiro e o processo se deu por etapas. Inicialmente foi realizada a limpeza e higienização do material. Em seguida, o escaneamento fotograma por fotograma dos filmes em Super 8 e, por fim, uma fase de pós-produção voltada ao *color*

infraestrutura portuária transformou o imaginário das comunidades envolvidas, suas percepções do futuro e suas temporalidades.

grading e à limpeza digital das imagens. Em paralelo, foi realizado um processo de catalogação do acervo. Como os dados disponíveis sobre os filmes eram quase inexistentes, foi necessário mobilizar vários grupos sociais visando realizar um inventário compartilhado. Em primeiro lugar, alguns parceiros moradores das comunidades adjacentes ao Porto forneceram uma leitura inicial desse material. Em segundo lugar, o diretor Carlos Cordeiro foi convidado a mapear as dinâmicas de realização dos filmes. Nesse sentido, o inventário foi o resultado da pesquisa direcionada aos conteúdos do acervo (Sansi, 2019, 2020) como também a uma etnografia da sua produção voltada a destacar as dinâmicas por meio das quais os filmes foram produzidos (Vailati e Zamorano, 2021). Em terceiro lugar, para a identificação das inúmeras pessoas presentes nas imagens foram mobilizados vários jornalistas que trabalhavam na imprensa na década de 1970. Desse modo, foi possível identificar inúmeras personalidades que apareceram no canteiro de obras do Porto, em particular nas gravações de visitas públicas.

Ao longo do processo de inventário foram realizadas várias exposições públicas desse material, tanto no Laboratório de Antropologia Visual, da Universidade Federal de Pernambuco, quanto nas comunidades ao redor do Porto. Em particular destacamos uma exposição pública realizada em 2022 na mesma Vila de Suape, o contexto mais impactado pela construção do Porto, que mobilizou mais de 400 moradores para assistir os filmes. Esses momentos foram extremamente importantes para entendermos mais sobre a possível relevância do acervo e para começar a pesquisar os efeitos da restituição dessas imagens para as pessoas que moram na região.



Imagem 3. Captura da gravação do lançamento do projeto na Vila de Suape (Autor. Alex Vailati, Rennan Peixe, 2022).

Vários participantes destas exposições destacaram dois pontos essenciais para eles: a ausência (ou a falta de acesso) de imagens da região antecedentes à construção do Porto e como a restituição do acervo foi fundamental para repensar aqueles momentos. As imagens permitiram refletir sobre aquela conjuntura específica da implantação do Porto e sobre o avanço de uma infraestrutura que ainda hoje está em expansão. Cabe destacar novamente que as comunidades ao redor do Porto estão mais uma vez enfrentando uma disputa, contestando o projeto de instalação de um terminal de minério com alto potencial poluente.

Tornando-se Museu Suape

Como podemos intuir, umas das categorias mais relevantes nesse processo foi a temporalidade e a sua relação com a imaginação histórica: a “temporalidade de uma sociedade está relacionada àquela que o arquivo cria e aos conteúdos em que o arquivo se respalda para transmitir uma determinada visão do tempo”⁶ (Kummels, Koch, 2020: 33). Do mesmo modo encontramos um questionamento sobre tempo em múltiplos ordenamentos teóricos (Carvalho da Rocha, Eckert, 2015; Larkin, 2018; Mbembe, 2001). O acervo implicitamente questiona o tempo, como no clássico trabalho de Derrida (1995), no qual, partindo da prática de destruição do acervo, são questionadas a

⁶ Tradução nossa de: “La temporalidad de una sociedad se relaciona con aquella que el archivo crea y con los contenidos en que se respalda el archivo para transmitir cierta visión del tiempo”

ideia de permanência de traços que oscilam entre o privado e o público. É nessa dimensão instituinte (Castoriadis, 2008) do acervo que se insere a problemática da temporalidade.

O acervo que estamos analisando, como vimos, era inicialmente destinado a ser esquecido. Não temos informações detalhadas sobre como ou porque o acervo foi levado para o MISPE, mas já escutamos relatos de como várias coleções foram "salvas do lixo", para utilizar as palavras de Geraldo Pinho, o gestor do museu à época. Segundo Carlos Cordeiro, as gravações foram feitas para não circular e a mesma empresa que gerenciava o Porto repreendeu o autor, depois que ele gravou o afundamento, por acidente, de uma draga importada. O mesmo Carlos se surpreendeu quando viu essa sequência, pois pensava que a empresa tinha destruído esse material. Essas imagens permaneceram escondidas, sob a sombra de outras narrativas que estavam sendo produzidas e difundidas.

Podemos considerar que todos esses conjuntos imagéticos produzidos pelo próprio Porto sejam módulos ou partes da sua mesma infraestrutura (Star, 2020; Vailati, no prelo). Pesquisas em outros arquivos também permitiram encontrar materiais adicionais, como um filme realizado na década de 1970 que projetava Recife e o conjunto industrial portuário como atrativos para turistas e investidores estrangeiros. Além disso, o próprio Porto produzia um periódico que era traduzido em várias línguas estrangeiras. Atualmente, é possível constatar a abundância de vídeos relacionados ao termo-chave "Suape" no YouTube.

Nesse sentido, as imagens das gravações produzidas por Carlos Cordeiro formam um conjunto que sob muitos pontos de vista precisava ser esquecido. O mesmo formato de Super 8 propicia esquecimento pela dificuldade de se encontrar na cidade do Recife um projetor em funcionamento para visionar o material. A digitalização então surge como uma intervenção radical com vistas à preservação, mas que transforma substancialmente a dimensão estética e a materialidade desses filmes.

Olhando rumo ao campo da antropologia visual contemporânea percebemos como o estudo dos acervos imagéticos digitais é um espaço fundamental de disputa. Um ponto de partida que é transversal a muitas pesquisas é a necessidade de revitalizar as imagens, considerando que o campo da preservação fílmica necessariamente passa pela digitalização e pela produção de novos acervos.

Não obstante o fato de os conteúdos dos filmes em Super 8 serem interessantes, a sua duração total de cerca de quatro horas, compartilhadas em diversos arquivos com duração de três minutos em média, tornou a visualização do material uma prática difícil, em particular para um público que não está familiarizado com gravações brutas nesse formato. Essa questão abriu as portas a uma reflexão muito importante sobre o que fazer do acervo, problematizando a ideia de depositar o acervo digitalizado em instituições que garantissem a sua guarda e acesso, bem como uma restituição permanente deste material por meio de um museu experimental. A ideia de musealizar esse material, então, se afirmou como um passo necessário.

Um dos debates atuais e pujantes que envolve os o campo dos museus são suas coleções e o que fazer com elas (ou como lidar com elas), uma vez que novos olhares estão sendo lançados e demandas diversas sendo criadas (Moutinho, Primo, 2021). São questionadas as origens, as razões, as formas em que estão guardadas e são apresentadas. A responsabilidade que um acervo impõe a uma instituição, desde a preservação ao tratamento, narrativa e exposição, é uma questão que precisa ser problematizada desde uma perspectiva da atualidade. Restos humanos, objetos e imagens que remetem à violência e ao extermínio de povos, como também objetos de arte e sagrados pilhados, e fotografias, por exemplo, integram coleções de acervos no mundo todo e por muito tempo foram expostas a partir de um ângulo salvacionista, preservacionista e colonizador em museus, eles mesmo fruto do empreendimento e da lógica colonial. (Chagas, 2020)

Nos últimos anos, outras leituras sobre o papel do museu, dos acervos e suas exposições tensionam a necessidade de outras orientações na política de guarda e na política curatorial, bem como na tomada de posição e reflexão crítica sobre seu lugar e significado na sociedade contemporânea. Pesquisadores, acadêmicos, militantes, artistas, integrantes de comunidades indígenas e quilombolas, grupos e representantes de governo de países que foram expropriados pautam o debate e apontam a problemática imposta aos museus. De certo modo, como reação ou resposta, há níveis distintos de preocupação (individuais, institucionais, governamentais) e comprometimento na revisão/revisitação de narrativas, de coleções, de acervos, de propriedade.

Cabe aqui propor alguns exemplos desses processos. Recentemente, em dezembro de 2022, o governo holandês pediu oficialmente desculpas pelo seu

envolvimento no tráfico de pessoas escravizadas, implicando-se, enquanto Estado, nas consequências atuais do passado escravocrata. O pedido formal, raríssimo, é acompanhado da reclamação de insuficiência da ação e de demanda dos países que foram colônias, como o Suriname, por outras formas de reparação. Nesse contexto, algumas instituições, apresentam tentativas tímidas de revisão de seus acervos e narrativas sobre os objetos, como é o caso do Rijksmuseum, o Museu Nacional holandês, em Amsterdam, que se propôs a "jogar nova luz sobre sua coleção permanente" por meio da adição, por um ano (de fevereiro de 2021 a fevereiro de 2022), de 77 novas legendas/placas junto a objetos e pinturas que têm relação com o passado colonial escravagista holandês. Ao fim do período, o museu irá avaliar a pertinência de assimilar as informações para "fazer justiça à complicada história holandesa" (Rijksmuseum & Slavery)⁷.

Ainda na Holanda, a exposição intitulada "Plantação Alkmaar. Alkmaar no Suriname 1745-presente"⁸, realizada no Stedelijk Museum Alkmaar, em Alkmaar, entre novembro de 2022 e março de 2023, pretendeu abordar o passado escravocrata daquele município (e seus munícipes) que deu nome a um sistema de plantação de matriz latifundiária na então colônia Suriname, e sua relação com a Companhia das Índias Ocidentais e Orientais. O histórico do empreendimento, o cotidiano, a nomeação de algumas pessoas escravizadas e uma apresentação da vida atual na localidade compõem a mostra. Entretanto, na entrada da exposição encontra-se em destaque, um quadro enorme, nos moldes dos retratos dos séculos XVI e XVII, de um dos responsáveis pelo projeto de ocupação do território surinamês. O salto temporal do período da ocupação para a atualidade não problematiza seus impactos e consequências. O modo como foi construída a exposição, ou seja, quem colaborou e esteve à frente, não está apresentado. De certa forma, a tentativa de falar sobre esse passado é uma armadilha para o museu, uma vez que a narrativa busca afirmar os sofrimentos e danos causados pelo envolvimento no empreendimento colonial, mas não aprofunda a questão de modo suficiente.

Em nosso caso, não estamos lidando com um acervo que é estritamente um legado colonial, mas que foi constituído em um contexto em que operava a lógica desenvolvimentista conjuntamente a um sistema político ditatorial. Através das possibilidade de criar espaços de exibição virtual, a ideia de construir um museu se

⁷ Tradução nossa de "in order to do greater justice to the Netherlands' complicated history".

⁸ No original: "Plantage Alkmaar. Alkmaar in Suriname 1745-heden"

consolidou e fomos constituindo o “Museu Suape”, em que diversos acervos sobre a região de Suape serão disponibilizados e que podem ser base para reflexão sobre as consequências do Porto, evento minimizado por alguns setores da sociedade, porém de grande importância para a comunidade diretamente impactada.



Imagem 4. Site do Museu Suape, disponível no endereço www.suapemuseu.com.br (Acesso: 20 jun. 2023).

Em uma exibição do acervo do MISPE, com alguns moradores da Vila de Nazaré, realizada no Laboratório de Antropologia Visual, um deles destacou como a palavra Suape é percebida por muitos moradores como problemática. Ele chegou a sugerir que o museu poderia ter outro nome, por ser a categoria “Suape” ligada indissolúvelmente à presença do Porto. O questionamento sobre como repolitizar as imagens do acervo, foi então uma trilha cheia de possíveis armadilhas, como aconteceu com outras experiências expositivas. A poética do museu, entendida aqui como intrinsecamente ligada à dimensão política (Larkin, 2020), tornou-se então um tema central do processo.

Infraestruturas da memória

O que dizem as imagens? O que escondem? Considerando que ideias são veiculadas nessas imagens, partimos do pressuposto que elas são infraestruturas do Porto e podem ser contestadas, olhadas por outro prisma. Narradas por outros grupos, não os que tinham interesses desenvolvimentistas e econômicos do Estado ou da empresa, mas afetivo, ecológico, comunitário. No começo do processo aqui descrito o acervo era algo escondido porque não se sabia realmente o que continha para além das

palavras que estavam indicadas na listagem disponibilizada pelo MISPE e pelo pouco que pudemos projetar antes da digitalização.

Depois da digitalização, o acervo continuou a ser um material que precisava ser reinventado para ter um papel politicamente mais forte. Pudemos descobrir as sequências que poderiam ser visualizadas. Destacamos aqui, por exemplo, muitas gravações aéreas do litoral que permitem visualizar como era a região antes do Porto; visitas de políticos e empresários, cuja movimentação ressalta os interesses envolvidos no projeto de sua construção; sequências que reproduzem festas, eventos dos povoados situados nessa área e o patrimônio material da região que se destaca como uma das primeiras regiões invadidas e colonizadas pelos europeus. Como juntar, ressignificar essa monumental quantidade de imagens em movimento?

Alguns exemplos que foram utilizados como referenciais foram encontrados naquele campo transdisciplinar entre as áreas da antropologia e da museologia. Práticas de extroversão e ressignificação de acervos estão sendo experimentadas em projetos e propostas recentes a exemplo da exposição "O Impulso Fotográfico (des)Arrumar o Arquivo Colonial", no Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC), vinculado à Universidade de Lisboa, em Portugal. A exposição propõe a reorganização ou o rearranjo do acervo (Godinho et al, 2021) fotográfico de duas missões científicas portuguesas em África - de geodésia e de antropologia. Desdobramento de um projeto de pesquisa da Universidade Nova de Lisboa em colaboração com o MUHNAC, que detém a guarda das coleções, a exposição interroga o uso das imagens, apontando a função de controle, classificação e dominação originalmente pensada/destinada para aquele acervo, e propõe, enquanto reparação⁹, a perspectiva de que outras leituras são possíveis. Assim, impõe, por meio da (des)arrumação, novas significações e coloca outras questões para a coleção por meio de uma curadoria colaborativa, ou seja, feita de forma compartilhada a partir de múltiplos olhares.

Ao reordenar e renarrar, também por meio de intervenções artísticas a partir das mesmas fotografias, são propostas "contra-visualidades" nas quais as imagens são tratadas como testemunhos/evidências. Essas imagens, que estariam destinadas a ficar escondidas/guardadas/adormecidas, são agora, postas em público em outra apresentação. Assim, põe-se em debate as origens das imagens, seus modos de produção e as funções para as quais foram propostas originalmente (como meio de fomento da

⁹ Termo utilizado no catálogo da exposição.

agenda colonial, nesse caso). O que serviu para estabelecer fronteiras e limites geográficos e para propagar a ideia de hierarquia racial, agora é tomado por "prova de crime", como denominam artistas africanos participantes da curadoria. Esse recontar, deslocando concepções e abrindo espaço para disputas é algo pontual e ousado para a realidade local, considerando o horizonte de museus e instituições museológicas e de memória portuguesas.

No Brasil, a demanda por revisões, notadamente por povos indígenas, afro-brasileiros e de terreiros, também está em pauta. A criação de museus - indígenas, quilombolas e de terreiros - pela própria comunidade, como aponta Gomes e Oliveira (2010) no caso dos povos originários: "(...) atualmente os grupos indígenas se apropriam de métodos, técnicas e processos para a construção de representações próprias, explorando as possibilidades existentes, por exemplo, nos espaços museológicos" (2010: 53) bem como o pedido por repatriação de coleções sob guarda de instituições consideradas opressoras são exemplos. Um caso recente foi a campanha "Liberte nosso sagrado", em que líderes de religiões de matriz afro-brasileira e ativistas do movimento negro reivindicam a "libertação" de objetos sagrados apreendidos entre 1890 e 1946 pela polícia civil carioca, sob guarda do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro e sob a denominação de "Coleção Museu de Magia Negra". Após anos de mobilização, em 2020, se deu a transferência do acervo para o Museu da República e a coleção passou a ser intitulada de "Coleção Nosso Sagrado". Além da mudança dos objetos para um lugar considerado adequado por aqueles para os quais tinham significado, houve um processo de ressignificação da coleção marcado pela nova designação, modificando seu status.

De modo similar, nos anos recentes a problemática/contestação acerca de estátuas e monumentos coloniais em espaços públicos foi tensionada a partir de intervenções, derrubadas e protestos em todo o mundo (Moraes e Anjos, 2020). No Brasil, em 2016, a estátua do bandeirante Borba Gato, em São Paulo, foi coberta de tinta vermelha e, em 2021, ardeu em chamas, incendiada por ativistas que reivindicavam uma postura crítica em relação ao significado que aquelas estátuas e monumentos propagam. Esse tipo de ação chama atenção para as histórias narradas e para os fatos que envolvem histórias não contadas de violência, expropriação e exploração relacionadas a essas figuras apresentadas como heróis¹⁰. Nesse debate, falando sobre a África, Mbembe

¹⁰ Ver também ações do grupo Aparentamento que proveu uma série de intervenções na cidade de São Paulo: <https://www.instagram.com/aparelhamento/>

(2020) propõe retirar todas dos espaços públicos e colocá-las juntas, num ato de sepultamento do colonialismo, numa espécie de jardim/museu para as futuras gerações - um projeto que foi parcialmente materializado no Apartheid Museum, em Joahanesburgo¹¹. No tocante ao Brasil, Moraes e Anjos (2020) argumentam que "nesse contexto, questionar, contextualizar, vandalizar e, no limite, derrubar monumentos, podem ser atos de reparação e de cura. Atos de amor".

Nessa conjuntura de reformulação de narrativas, projetos propõem (re)mapeamento, atualização, inscrição de novas interpretações de lugares de memória e, para além de museus e arquivos, a descolonização das próprias cidades, como é o caso do Remapping¹², em Portugal e na Alemanha, que prevê uma série de atividades e produções como a construção de uma nova cartografia subjetiva das cidades. Ou o Demonumenta¹³, no Brasil, encabeçado pela FAU/USP, que propõe o debate e apresenta outras narrativas sobre "monumentos e patrimônios arquitetônicos incômodos relacionados às comemorações da Independência do Brasil e à Semana de Arte Moderna de 1922 e suas reverberações em 1932, 1954 e 1972". Há, portanto, um movimento internacional de contestação, de reflexão e de ação acerca de objetos, acervos, iconografias e monumentos, seus significados e as narrativas que propagam e às quais estão implicados.

Isto posto, é mais que urgente o entendimento de que lidar com acervos e coleções é assumir responsabilidade para com eles e com as comunidades às quais dizem respeito, bem como com a forma de extrovertê-los. Esse é um debate que está em evidência e atravessa os campos da museologia, dos arquivos/acervos e da antropologia e nos coloca de volta ao acervo de filmes sobre Suape. Portanto, essas reflexões foram o ponto de partida para pensar o passo seguinte, ou seja, a abertura do acervo. Conforme já mencionado, considerando as possíveis leituras, foram mobilizados diversos atores que contribuíram na construção das informações descritivas, bem como nos significados daquelas imagens. Para detalhar esse processo devemos considerar dois casos de estudos que são constituídos por duas gravações diferentes que foram protagonizadas ao longo do processo de catalogação coletiva. A primeira é uma gravação da visita do Presidente João Figueiredo, o último militar da época da ditadura na presidência, e a segunda traz imagens de um caso que se tornou muito sugestivo, entre vários moradores

¹¹ Apartheid Museum. Disponível em: <<https://www.apartheidmuseum.org/>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

¹² ReMapping Memories. <https://www.re-mapping.eu/pt/o-projeto>. Acesso em: 21 mai. 2023.

¹³ Demonumenta. <http://demonumenta.fau.usp.br/>. Acesso em: 21 mai. 2023.

da Vila de Suape, o de uma draga que encalhou e, posteriormente, afundou na entrada da barra.



Imagem 5. Captura da sequência na qual João Figueiredo discursa em Suape (Autor. Carlos Cordeiro).
A gravação está disponível no link: <https://vimeo.com/837752568/>

Conforme podemos inferir a partir das imagens, a visita do presidente Figueiredo foi um evento que contou com a presença tanto de "autoridades" quanto dos moradores locais. De acordo com um de nossos contatos, nessas ocasiões, o Porto disponibilizou ônibus para transportar os alunos das escolas para o evento. Nas imagens, podemos observar a posição hierárquica entre as autoridades e os moradores locais, definidos por um jornalista ativo na região na época daquele acontecimento como o “povão”, destacando a subordinação desses sujeitos a outros capitais, políticos e econômicos.

As imagens revelam rastros de uma divisão, que entrelaça questões raciais e econômicas. Elas são atípicas no panorama da produção imagética sobre Suape, porque evidenciam as divisões existentes, mas também mostram que já há uma mescla entre os dois grupos e uma interdependência mútua. Essas imagens, pelo modo como foram catalogadas, se tornam parte de uma reflexão que pode ser definida como

contracolonial, ou seja, visam expor como o Porto foi construído com base nessas divisões.



Imagem 6. Captura da sequência do afundamento da draga (Autor. Carlos Cordeiro).

A gravação está disponível no link: <https://vimeo.com/837754151>

O segundo caso refere-se ao afundamento da draga. Novamente as imagens demonstram uma grande excitação entre os representantes do Porto, que estão tentando salvar a embarcação, já inexoravelmente encalhada na entrada da barra, e a população que observa atentamente os acontecimentos. Nesse caso, mais uma vez, temos diferentes interpretações. Para os jornalistas presentes na ocasião, o afundamento da draga se enquadra numa narrativa embasada em disputas comerciais, ou seja, numa tentativa de ganhar processos licitatórios por meio de atos ilegais, afundando propositalmente a embarcação. Em suma, uma guerra comercial, que contempla atos violentos, embasaria a destruição do equipamento da draga e, em termos mais gerais, as práticas que fundamentam a construção do Porto.

Por outro lado, a população presente conta uma história diferente, e essas histórias também são fundamentais para entender as práticas que dão base à construção dessas mega infraestruturas portuárias. Na época, as pessoas em geral não percebiam o que estava acontecendo, sabiam apenas que algo seria construído ali, mas não imaginavam seus impactos futuros. A draga é uma das ferramentas historicamente mais utilizadas para a ampliação e para o alicerce dos canais, e, conseqüentemente, é considerada hoje como o elemento que mais causa destruição dos ambientes marinhos e

costeiros. Esse fato é especialmente relevante em um contexto em que muitas vezes o sustento das comunidades ao redor do Porto provém de uma economia baseada na pesca artesanal e no turismo de pequena escala. Foi emocionante observar a reação das pessoas diante do afundamento da draga, relatando que, naquela época, todos torciam por sua salvação e, com ela, a do projeto do porto.

Esses processos de ressignificação das imagens - e do passado - são processos que embasam a construção do Museu Suape, como uma ferramenta para compartilhamento e acesso às imagens. Uma iniciativa que compreende o museu "como tecnologia, como ferramenta de trabalho, como dispositivo estratégico para uma relação nova, criativa e participativa com o passado, o presente e o futuro" (Chagas, 2011:05). O Museu põe esse conjunto de imagens em movimento, propiciando a sua politização e o surgimento de múltiplas interpretações, narrativas alternativas que questionam as práticas que permitiram a construção e a contínua expansão do Porto.

O Museu Suape é, assim, um exemplo de iniciativa museológica que tem o uso e a leitura de imagens no seu cerne e que está em território onde há disputas. No Brasil, algumas experiências são referência. O Museu das Remoções, no Rio de Janeiro, utiliza-se de imagens, inicialmente de cunho privado, que são postas "na rua", criando assim uma contramusealização (Brulon, Peixinho, 2022) e uma contranarrativa do processo de expulsão dos moradores da Vila Autódromo, no âmbito de execução de grandes obras, a saber, as reformas urbanas para as Olimpíadas. As imagens entram na seara da disputa de narrativas e "comprovam" o que a comunidade diz, em contraponto à fala dos órgãos públicos, no caso, a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Por meio das fotografias, o museu narra a história passada, mas também presente, e demanda um futuro outro em relação àquele que os órgãos públicos querem impor. Há a feitura de uma contramuseologia que "se baseia na experiência contestatória da própria ordem museal" (Brulon, Peixinho, 2022:21), ou seja, que não se enquadra nos termos canônicos da ideal de museu. Nessa experiência, as imagens são o "principal suporte de memória para moradores que resistiram" (Brulon, Peixinho, 2022:07), uma vez que o museu se faz durante o processo de desapropriação e de retiradas forçadas dos moradores.

O Museu da Beira da Linha do Coque¹⁴, no Recife, é também uma iniciativa que lança mão do audiovisual para inserir-se nas lutas pela permanência no território, uma

¹⁴ <https://historiasdocoque.wordpress.com/>. Acesso em: 21 mai. 2023.

região central da cidade, e também para contrapor discursos sobre a localidade. O acervo do museu é composto por registros audiovisuais dos moradores da comunidade, narrando uma outra história para o bairro, diferente da propaganda pela mídia e pelo poder público, em que é relacionada à violência e à pobreza (Heitor, 2018). Por meio de uma Ciclotela, uma combinação que une bicicleta e projetor, a exposição do acervo é realizada de forma itinerante dentro e fora da comunidade, ecoando o museu enquanto instrumento e agente político.

Como exposto, nos últimos anos, na seara de disputas por memória, território e direitos, velhos, novos e renovados acervos vêm sendo dispositivos estratégicos de reescrituras. Podemos pensar então que o Museu Suape surge na “ausência nos espaços devastados”, sendo as imagens sustentação para o museu e para a luta das comunidades que moram ao redor do Porto. Elas promovem, ainda, um debate sobre a paisagem cultural, a qual é destruída pelo próprio poder público e por grandes corporações (Chagas, 2020:146).

A contramusealização dos restos

No caso que apresentamos neste artigo, encontramos posicionamentos entre pesquisa e extensão, localizados a partir da universidade, em uma perspectiva que se põe ao lado da comunidade, para, a partir das imagens, refletir sobre o presente e o futuro. O caminho trilhado foi de se entender um museu, não em termos normativos, mas experimentais. Como já dito, o acervo em que trabalhamos estava destinado ao esquecimento, à morte (quase-morte). Estava adormecido. As imagens, que não foram produzidas para circular, que eram de cunho privado, são, agora, alçadas a outro lugar. São re-elaboradas em outro contexto, a partir de uma iniciativa que autointitula-se Museu Suape, no qual confluem o acervo do MISPE junto com os outros que foram e que serão encontrados e produzidos. Com o Museu Suape estamos produzindo uma nova musealização, a partir de e com outros pontos de vista, entendendo as imagens não como mero registros despreocupados. Múltiplos olhares estão convergindo para uma musealização, na qual as imagens podem ser acionadas para construção de uma contra-narrativa.

A região de Suape vivenciou expulsões, desapropriações, devastações em nome de um projeto de cunho desenvolvimentista. Os registros imagéticos públicos desse processo foram majoritariamente carregados de uma narrativa do ponto de vista estatal

"rumo ao progresso". Podemos considerar que estamos na seara do lidar com memórias que podem ser consideradas traumáticas para a comunidade envolvida. Estamos atuando entre o lembrar e o esquecer, ou como lembrar e como esquecer. As transformações e os impactos da construção do Porto e de suas ampliações são "traumas do desenvolvimento" que não são considerados enquanto tal. Talvez por sua escala visível e pelo perfil da comunidade diretamente afetada. A região de Suape pode vir a ser entendida como um lugar de memória, associado à política desenvolvimentista, das grandes obras, assim como aconteceu e acontece nas construções de hidrelétricas, por exemplo. As imagens demonstram "o antes" não vivenciado ou não recordado por muitos moradores e que pode ser ponto de partida para se pensar a atualidade e vislumbrar o porvir, a exemplo do que menciona Cunha (2005), acerca de sua experiência no retorno de fotografias realizadas por antropólogos décadas antes em terreiros de Salvador: "Algumas conversas, entretanto, foram particularmente elucidativas, no sentido de evidenciar o poder evocativo das imagens não para falar do passado, e sim, sobretudo, do presente" (Cunha, 2005: 25).

A distância temporal dos fatos, dos acontecimentos, implica em diferentes escolhas no tratamento e na abordagem. A experiência de um museu em que estejam organizadas coleções de imagens com uma proposta de construção colaborativa de significados é o caminho, tendo em conta nossa prática e o contexto atual, mais acertado. Consideramos que estamos lidando com uma contramusealização das sobras de imagens, como aponta Brulon e Peixinho (2022) em referência a Debary, para quem "a postura patrimonial e museal repousa sobre essa gestão dos restos" (Debary, 2017:85). O acervo do MISPE foi "salvo do lixo", conforme já mencionado, e esses restos são o que sobrou do que foi registrado, na época, e que contrastam com o que permanece do lugar.

O museu aqui conformado, nesse caminho trilhado, alinha-se a uma perspectiva de uma museologia experimental, construída com base em regimes de valor não hegemônicos, que propõe "libertar a experiência social dos regimes disciplinares de museus e museologias normativos e opressores" (Brulon, Peixinho, 2022:21). É um processo museológico em que há uma implicação social e política, que não está isento também de conflitos. Um museu desenhado como um espaço agregador, aberto à constante incorporação de imagens e de informações e sentidos sobre elas, buscando dar a conhecer olhares lançados à região nos últimos 50 anos, muitas vezes desconhecidos,

por falta de publicização (precisava ser esquecido?), de acesso ou por estarem dispersos de forma física e virtual.

Durante a exibição de parte do acervo na praça da Vila de Suape, em outubro de 2022, Rildo Plínio, liderança comunitária, comentando sobre as imagens agora reavivadas e acordadas, afirmou que a comunidade estava sendo eternizada e que o derramamento do óleo em 2019 era apenas a ponta do iceberg, pois "a comunidade foi impactada e ainda está sendo impactada". Sem a pretensão de mudar radicalmente a história, como seria necessário, o Museu Suape se coloca como um espaço que mobilizou a comunidade e que pode ser mobilizado por ela.

Referências

- BRULON, Bruno; PEIXINHO, Lia Fernandes. Museologia experimental de imagens insubordinadas: a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva no Museu das Remoções. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 30, p. 1–32, dez. 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/195831>>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- CARVALHO DA ROCHA, Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília, ABA Publicações, 2015.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2008.
- CASTRO, Celso. *Pesquisando em arquivos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- CHAGAS, Mário. Imaginação museal e museologia social: frag-mentos. *Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*, Rio de Janeiro, n. 56, p. 133–150, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/41602>>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n. 41, p.05-16, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654>>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.36, p. 07-32, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2242>>. Acesso em 23 ago. 2023.
- DEBARY, Octave. *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. 1. ed. Pelotas, UM2 Comunicação, 2017.
- DERRIDA, Jaques. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995.
- DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. Coleção. In: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.) *Conceitos-chaves de Museologia*. São Paulo, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013. p. 32-35.
- GODINHO, Ana; MATEUS, Catarina; SIMÕES, Catarina; *et al.* Património científico colonial num tempo pós-colonial. As coleções antropológicas fotográficas do Instituto de Investigação Científica Tropical. *Boletim ICOM Portugal*, Lisboa, n. 17, p. 52–66, 2021. (As Coleções extra-europeias). Disponível em:

<https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2022/01/boletim_ICOM_portugal_17_dez_2021-1.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2023.

GOMES, Alexandre Oliveira e OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v.3, n.2, p.42-55, jul/dez 2010. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/136/13>>. Acesso em 23 ago. 2023.

HEITOR, Gleyce Kelly. Resistência e re-significação da luta pela cidade na experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE). *Revista Nava*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 115–134, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/27947>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

JOYNER, Ella. Holanda pede desculpas pelo papel no tráfico de escravos. *DW Brasil*, Amsterdã, 12 dez. 2022. Política. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/holanda-pede-desculpas-pelo-papel-no-tr%C3%A1fico-de-escravos/a-64155939>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

KUMMELS, Ingrid; KOCH, Gisela Cánepa (Orgs.). *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*. vol.1. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2020.

LARKIN, Brian. Políticas e Poéticas da Infraestrutura. *Revista AntHropológicas*, Recife, v. 31, n. 2, p. 28-60, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/249895>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

LARKIN, Brian. Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure. In: *The promise of infrastructure*. Durham, Duke University press, 2018. p. 175-202.

MBEMBE, Achille. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 2, n. 2, nov. 2020. Disponível em: <<https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

_____. *On the Postcolony*. First edition. Berkeley, University of California Press, 2001.

_____. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; et al (Orgs.). *Refiguring the Archive*. Dordrecht, Springer Netherlands, 2002. p. 19–27. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MORAES, Fabiana e ANJOS, Moacir. Derrubar monumentos, um ato de amor. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2020. Disponível em:

<<https://revistarosa.com/2/derrubar-monumentos-um-ato-de-amor>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MOUTINHO, Mário e PRIMO, Judite. Acervos coloniais: para uma leitura crítica das heranças. *Boletim ICOM Portugal*, Lisboa, n. 17, p. 91–97, 2021. (As Coleções extra-europeias). Disponível em: <https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2022/01/boletim_ICOM_portugal_17_dez_2021-1.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2023.

MUSEU Nacional de História Natural e da Ciência. O Impulso Fotográfico: (Des)Arrumar o arquivo colonial. Disponível em: <<https://www.museus.ulisboa.pt/exposicao-impulso-fotografico>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

PALAVRAS ancestrais: uma história sobre o Acervo Nosso Sagrado. *Ibirapitanga*, Rio de Janeiro, 29 jan. 2021. Equidade Racial. Disponível em: <<https://www.ibirapitanga.org.br/historias/palavras-ancestrais/>>.

PHOTO Impulse. O Impulso Fotográfico: Medindo as Colônias e os Corpos Colonizados. O Arquivo Fotográfico e Filmico das Missões Portuguesas de Geografia e Antropologia. Disponível em: <<https://www.photoimpulse.fcsh.unl.pt/pt/inicio/>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

RIJKSMUSEUM. Rijksmuseum & Slavery. New light on the permanent collection. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past/rijksmuseum-and-slavery>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

SANSI, Roger. *The anthropologist as curator*. London: Routledge, 2019.

_____. The artist and the stone: projeto, processo e valor na arte contemporânea: Tradução. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 338-360, ago. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/171004>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

SCOTT, Russell Parry. Projetos de desenvolvimento e o disciplinamento de mulheres no tempo e no espaço. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.52, p.e185204, jun. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/7xntVWLhZGBc93gKZcw4S6q/?format=html&lang=pt>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

STAR, Susan Leigh. A Etnografia da Infraestrutura. *Revista AntHropológicas*, Recife, v. 31, n. 2, p. 61-85, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/249896>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

STEDELIJK Museum Alkmaar. Plantage Alkmaar. Alkmaar in Suriname 1745-heden. Disponível em: <<https://stedelijkmuseumalkmaar.nl/nu-te-zien/archief/plantage-alkmaar-alkmaar-in-suriname-1745-heden>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

VAILATI, Alex. A imagem como eixo infraestrutural. Contato e exposição do Porto de Suape. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Lisboa. No prelo.

VAILATI, Alex e GODIO, Matias. Reconfigurando o meio ambiente. Reflexões sobre migrações e disputas ambientais na ilha de Santa Catarina. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, v. 12, n. 1, p. 285–303, 2020. Disponível em: <<https://confluenze.unibo.it/article/view/11345>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

VAILATI, Alex e VILLARREAL, Gabriela Zamorano (Orgs.). *Ethnographies of “on demand” films: anthropological explorations of commissioned audiovisual productions*. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 2021.

Processos de documentação de fotografias na criação de um arquivo digital de dança

Photo documentation process in the creation of a digital dance archive

Mônica Fagundes Dantas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil

modantas67@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4632-9429>

Verônica Maria Prokopp de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil

vprokopp@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4037-8748>

Suzane Weber da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil

ssuzaneweber@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7401-8690>

Recebido em: 30 de maio de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre as possibilidades de dar a perceber a experiência da dança desde as fotografias que compõem um arquivo digital. São analisados tanto os aspectos metodológicos relacionados à obtenção, seleção, armazenamento e catalogação das fotografias quanto os encontros com as imagens e com seus protagonistas. O arquivo digital em questão tem por objetivo documentar e difundir a produção coreográfica e pedagógica de Eva Schul, pioneira da dança contemporânea no sul do Brasil. Sob a forma de *website* de livre acesso e com versão em português e inglês, conjuga procedimentos mais usuais de arquivamento, como a digitalização de materiais analógicos a procedimentos ainda experimentais de registro de movimentos, como a coleta de dados cinemáticos por meio de sistemas de captura de movimento. Pretende-se, assim, que o arquivo digital possa ir além da função de conservação, tornando-se um arquivo em ação, que ofereça conhecimentos corporificados e mais próximos à prática da dança.

Palavras-chave: Dança. Arquivo Digital. Fotografia. Eva Schul. Memória.

Abstract

The article discusses the possibilities of perceiving the dance experience from the photographs included in a digital archive. The methodological aspects related to the acquisition, selection, storage and cataloging of the photographs as well as the encounters with the images and their protagonists are analyzed. The digital archive in question aims to document and disseminate the choreographic and pedagogical production of Eva Schul, a pioneer of contemporary dance in southern Brazil. As a freely accessible website and with a version in Portuguese and English, the archive combines more usual archival procedures, such as the digitization of analogue materials to procedures still experimental for recording movements such as kinematic data collected through motion capture systems. It is intended that the digital archive can go beyond the function of conservation, becoming an archive in action, which offers embodied knowledge, closer to the dance practice.

Keywords: Dance. Digital Archive. Photograph. Eva Schul. Memory

Introdução

Os arquivos digitais em dança se constituem como ambientes virtuais dedicados ao armazenamento, documentação, preservação e disseminação da dança em seus diferentes aspectos. Alguns arquivos digitais estão mais próximos da ideia de documentar, preservar e disseminar e acabam por organizar e tornar públicos acervos pessoais. Outros seguem a proposição de criar ferramentas e ambientes digitais que possibilitem tanto a documentação e preservação de danças quanto a criação de novos produtos coreográficos (Dantas, 2019). Dentro da primeira proposição, temos como exemplos o *Acervo Klauss Vianna*¹ (2013/Brasil), o *Acervo Angel Vianna* (2012/Brasil), o *Siobhan Davies Replay*² (2010/Reino Unido). Relacionado à segunda acepção, temos, entre outros, o *Acervo RecorDança*³ (2004/Brasil), o *Motion Bank*⁴ (2010/Alemanha), o *Portal Mud*⁵ (2014/Brasil).

Nesse escopo, apresentamos o Projeto *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*⁶, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), visando incitar uma reflexão sobre as possibilidades de acessar a experiência da dança, uma experiência radicalmente encarnada, por meio do registro, documentação e arquivamento de coreografias, de procedimentos criativos, técnicos e pedagógicos e de histórias de vida de artistas de dança.

Sob a forma de website de livre acesso e com versão em português e inglês, *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* conjuga procedimentos mais usuais de arquivamento, como a digitalização de materiais analógicos (documentos textuais, fotografias e vídeos) a procedimentos ainda experimentais de registro de movimentos, como a captura de dados cinemáticos por meio de sistemas de captura de movimento. O arquivo tem por objetivo documentar e difundir a produção coreográfica e pedagógica de Eva Schul, pioneira na prática da dança contemporânea no sul do Brasil. Com mais de 70 anos de vida e 55 de trabalho com dança, Eva Schul destaca-se pela criação de mais de 100 coreografias e pelo pioneirismo no ensino da dança contemporânea, tendo sistematizado uma técnica de ensino e criação em dança.

¹ <http://www.klaussvianna.art.br>

² <https://www.siobhandaviesreplay.com/>

³ <https://acervorecordanca.com/>

⁴ <http://motionbank.org/en>

⁵ <https://portalmud.com.br/portal/>

⁶ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/carnedigital/>

A criação do arquivo digital foi precedida por um projeto de recriação do repertório coreográfico de Eva Schul, abarcando trabalhos dos anos 1970 ao início dos anos 2000. Realizado em 2010, *Dar Carne à Memória* resultou na realização de três espetáculos de dança, reunindo 22 bailarinos de diferentes gerações, e de dois vídeos registrando os espetáculos (Dantas, 2012). Para a recriação das coreografias foram utilizados procedimentos específicos à dança e à poética de Eva Schul, como improvisação e composição de movimento, bem como consultas ao acervo pessoal da coreógrafa, em busca de programas, fotografias, vídeos, reportagens e críticas na mídia impressa que pudessem fornecer mais referências sobre os trabalhos artísticos. Com o mesmo objetivo, foram também realizadas entrevistas com bailarinos e músicos que fizeram parte da primeira montagem das coreografias. Ter encontrado esse material e ter produzido outros materiais sobre a obra e a trajetória de Eva Schul impulsionaram a criação do arquivo digital.

Ressaltamos a longa relação entre a coreógrafa e as pessoas que coordenam esses projetos, que se inicia quando Eva Schul retorna à Porto Alegre em 1990 e funda a Ânima Cia. de Dança. As pesquisadoras aliam a prática da dança à prática da pesquisa em dança e se propõem a documentar e sistematizar experiências artísticas que fizeram parte tanto da vida de Eva Schul quanto de suas próprias trajetórias. A Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas idealizou e coordena o projeto, a Profa. Dra. Suzane Weber da Silva é coordenadora adjunta e a Ma. Verônica Prokopp desenvolveu os procedimentos de organização e catalogação das fotografias.

Nesse artigo, abordamos os aspectos metodológicos relacionados à obtenção, seleção, armazenamento e catalogação das fotografias que constituem o referido arquivo digital. Analisamos tanto os procedimentos técnicos de documentação quanto os encontros com as imagens e com alguns de seus protagonistas, a saber, a coreógrafa e as bailarinas que disponibilizaram seus acervos pessoais e contribuíram para a constituição do arquivo. Embora nosso trabalho não se caracterize como uma pesquisa etnográfica, queremos contribuir para as discussões sobre as práticas de pesquisa *com e através* das imagens (De Certeau, 2002 citado por Eckert & Rocha, 2016), destacando as especificidades do campo da dança. À exemplo de autores do campo das artes, como Lepecki (1998), Foster (1996), Fortin (2006), há algum tempo viemos pensando nas relações entre dança e etnografia (Dantas, 2016). O artista etnógrafo, noção proposta por Foster (1996), é aquele que desloca o eixo de composição e criação do

agenciamento dos meios e materiais de que dispõe em direção a uma intervenção em seu ambiente cultural e sociopolítico. Lepecki (1998) realoca esse conceito no campo da dança, explicando como alguns coreógrafos contemporâneos utilizam um método similar à etnografia durante seus processos de criação. Tal método apoia-se na observação do comportamento dos bailarinos, na formulação de questões sobre temas sociológicos, na seleção do material e, para finalizar, na colagem dos dados visando a forma final da coreografia. Se essas práticas coreográficas se aproximam do método etnográfico, a etnografia contemporânea se aproxima também das práticas artísticas, propondo transformações no texto etnográfico. Essa escrita etnográfica utiliza procedimentos como a justaposição, a manipulação e a colagem inabitual de objetos, de sons, de imagens e de movimentos, para restabelecer os sentidos da experiência de campo. E não é essa também a busca de artistas da dança? Restabelecer o sentido das experiências de criação, quando elas são oferecidas ao público? De certo modo, *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* também tem essa pretensão: disponibilizar materiais para que o usuário reconstitua certa experiência da dança

Eva Schul: traços biográficos

Nascida em 1948, num campo de refugiados no pós-guerra, Eva Schul chega ao Brasil com seus pais em 1956, entrando no Rio Grande do Sul através do Uruguai. Filha de Melinda Weiss Hirsch de Schul e Nicolas Schul Filip, judeus que, vivendo na Alemanha, conseguiram sobreviver ao nazismo. Eles se apaixonaram, casaram-se e fugiram para a Itália, onde Eva nasceu. Por conta dessa situação, Eva era apátrida. Não tinha cidadania alemã, nem italiana, nem uruguaia. Ao atingir a maioridade, optou pela cidadania brasileira. Em Porto Alegre (RS), onde a família se estabeleceu definitivamente em 1956, Eva faz sua formação em balé, na escola de Maria Júlia da Rocha (1928-1987)⁷. Em 1963, participou do 1º Congresso Nacional de Dança em Curitiba, que reuniu professores, bailarinos e coreógrafos de diferentes regiões do Brasil, onde conheceu a dança moderna. Durante o ano de 1964, com o apoio de seus pais, mudou-se para Nova Iorque para um estágio no *New York City Ballet*, para se aperfeiçoar na famosa escola de balé estado-unidense. Ao retornar, Eva continuou a

⁷Professora de Ballet Clássico, formada pela escola de Lya Bastian Meyer, e fundadora da Escola de Arte Landes na cidade de Porto Alegre (RS). Dedicou-se ao ensino da dança clássica, de 1958 a 1982, por onde passaram diversos bailarinos e artistas da dança local, dentre eles Eva Schul (Alves, 2016, p. 16-19).

estudar balé com Tony Petzhold (1914-2000)⁸ e ingressou no Curso de Pintura no Instituto de Bellas Artes, atual Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nos últimos anos da década de 1960, Eva desistiu do balé e da universidade e foi morar, com um grupo de amigos, em uma das primeiras comunidades rurais autossustentáveis no interior do Rio Grande do Sul. A experiência não durou muito tempo, mas mostra que Eva viveu e vive intensamente suas utopias.

No início dos anos 1970, retomou seu interesse pela dança, aquela dança moderna que tinha vislumbrado no Congresso Nacional de Dança em Curitiba. Decidida a compreender essa nova forma de dançar, viajou para o Uruguai e a Argentina. Em Montevideu, estudou dança moderna e os princípios da análise do movimento de Rudolf Laban (1879-1958)⁹. Na Argentina, conheceu a técnica de Martha Graham (1894-1991)¹⁰.

É preciso compreender que, na primeira metade do século XX, época de instauração da dança cênica em Porto Alegre (RS), as referências modernas e clássicas se embaralhavam e as escolas de bailados de Lya Bastian Meyer (1911-2005)¹¹ e Tony Petzhold se afirmavam tendo como base o ensino do balé, sublinhando a primazia desta técnica para a formação de bailarinos, mas apresentando coreografias com certa influência expressionista. No entanto, a partir dos anos 1960 surgem novas escolas de balé e até meados dos anos 1970 predominavam, no cenário da dança em Porto Alegre (RS), essas escolas e seus espetáculos de fim de ano. Foi somente a partir da criação do Espaço e do Grupo Mudança por Eva Schul, em 1976, que se pôde identificar uma

⁸ Uma das pioneiras no ensino da dança clássica na cidade de Porto Alegre (RS) e fundadora da Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold. Integrou o corpo docente da Escola Superior de Educação Física (PoA/RS) sendo responsável pela formação de muitos bailarinos e empenhando-se na criação e manutenção de diversos grupos de dança. Informação disponível em: [Tony Petzhold - SPCD](#). Acesso em: 26 de mai. 2023.

⁹ Bailarino e coreógrafo, Laban é considerado o maior teórico da dança do século XX e é conhecido como o pai da dança-teatro. Responsável pela sistematização do movimento e pelo desenvolvimento do sistema de notação de dança Labanotation. Entre seus discípulos destacam-se Mary Wigman e Sophie Taeuber-Arp. Informação disponível em: [Rudolf Laban - SPCD](#). Acesso em: 23 mai 2023.

¹⁰ Um dos grandes nomes da Dança Moderna americana no século XX. Bailarina e coreógrafa criadora da técnica de dança moderna que leva seu nome, construiu um vocabulário de movimento que "aumentaria a atividade emocional do corpo do bailarino". A dança e a coreografia de Martha Graham expuseram as profundezas da emoção humana através de movimentos afiados, angulares, irregulares e diretos. Informação disponível em: [História - Martha Graham Companhia de Dança](#). Acesso em: 20 mai. 2023.

¹¹ Bailarina, professora e coreógrafa. Inicia a formação artística no Instituto de Cultura Física (Porto Alegre/RS), dirigido pelas professoras Mina Black e Nenê Dreher. em 1931, abre a Escola de Bailados Clássicos, primeira formação em balé do Rio Grande do Sul. Dentre os bailarinos que formou em dança clássica estão: Eneida Dreher, Emilio Martins, Morgada Cunha, Nilva Pinto (1934) e Maria Julia da Rocha. Informação disponível em: [Lya Bastian Meyer | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](#). Acesso em: 10 mai 2023.

preocupação em ensinar dança a partir de outras matrizes técnicas que não o balé, que resultaram numa abordagem mais contemporânea do corpo e da dança.

Em 1975, Eva assistiu ao espetáculo da *Nikolais Dance Theatre* em Porto Alegre (RS) e conheceu pessoalmente Alwin Nikolais (1910-1993)¹², que a incentivou a seguir para Nova Iorque. A partir de então, passou longas temporadas na cidade, estudando com Nikolais e com Hanya Holm (1893-1992). Holm, bailarina e assistente de Mary Wigman¹³, havia deixado a Alemanha em 1931 e se estabelecido nos Estados Unidos, onde desenvolveu um trabalho próprio, estruturando uma técnica em que a descentralização e a não hierarquia entre o corpo e suas partes resultam na premissa de que o fluxo do movimento se coordena com o fluxo da vida. Nos estúdios de Nikolais e em outros lugares em Nova Iorque, Eva estudou também improvisação e composição coreográfica e conscientização pelo movimento. Impregnando-se da efervescência desse período, acompanhou o desenvolvimento da dança pós-moderna¹⁴ em *happenings* e eventos como os realizados na *Judson Church*.

Num de seus retornos a Porto Alegre, Eva Schul criou o Espaço e o Grupo Mudança. Dizendo-se insatisfeita com as práticas coreográficas que não permitiam o desenvolvimento de uma expressão própria e de um diálogo direto com a platéia, vai desenvolver estratégias para permitir que o corpo protagonize livremente este diálogo. O Espaço Mudança oferecia a possibilidade de experimentação em diferentes tipos de expressão. Foi nesse ambiente, em colaboração com outros artistas, principalmente músicos, que ela criou coreografias como *Um Berro Gaúcho* (1977), *Metamorfose* (1978) e *Alice* (1979).

¹² Coreógrafo, compositor e designer moderno pioneiro no uso de iluminação, design e adereços de palco imaginativos, que em suas danças, criou um teatro total de forma, som, movimento, cor e luz. Em 1937, fundou sua própria companhia de dança e escola em Hartford, onde coreografou, dançou e ensinou. Após a Segunda Guerra Mundial, mudou-se para Nova Iorque, onde estudou com Hanya Holm, tornando-se seu assistente. Em 1948, foi nomeado diretor da Henry Street Playhouse e formou a Playhouse Dance Company, mais tarde conhecida como Nikolais Dance Theatre. Informação disponível em: [Alwin Nikolais - Brasil | Centro Kennedy \(kennedy-center.org\)](http://www.kennedy-center.org/brasil/alwin-nikolais). Acesso em: 15 mai. 2023.

¹³ Foi bailarina e coreógrafa notada como a pioneira da dança moderna expressionista na Alemanha. Considerada uma das figuras mais importantes da história da dança europeia, Mary tornou-se uma das pessoas mais emblemáticas da cultura alemã. Entre 1920 e 1921, Mary Wigman montou sua própria escola de dança, conhecida como Dresden Central School ou Mary Wigman-Schule, um centro de dança expressionista. Informação disponível em: [Mary Wigman - SPCD](http://www.spcd.org.br/pt-br/mary-wigman). Acesso em: 20 mai. 2023.

¹⁴ O pós-moderno chega à discussão das bases estruturais da dança, questionando o que é e o que pode ser dança. Influenciado principalmente pelo uso da improvisação, o pós-moderno incorpora à cena o gesto natural, a movimentação casual, a não-dança. O desenvolvimento da arte conceitual força os limites de possibilidades de propostas de criação em dança, e de razões para dançar. O rompimento com as ideias consolidadas, a influência do Happening e da Performance e o foco no processo passaram a ser motes da dança.. Informação disponível em: [Dança Pós-Moderna - SPCD](http://www.spcd.org.br/pt-br/danca-pos-moderna). Acesso em: 20 mai. 2023.

Em 1978 Eva Schul foi convidada para colaborar, como preparadora corporal, na montagem de *Os Saltimbancos* em Curitiba (PR). No ano seguinte, foi convidada para ministrar uma oficina para atores do Teatro Guaíra, na mesma cidade. Foi então chamada para dar aulas de dança moderna para o Balé Teatro Guaíra. Essa companhia, fundada em 1969, era essencialmente clássica, mas passava por um momento de renovação. Eva deveria preparar os bailarinos para propostas mais contemporâneas, trazidas pelo novo diretor. Em seguida, começou a ensinar também na Escola de Dança e no Curso livre de teatro, ambos pertencentes ao Teatro Guaíra. Em 1984 integrou o grupo de professores que criou os Cursos Superiores de Dança e Teatro da Fundação Teatro Guaíra em convênio com a PUC/Paraná. Em paralelo, tornou-se diretora e coreógrafa do Grupo de Dança da FTG/PUC, coreografando também para o Grupo Independente do Curso Superior de Dança. É quando surgiu a necessidade de sistematização de seus conhecimentos e sua organização em princípios pedagógicos. Refletindo sobre essa década, Eva compara sua trajetória à de Hanya Holm. Assim como a alemã, que precisou reinventar sua dança, adaptando-a à cultura estadunidense, Eva Schul precisou recriar os princípios técnicos e pedagógicos assimilados nos Estados Unidos à maneira de se mover, de se pensar e de se viver no sul do Brasil. Aos poucos, a dança de Eva Schul vai se tornando cada vez mais sul brasileira e cada vez mais sua. Em Curitiba, sua produção coreográfica se multiplicou e Eva Schul criou coreografias que impactam a cena brasileira, como *Hall of Mirrors* (1986).

No início dos anos 1990, Eva retornou a Porto Alegre, onde criou a *Ânima Companhia de Dança*, que continua em funcionamento até hoje. Na *Ânima Cia. de Dança*, Eva reúne bailarinos com formações diversas, alguns com reconhecida trajetória em dança, outros com formação em teatro, ou circo ou em outras práticas corporais. Nesse ambiente, Eva retoma e aprofunda uma das características do seu trabalho: a participação intensa dos bailarinos nos processos de criação, compartilhando esta tarefa com a coreógrafa. E retoma também uma prática que lhe é cara: a colaboração com compositores que criam músicas especialmente para suas coreografias.

Observando suas produções dos últimos quinze anos, vemos que se acentuam algumas características da dança contemporânea e da dança pós-moderna, tais como uma temporalidade e narrativas não lineares e um trabalho com planos simultâneos. Em cada obra ressalta-se a importância do desenvolvimento de um conceito pelo o que ela chama de discurso corporal. Além disso, a técnica de dança é utilizada a serviço da

ideia, assim como os demais elementos que se articulam em função desse conceito. Outra característica que vem se tornando mais presente no seu trabalho é o diálogo com a plateia, que se intensifica com a opção de cada vez mais levar suas produções para espaços diferentes do palco italiano.

Ao longo de sua carreira, Eva Schul foi agraciada com inúmeros prêmios e financiamentos de editais, entre eles o Prêmio Estímulo Funarte pelo conjunto da obra, Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna¹⁵, Prêmio Fumproarte e Troféu Açorianos de Dança. Eva Schul foi agraciada com o Mérito Cultural Augusto de Campos e teve seu trabalho reconhecido também pelo Seminário Fronteiras do Pensamento e pelo Projeto Figuras da Dança¹⁶, com um documentário sobre sua obra realizado pela São Paulo Companhia de Dança.

Um outro campo de atuação de Eva Schul foi a gestão. Em 1996, foi Coordenadora de Dança do Instituto Estadual de Artes Cênicas do Rio Grande do Sul (IEACen/RS), assumindo a coordenação do IEACen de 1997 a 1999. De 2003 a 2005 voltou a dirigir o Instituto. Nas suas gestões, buscou democratizar o acesso aos meios e processos de criação e difusão das produções cênicas do estado. Compreendendo que os trânsitos e encontros são fundamentais para a prática artística, procurou incentivar os intercâmbios entre artistas brasileiros e estrangeiros.

No entanto, é como artista e pedagoga que Eva continua a marcar indelevelmente o cenário da dança. Em 2006 transfere suas aulas de dança contemporânea e o trabalho com a Ânima Companhia de Dança para Sala 209 da Usina do Gasômetro, integrando o Coletivo da Sala 209/Projeto Usina das Artes. A partir de 2007, é convidada para dar aulas de dança contemporânea e laboratórios de improvisação para o Grupo Experimental de Dança da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Assim, continua seu trabalho como formadora e afirma sua prática como pesquisadora, no melhor sentido que esse termo possa ter para a dança: fazendo do seu corpo e do corpo das pessoas que estudam com ela território de investigação para a criação coreográfica, através de um estudo minucioso do corpo em movimento e da

¹⁵ O Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna — assim denominado em homenagem ao bailarino, coreógrafo, diretor e professor de dança Klauss Vianna (Belo Horizonte-MG, 1928-1992) —, teve sua primeira edição em 2006, tendo edições anuais durante 10 anos. Sempre beneficiando projetos de todas as regiões brasileiras, estimulando a demanda em áreas menos favorecidas, a descentralização cultural, e promovendo a circulação, a produção e o acesso à arte. Informação disponível em: [Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna - Conjuntos de dados - Portal Brasileiro de Dados Abertos](#). Acesso em: 16 mai. 2023.

¹⁶ Série de documentários sobre artistas proeminentes da dança brasileira, desenvolvidos pela São Paulo Companhia de Dança. Informação disponível em: [Figuras da Dança - SPCD](#). Acesso em: 22 mai. 2023.

disseminação da improvisação como ferramenta de composição coreográfica e/ou como modo de se levar a dança para a cena. Do mesmo modo, Eva continua a constituir ambientes voltados para a prática e a difusão da dança e da arte contemporânea, como a *Ânima Companhia de Dança*, o *Coda, centro de terapia corporal e dança* e o *Coletivo de artistas da Sala 209*. Com a extinção do Projeto Usina das Artes, em 2016, Eva Schul transformou a sala do seu apartamento em um estúdio de dança. Durante o isolamento social imposto pela pandemia da Covid-19, Eva Schul seguiu ministrando suas aulas de dança em modo virtual, adaptando-se aos aplicativos de videoconferência. As incursões pelo mundo digital continuaram a se desenvolver. No verão de 2021, Eva dirigiu, junto com o coreógrafo Eduardo Severino, o Projeto *Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima*. Com recursos da Lei nº 14.017/2020, Edital Sedac nº 09/2020 Produções Culturais e Artísticas o projeto reuniu três companhias de dança e artistas independentes num elenco com mais de 20 bailarinos, para uma residência de criação coreográfica em modo online. Em 2022, a *Ânima Cia. de Dança* participou de residência artística financiada pelo Edital Internacional *Building an international network for virtual dance collaboration/ Goldsmiths Mocap Streamer/Goldsmiths, University of London*. Utilizando *motion capture* (captura de movimento) e *live streamer* (transmissão ao vivo), foi criada a coreografia *Weaving through the Space Mass*.

Desse modo, tão importante quanto destacar a relevância da obra de Eva Schul, é importante considerar que esses ambientes têm permitido o surgimento e o amadurecimento de artistas cujas obras, ações e projetos vêm se constituindo em referenciais para a dança atualmente. Eva reconhece isto e diz orgulhar-se de ter formado gerações de artistas que estão desempenhando um papel importante na dança. Para ela, sua produção coreográfica tem valor à medida em que alimenta a criação coletiva e que ensina os bailarinos a se reinventarem e a reinventarem a própria dança.

Do arquivo físico ao arquivo digital

Como salientamos anteriormente, o encontro com o acervo físico de Eva Schul, durante a realização do Projeto Dar Carne à Memória, em 2009, foi um dos disparadores para a criação do presente arquivo. No entanto, nossa convivência com Eva Schul se iniciou nos anos 1990, quando uma das autoras do artigo integrou o primeiro elenco da *Ânima Cia. de Dança*. Respalgadas por uma longa e intensa colaboração, sempre

tivemos acesso irrestrito ao acervo da Eva Schul. Desse modo, quando decidimos efetivamente iniciar o trabalho para a elaboração do arquivo digital, em 2018, começamos pela organização do acervo físico da coreógrafa, que durou aproximadamente um ano. Ressaltamos que este acervo permanece com Eva Schul, pois não temos condições de armazenar e de garantir a integridade dos materiais.

O acervo físico é composto de fotografias analógicas e de artefatos como programas e cartazes de espetáculos, artigos de divulgação em jornais, críticas em jornais, artigos em revistas e certificados de cursos e atividades realizadas por Eva Schul. Os artefatos foram organizados considerando o tipo e data. Em relação ao tipo de artefato, estabelecemos 3 categorias: a) programas e cartazes de espetáculo; b) artigos em jornais e revistas; c) certificados. Em relação à data, organizamos a cronologia por décadas: a) 1960-70; b) 1980; c) 1990-2010.

Em relação às fotografias, revisamos os álbuns de fotografias analógicas, que datam do final dos anos 1960 ao final dos anos 1980. Analisamos, também, as fotografias dispersas em envelopes e identificamos as fotografias da Ânima Cia. de Dança, referentes aos anos 1990 e início dos anos 2000, que não estavam organizadas em álbuns. Verificamos que havia menos fotografias dessa época do que esperávamos encontrar. Por outro lado, constatamos que, a partir de meados dos anos 2000, a fotografia digital se tornou o modo preponderante de registro de espetáculos de dança e que esses materiais eram escassos nos acervos de Eva Schul. Decidimos, então, procurar bailarinos que haviam dançado na Ânima Cia. de Dança em diferentes períodos, para que eles pudessem ceder suas fotografias para digitalização e compartilhar suas fotografias digitais. Identificamos, com a ajuda da coreógrafa e das pessoas que cederam suas fotos, datas, coreografias, bailarinos e lugares de apresentação.

Ainda no ano de 2018 fizemos o lançamento do *Projeto Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, com um evento realizado no Salão de Festas da Reitoria da Ufrgs. O evento contou com uma apresentação do projeto, com palestra sobre a obra da coreógrafa, com apresentação de coreografias e culminou com uma aula de dança aberta à comunidade ministrada por Eva Schul, que reuniu em torno de 100 participantes. Essa iniciativa reafirmou nosso desejo de que a elaboração do arquivo digital se desse num trânsito contínuo entre a prática da dança e os procedimentos de arquivamento, sem se distanciar demasiadamente da experiência da dança e permitiu a obtenção de mais materiais para o arquivo.

Em paralelo, começamos a trabalhar na concepção do website que abrigaria o arquivo. De certo modo, a biografia artística de Eva Schul constituiu um roteiro para a elaboração do arquivo e, a partir da análise da sua trajetória, identificamos os eixos que comporiam o arquivo: aspectos biográficos; a Ânima Cia. de Dança, as obras coreográficas, a prática pedagógica e os procedimentos de criação e a biblioteca digital de movimentos. Escolhemos alguns títulos de coreografias de Schul para dar nome aos eixos do arquivo. Assim, *Na quina do tempo*, o primeiro eixo, traz a biografia da coreógrafa. O segundo eixo apresenta o histórico da Ânima Companhia de Dança fundada em 1991. *Como segurar um instante*, o terceiro eixo, apresenta algumas das coreografias e espetáculos criados pela coreógrafa, contendo suas sinopses, elencos, fotografias e vídeos. O quarto eixo, *Metamorfose*, aborda as práticas de ensino e criação. Por fim, o quinto eixo abarca a *Biblioteca Digital de Movimentos*, ainda em desenvolvimento, que, empregando sistemas digitais de captura de movimento (*motion capture*), visa documentar os princípios da técnica desenvolvida por Eva Schul. Cada eixo do website é composto por textos elaborados para o arquivo, imagens, vídeos e link para a galeria. O conteúdo é acessado por rolagem das páginas e a transição entre cada seção é mediada por frases da coreógrafa, na busca de alinhar uma narrativa a ser completada pelo usuário.

Houve um minucioso trabalho técnico, que não será detalhado aqui, para o desenvolvimento do website, que abarcou criação da identidade visual, desenho da interface das telas, modelagem dos dados, integração e finalização do site. Nosso propósito, como anunciado, é determo-nos nas fotografias.

O arquivo foi lançado e disponibilizado ao público em agosto de 2021. Ainda sob as restrições da pandemia do Covid-19, foi realizada uma *live* pela plataforma YouTube, que contou com o testemunho de 30 artistas que trabalharam com Eva Schul. No mesmo ano, *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* recebeu o Prêmio Açorianos de Dança da Prefeitura Municipal de Porto Alegre na categoria Memória.

As fotografias do arquivo: seleção, digitalização e catalogação

A seleção foi feita pela equipe de criação, mas quando houve dúvidas sobre a escolha das fotografias, consultamos a coreógrafa, que nos assessorou em diferentes momentos. Compreendemos, ao longo do processo, que critérios estéticos e afetivos eram também importantes e influenciaram e continuam a influenciar, de modo mais ou menos consciente, nossas escolhas. Por exemplo, a primeira fotografia que constitui a

página inicial do arquivo (ver figura 1) já estava presente nos materiais de divulgação do Projeto Dar Carne à Memória, pois era uma imagem estimada tanto pela coreógrafa quanto por nós. A imagem remete a uma situação específica, uma aula de dança, em local importante para a carreira de Eva Schul, o Espaço Mudança, conjugando as facetas de artista e professora. Mas, sobretudo, ela tem esse lugar de destaque porque, desde a primeira vez que vimos a fotografia, ficamos impactadas com sua força e beleza.

A partir disso, é necessário refletir sobre a nossa legitimidade enquanto organizadoras do arquivo, que detêm o poder de decidir sobre o que tem valor para ser arquivado. Derrida (2001), em seu texto seminal, invoca a figura do arconte, responsável pela segurança física dos documentos e pela sua interpretação e sublinha que os documentos “[...] não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e a singularidade se cruzam no *privilégio*” (p.13) [grifos do autor]. De onde vem, então, nossa autoridade para constituir esse arquivo? Certamente, de nossa posição de professoras e pesquisadoras inseridas em um contexto acadêmico. No entanto, gostamos de pensar que ela vem, principalmente, de nosso envolvimento como artistas de dança, como pessoas que vêm, há quase 30 anos, incorporando os princípios técnicos, formativos e criativos desenvolvidos por Eva Schul e que, portanto, se valem de um conhecimento sensível, gravado na carne.

Sendo assim, a seleção das fotografias que comporiam o arquivo iniciou após a organização do acervo físico, a partir de alguns critérios como: relação com os eixos do arquivo; qualidade da imagem; relação com os períodos abarcados pelo arquivo; representatividade da imagem em relação à obra coreográfica e impacto afetivo.

Carne Digital: Arquivo Eva Schul abriga 252 fotografias que integram os 5 eixos que compõem o arquivo. As fotografias são os elementos que permeiam todo o arquivo: elas constituem o lastro visual para os textos e compõem a galeria do arquivo.

Todas as imagens que constituem o pano de fundo do arquivo são imagens de pessoas dançando; a sua disposição no arquivo propicia o contato com o mundo da dança, tal qual ele é proposto por Eva Schul e interpretado pela equipe de criação do arquivo. Salientamos que a concepção visual do arquivo partiu de fotografias sugeridas pelas coordenadoras do projeto - ambas artistas de dança que fizeram sua formação com Eva Schul - e foi desenvolvido por um artista digital - Pedro Rocha - com formação em

Artes Visuais. Buscamos, assim, uma identidade visual para o *website* que desse conta do fazer coreográfico e das potências expressivas da dança.

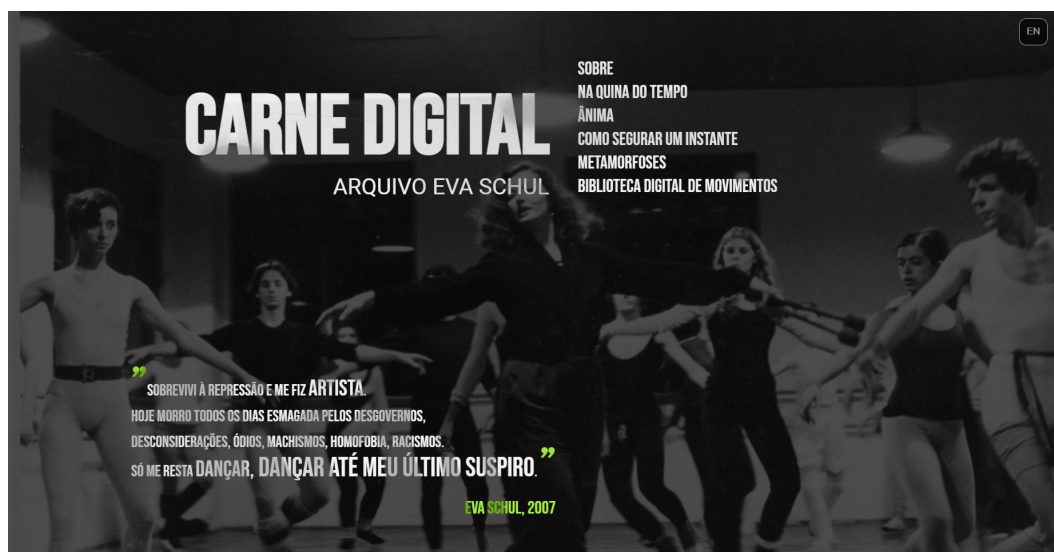


Figura 1: Captura de Tela da Página Inicial do website Carne Digital: Arquivo Eva Schul
Fonte: Carne Digital (ufrgs.br)

Já a galeria do arquivo está organizada em 8 álbuns, que correspondem aos 5 eixos do arquivo e às quatro coreografias atualmente catalogadas.

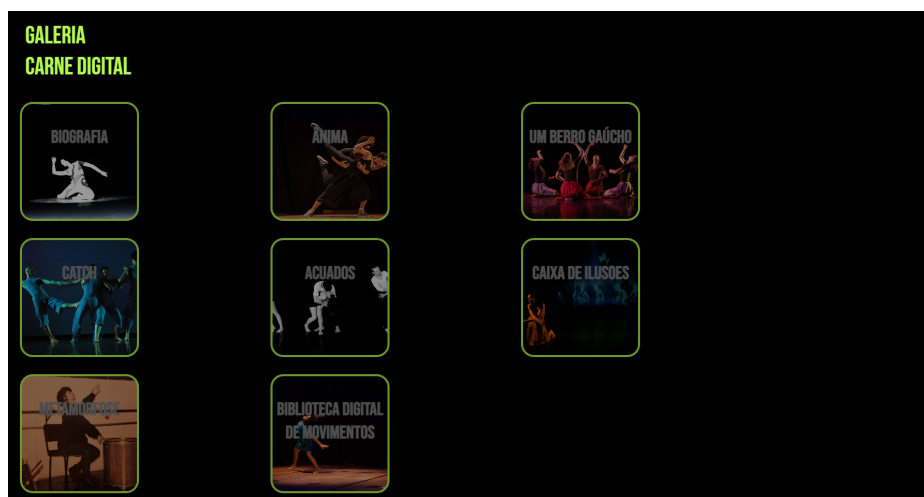


Figura 2: Captura de Tela da Galeria do website Carne Digital: Arquivo Eva Schul
Fonte: Carne Digital - Galeria de Fotos (ufrgs.br)

A disposição das imagens em cada álbum do arquivo propõe uma visualização do conjunto das fotografias, abarcando diferentes cronologias. No álbum Biografia, por exemplo, há imagens da juventude de Eva Schul nos tempos da Escola de Dança Maria Júlia da Rocha, uma fotografia da coreógrafa dançando em Nova Iorque, fotografias de

Eva dando aulas na Escola Mudança e dançando no Grupo Mudança, imagens do tempo quem vivia em Curitiba, fotografias com bailarinos da Ânima Cia. de Dança e ainda uma imagem de Eva nos bastidores da gravação do documentário Figuras da Dança pela São Paulo Companhia de Dança.

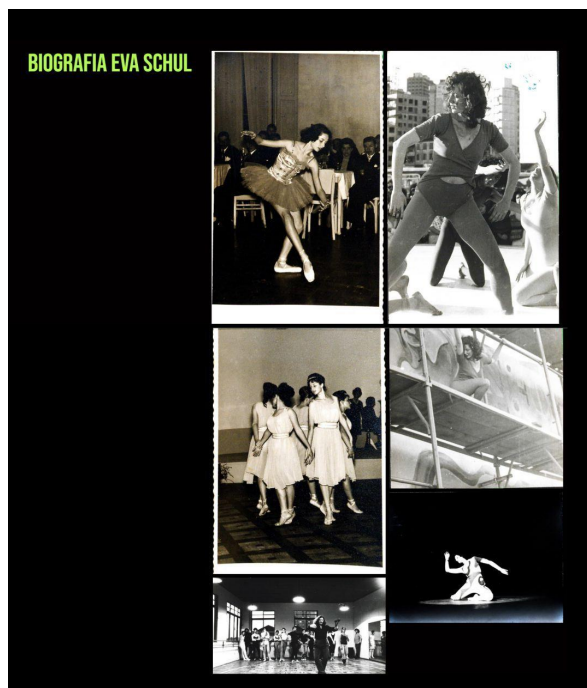


Figura 3: Captura de Tela da Galeria do website Carne Digital: Arquivo Eva Schul - Álbum Biografia
Fonte: <https://www.ufrgs.br/carnedigital/galeria/bio.html>

O processo de digitalização de parte do acervo físico de Eva Schul aconteceu em 2018-2019 após a separação dos documentos por categorias e sua consequente organização em ordem cronológica (do mais antigo para o mais recente). Além dos documentos pessoais de Eva Schul, fazem parte do arquivo também fotografias doadas por bailarinos e ex-bailarinos da Ânima Cia. de Dança. Já o processo de catalogação e disponibilização das fotografias iniciou-se em 2020 e segue em curso. Nesse sentido, podemos dizer que o Carne Digital é um arquivo digital misto, uma vez que é composto por documentos digitalizados e documentos nato digitais. A digitalização das fotografias analógicas foi realizada no aparelho de Scanner Interativo Zeta¹⁷, à época,

¹⁷ Permite a digitalização de livros, revistas, documentos grampeados ou encadernados em espiral até o tamanho A3 (480 x 360 mm). As digitalizações podem ser feitas em preto e branco, escala de cinza ou colorido; nos formatos PDF, TIFF ou JPG; em páginas separadas ou em documento multipáginas (exceto JPG). Os arquivos digitalizados podem ser salvos em pendrive (deve ser trazido pelo usuário) ou enviadas por e-mail, no tamanho máximo de 33 MB. Disponível em: <https://www.feevale.br/institucional/biblioteca/servicos>. Acesso em: 28 jun. 2022.

disponibilizado pela Biblioteca Setorial da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID/UFRGS).

Todas as fotografias que compõem o arquivo, armazenadas em drive online, podem ser acessadas através da Galeria Carne Digital e estão inseridas na Coleção Iconográfica¹⁸ do Centro de Memória do Esporte no Repositório Digital Lume da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para a catalogação e disponibilização das 252 fotografias no repositório foram criados, até o momento, 68 metadados os quais são divididos em 04 conjuntos: 1) Identificação do campo de conhecimento, projeto ou instituição a que se refere o documento contendo 09 metadados; 2) Assunto do Documento, composto por 14 metadados que fazem referência ao tipo de evento (espetáculo, coreografia, performance, bastidores, entre outros) e ao tipo de fotografia (de cena, de ensaio, de aula, de viagem, entre outros); 3) Local do Acontecimento, contendo 27 metadados referentes aos espaços físicos que aparece no documento (teatros, salas, institutos, laboratórios, auditórios, entre outros) e 4) Identificação de Autoria Coreográfica, composto por 18 metadados que identificam coreógrafa como autora das produções artísticas as quais se refere o documento (por exemplo: Schul, Eva. Caixa de Ilusões). Ao desenvolvermos esses metadados consideramos as especificidades do campo da Dança no que diz respeito ao uso de um vocabulário comum neste segmento artístico, mas que também pode ser compreendido pelo público em geral, almejando facilitar o acesso de pesquisadores de dentro e fora da área, bem como, da comunidade externa.

Desenvolvemos ainda uma Ficha Catalográfica em consonância com os itens obrigatórios para submissão dos documentos no Repositório Lume/UFRGS onde são coletadas outras informações como: nome dos bailarinos, local e data do evento, dimensões da fotografia e nome do fotógrafo. Após a coleta de todas as informações foram elaboradas duas legendas para cada fotografia: Resumo e Descrição. Esta legenda é um item obrigatório para submissão do documento no Repositório Lume/UFRGS.

Na primeira, há um pequeno resumo daquilo que trata a imagem juntamente com a identificação dos artistas e informações sobre o evento de que trata o documento (local e data). Na segunda, são inseridas informações adicionais a respeito do documento ou do acontecimento retratado, como: informações a respeito de temporadas

¹⁸ Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/8995>.

de espetáculo, financiamentos, apoiadores, circulação, entre outros. O nome do fotógrafo, assim como o ano, é inserido em campo específico no sistema do repositório. O nome do fotógrafo é inserido no sistema no campo “Autor”, aparecendo sob este título quando o documento é consultado no repositório.

A partir do acesso pela galeria do arquivo, há duas possibilidades de visualização das fotografias no Repositório Digital Lume/UFRGS: ao clicar sobre o título do documento, será aberta a página com as informações textuais do documento e uma miniatura da imagem (figura 4); ao clicar no link imediatamente abaixo da miniatura, é possível vê-la em formato ampliado (figura 5).



Figura 4: Captura de Tela do Repositório Digital Lume/UFRGS - Informações textuais do documento
Fonte: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/222353>

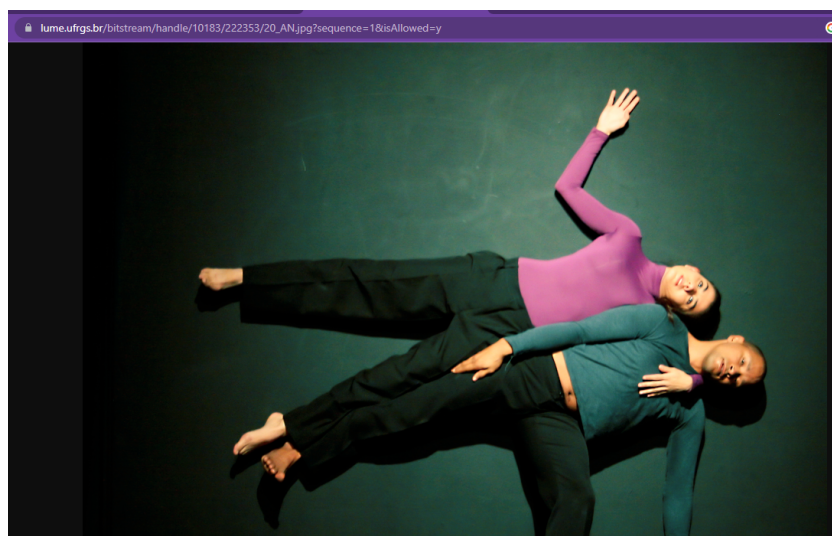


Figura 5: Captura de Tela do Repositório Digital Lume/UFRGS - Fotografia Ampliada. Fonte: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/222353/20_AN.jpg?sequence=1&isAllowed=y

De acordo com Oliveira (2019) a fotografia pode ser um elemento disparador da memória e do imaginário em dança, contribuindo para engendrar experiências sobre a dança. A fotografia mantém uma conexão física com seu referente o que faz com que, diante dela, estejamos lá e aqui ao mesmo tempo. Dessa maneira, a fotografia nos coloca diante de uma dupla realidade aquela que “se vê retratada na imagem convivendo com aquela que se imagina e que teve lugar no passado, num jogo ambíguo, eterno e deslizante” (Kossoy, 2002, p. 130).

A fotografia, assim como a memória, se origina de nossa experiência com o vivido, uma vez que “aquilo que foi impresso, nós recordamos e o sabemos, enquanto sua imagem está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos” (Ricoeur, 2007, p. 28). Ao vislumbrarmos uma imagem, esta entra em relação com o “museu imaginário” ou ainda com o “arquivo de memória” (Pesavento, 2008, p.101) particulares de cada indivíduo. No entanto, as imagens possuem poderes bem definidos: são sedutoras e evocativas, despertando a memória e conectando-a a outras experiências (Pesavento, 2008, p. 106). Isso implica dizer que a reconstituição histórica de determinado acontecimento por meio da fotografia será perpassada por um processo de criação de realidades (Kossoy, 2002, p. 132,133), uma vez que será necessário lançar mão de várias construções imaginárias para tecer os laços entre um fragmento de memória e outro. Para isso, devemos ter em mente que a fotografia é uma representação elaborada cultural, estética e tecnicamente, portanto, plural em interpretações, o que faz com que sua contextualização seja de suma importância no seu processo de “descongelamento”. Neste momento podemos, talvez, “devolver aos cenários e personagens sua alma, ainda que seja por um instante” (Kossoy, 2002, p. 135).

Mesmo que tudo pareça estar dado na fotografia, ela é um recorte do todo, um fragmento de espaço e tempo, um detalhe como menciona Oliveira (2019):

A fotografia revela, portanto, o detalhe daquilo que se quer dar a ver. E são para esses pequenos detalhes congelados de tempo que a humanidade volta e meia se volta, para descongelá-los, para se reencontrar, contar de novo a si mesmo e para os demais um pouco da sua história (Oliveira, 2019, p. 124).

Essa perspectiva de reencontrar-se e contar para os demais um pouco de si, vai ao encontro da fala de Eva Schul na *live* de lançamento do Carne Digital quando a coreógrafa menciona que

“[...] a memória é tão fundamental que se a gente não preservá-la, a gente nunca anda para frente, a gente está sempre voltando para trás [...] é fundamental que a gente reconheça as coisas que estiveram antes, para a gente saber o que quer mais adiante” (Schul, 2021, n.p)¹⁹.

Dessa maneira, compreendemos que arquivos digitais de dança são uma possibilidade (re)conhecer e (re)encontrar produções artísticas do passado e que este movimento cíclico de ir e vir (passado-presente) corrobora para o entendimento das produções artísticas na contemporaneidade. A fotografia, portanto, é uma espécie de portal por onde podemos visitar o ontem no hoje.

Considerações Finais

Embora os arquivos digitais estejam se desenvolvendo como potentes dispositivos de memória em dança, é necessário pensar sobre a rápida obsolescência do ambiente digital. De fato, os arquivos digitais precisam de constante atualização dos programas e sistemas que os constituem, o que gera gastos onerosos com a manutenção de tais arquivos. Muitas vezes, os projetos recebem financiamento para a criação dos arquivos, mas não obtêm recursos para sua manutenção a longo prazo. Tal é o caso dos citados *Acervo RecorDança* e *Acervo Klauss Vianna*. O *Acervo RecorDança*, iniciativa pioneira no Brasil, esteve indisponível por quase 10 anos e seu retorno só foi possível graças ao financiamento do Rumos Itaú Cultural 2019-2020. O *Acervo Klauss Vianna* teve recursos oriundos do Programa Petrobrás Cultural - Memória das Artes 2012; embora seu domínio esteja ativo na *web*, não temos acesso ao seu conteúdo.

Situação semelhante é enfrentada pelo *Siobhan Davies Replay*, um arquivo concebido e organizado no Reino Unido que recebeu um financiamento de grande porte do AHRC (Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades) e que atualmente encontra-se indisponível devido à falta de recursos para transmissão online de seu conteúdo em vídeo.

De nossa parte, o arquivo digital que propomos só recebeu apoio financeiro através das bolsas de iniciação científica destinadas ao projeto. Buscamos financiamento em alguns editais da área da cultura, que, diga-se de passagem, se tornaram escassos a partir de 2016, mas não fomos contemplados. No entanto, consideramos um privilégio que o arquivo digital tenha um domínio na *web* vinculado a

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rmBR2PE53Kg>. Acesso em: 24 mai. 2023.

uma universidade federal, o que não gera ônus financeiro de hospedagem do site, possibilitando assim o funcionamento de forma perene do link de acesso do arquivo. Especialmente em relação às fotografias, sua inserção no Repositório Digital Lume traz enormes vantagens, uma vez que cada documento digital do Repositório "recebe um identificador persistente, denominado *handle*, o que permite manter a segurança e a integridade do *link* (URL) mesmo que o sistema venha a migrar para outro equipamento".²⁰

Atualmente, o *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* disponibiliza 252 fotografias e 09 obras coreográficas em formato de vídeo (entre espetáculos e coreografias) e encontra-se em sua terceira fase de trabalho a qual envolve: a retomada do processo de digitalização do acervo iconográfico e documental da coreógrafa; catalogação e disponibilização de documentos textuais no website e Repositório Lume/UFRGS, bem como, novas coletas de dados cinemáticos por meio do sistema *NeuroPerception 3* e a modelização de avatares dançantes.

Pretendemos que o *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* possa contribuir para expandir a noção de arquivo como local de armazenamento de artefatos e produção de memórias ligadas a passados mais ou menos distantes. Ao propor o arquivamento não só dos produtos coreográficos finalizados, mas também o desvelamento e compartilhamento de processos de criação e de transmissão de danças, almejamos colaborar para uma compreensão dos arquivos digitais tanto como coleção de documentos relevantes quanto sistema de regras, regulamentos e tecnologias que determinam tal coleção. Aproximamo-nos, assim, do pensamento de Derrida (2001), para quem a estrutura e a tecnologia dos arquivos determinam não só os modos de arquivagem mas também o que deve ser prioritariamente arquivado. Assim, nosso arquivo digital pretende se deslocar de uma função de conservação para uma ideia de arquivo em ação, que possa oferecer conhecimentos corporificados e próximos à experiência em dança

²⁰ Informação disponível em: [URL do documento no Lume \(ufrgs.br\)](https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10183). Acesso em: 16 mai. 2023.

Referências

- ALVES, Gracielli Lattuada. *Maria Júlia da Rocha: um olhar sobre uma das pioneiras da história da dança clássica em porto alegre*. 2016. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/157200/001017357.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 jun. 2023.
- ALWIN NIKOLAIS. Disponível em: [Alwin Nikolais - Brasil | Centro Kennedy \(kennedy-center.org\)](http://www.kennedy-center.org). Acesso em: 15 mai. 2023.
- DANÇA PÓS-MODERNA. Disponível em: [Dança Pós-Moderna - SPCD](#). Acesso em: 20 mai. 2023.
- DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*, Belo Horizonte, vol. 9, n. 17, p. 176-199, mai. 2019.
- DANTAS, Mônica Fagundes. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. *Cena*, Porto Alegre, n. 2, p. 3-27, out. 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Antropologia da imagem no Brasil: experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa. *Revista Iuminuras*, Porto Alegre, vol. 17, n. 41, p. 277-297, jan/jun. 2016.
- FIGURAS DA DANÇA. Disponível em: [Figuras da Dança - SPCD](#). Acesso em: 22 mai. 2023.
- FORTIN, Sylvie. Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. In: GOSSELIN, Pierre; LE COGUEC, Eric (org.). *La recherche en création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2006. p. 97-109.
- FOSTER, Hal. *The return of the reel: the avant-gard at the end of the century*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LEPECKI, Andre. Par le biais de la présence. *Nouvelles de danse*, Bruxelas, n. 36/37, p. 183-193, set. 1998.

LYA BASTIAN MEYER. Disponível em: Lya Bastian Meyer | Enciclopédia Itaú Cultural (itaucultural.org.br). Acesso em: 10 mai 2023.

MARTHA GRAHAM. Disponível em: História - Martha Graham Companhia de Dança. Acesso em: 20 mai. 2023.

MARY WIGMAN. Disponível em: Mary Wigman - SPCD. Acesso em: 20 mai. 2023.

OLIVEIRA, Verônica Maria Prokopp de. *A fotografia de Claudio Etges como elemento disparador da memória em dança*: um mosaico histórico acerca da terra companhia de dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984. 2019. 252 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/199283>. Acesso em: 15 abr. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Narrativas, imagens e práticas sociais*: percursos em história cultural. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PRÊMIO KLAUSS VIANNA. disponível em: Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna - Conjuntos de dados - Portal Brasileiro de Dados Abertos. Acesso em: 16 mai. 2023.

RUDOLF LABAN. Disponível em: Rudolf Laban - SPCD. Acesso em: 23 mai 2023.

SCANNER INTERATIVO ZETA. Disponível em: <https://www.feevale.br/institucional/biblioteca/servicos>. Acesso em: 28 jun. 2022.

TONY PETZHOLD. Disponível em: Tony Petzhold - SPCD. Acesso em: 26 mai. 2023.

Museu antropológico da UFG e o uso de recursos tecnológicos no contexto de isolamento social¹

UFG Anthropological Museum and the use of technological resources in the context of social isolation

Emanuelle Bianca Dallara

Universidade Federal de Goiás

Goiás, GO, Brasil

emanuelledallara@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6138-099X>

Túlio Fernando Mendanha

Universidade Federal de Goiás

Goiás, GO, Brasil

tuliofmendanha@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3173-3779>

Recebido em: 2 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

¹ Este trabalho é fruto de uma pesquisa de conclusão de curso defendida na Universidade Federal de Goiás (DALLARA, 2022). Neste ínterim as informações nele contidas condensam partes específicas da monografia, devidamente reorganizadas e aqui apresentadas.

Resumo

O presente artigo tem por objetivo refletir acerca do uso das ferramentas tecnológicas pelo Museu Antropológico da Universidade de Goiás (MA UFG), movimento esse que já ocorria antes do período pandêmico, mas que por decorrência do mesmo passou por um processo de intensificação. Esse acontecimento é compreendido, a partir da presente análise, como uma resposta do MA UFG diante de um contexto social específico, onde a instituição buscou novos métodos para dar continuidade a sua relação dialógica com o público, sobretudo em meio ao contexto de isolamento social.

Palavras chave: Museu. Antropologia. Pandemia. Metodologia.

Abstract

This article aims to reflect on the use of technological tools by the Anthropological Museum of the University of Goiás (MA UFG), a movement that already occurred before the pandemic period, but which as a result underwent a process of intensification. This event is understood, based on this analysis, as a response from MA UFG to a specific social context, where the institution sought new methods to continue its dialogical relationship with the public, especially in the midst of a context of social isolation.

Key-words: Museum. Anthropology. Pandemic. Methodology

Introdução

O presente artigo tem por objetivo refletir acerca do uso das ferramentas tecnológicas pelo Museu Antropológico da Universidade de Goiás (MA UFG), movimento esse que já ocorria antes do período pandêmico, mas que por decorrência do mesmo passou por um processo de intensificação. Esse acontecimento é compreendido, a partir da presente análise, como uma resposta do MA UFG diante de um contexto social específico, onde a instituição buscou novos métodos para dar continuidade a sua relação dialógica com o público, sobretudo em meio ao contexto de isolamento social.

Duas atividades pontuais foram tomadas como objetos centrais, a partir das quais serão desenvolvidas reflexões, sendo elas: a utilização do software Tainacan para a disponibilização da “Coleção William Lipkind do Museu Nacional”, pesquisa precursora que abriu novas possibilidades para a futura digitalização do acervo do MA UFG – atividade esta que se encontra em andamento; e o processo de captura de imagens em 360° da exposição em comemoração aos 50 anos do MA UFG, intitulada “Redes, Saberes e Ocupações”, que foi lançada em meio à pandemia através de uma transmissão virtual.²

Em um primeiro momento serão abordados os dois objetos centrais citados anteriormente, individualmente, pois se tratam de duas atividades que ocorreram em contextos diferentes, estimuladas por propósitos também distintos. Cada atividade terá seu processo de desenvolvimento descrito e serão elencados os pontos que se considerou mais relevante para a presente reflexão. Por fim, serão apresentadas algumas indagações possíveis que buscam articular museu, grupos sociais que transitam por seus espaços e o ambiente virtual enquanto uma ponte que mantém e cria novas possibilidades de diálogo.

Projeto Thesaurus Karajá, sua relação com o software Tainacan e uma nova possibilidade de tornar o conhecimento acadêmico mais acessível

Antes de adentrarmos os detalhes descritivos dos processos percorridos em nosso primeiro objeto de análise – a utilização do software Tainacan para a disponibilização da Coleção William Lipkind do Museu Nacional – é preciso conhecer as motivações que impulsionaram essa ação específica. A digitalização da Coleção

² O presente artigo trata-se de um desdobramento da monografia “Um estudo dos processos digitais do museu antropológico da UFG no período pandêmico” apresentada para obtenção do grau de licenciada ao curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Sob orientação de Manuel Ferreira Lima Filho, elaborada por Emanuelle Bianca Dallara e revisada por Túlio Mendanha.

William Lipkind do Museu Nacional foi um dos resultados do Projeto Thesaurus Karajá: diálogo intercultural e museologia compartilhada, coordenado pelo professor Dr. Manuel Ferreira Lima Filho que atua como diretor do MA UFG e é docente na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.³

Manuel foi pesquisador visitante no Museu Nacional do Rio de Janeiro e nesse período trabalhou com a Coleção William Lipkind do Museu Nacional, organizada pelo antropólogo estadunidense homônimo, em sua vinda ao Brasil entre os anos de 1938 e 1939, momento em que realizou pesquisas entre populações indígenas, sobretudo com os Iny-Karajá. A coleção é composta por 454 itens, dentre os quais 371 pertenciam aos Iny (Lima Filho, 2017: 489).⁴

O processo de digitalização de tais itens foi pensado como um resgate em meio à perda, pois a maior parte do inventário foi consumida no incêndio que fatalmente se alastrou pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro em dois de setembro de 2018. Tal recuperação somente foi possível de ser realizada a partir de fichas catalográficas e imagens arquivadas por Lima Filho após sua pesquisa na instituição ora citada. Sendo assim, o intuito da digitalização foi contribuir com o Museu Nacional em um contexto de sensibilidades afloradas pelo processo de perda física dos objetos, visando auxiliar, através da disponibilização de dados da cultura material, futuras ações de resgate e reconstrução institucional, além de permitir o acesso a toda comunidade acadêmica, além do público em geral e, claro, as populações indígenas, sobretudo os Iny-Karajá, aos dados dos itens da Coleção.

Disponibilizar os itens de forma *online* mostrou-se um movimento complexo, através do qual muito se pode refletir. A partir do arcabouço antropológico, foram inúmeras as possibilidades resultantes, dentre elas: possibilitar que os Iny-Karajá tivessem contato com itens que não mais existem em seu cotidiano, permitindo o

³ O projeto de pesquisa em questão teve diversos outros desdobramentos, como trabalhos de conclusão de curso, pesquisas de pós graduação, artigos e um livro que apresenta o compilado das pesquisas realizadas ao longo dos anos. O ebook teve seu lançamento no dia 20 de janeiro de 2022, através de uma live no Canal MA UFG na plataforma Youtube, que pode ser acompanhada através do link <https://www.youtube.com/watch?v=JBszHb8lZqs>; já o ebook está disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/tesourosIny-Karaja.pdf>

⁴ Aqui é importante chamar a atenção para as características colonialistas presentes na coleta de objetos indígenas existentes no contexto da época; sendo essas ações, na maioria das vezes, invasivas e desrespeitosas. De acordo com Lima Filho (2017) um dos propósitos de William Lipkind, impulsionado pelas práticas da época, foi o de ver nas coleções que fazia um meio para ganhos financeiros. Ainda segundo o autor: “Em sua busca por coleções, Lipkind adentrou em duas áreas sensíveis aos Karajá. Escavou um cemitério e removeu da aldeia várias máscaras de Aruanã ou ijasò, que estão relacionadas a um complexo ciclo ritual que inclui a iniciação masculina e práticas culturais ligadas aos mortos, gênero, corpo, recursos alimentares e produção de objetos materiais.”

resgate do modo de saber fazer, o diálogo com os anciãos das comunidades e o conhecimento das novas gerações, além de suscitar um novo olhar acerca da ficha catalográfica de caráter museológico empregada para descrição dos itens – experiência que permitiu uma complementação a partir de um viés antropológico que possibilitou compreender os objetos da referida cultura para além de sua materialidade levando em consideração o contexto social e a cosmovisão dos povos aos quais os itens pertencem. Sob este prisma, foi notável perceber que os “objetos” deixam de ser considerados coisas estáticas e passam a ser compreendidos enquanto integrantes de uma teia de significados que dá sentido ao modo de ser Iny.

O software Tainacan foi escolhido por disponibilizar as ferramentas necessárias para a execução do projeto inicial da digitalização. Ele foi desenvolvido através de uma parceria entre o Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília e da Universidade Federal de Goiás, tratando-se de uma ferramenta de gestão de arquivos e acervos culturais cuja utilização vem sendo cada vez mais comum em diversos museus do Brasil, dentre eles o Museu do Índio. É importante ressaltar que o software permite o diálogo entre projetos e museus, através de recurso de busca que permite interligar seus acervos, cruzar informações e obter resultado de forma mais rápida e acessível, sem necessitar acessar as páginas dos acervos separadamente e de forma manual.

No site do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) podem-se encontrar relatos sobre sua parceria com os desenvolvedores do Tainacan e os objetivos que desejam alcançar por meio desta, sendo eles:

- Promover a democratização do acesso aos objetos que representam a memória coletiva, a história e a diversidade cultural do país, a partir da difusão digital.
- Instrumentalizar os museus com a ferramenta Tainacan para o aperfeiçoamento da catalogação e da difusão dos bens culturais e para o desenvolvimento das ações de integração dos acervos em rede do Ibram.
- Disponibilizar um portal de busca integrada reunindo o acervo museológico, a fim de permitir o intercâmbio de informações.
- Qualificar as informações sobre os acervos museológicos, a partir do uso de padrões, normas e instrumentos técnicos da documentação. (IBRAM, 2021).

Além disso, através do referido site podemos obter os números atuais de implementação do software Tainacan nos museus do IBRAM, a saber: 20 museus com

acervo já disponível ao público, mais de 200.000 itens em tratamento das informações e mais de 15.000 itens já disponibilizados para consulta⁵.

Uma das propostas do Projeto Thesaurus, através da digitalização da Coleção William Lipkind, como apontado anteriormente, foi pensar outras categorias possíveis – além das museais, para análise e descrição dos itens, não no sentido de confrontá-las, mas sim complementá-las a partir de um viés antropológico, buscando a compreensão dos itens para além da cultura material; imbuídos em uma teia de significados criados e recriados no cotidiano dos Iny-Karajá. Sendo assim, mantiveram-se dados catalográficos básicos contidos nas fichas pertencentes ao Museu Nacional, como: peso, medida, nome do objeto, número de registro no livro de tombo, data de coleta, forma de aquisição, nome étnico, dentre outros. Utilizaram-se também as categorias da museóloga Berta Ribeiro⁶ para as disposições dos itens na plataforma, sendo elas:

1. Cerâmica;
2. Trançados;
3. Cordões e Tecidos;
4. Adornos Plumários;
5. Adornos de Materiais ecléticos Indumentária e Toucador;
6. Instrumentos Musicais e de Sinalização;
7. Armas;
8. Utensílio e Implementos de Madeira e Outros Materiais;
9. Objetos Rituais, Mágicos e Lúdicos.

Para Berta Ribeiro (1988, p. 15) a terminologia é resultado de um esforço de classificação tipológica e de elaboração taxonômica que visa fornecer aos antropólogos um vocabulário técnico normatizado que irá permitir o registro uniforme de informações que poderão ser comparadas, além de possibilitar que os acervos museológicos se tornem disponíveis como são os acervos de bibliotecas e arquivos, assim, estimulando a pesquisa.

A autora ainda considera que o Dicionário do Artesanato Indígena propõe um trabalho que não está pronto e acabado e complementa dizendo que “Ele terá de ser revisto, aperfeiçoado, depurado de erros e imprecisões, atualizado e completado, uma

⁵ A página onde se obtém o quantitativo foi atualizada no dia 16 de novembro de 2021.

⁶ Berta Ribeiro foi uma antropóloga, etnóloga e museóloga brasileira. Ao longo de seu trabalho no Museu Nacional do Rio de Janeiro propôs um dicionário do artesanato indígena, através do qual apresentou categorias para a classificação de objetos de cultura material indígena. As categorias criadas por ela facilitaram a catalogação em museus e passaram a ser amplamente utilizadas. RIBEIRO, Berta Gleizer. Dicionário do artesanato indígena. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1988.

vez que a cultura material, como parte integrante da cultura, não é estática” (Ribeiro, 1998: 14). As categorias de Berta Ribeiro foram criadas levando em conta a matéria prima empregada, a técnica de confecção e a morfologia do artefato (que são elementos que remetem às características físicas dos objetos, ponto muito levantado pela literatura etnológica da época), além de considerar classes mais abrangentes como a função do objeto, seu uso e sua simbologia.

No decorrer do projeto sentimos a necessidade de complementar as classificações museológicas e as categorias desenvolvidas pela autora, a fim de investigarmos pontos outros que nos permitissem aprofundar o olhar antropológico sobre os objetos. Nas figuras 1 e 2 podemos observar a ficha catalográfica utilizada no Museu Nacional que foi empregada como base para os estudos; na figura 3, 4 e 5 observa-se a página do acervo online do Projeto contendo o mesmo item da ficha técnica.

Figura 1

FICHA TÉCNICA
Museu Nacional – Setor de Etnologia

No. de registro: 28.632 Localização: Deslizante 2F (Esquerdo), baia 9, prateleira 3.



Categoria: Trancados como meio de transporte de cargas.
Sub-categoria:
Nome do objeto: Aturã
Terminologia étnica: Rorá (Ehrenreich, p.49 n°2)
Subgrupo étnico/linguístico: Karajá
Função: Transporte de produtos da roça, da mata e à locomoção de objetos durante as viagens por terra.
Número de peças: 01
Medidas: A 45,5cm (com alça), A 18,0cm (sem alça), H 24,0 cm x P 22,0 cm.
Material/suporte: Fibra vegetal
Coleção/Doador: William Lipkind
Data de confecção ou coleta: Março de 1939.
Forma de aquisição: Aquisição institucional/ Adquirido ao coletor.

Aldeia:
Região:
Estado: Tocantins
País: Brasil

Modelo de ficha catalográfica utilizada no Museu Nacional do Rio de Janeiro para registro da
Coleção William Lipkind

Figura 2

Descrição:	
<u>Cesto paneiriforme de conformação cilíndrica com fundo plano trancado segundo a técnica do trancado sarjado. Apresenta alça para suspender e aro com nervura de folha.</u>	
Grafismos:	
Notas gerais:	
Histórico administrativo:	
Estado de conservação	

Mofo e sujidades. (25/04/2014)

Histórico de conservação:

Bibliografia:

RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena. São Paulo: Edusp, 1988.

Data: 25/04/2014 Responsável: Cecilia Ewbank
Data: 25/11/2016 Responsável (Ficha a limpo): Lucas Yabagata

Modelo de ficha catalográfica utilizada no Museu Nacional do Rio de Janeiro para registro da
Coleção William Lipkind

Figura 3



Captura de imagem da ficha encontrada no acervo do Projeto de Pesquisa Thesaurus Karajá na
página do MA UFG

Figura 4

Miniatura  Compartilhar f t w p c Identificação da coleção Coleção William Lipkind (1938-1939) Instituição Museu Nacional - UFRJ Número de Registro 28.632 Localização na Reserva Técnica Deslizante 2F (Esquerdo), baia 9, prateleira 3 Nome étnico do objeto Rorá (Ehrenreich, n.49 n°2)	Data da coleta 1 de março de 1939 Forma de aquisição Aquisição institucional/ Adquirido ao coletor. Categoria Trançados Subcategoria Trançados > Trançados como meios de transporte de carga Função Transporte de produtos da roça, da mata e à locomoção de objetos durante as viagens por terra. Número de peças 1 Medidas (cm) A 45,5cm (com alça), A 18,0cm (sem alça), H 24,0 cm x P 22,0 cm Matéria-prima/Suporte Fibra vegetal	Em uso Não identificado Registros audiovisuais Cecilia Ewbank (2014) Desenho do objeto Taveira (2012) Papel social do artesão Sem dados Gênero do artesão Não identificado Papel social do usuário Sem dados Gênero de uso Não identificado Uso por classe de idade Não identificado Notas etnográficas Informações etnográficas: Txakóhi kóbiti (nome em Inyribá), utilizado por mulheres para carregar lenha, homens confeccionam; não é mais utilizado; desenho de aruanã.
---	--	--

Captura de imagem da ficha encontrada no acervo do Projeto de Pesquisa Thesaurus Karajá na página do MA UFG

Figura 5

Nome étnico do objeto Rorá (Ehrenreich, p.49 n°2) Povo Karajá Subgrupo étnico/linguístico Karajá Língua Inyribá Autoidentificação Iny Outros nomes de povos Carajá Karaya Caraiúnas Carajúna Carayahi Carajahis Aldeia Aldeia não identificada Região Araguaia Estados brasileiros	Matéria-prima/Suporte Fibra vegetal Descrição museológica Cesto paneliforme de conformação cilíndrica com fundo plano trançado segundo a técnica do trançado sarjado. Apresenta alça para suspender e aro com nervura de folha. Descrição étnica em inyribá Sem dados Descrição étnica em português Sem dados Descrição étnica em inglês Sem dados Grafismos Sem dados Notas gerais Tendo em vista que o campo de Lipkind foi em 1938/1938, padronizou-se considerar a ilha do Bananal com Estado de Goiás, remetendo à organização geográfica da época. Técnica de confecção	Notas etnográficas Informações etnográficas: Txakóhi kóbiti (nome em Inyribá), utilizado por mulheres para carregar lenha, homens confeccionam; não é mais utilizado; desenho de aruanã. Nome: Dibexia Karajá. Aldeia: Santa Isabel do Morro, ilha do Bananal, Tocantins. Local da entrevista: Sala de Projetos 2, Museu Antropológico UFG, Goiânia, GO. Data: 25/01/2018 Entrevistadores: Manuel Ferreira Lima Filho, Lucas Yabagata, Gabriel Mecenas e Marília Caetano. Histórico administrativo Sem dados Estado de conservação Médio Descrição de conservação Mofa e sujidades (25/04/2014) Histórico de conservação Sem dados Bibliografia RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato
--	--	---

Captura de imagem da ficha encontrada no acervo do Projeto de Pesquisa Thesaurus Karajá na página do MA UFG

Figura 6

Araguaia Estados brasileiros Goiás País Brasil Doador William Lipkind Data de confecção 1 de março de 1939	bananal com Estado de Goiás, remetendo a organização geográfica da época. Técnica de confecção técnica do trançado sarjado Cadeia operatória Sem dados Referências mitológicas Não identificado	Bibliografia RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena. São Paulo: Edusp, 1988. TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. Etnografia da cesta Karajá. Goiânia: Editora UFG, 2012. Data de catalogação 25 de abril de 2014 Responsável Cecilia Ewbank
---	---	---

Captura de imagem da ficha encontrada no acervo do Projeto de Pesquisa Thesaurus Karajá na página do MA UFG

Ao longo do processo de digitalização novos conhecimentos foram sendo adquiridos para transpor o conteúdo desejado de forma satisfatória na plataforma online, um dos pontos importantes ao longo do processo foi a compreensão e reflexão do que seriam os “metadados” e como utilizá-los.

Metadatos e especificidades

De acordo com Ferreira (2007) metadados são: “descrições inseridas dentro dos próprios arquivos de mídia, desenvolvidos com o objetivo de facilitar a busca e a recuperação desses arquivos, e são manipulados para se conformar com mudanças no arquivo que descrevem”. Portanto, tratam-se de informações estruturadas que auxiliam na descrição, identificação, gerenciamento, localização, compreensão e preservação de documentos digitais, além de facilitar a interoperabilidade de repositórios – este termo foi muito utilizado ao longo da pesquisa, sobretudo quando relacionado a mudanças praticadas na plataforma Tainacan.

Nesse contexto os metadados são importantes porque permitem que vários objetos das coleções, pertencentes aos Iny-Karajá, possam se relacionar entre si e com outras coleções caso possuam alguma característica em comum: um exemplo para ilustrar essa condição pode ser dado através da categoria a qual o objeto pertença, no caso da categoria ‘cerâmica’ esta reunirá todos os objetos que forem considerados como tal através do metadado ‘cerâmica’, assim, quando um visitante online clicar na categoria cerâmica terá acesso a todos os objetos que tenham essa característica. Fazendo o uso de recursos de interligação o visitante também poderá buscar em outros museus que utilizam o software por itens que também pertencem a categoria “cerâmica”.

Portanto, o processo de digitalização foi demorado, contando com ajuda técnica dos desenvolvedores do software, muito estudo e reuniões para diálogos, através das quais foram desenvolvidas novas percepções, aprendendo novos métodos de olhar para itens que se acreditavam familiares devido ao longo contato.

Ao observar todas as figuras anteriores, nota-se que os metadados utilizados como análise para o item sofreram um aumento notável da ficha catalográfica do Museu Nacional para a ficha disponibilizada pelo Projeto Thesaurus. As categorias, a partir de estudos, puderam ser mais aprofundadas – enquanto na fig. 1 e 2 temos como descrição “trançados como meio de transporte de cargas” na figura 3 podemos observar as

mesmas questões subdivididas em dois metadados, sendo o primeiro de categoria que nos apresenta “trançados” tratando das denominações gerais de Berta Ribeiro e subcategoria que aponta “traçado como meio de transporte de cargas”.

Essa diferença em primeiro momento parece simples, mas foi resultado de pesquisa e leitura do Dicionário do Artesanato Indígena proposto por Berta, onde buscamos entender suas categorias, subcategorias e especificidades de cada uma para somente então poder olhar de outra forma para os itens e tratá-los com cuidados até nos mais pequenos detalhes. Na versão proposta pelo Projeto também se vê o acréscimo de outros elementos que permitem vislumbrar melhor o objeto, como o desenho feito por Edna Taveira, esse espaço foi pensado como uma possibilidade de futuramente serem acrescentados vídeos, áudios e fotos que contemplem o objeto em questão (figura3). Quanto aos metadados criados por nós tem-se:

- Língua: se refere a língua materna da etnia que o objeto pertence;
- Auto identificação: nome utilizado pela etnia para se auto denominar – no caso Karajá eles se autodenominam pela palavra em inyribè (que se trata da língua materna Karajá) Iny, que significa “nós”.
- Outros nomes de povos: outras nomenclaturas que já foram utilizadas para se referir a etnia – na literatura é muito comum encontrar diferentes grafias para o mesmo nome. As literaturas atuais compreendem a etnia Iny-Karajá como aqui se apresenta a grafia, com “K”, mas em antigos relatos eram encontrados também as seguintes formas de escrita: Carajá, Karaya, Caraiaúnas, Carajáuna, Carayahi, Carajahis.
- Descrição étnica em inyrybè: assim como existe a descrição museológica embasada em seus termos técnicos, aqui se propõe uma descrição étnica em inyrybè, onde os próprios Iny-Karajá serão convidados a contribuir com seus saberes. Esta descrição terá uma tradução para o inglês e para o português.
- Técnica de confecção: Espaço onde os Iny-Karajá poderão relatar a forma como os objetos são confeccionados. Esse é um momento muito interessante da pesquisa, onde todos aprendem juntos: como já notado em uma oficina realizada no projeto antes do início de nossa participação, muitos objetos já não são mais produzidos, sendo assim, o contato dos Iny-Karajá com estes dá início a um processo de resgate da memória que abre caminhos para que conversem com os mais antigos da aldeia e muitas das vezes suscitam o desejo de recobrar os saberes ancestrais e voltar a confeccionar o

item. Essa categoria foi tomada como objeto de estudo pela colega de Projeto Marília Caetano Rodrigues Moraes que buscou:

(...) refletir sobre como o estudo etnográfico da bykyrè (que significa esteira na língua materna dos Iny-Karajá), realizado junto a professores Iny, a partir de uma abordagem processual da técnica e da aprendizagem, pode contribuir para entender persistências e transformações da técnica de uma geração para a próxima e qual o lugar do acervo de fotografias e documentos da coleção William Lipkind (1938) do Museu Nacional nesse processo. (Moraes, 2021).

Marília, através de sua pesquisa, ganhou dois prêmios “Lévi Strauss”⁷ da RBA (Reunião Brasileira de Antropologia), sendo o primeiro no ano de 2018, na modalidade pôster e o segundo no ano de 2020, na modalidade artigo. Suas conquistas proporcionaram uma maior visibilidade do Projeto.

- Cadeia operatória: metadado por meio do qual se pretende compreender o sentido do objeto, oportunizando uma análise para além de seu estado estático e material. A cadeia operatória se trata de uma categoria de análise antropológica muito debatida por Leroi Gourhan (1984) e outros autores que concentram seus estudos na maneira pela qual a construção e manipulação de determinados itens são compósitos polissêmicos de saberes, deste modo, a própria técnica de confecção não se limita em refletir sobre o “passo a passo” que resulta no objeto final, mas procura pensar para além do processo de fabrico, investigando a teia de significados que envolvem sua construção e que dá sentido à sua existência no cotidiano da etnia que o produz, além das compreensões heurísticas que dão sentidos e significados as técnicas utilizadas no fabrico.

- Referências mitológicas: Esse metadado é resultado de um estudo já iniciado pelos integrantes do Projeto, através do qual se pretende realizar o levantamento de todos os mitos envolvendo a etnia Karajá – sendo a análise dos mesmos uma oportunidade de observar a forma que retratam a cultura material e como esta se relaciona com a cosmologia específica. Sendo assim, esse metadado tem como objetivo listar mitos que retratem o objeto em questão, para que se possa perceber sua importância simbólica e de uso no contexto em que foi produzido.

- Papel social e Gênero do (a) artesão (artesã): Estes metadados foram pensados para refletirmos sobre quem são as pessoas autorizadas, legitimadas pela sociedade, que estão aptas a produzir determinado objeto – se são homens ou mulheres, xamãs ou

⁷O Prêmio Lévi Strauss é uma iniciativa da Associação Brasileira de Antropologia em homenagem à contribuição de Claude Lévi-Strauss à antropologia; o prêmio busca dar visibilidade a produções originais e de grande qualidade acadêmica e são ofertadas em duas modalidades: pôster e artigo.

anciãs que possuem determinadas técnicas ancestrais, dentre outros atores que ocupam papéis específicos dentro da sociedade que pertencem.

- Papel social do usuário e Gênero de uso: Através desses metadados pretende-se refletir quem são as pessoas que fazem uso de determinados objetos, quais papéis ocupam na convivência social. Um exemplo disso são as máscaras de *ijasò*⁸ que só podem ser vestidas por homens durante seus rituais, assim como só podem ser confeccionadas por estes.

- Uso por classe de idade: Assim como gênero e papel social, a faixa etária de uso pode revelar muito sobre a importância ou a finalidade de um objeto, pois muitos são confeccionados especialmente para uma determinada faixa etária, tanto feminina como masculina, podendo conferir poder, feminilidade, sabedoria, dentre tantos outros atributos, a uma determinada pessoa.

- Notas etnográficas: Esse metadado foi pensado como espaço para relatar informações apreendidas em oficinas, idas à campo ou outros eventos que permitam uma relação dialógica com os Iny- Karajá.

Nas figuras 4, 5 e 6 apresentadas pode-se notar que muitos dos metadados criados pelo Projeto ainda não se encontram preenchidos, apresentando o status “sem dados”, isso ocorre devido ao fato de que essa pesquisa ainda tem muitos caminhos a percorrer, os encontros para diálogo com os Iny-Karajá nem sempre são possíveis, principalmente diante do contexto de isolamento social provocado pela pandemia. Mas o ato de disponibilização da Plataforma, que ocorreu oficialmente no mês de outubro do ano de 2019, no Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão (Conpeex) da UFG, permitiu inúmeros desdobramentos que permanecem ressoando, dentre eles estão: permitir que novos pesquisadores se interessem pelo tema – sendo eles indígenas e não indígenas – e reflitam sobre a importância da cultura material e o universo que existe por detrás desta, indo além do palpável; fornecer materiais de estudo que podem ser utilizados no processo educativo em escolas localizadas em aldeias e também no ensino regular urbano e rural; incentivar o resgate de técnicas ancestrais já não mais empregadas pelos Iny-Karajá; além de devolver, de forma simbólica, ao Museu

⁸De acordo com Andrade (2016) *Ijasò* é uma categoria complexa de ser definida, alguns antropólogos que já trabalharam com os Karajá criam relações entre os *ijasò* e o plano subterrâneo, de onde originaram os Karajá de acordo com sua mitologia. Quando eles visitam a aldeia, aparecem na maioria das vezes em dupla e dançando, é o *hyri* (*xamã* Karajá) quem entra em contato com o *ijasò* e descobre seu canto, seu nome e os adornos que devem compor sua máscara, assim como a maneira que devem confeccioná-las. Podemos compreendê-lo como um ser integrante do cosmo Karajá e que assuntos ligados a ele é de conhecimento apenas dos homens da aldeia.

Nacional do Rio de Janeiro, o fruto de uma pesquisa iniciada na instituição – pesquisa esta realizada com uma coleção de cultura material que já não existe mais, mas que ainda tem muito a nos ensinar. O processo de resgate das memórias e dos dados da Coleção William Lipkind também são fundamentais para uma possível reconstituição dos objetos a partir da tecnologia 3D⁹ ou para outras iniciativas que visem recobrar/rememorar os objetos consumidos pelo incêndio.

Para uma maior compreensão das etapas e do desenvolvimento do Projeto proponho a seguinte tabela das atividades realizadas:

Atividades realizadas	Descrição das atividades
Oficina com os Iny-Karajá	Foram realizadas oficinas com os Iny-Karajá na sala do Projeto, localizada no Museu Antropológico UFG. Nesta etapa eu ainda não integrava o projeto; Muitos dados colhidos nesse momento foram de extrema relevância para lançar um novo olhar sobre os objetos da Coleção Willian Lipkind. Foram realizados, também, idas a campo com a mesma finalidade.
Digitação das fichas catalográficas do Museu Nacional do Rio de Janeiro	As fichas catalográficas, referentes aos objetos da Coleção Willian Lipkind, encontravam-se em formato impresso, sendo assim, foram criados arquivos, e forma manual, mantendo a mesma estrutura das fichas originais – este trabalho facilitou a manipulação das informações e a processo de transferência dos dados posteriormente para a Plataforma Tainacan
Grupos de estudos	Os grupos de estudo, que ocorreram frequentemente uma vez por semana, sempre foram uma característica marcante do Projeto – nesse momento discutimos bibliografias propostas para leitura e realinhávamos nossas tarefas individuais de acordo com a necessidade, sempre visando o desenvolvimento do Projeto
Desenvolvimento de novos metadados	Novos metadados foram pensados a partir de discussões e reflexões possibilitadas pelos grupos de estudo.

⁹Motta (2019) anuncia uma parceria entre o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ), o Instituto Nacional de Tecnologia (INT) e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) que visa a reconstituição das peças do acervo resgatadas dos escombros resultantes do incêndio. Utilizando técnicas de escaneamento e digitalização, modelagem computacional e de impressão 3D busca-se transformar os resíduos deixados pelo fogo em réplicas originais. A matéria completa pode ser acessada através do link: < <https://siteantigo.faperj.br/?id=3771.2.5>>.

Preenchimento da página do Projeto na Plataforma Tainacan	Tarefa realizada de forma manual, onde cada integrante do grupo ficou responsável por preencher uma categoria específica na Plataforma Tainacan – um exemplo para melhor compreensão pode ser dado a partir da categoria da qual fiquei responsável – “Objetos rituais, mágicos e lúdicos”, sendo assim, minha função foi selecionar as fichas dos objetos pertencentes a essa categoria e transferir as informações destas para a Plataforma Tainacan; completando os campos de metadados acrescidos por nós de acordo com as informações que possuía.
Continuidade de estudos e pesquisa de campo	Após o lançamento da Plataforma no Conpeeex o Projeto não se deu por finalizado. Os grupos de estudo continuaram e através deles buscamos nos aprofundar na pesquisa relacionada aos metadados que propusemos. Um destaque dessa fase trata-se do estudo da mitologia Iny-Karajá, onde reunimos todos os mitos que conseguimos encontrar em arquivos virtuais, fizemos análises dos elementos encontrados neles, como objetos de cultura material, personagens mitológicos, relações de parentesco, grafismo, animais, elementos de ordem vegetal, animal e mineral, dentre outros – esses dados ainda não estão disponibilizados ao público, mas já foram inseridos na Plataforma. Além dessa etapa, também realizamos leitura de autores que fizeram campo entre os Iny-Karajá, como Fritz Krause e seus relatos escritos para a Revista do Arquivo Municipal de São Paulo a partir de 1941; anteriormente já tínhamos lido dissertações e teses contemporâneas como “Hetohoky” de Manuel Lima Filho (1994); “Transformações Karajá – Os ‘antigos’ e o ‘pessoal de hoje’ no mundo dos brancos” de Eduardo Nunes (2016); “Os huumari, o obi e o hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá” de Rafael de Andrade (2016); “O povo do meio: tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal” de Patrícia Mendonça Rodrigues (1993). Atualmente cada integrante do Projeto tem dedicado seus estudos para a área de seu interesse e na medida que vão avançando dão continuidade no desenvolvimento dos metadados propostos pelo grupo.

As atividades acima descritas ocorreram durante os anos de 2018, 2019, 2020 e 2021 e as experiências vividas no decorrer do Projeto Thesaurus proporcionaram um novo projeto envolvendo a digitalização de todo o acervo do MA/UFG, que se encontra em andamento, sendo realizada pelos servidores do referido Museu, de modo que o acervo também utilizará a plataforma Tainacan e abrigará o Projeto Thesaurus como um dos projetos do MA/UFG.

Antes de dar início a uma análise teórica e reflexões sobre as experiências relatadas anteriormente, é necessário um relato do segundo objeto de estudo da presente

pesquisa: a captura de imagens em 360° da exposição em comemoração aos 50 anos do MA UFG, intitulada “Redes, Saberes e Ocupações”. Ambas as experiências, tanto do Projeto quanto da captura de imagens, embora tenham ocorrido em momentos diferentes, dialogam e nos chamam a atenção para o uso de ferramentas tecnológicas em ambientes museais e a importância que essas iniciativas ganham diante de um contexto pandêmico que exige o distanciamento social.

“Redes, Saberes e Ocupações”, sua finalização e lançamento me meio a pandemia e o processo de sua disponibilização através do tour 360°

O desenvolvimento da exposição “Redes, Saberes e Ocupações” teve início no período pré pandêmico, no segundo semestre de 2019, e seu desdobramento ocorreu em meio ao isolamento social, sendo possibilitado através de diversas reuniões virtuais, vindo a ser lançado ao público através de uma transmissão online no dia 15 de dezembro de 2020¹⁰. Foram poucos os convidados que participaram de forma presencial, respeitando os protocolos sanitários requeridos pelo contexto pandêmico.

Após o lançamento da exposição muitos foram os questionamentos advindos da impossibilidade de visita desta, o cenário de incertezas quanto ao retorno das atividades presenciais no MA/UFG e os de inúmeros diálogos envolvendo os integrantes, fez gestar a proposta da realização de um tour em 360° da exposição, vista como uma resposta possível diante do contexto vivenciado. A captura de imagens em 360° foi possível através da parceria do MA/UFG com o professor do curso de Bacharelado em Museologia Pablo Lisboa, por meio do Digital LAB¹¹.

A captura de imagem em 360° é realizada a partir de uma câmera específica, que capta todos os pontos de uma cena ao mesmo tempo e permite que o espectador decida qual ponto irá ver primeiro ou mesmo optar por ver todos os pontos de uma só vez. Câmeras convencionais, como as que se encontram em aparelhos celulares não são capazes de realizar a captura 360°, pois estes geralmente possuem a função de captura de imagem panorâmica na qual o cenário é retratado por completo, porém apenas em

¹⁰A transmissão foi realizada através do canal da UFG Oficial na plataforma YouTube e pode ser acessada por meio do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=6uhI0m4LZF0>.

¹¹ O Digital LAB foi criado por iniciativa do professor da UFG e museólogo Pablo Lisboa com o intuito de pensar a relação entre museu e digital, de acordo com um trecho do manifesto publicado em seu site: “O Digital LAB nasce da urgência de ações museais que estejam amalgamados com as vibrações da era das tecnologias de informação e comunicação”; trata-se de um laboratório 100% digital, na busca por integração, colaboração e construção de uma sociedade inclusiva e democrática. Dentre as diversas ações do laboratório existe a filmagem 360 ° resultado de parcerias com museus e instituições, o MA foi a primeira parceria desse projeto. Para conhecer mais basta acessar o site: <https://digitallab.ufg.br/>

uma dimensão, não envolvendo a qualidade e a opção de observar partes da cena com mais detalhes que proporcionam uma câmera de captura em 360°.

Esse modo de captura também permite que o visitante utilize os óculos de Realidade Virtual (RV), fator que intensifica a experiência de imersão no ambiente da exposição. Muitos são os modelos de óculos de RV, sendo um dos exemplares mais acessíveis o Cardbord – que tem como matéria prima principal o papelão – tal modelo foi desenvolvido visando à utilização de *smartphones*, momento em que estes são acoplados dentro dos óculos, que por sua vez é munido de uma lente posicionada entre os olhos do usuário e a tela do *smartphone*. Para que a imersão ocorra, o conteúdo tem que ser preparado dentro dos parâmetros de captura em 360°, assim, o usuário irá percorrer os espaços de acordo com os movimentos que realiza, como o simples virar de cabeça, através do qual poderá observar o cenário como se estivesse presente fisicamente nele.

A experiência também revelou outros complementos que podem tornar o *tour* do visitante mais interativo, interessante e acessível, como a possibilidade de se adicionar imagens, áudios e vídeos que permitam a visualização com mais detalhes da exposição. Além de ferramentas de autodescrição que possibilitam a visita de pessoas com deficiência visual. Este recurso ainda se encontra em desenvolvimento.

A partir dos processos de captura das imagens em 360° e das reuniões, no modelo remoto, realizada pelos integrantes da equipe responsável por desenvolver o material – Rossana Klippel, Museóloga e Vice-diretora do MA UFG; Mayara Domingues, museóloga do MA UFG, professor Pablo Lisboa e estagiária Emanuelle Dallara – muitas foram as reflexões suscitadas, dentre elas encontram-se:

- Quais são os roteiros possíveis de serem realizados pelos visitantes da 360°? Como suas escolhas, ao longo da visita, interferem em sua experiência?
- De que caráter são os comentários realizados a respeito do tour? E caso não existam comentários, qual o motivo de sua ausência?
- Durante o percurso os visitantes visualizam, de forma particular, os recursos disponíveis, como fotos e vídeos?
- Qual o perfil do visitante virtual? Tratam-se de pesquisadores, estagiários, servidores, estudantes ou integrantes da comunidade no geral? Qual a média de idade dessas pessoas? Já tiveram experiências como essa anteriormente? Quais são suas críticas e sugestões?

Ao longo das reuniões compreendeu-se que a experiência de captura de imagens em 360° da exposição “Redes, Saberes e Ocupações” trata-se de uma ação de caráter

laboratorial, aqui vale ressaltar que esta foi a primeira ação do Digital LAB, que segue realizando a captura de imagens em 360° de inúmeras outras exposições e ações.

O processo de captura de imagens em 360° da exposição “Redes, Saberes e Ocupações”, assim como o desenvolvimento de um material educativo de acesso *online* (material pensado posteriormente como guia para professores e visitantes que apresentassem o desejo de visitar a exposição), as *lives* e eventos realizados de forma virtual e a iniciativa de disponibilização do acervo do MA UFG de forma *online*, foram propostas que surgiram como respostas diante de um contexto social específico, o de isolamento social. A utilização de recursos tecnológicos antes e durante o período pandêmico nos revela um processo de transformação ao qual se submete o MA/UFG, através do qual busca manter e intensificar o diálogo com seu público, reforçando sua principal característica que é ser ponte entre universidade e comunidade.

Pontos de reflexão, o uso da tecnologia em ambientes museais

Como ponto de partida, de acordo com o site do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) a última definição proposta para o que vem a ser um museu trata-se da seguinte:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessível e inclusivo, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam éticas, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (IBRAM, 2022).

Esta definição se trata de um conceito geral do que os especialistas na área consideram como museu, assim como seu papel e suas inúmeras contribuições sociais. Para o presente artigo, além desse panorama geral existem mais três pontos que consideramos importantes para delimitar melhor a instituição abordada nessa pesquisa, o MA UFG, sendo eles: um levantamento do que vem a ser um museu universitário, as especificidades de um museu de caráter antropológico e a contextualização da criação do MA UFG, a partir de então podemos refletir sobre os processos de transformação que ocorreram ao longo dos anos na instituição.

O papel que um museu universitário deve exercer trata-se de uma temática muito discutida no mundo todo. No início do século XIX, nos Estados Unidos, as funções básicas dessa modalidade de museus era a pesquisa universitária e o ensino, mas em 1938 se inseriu na discussão o argumento de que seus espaços deveriam propor

atividades e exposições voltadas para a sociedade, proporcionar visitas para grupos escolares, cursos de extensão, formação de profissionais de da área, além da pesquisa e do ensino que já eram foco da instituição. Em 1939 houve os que se opuseram aos novos argumentos, alegando que os museus deveriam ser voltados apenas para a comunidade universitária – debates como esses perpassam a literatura até os dias atuais (Marques; Silva; 2011: 68).

O Brasil também foi e permanece sendo palco para tais discussões e argumentações acerca do papel dos museus universitários. Scheiner (1998) ressaltou a importância de que os dirigentes dos museus os compreendam enquanto um serviço público, portanto não devem fechar-se em si mesmos sendo necessária a transposição dos conhecimentos acadêmicos, gerados na instituição, para o público em geral, de modo que a comunidade fora do eixo acadêmico possa conhecer o resultado das pesquisas realizadas, aprendam os métodos utilizados pela ciência e as técnicas e processos de investigação utilizados nas pesquisas – essas ações são compreendidas pela autora como cooperadoras para o desenvolvimento do país.

Ribeiro e Possas (2006) reforçam o pensamento de Scheiner e discorrem sobre a responsabilidade dos museus universitários perante a sociedade, para eles se trata de uma instituição encarregada de promover um diálogo entre o eixo fora do circuito acadêmico e a universidade, assim, disseminando cultura, ciência e tecnologia pelo país. Notemos que reflexões como estas ganharam maior profundidade e grande ressonância no debate acadêmico a partir da criação do termo Educação Patrimonial.

De acordo com Vasconcellos (2005) os museus universitários possuem um elemento que o distingue de outras modalidades de museus, trata-se da tríade: pesquisa, docência e extensão – essas três características dizem respeito aos objetivos, atividades fundamentais, que norteiam a universidade e sendo o museu vinculado a essa instituição, passa a ter a mesma base norteadora. Mesmo que a instituição por vezes dê destaque em uma das funções, devido ao contexto em que está inserida. Segundo o autor, outra característica que demonstra a singularidade dos museus universitários, é a de que eles contam em seu corpo técnico e científico com excelentes profissionais formados nas mais diversas áreas do saber.

Partindo da noção macro do que vem a ser um museu universitário, é importante ressaltar as características próprias dessas modalidades de museu no Brasil. A criação destas instituições no Brasil possui uma história específica em relação a outros países da

América Latina, como México, Peru e Argentina, que tiveram a construção de universidades muito anteriormente; no Brasil a primeira universidade foi fundada somente na década de 1930. Portanto, no caso brasileiro, os acervos precederam a criação das universidades sendo incorporado por estas, sobretudo por meio de doações, a posteriori, ao passo que em outros países da América Latina os museus se vincularam a universidades desde o momento de sua criação (Vasconcellos, 2005: 290).

Em Goiânia essas condições não foram diferentes. De acordo com Nei Clara de Lima (2014), os anos de 1930 são considerados como um marco de transição que separa a ideia de tradicional e de moderno no Estado de Goiás. A região que era compreendida como local de decadência, isolado, marcado pela agricultura camponesa e familiar, com sistema político perpassado pela autoridade dos coronéis da região, passa a receber inúmeras transformações rumo à modernização, dentre eles estão alguns marcos: implementação da estrada de ferro, fundação de Goiânia em 1933 (que foi construída para substituir a antiga capital, a Cidade de Goiás, e carregava o simbolismo do novo que toma lugar do antigo, o progresso em detrimento do atraso) e de movimentos intelectuais que foram responsáveis pela criação da faculdade de filosofia, ciências e letras da UFG em 1962.

Foram nos citados períodos que tiveram início as primeiras expedições etnográficas e folclóricas na região Centro Oeste, através das quais se pretendia registrar e “resgatar” culturas que se consideravam a beira da extinção como expressões materiais da população sertaneja e indígena. Muitas dessas expedições resultaram na formação de acervos particulares, que mais tarde seriam doados, em sua grande maioria, para o Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da UCG (Universidade Católica de Goiás) e para o MA UFG.

Em 1970 funda-se o MA UFG e a partir daí tem início o diálogo entre museu e o campo de estudo antropológico, esses dois segmentos estreitam laços a partir de um objetivo em comum: explicar a sociedade e seus objetos (sua cultura material) em uma perspectiva histórica e temporal. Ao longo do tempo o MA passa a propor um espaço de representação cultural e política de diversos grupos expostos em seu acervo, possibilitando a valorização da diversidade cultural, politizando o debate e instigando seus visitantes a refletirem a importância da convivência entre grupos sociais distintos e os desdobramentos que surgem a partir dessa interação, sempre tendo como norte uma sociedade democrática e justa para todos, sem exceções. (Vasconcellos, 2011: 708).

Esta breve exposição panorâmica do Museu Antropológico nos possibilita uma visão contextual e histórica necessária para compreendermos o MA UFG enquanto a instituição que é hoje. São muitos os elementos que influenciaram sua fundação, assim como determinaram seu modo de atuação; é importante salientar o quanto a instituição passou por diversas mudanças conceituais e de atuação, muitas vezes provocadas pelo campo da antropologia enquanto área de conhecimento.

A partir da compreensão da existência de um processo contextual e histórico por trás da forma de ser de uma instituição, esse artigo pretendeu dar ênfase no uso de ferramentas tecnológicas pelo MA UFG. Assim como existiram condições anteriores que mudaram o rumo da instituição, o desenvolvimento das ferramentas tecnológicas e o contexto pandêmico são elementos importantes para a análise da atual conjuntura.

O MA UFG mostra-se como lócus de transformação, que se adapta de acordo como o contexto no qual está inserido e a partir disso busca novas formas para a manutenção de seu vínculo dialógico com a sociedade, cumprindo com o que se espera de um museu universitário: a realização de pesquisas, atuar no ensino e por meio de projetos de extensão dialogar com seu público.

A exposição histórica da instituição nos faz perceber que em sua gênese, o MA UFG teve como um de seus primeiros objetivos a coleta de artefatos pertencentes a culturas que eram consideradas em vias de extinção; promovia-se também cursos de capacitação, que baseados no contexto da época, buscava preparar estudiosos para aplicação dos métodos científicos e contrapô-los aos conhecimentos considerados de “sendo comum”, “não científicos” e “não detentores do conhecimento”; tornando-se espaço de questionamento de categorias até então tomadas como regra, dentre elas a categoria “sertão”.

As novas conjunturas epistêmicas e a elaboração de novas formas de visualidade museau, inclusive as perspectivas de maior participação comunitária dentro destas instituições permitiu que o espaço físico do MA UFG fosse ocupados por diversos grupos sociais, dentre eles indígenas, quilombolas, integrantes do movimento Hip Hop e ativistas na luta antimanicomial; propondo uma exposição elaborada a partir do diálogo entre servidores e integrantes de movimentos sociais, a partir da metodologia da curadoria compartilhada. O desenrolar de tais movimentos permitiu que se adentrasse nos ambientes digitais, mostrando uma constante busca pelo diálogo com seu público, mantendo antigas relações e criando novos laços.

Através dos dois objetos escolhidos para análise pretendeu-se, ao longo do artigo, refletir sobre o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e o diálogo que este estabelece com seu público em contexto pandêmico, público este que em tempos anteriores a Covid-19 transitava pelos espaços do Museu Antropológico lugar que proporciona momentos de reflexão do devir histórico cultural. Sendo assim destacamos a importância do museu enquanto instituição estar atento às demandas de seu público, assim como ao contexto social no qual está inserido, pois são essas relações que movem seu processo de transformação enquanto instituição, para que se adapte à realidade e possa assim atender os anseios daqueles que o tomam como local necessário de convivência.

Nesse sentido, a utilização de recursos tecnológicos antes e durante o contexto pandêmico não se tratam apenas de uma iniciativa do Museu Antropológico para fazer-se ser notado, mas sim uma resposta às demandas da comunidade através dos grupos sociais. Manter o diálogo em tempos de isolamento social foi um desafio que exigiu da instituição que esta se reinventasse, nesse aspecto, partiu-se de experiências anteriores, como a digitalização da Coleção William Lipkind, para propor novos horizontes. As redes sociais da instituição, que já existiam, passaram a ser mais ativas, como o Instagram e o canal na plataforma Youtube, através do qual se realizaram lives, cursos, encontros, simpósios e outros eventos.

Espera-se que os debates e exposições descritos neste artigo possam contribuir para futuras pesquisas, tanto referentes à instituição MA UFG quanto aos usos de novas ferramentas museais que permitam a transposição e o “contato” democrático do público com os ambientes dos museus, seja em contextos de isolamento social como os ora retratados ou como possibilidade de estender o contato com as exposições aos que geograficamente (ou socioeconomicamente) não possuem acesso a estas.

Referências

ANDRADE, R. S. G. *Os huumari, o obi e o hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá*. 2016. 108 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

DALLARA, Emanuelle Bianca. Um estudo dos processos digitais do Museu Antropológico da UFG no período pandêmico. Monografia (Graduação em Ciências Sociais Licenciatura) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

FERREIRA, Luis Andre Villanueva da Costa. *Metadados em multimídia: aplicações e conceitos em MPEG-7*. 2007. 105p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Elétrica e de Computação, Campinas, SP. Disponível em: Acesso em: 08/10/21.

LEROI-GOURHAN, Andre. *Evolução e técnicas II: o meio e as técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1984b.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Coleção William Lipkind do Museu Nacional: Trilhas Antropológicas Brasil-Estados Unidos*. Mana 23 (3), Sep-Dec 2017.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohoky: um rito karajá*. Goiânia: Editora UCG, 1994.

LIMA, Nei Clara. *Percursos da antropologia em Goiás*. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 225-231, jul./dez. 2014.

MARQUES, Roberta Smania; SILVA, Rejâne Maria Lira da. *O reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA*. 62 Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, v. 4, n. 1, 2011.

MORAES, Marília Caetano Rodrigues. Técnica e aprendizagem: a *bykyrè* e as esteiras *Iny* da Coleção William Lipkind (1938). Etnográfica. Lisboa- Portugal. Vol. 25 (2). 2021.

MOTTA, Débora. *Um Patrimônio que ressurge literalmente das cinzas*. FAPERJ, 2019. Disponível em: < <https://siteantigo.faperj.br/?id=3771.2.5> > . Acesso em 28 de Junho de 2023.

NUNES, Eduardo Soares. *Transformações Karajá – Os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos*. [Tese de doutorado]. Universidade de Brasília. Brasília, maio, 2016.

RIBEIRO, Berta Gleizer. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Editora 244

Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1988

RIBEIRO, Maria das Graças; PÔSSAS, Helga Cristina Gonçalves. *Rede de Museus e Espaços de Ciência e Tecnologia da UFMG*. Belo Horizonte: Pró-Reitoria de Extensão da UFMG. 2006.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *O povo do meio – tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal*. [Dissertação de mestrado]. Universidade de Brasília. Brasília, junho, 1993.

SCHEINER, T. C. *Apolo e Dionísio no templo das musas. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. 1998. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 1998.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Museus antropológicos na contemporaneidade: perfil, perspectivas e novos desafios*. Anais. Buenos Aires: ICOM/ICOFOM, 2011.

VASCONCELLOS, Camilo M. *A função educativa de um Museu Universitário e Antropológico: o caso do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*. Cadernos do CEOM – Vol. 18, n. 21- Museus: pesquisa, acervo, comunicação. 2005.

Retratos de um SUS colonizado: signos e símbolos da memória ancestral da branquitude em Aracaju

Portraits of a colonized SUS: signs and symbols of the ancestral memory of whiteness in Aracaju

Rosely Anacleto de Jesus Morais de Almeida

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Aracaju, SE, Brasil

ranacleto.1@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0956-3198>

Recebido em: 2 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

Este artigo explora alguns símbolos e signos da Rede de Atenção à Saúde de Aracaju que evocam a memória ancestral da branquitude no âmbito do SUS. Desnaturaliza discursos que legitimam relações de poder assimétricas em desfavor de grupos racializados. A *corpora* analítica corresponde a arquivos digitais e históricos contemplando textos de circulação na internet, fotografias, autobiografia e cartazes com imagens usadas pela equipe de saúde como recursos pedagógicos. A análise ancora-se nos Estudos Críticos da branquitude em diálogo com os Estudos Críticos do Discurso. O acervo examinado comprova a recorrente ativação de elementos que evocam o direito à memória de pessoas brancas de forma quase compulsiva, enquanto o grupo racial que depende exclusivamente do SUS para prover seus cuidados em saúde, permanece em condição subalterna, desprovidos de agência, identificação e representação social.

Palavras-chaves: Branquitude. Saúde Coletiva. Memória Ancestral. Estudos Críticos do Discurso.

Abstract

This text explores some symbols and signs of the Aracaju Health Care Network that evoke the ancestral memory of whiteness within the scope of the SUS. It denaturalizes discourses that legitimize asymmetrical power relations to the detriment of racialized groups. The analytical corpora corresponds to digital and historical files, including texts circulating on the internet, photographs, autobiographies, and posters with images used by the health team as pedagogical resources. The analysis is anchored in Critical Whiteness Studies in dialogue with Critical Discourse Studies. The examined collection proves the recurrent activation of elements that evoke the right to the memory of white people in an almost compulsive way, while the racial group that depends exclusively on the SUS to provide its health care, remains in a subordinate condition, devoid of agency, identification and social representation.

Keywords: Whiteness. Collective Health. Ancestral Memory. Critical Discourse Studies.

Introdução

O objetivo deste artigo é explorar alguns símbolos e signos da Rede de Atenção à Saúde de Aracaju (RAS) que evocam a memória ancestral da branquitude. Consiste numa análise embasada nos Estudos Críticos da Branquitude em diálogo com os Estudos Críticos do Discurso (ECD).

De acordo com Marcinik, Mattos (2021: 2 – grifos meus), os estudos críticos da branquitude

[...] problematizam as formas de (re)produção e potencialização do racismo, em que a *pessoa branca* ocupa um *lugar simbólico* que não é estabelecido por questões genéticas, mas por *posições e lugares sociais* que são *construídos para que determinadas lógicas de privilégios, vantagens e direitos sejam mantidas em função dos fenótipos raciais*.

Em perspectiva análoga, os ECD, “focam-se em problemas sociais, em especial no papel do discurso na produção e reprodução do abuso do poder ou da dominação (van Dijk, Medeiros e Andrade, 2013: 353). De orientação multidisciplinar, compreendem que as relações entre discurso e sociedade são cognitivamente mediadas (van Dijk, 2016). Em sentido *lato* o discurso, nessa abordagem, contempla forma escrita ou oral de interação verbal, mas também a dimensão semiótica, com atos e expressões não verbais, imagens, esculturas, construções, vídeos etc. (Pereira, Texeira e Pereira, 2020).

A pesquisa baseada nos ECD “combina a ‘solidariedade com os oprimidos’ [...] com uma atitude de oposição e dissensão contra aqueles que, por meio do texto e da conversação, buscam estabelecer, confirmar ou legitimar o seu abuso de poder” (van Dijk, Medeiros e Andrade, 2013: 353).

Diante da escassez (ou talvez inexistência) de investigações sobre a conformação da branquitude de Aracaju, sumariizei inicialmente algumas pistas documentais sobre a colonização/escavidão nas *plantations* locais. Sequencialmente, abordei aspectos simbólicos da branquitude na interface com o SUS, política pública de caráter *universal*, e onde exerço meu labor, há duas décadas, como assistente social. Em seguida apresentei os rastros da preservação de uma memória branca, onde um centro hipoteticamente incolor contrasta com as margens ocupadas por pessoas racializadas, através de imagens que na verdade são recursos pedagógicos usados por profissionais de saúde em atividades de educação em saúde, com usuários predominantemente negros. Por fim, tematizo o revigoração da herança simbólica com parâmetro branco correlacionando textos da

página oficial da Prefeitura de Aracaju a acontecimentos históricos, ratificando que lembrar e esquecer não são fruto do acaso, são antes, produções sociais.

Método

O presente trabalho discorre sobre os resultados parciais de uma investigação em curso, em nível de doutoramento, vinculada ao Grupo de Pesquisa sobre Normas Sociais, Estereótipos e Preconceito Racial (NSEPR) da linha de pesquisa Psicologia Social e Cognitiva do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Sergipe - UFS.

O *locus* de investigação é a Unidade Básica de Saúde (UBS) Dona Sinhazinha, Aracaju. O *corpora* analítico é composto por textos verbais, imagens e recursos multimodais, alguns de livre circulação na internet, dispensando a anuência do Sistema CEP/CONEP/SECNS/MS, conforme Lei nº 12.527 de 18/11/ 2011. A análise empreendida entrelaça os estudos críticos da branquitude com os ECD.

A face desconhecida da branquitude aracajuana

*“A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo”
(Conceição Evaristo).*

O conceito de branquitude refere-se essencialmente a um “lugar de privilégios ocupado por pessoas brancas” (Frankenberg, 2004; Cardoso, 2010; Schucman, 2012; Bento, 2020, Theodoro, 2022). Esse “privilégio” pode corresponder a uma dimensão simbólica ou material, e não raro, as duas coexistem e se retroalimentam. Isso significa considerar que o “lugar” não é uma abstração desencorpada, desencarnada, pois foi socialmente construído e ocupado por um conjunto de pessoas com fenótipo assemelhado, de tal sorte que, mesmo em situações extremamente adversas, pessoas brancas são comumente beneficiadas, como na Guerra da Ucrânia, em que pessoas negras denunciaram a existência de barreiras exclusivamente para elas, quando tentaram escapar dos conflitos¹. O “mendigo gato” de Curitiba também confirma esse entendimento de privilégio, mesmo

¹ Disponível em:
<https://g1.globo.com/mundo/ucrania-russia/noticia/2022/02/28/uniao-africana-condena-tratamento-racista-dad-o-a-africanos-impedidos-de-deixar-a-ucrania.ghml>. Acesso em: 11 de jun. de 2023.

em circunstâncias vulnerabilizadas. À época, vivendo em situação de rua, seus estonteantes olhos azuis, como descrito na matéria, conquistou mentes e corações, gerou comoção, fama e tratamento em clínica privada para dependência química², numa nítida indignação narcísica (Bento, 2020b), ao condicionar a compaixão e solidariedade exclusivamente a uma pessoa cujo fenótipo gera laços de pertença a um grupo racial específico: branco.

Nas pesquisas científicas, a branquitude aracajuana tem literalmente passado em branco, por isso, inicio essa discussão situando algumas pistas documentais sobre a colonização/escravidão em Aracaju e a constituição processual desse *locus* privilegiado, tentando recompor as peças de um quebra-cabeça ainda disforme.

Segundo Souza Neto (2017), nas *plantations* aracajuanas, até a formalização do ato abolicionista em 1888, existiam 183 escravizados, visto que a maioria absoluta já havia conquistado a liberdade durante o escravismo tardio³ (Moura, 2019), no último país ocidental a proibir o trabalho forçado. De fato, o censo de 1872 confirma que a Lei Áurea só beneficiou cerca de 15% de cativos. Sobre a população branca, meu real interesse, as fontes documentais são imprecisas. Essa lacuna reforça a tese da invisibilidade da branquitude, desde a colonização aos espaços acadêmicos contemporâneos, apesar da sua paradoxal onipresença.

Rodeghero (2023: 52) afirma que “no ensino de História brasileiro, a origem do racismo é historicamente afastada do indivíduo branco e que o racismo é considerado um problema apenas para aqueles que sofrem com ele, e não para aqueles que se beneficiam”. Frankenberg (2004) salienta que a branquitude não seria invisível, mas tão somente não nomeada, sugerindo que a mesma esteja escamoteada em qualificações genéricas a exemplo de conceitos como classe social dominante, Humanidade, Homem, pessoa, colonizadores, europeus, americanos, imigrantes⁴ etc.

²Disponível em:

<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2012/10/jornal-britanico-repercute-caso-do-mendigo-gato-de-curitiba.html>. Acesso em: 14 de jun. de 2023.

³O escravismo tardio para Clóvis Moura compreende o período de 1850 até 1888. Se caracteriza pela proibição formal do tráfico de pessoas negras escravizadas e a desestabilização da base escravista via importação de imigrantes brancos para ocupar os postos assalariados no capitalismo nascente.

⁴Importante frisar que na mídia tradicional e até em algumas pesquisas científicas, imigrantes são associados a grupos étnico-raciais brancos, notadamente europeus, como no caso dos italianos, alemães e espanhóis. Já a designação “refugiados”, ainda que não tenha exatamente a mesma conotação, em geral é mais empregada a grupos étnico-raciais infra humanizados, como haitianos, venezuelanos, colombianos, congoleses, cubanos etc.

Cardoso (2022) sinaliza que a racialização do branco e a necessidade de perscrutá-lo partiu inicialmente dos cientistas negros, para suprir o vácuo que haviam produzido sobre sua intrigante ausência em diversas áreas de conhecimento.

Aspectos simbólicos da branquitude na interface com o SUS em Aracaju

O bairro Grageru no qual a UBS *locus* da pesquisa está situada, consta, conforme as fontes bibliográficas consultadas, como uma das propriedades arroladas no inventário de Maria Custódia dos Anjos, personagem afortunada e partícipe da aristocracia aracajuana (Santos, 2018a). Junto aos lotes de terras herdados por esta senhora, constava também uma mulher escravizada por nome Luzia, “coincidentemente” o mesmo nome do bairro fronteiro ao Grageru e cuja população também é parcialmente assistida pela UBS.

Dentre as 8ª Regiões de Saúde que conformam a Rede Administrativa de Atenção à Saúde de Aracaju, a UBS Dona Sinhazinha pertence à 3ª Região e, de acordo com a Secretaria Municipal de Saúde

Apesar de ser uma área de bairros *povoados pela classe média*, também convive com áreas de desigualdades socioeconômicas. Abrange Grageru, Luzia, Jardim Esperança, Conjunto Médici e Coroa do Meio. Essa “*centralidade*” faz com que os equipamentos desta região sejam demandados por população de outras áreas, que se deslocam em busca de acesso. Um exemplo do que foi citado é a *UBS Dona Sinhazinha, uma das mais antigas da cidade e que é procurada por moradores de todas as classes e bairros por estar no imaginário da população como uma Unidade a ser acessada para suas necessidades, independente de territorialização* (Plano Municipal de Saúde de Aracaju 2018-2021- grifos meus).

De acordo com os ECD, a prática discursiva “pode ser utilizada para (re)produzir representações na cognição social, com o intuito de fortalecer interesses de uma elite” (Pereira, Teixeira e Pereira, 2020: 35). Essa assertiva fica comprovada em recortes do texto acima, pois “*classe média*” pode ser um termo genericamente empregado para invisibilizar a branquitude. Na obra *A sociedade desigual: racismo e branquitude na formação do Brasil*, o economista Márcio Theodoro (2022), aponta, através de dados empíricos que condições históricas forjaram uma classe média branca com laços atávicos à elite branca.

No outro trecho em destaque, a Secretaria de Saúde reconhece que o imaginário popular é povoado pelo interesse em compor o seletivo grupo de usuários vinculados à UBS “*procurada por moradores de todas as classes e bairros [...], independente de territorialização*”. Convém elucidar que a vinculação da comunidade adscrita é de fato

uma tecnologia relacional e comprovadamente exitosa na otimização do cuidado em saúde, conforme Declaração Internacional de Alma-Ata (URSS/1978), da qual o Brasil é signatário. No entanto, a questão que me parece relevante aqui não é retroceder em experiências benéficas no campo da saúde coletiva, sobretudo depois do desfecho traumático de uma pandemia mal gerida. Meu interesse é rastrear as pistas que, operadas por recursos linguísticos, ocultam ou revelam a branquitude, conforme o jogo de interesse em disputa. Nesse diapasão, o texto referido, pode no fundo “servir para produzir e sustentar significados raciais, pois performa uma pedagogia pública sobre quem pertence e a onde, e sobre o que faz com que certos espaços sejam desejáveis” (Maia, 2019: 262 *apud* Lipsitz, 2011). Arelada a essa discussão está a análise da imagem (Figura 1), pois elementos conjugados são rapidamente processados nas nossas mentes: o poder aquisitivo dos moradores, sua localização numa das maiores avenidas da capital, rota de circulação obrigatória na intersecção entre vários pontos estratégicos, polo comercial intenso, tráfego de modais viários diversificados ampliando a visibilidade não só da própria UBS, mas, sobretudo de quem está autorizado a frequentá-la.

Figura 1- Imagem da faixa externa da UBS Dona Sinhazinha



Fonte: infonet.⁵

Para Maia (2019), a classe média é pouco estudada no Brasil e os trabalhos mais recentes não conferiram suficiente atenção à sua constituição racial. Nesse estrato, habita um tipo peculiar de pessoas autodefinidas como “classe média”, segundo a autora. Costumam se aliar às classes altas para se protegerem “em espaços exclusivos, que, na

⁵ Disponível em: Grageru: moradores temem possível mudança no Sinhozinho - O que é notícia em Sergipe (infontet.com.br). Acesso em: 31 de mai de 2023.

confluência entre raça e classe, são também espaços de branquitude” (p. 266). Adotam marcadores de fronteira simbólica e material, constituindo uma branquitude, definida pelo *habitus* “ou seja, disposições, valores, visões de mundo, estilos de vida, moralidade, formas de lazer, assim como formas de habitar a cidade” (Maia, 2019: 268; Bourdieu, 2008).

O batismo da UBS de *Dona Sinhazinha*, também é uma incógnita ainda não completamente elucidada. Analisando a história a contrapelo como ensina Walter Benjamin.

(Benjamin, 1996), observamos que alguns trabalhos acadêmicos sobre o pós-abolição em Sergipe, aludem com recorrência a uma fonte histórica chamada de *Memórias de Dona Sinhá* (Souza Neto, 2018; Albuquerque, 2015; Santos, 2014b), pertencente à Aurélia Dias Rollemberg. Branca, ligada ao baronato local e ao Partido Liberal, viúva do médico e senador Gonçalo de Faro Rollemberg, compondo a “fina-flor” sergipana, Dona Sinhá foi educada por preceptoras alemãs (as “vovós alemãs”), diretamente no domicílio, conforme a tradição classista, racial e patriarcal da época. A “fidalga”, designação exclusiva de quem era “filha de alguém”, foi bastante conhecida entre seus coetâneos e viveu até 1952.

Embora não seja possível concluir que o nome da UBS corresponda à Dona Sinhá, as evidências historiográficas apontam fortemente nessa direção, pois as interligações dos troncos parentais e patrimoniais se desdobraram em sobrenomes conhecidos nas famílias sergipanas, retratados em muitos equipamentos públicos, monumentos, avenidas e outras três UBS: Casa Maternal Amélia Leite, Augusto César Leite e Osvaldo Leite.

Fato curioso, mas em certa medida nada surpreendente, é que, no dia em que a Lei Áurea foi assinada, a senhora de engenho fez o seguinte registro no seu diário:

Foi um alvoroço grande, minha sogra chamou os escravos e comunicou a eles, foi uma revolução, todos ficaram fora de si, davam vivas, cantavam, dançavam e não atendiam mais a pessoa nenhuma. Felizmente minhas amas ficaram sossegadas. Houve missa cantada; bailes e grande alvoroço; muitos falam em mudar-se; outros ficaram. O mês todo não se teve sossego. Minha sogra não tendo mais escravos e receando eles não obedecerem, resolveu mudar se (sic) [...]. Eu fiquei triste e só, pois a casa que tanto desejei foi outra. Fiquei com duas amas e comecei a lutar com cozinheira (sic), mas a minha já não queria empregar-se (Souza Neto, 2017: 69 *apud* Rollemberg, s/d, p. 43-44).

As reminiscências da memória da ancestral branca também podem ser traduzidas sob a perspectiva de grupos raciais com conformação sócio-histórica antagônicas. No relato, se verifica: a tristeza de quem nunca teve o corpo aprisionado vs. a efusividade de quem estava começando a experimentar a liberdade; o direito a uma convivência

matrimonial *vs.* o celibato compulsório a que eram relegadas as mulheres negras; o mandonismo institucionalizado *vs.* o florescer da insubmissão; o espaço domiciliar privado *vs.* fissuras de acesso ao espaço público, agora também extensivo a mulheres negras; mãos brancas nunca calejadas se havendo na cozinha *vs.* a possibilidade de assalariamento das cativas negras. Portanto, num pequeno recorte textual, se observam elementos do endogrupo branco, do qual Dona Sinhá era parte e expressão *vs.* o exogrupo negro, com o qual mantinha uma relação de domínio, transitando para novas configurações.

Santos (2014b: 153) que também tomou o diário de Dona Sinhá como objeto de pesquisa afirma que “Aurélia Dias Rollemberg transcreve suas memórias numa linguagem distante em terceira pessoa”. Ao se comportar assim, a escravocrata se excluía da cena, se transformava em mera expectadora dos acontecimentos e se reduzia ao que Freud (1976) sentenciou como uma “estranha familiar”.

No entanto, algumas perguntas atemporais insistem em não calar: quem, nesse Brasil tão racialmente diverso, tem direito à memória? A quem é concedido o lugar de inscrição e testemunho do tempo? Quem decide quem será lembrado e quem desaparecerá do mapa? Quem pôde (e pode) ultrapassar a linha do tempo e confirmar sua existência com autobiografias, num país onde ainda existem 11,3 milhões de pessoas analfabetas com 15 anos ou mais (IBGE, 2019)? A validação do que se escreve é simétrica para todos os públicos ou o subalterno segue sem agência quando fala/ escreve, como provoca Spivak (2014)? Quem é pomposamente homenageado em vias e prédios públicos, diários, livros e registros fotográficos?

Figuras 2 e 3- Imagem da recepção da UBS Dona Sinhazinha com a foto da mesma.



Fonte: a autora.

A etimologia do verbete “sinhá”, de acordo com o Dicionário Online de Português, corresponde à forma feminina de sinhô (senhor) e pertence à classe gramatical do substantivo feminino, designando o tratamento dos escravizados para com sua senhora, sua patroa, sua proprietária, evocando um símbolo de poder, uma relação senhorial típica do escravismo/ colonialismo. Assim, é irrefutável a produção social de sentido que a palavra/ imagem sugere, pois, “as representações do passado determinam a forma como cada grupo se posiciona no presente e as suas estratégias para o futuro” (Cabecinhas, Lima e Chaves, 2006: 1).

Fanon (2020) ressalta que a principal arma dos colonizadores era a imposição da imagem dos colonizados sobre o povo subjugado. Desse modo, olhando-se de forma bastante precisa para a foto da Dona Sinhazinha, fica visível que ela, inequivocamente branca, também era, naquele momento, em certa medida, uma vítima da colonização. Isso pode ser identificado pela opressão patriarcal sobre o gênero feminino, mas também porque, do ponto de vista pragmático, o traje tão fechado seria incompatível com o clima árido nordestino.

Todavia, uma análise dialética da mesma situação conduz a outras interpretações, considerando que a mesma veste fechada, fabricada com tecido nobre e colorido, com bordados à vista, confirma uma condição imperial, um marcador de distinção se comparado às roupas que as escravizadas vestiam, notadamente confeccionadas com tecidos de algodão, cortes simples e em tons crus. Ademais, nessa quadra histórica, García *et. al.* (2023) identificaram que a concepção de branquitude, diferentemente do caráter que assumiu pós falácia freyriana da mestiçagem, ainda não vociferava o “aqui ninguém é branco!”. Pelo contrário, no Rio de Janeiro, Minas Gerais e no Nordeste, a pele clara já era um símbolo de civilização e poder.

O fato de ser igualmente colonizada em um país com disparidades raciais e classistas como o Brasil, não elimina o quinhão de privilégios materiais e simbólicos herdados por pessoas como Dona Sinhazinha. Albert Memmi (2021), judeu branco que presenciou, documentou e analisou a colonização da Tunísia de maioria mulçumana, seu país de origem no Norte da África, pelos franceses, comentou que o racismo unia colonialistas e colonizados, que passavam a adotar um

Conjunto de comportamentos, de reflexos aprendidos, exercidos desde a mais tenra infância, fixado, valorizado pela educação, o racismo colonial é tão espantosamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais que parece constituir uma das mais sólidas da personalidade colonialista (Memmi, 2021: 107).

Para van Dijk (2016), embora a cognição pessoal explique a forma individual como o discurso é produzido e compreendido, é por meio da interação social que essas representações são adquiridas, mudadas e reproduzidas. Dessa forma, a disposição da foto exatamente na recepção, rota de passagem obrigatória de todos os usuários, próxima às cadeiras onde os mesmos, desatentos ou não, aguardam seus respectivos atendimentos, afixada numa altura ao alcance da visão é no mínimo curioso, embora não seja possível afirmar que foi uma atitude premeditada.

Outro aspecto importante ainda sobre a disposição da foto da Dona Sinhazinha como cartão postal na recepção da UBS, corresponde a sua identidade de gênero. Isoladamente esse dado não agregaria muita reflexão, no entanto, mantendo a coerência “texto-contexto” (van Dijk, Medeiros e Andrade, 2013), convém frisar que historicamente as mulheres internalizaram a lógica da gestão do cuidado familiar, como sendo uma das suas obrigações, o que poderia a princípio, ajudar a compreender a conexão entre a foto e a UBS. Renk, Buziquia e Bordini (2022), afirmam que a cada cinco mulheres, quatro são responsáveis pela provisão dos cuidados familiares, em dimensões e ciclos vitais diversos.

No entanto, essa seria uma visão essencialista da divisão social e sexual do trabalho, firmemente rechaçada por Dell'Aglio e Machado (2020), que postulam que a universalização do cuidado, a partir desse critério, sustenta uma ótica branca, ao desconsiderar os marcadores de classe e raça.

Consoante Pereira e Araújo (2021) *apud* Almeida (2021: 165) ‘imagens são códigos de significados imbuídos [...] dotadas de significado potencial, e não [são] veículos neutros desprovidos de seu contexto social, político e cultural’, em razão disso, é possível inferir que a disposição da imagem e toda simbologia que ele carrega comunica muito no tocante a significados de gênero, sexo, raça e classe às pessoas que circulam na UBS, seja na condição de usuários, de trabalhadores ou gestores. No entanto, mensurar o potencial cognitivo desses elementos, extrapola nossas intenções nessa exposição.

Rastros da preservação da memória ancestral da branquitude no SUS em Aracaju

Atitudes são, por essência, sociais e elas ficam, segundo van Dijk (2016) armazenadas na memória social através de crenças genéricas que são compartilhadas por membros de grupos com perfis afins. Memória é uma produção social, mas isso não implica que haja uma homogeneização nas recordações individuais, pois

Vários fatores contribuem para o carácter social da memória: o processo de recordar é social, visto que é necessário que haja dicas de contexto que evoquem as recordações; os pontos de referência que cada indivíduo utiliza para codificar, armazenar e recuperar informação são definidos socialmente; e a memória individual não poderia funcionar sem conceitos, ideias, imagens e representações que são socialmente construídos e partilhados (Cabecinhas, Lima, Chaves, 2006:4).

Ao compartilhar suas respectivas atitudes, o grupo representado influencia as estruturas sociais de dominação, seja mantendo o *status quo*, seja subvertendo a ordem, através de uma guinada contra hegemônica. Nessa direção, “o poder do grupo branco não é reproduzido por pessoas individualmente intolerantes, *mas pela cooperação diária conjunta*” (van Dijk, 2016: 16 – grifos meus). Um exemplo explícito da cooperação do endogrupo, corresponde a encontros periódicos de profissionais de formação universitária da UBS, majoritariamente brancas, performando glamour e postando fotos nas suas respectivas redes sociais, acompanhadas da legenda “*#As sinhazetes*”. Desse modo, corporificam um ativo simbólico comum e naturalizam um discurso colonialista, comprovando como a estrutura lexical é produtora de sentidos, pois o substantivo *sinhazinha* passou a ter uma derivação nova sem trincar sua matriz semântica.

Dentre as atribuições dos profissionais de saúde consta “realizar ações de educação em saúde à população adstrita, conforme planejamento da equipe e utilizando abordagens adequadas às necessidades deste público” (Política Nacional de Atenção Básica/ 2017). A educação em saúde “requer o desenvolvimento de um pensar crítico e reflexivo, permitindo desvelar a realidade e propor ações transformadoras que levem o indivíduo à sua autonomia e emancipação como sujeito histórico e social” (Falkenberg *et. al*, 2014: 848).

Na *Pedagogia do oprimido*, Paulo Freire (1987) costumava projetar imagens em *slides*, relacionadas às vivências contextuais dos educandos nas experiências embrionárias em Angicos-RN, reconhecendo seu potencial pedagógico para emancipação humana, desde que vinculada à concretude de sua sociabilidade. Tomando-se como referência o fato de que mais de 70% dos aracajuanos se autodescrevem não brancos (PNAD Contínua/2021),

compreendo que as atividades de educação em saúde deveriam priorizar um repertório imagético com tons de pele com os quais os usuários se identificassem, criassem sentimentos subjetivos de aproximação, familiaridade e intimidade. Todavia, essa não é a realidade, conforme demonstrado a seguir.

Figuras 4, 5 e 6 – Recursos pedagógicos de educação em saúde da Secretaria Municipal de Saúde de Aracaju



Fonte: a autora.

A primeira imagem consiste em uma prótese peniana, acompanhada de preservativos ao fundo. Em geral, é utilizada em atividades sobre educação sexual e reprodutiva. A segunda, é uma “mamamiga”, usada em demonstrações do auto toque para prevenção de câncer de mama⁶. A última, corresponde a uma prótese odontológica usada para ensinar a adequada profilaxia dos dentes. Em comum, as imagens possuem duas características: servem de subsídio às atividades pedagógicas e representam partes de corpo humano de pessoas exclusivamente brancas.

A raça-cor dos usuários que vivem à margem do poder monopolizado pelas elites contrasta com um centro que se proclama incolor, mas na verdade é um centro branco, e sua normatividade é manejável para conteúdos aparentemente desracializados. Segundo Kilomba (2021), a branquitude “se coloca no centro de tudo, mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano [...]”. E

⁶ Importa frisar que a “mamamiga” não é mais recomendada porque transferia para as mulheres a possibilidade de detectar sinais do câncer de mama, assumindo a condição de um pré-diagnóstico. O material está engavetado exclusivamente por esse motivo.

acreditem em mim, não existe uma posição mais privilegiada do que ser apenas a norma e a normalidade” (p. 17).

Samain (2012: 158) insinua que “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante”. São experiências comunicativas que podem funcionar como vetores de reconhecimento, modalidades de percepção e de enunciação, regulando as relações entre o visível e o dizível (Meirinho, Gonçalves, 2021). Neste tocante, a tese de Muniz (2021: 333) no campo da Biomedicina em Porto Alegre, constatou que a interdição discursiva sobre raça no paradigma biomédico em função da repercussão do racismo científico, não significou sua supressão, apenas provocou um constrangimento de pautá-la, visto que

[...] a ideia de raça branca se constitui como neutra, e não é significada como raça, tudo o que se produz no campo biomédico, de modo aparentemente desracializado, na verdade é racializado, na medida em que se direciona para a população branca, tomada como universal – ou “população em geral”, conforme é mais recorrentemente referida na área da Saúde.

Em Aracaju, a equipe multiprofissional padrão que labora em todas as UBS é composta por enfermeiros, médicos, assistentes sociais e odontólogos. As duas primeiras categorias são majoritariamente brancas, com 57,9% (Machado, 2017) e 77,2% (Scheffer *et. al.*, 2018), respectivamente. No caso do Serviço Social, apenas recentemente a proporção de negras superou a de brancas com 50,34% e 46,98% (CFESS, 2022). A Odontologia, sequer dispõe de censo. Portanto, em face do exposto, a interpretação possível é que os recursos pedagógicos não foram pensados a partir das margens, a partir da identificação com os usuários, mas sim, a partir do centro, do referencial de humanidade, da norma dominante, presente nos profissionais (e possivelmente gestores) brancos, cuja trajetória grupal é radicalmente diversa daqueles.

A macro representação do “nós”, ou seja, da dominância branca, no âmbito da Secretaria de Saúde, porta significados implícitos, o que não quer dizer que sejam intencionais e premeditados. Esses significados se relacionam “às crenças fundamentais; entretanto, não são claros, diretos, completos ou precisamente declarados por várias razões contextuais” (van Dijk, 2016: 362). No caso do Brasil, essa razão contextual sem dúvida,

são a marca denegatória do racismo e as consequências da “hipnose” coletiva sobre a cordialidade racial, ambas desmentidas em todas as estatísticas.

Bezerra, Cavalcanti e Moura (2023: 2), referenciando Ndlovu-gatsheni, assinalam que a colonialidade, no campo da saúde, “sustenta relações assimétricas e afeta a vidas das pessoas, uma vez que este poder ‘invisível’ continua a existir nas mentes, vidas, línguas, sonhos, imaginações e epistemologias de assuntos modernos em todo o sul global”. A UBS Dona Sinhazinha expressa alguma dessas assimetrias.

O revigoramento da herança simbólica da branquitude em Aracaju

Visitando a página oficial da Prefeitura Municipal de Aracaju (PMA), o leitor/internauta se depara com uma narrativa idílica sobre o processo histórico que culminou com a fundação da primeira capital projetada do Brasil. Embora não ostente mais o título de “capital da qualidade de vida” conquistado em 2008, ainda paira um ar nostálgico na aura dos aracajuanos sobre esse momento, verificável na conjugação do verbo “ser” no modo indicativo do tempo presente e na saliência das iniciais em caixa alta do texto em destaque, extraído da *homepage* da PMA⁷: “*Uma cidade mágica, cheia de encantos. De tirar o fôlego de quem a vê pela primeira vez e um orgulho para seus moradores. Assim é Aracaju, a pequena notável, a Capital da Qualidade de Vida!*”

A data de aniversário da cidade, 17 de março, costumeiramente é festejada invocando a memória de três homens brancos, dois dos quais constam na *homepage*. Personagens importantes na emancipação política da cidade, Inácio Barbosa, Barão de Maruim e Sebastião Pirro⁸ integravam a “nova elite” das famílias aracajuanas oitocentistas na transição do Império para a República (Santos, 2018).

No primeiro parágrafo do texto em comento, encontra-se a seguinte citação “*Seu nome é de origem tupi: ará (arara ou papagaio) + acayú (caju), significando Cajueiro dos Papagaios.*” No caso aludido, há uma correlação de forças desigual em desfavor dos indígenas, cuja presença é integralmente obliterada e substituída apenas por uma esparsa

⁷ Disponível em:

https://transparencia.aracaju.se.gov.br/prefeitura/wp-content/uploads/periodicos/Periodico_PNAD_Continua_Aju_2021_1.pdf. Acesso em: 31 de mai. de 2023.

⁸ Os dois primeiros foram os responsáveis pela elevação do povoado Santo Antônio do Aracaju à categoria de cidade e ato contínuo, à capital. O último foi o engenheiro que esboçou o desenho da primeira capital projetada do Brasil, com traçados em linhas simétricas, hoje circunscrito ao centro da cidade.

lembrança que remonta à origem do batismo da capital. A mesma situação não ocorre com os dois homens brancos acima referidos, que são pomposamente lembrados, acompanhados inclusive de suas respectivas profissões, ressaltando um lugar social privilegiado, desfrutado por ambos, legitimando sua importância:

Foi alçada à sede administrativa de Sergipe pelo *presidente da Província, Inácio Joaquim Barbosa*, e foi uma das primeiras cidades planejadas do Brasil, com traçado de quarteirões quadráticos e simétricos lembrando um tabuleiro de xadrez, o conhecido quadrado de Pirro, em alusão ao *engenheiro* que projetou a cidade, *Sebastião José Basílio Pirro* (Prefeitura Municipal de Aracaju – grifos meus).

Com efeito, estudos empíricos no campo da Psicologia Social realizados no Brasil e em Portugal já tinham evidenciado que homens, brancos e cristãos, oriundos de países ocidentais (América do Norte e Europa), eram comumente mais evocados como personalidades memoráveis (Cabecinhas, Lima e Chaves, 2006), que outras pertenças.

Assim, no discurso engendrado pela PMA, a linguagem que é “parte constitutiva e inseparável do social” (Vieira, 2020: 14), promove a qualificação favorável de um grupo específico (o endogrupo, neste caso, composto por homens brancos) contra o apagamento do outro grupo (o exogrupo, composto por pessoas racializadas). Desse modo, prevalece o que Oliveira (2022) chamou de discurso branco, entendido como “o discurso da branquitude, que reverbera ideologias características desse grupo social, cujo interesse primordial é a manutenção de seus privilégios” (p. 59).

O território municipal foi a residência oficial do cacique Serigy, abatido junto com seus irmãos Siriri em 1590, por Cristóvão de Barros, representante da coroa portuguesa e responsável pela fundação da primeira capital sergipana, denominada de São Cristóvão de Sergipe d'El Rey. Tombada pela Unesco como Patrimônio Mundial, São Cristóvão “a cidade mãe de Sergipe” como é carinhosamente conhecida, sedia o maior *campus* da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Todavia, como advertiu Walter Benjamin “não há nenhum documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie” (Benjamin, 1996: 225), de modo que, por trás dessas relações simbióticas e maternas, se esconde o que chamo de um estupro colonial, em face do aniquilamento da memória dos povos originários.

A transferência da capital para Aracaju em 1855, sob a alegação de modernização embalada pelos ares abolicionistas, resultou na preservação de uma herança senhorial

acompanhada da invisibilização dos indígenas e dos egressos dos cativeiros. Esses últimos, por sinal, os verdadeiros responsáveis pela expansão da então *exígua* cidade, pois passaram a habitar suas margens, ultrapassando o desenho inicial do tabuleiro de xadrez, reservado à elite branca bem nascida (Souza Neto, 2018).

Nas palavras de Segato (2021), a raça tomada como ideia-eixo para se pensar a modernidade/colonialidade é importante porque destrava a amnesia compulsiva que tingiu com sangue o solo que pisamos, evitando o equívoco de falsas equivalências entre grupos e povos de raças diferentes, durante as navegações ultramarinas. A partir daí “*conquistadores e conquistados foram colocados em seus ‘lugares’. Os nativos da terra e os africanos escravizados em uma condição ‘natural’ de inferioridade em relação aos europeus*” (Silva, 2022: 177).

Marx (2014) afirmou que a riqueza ostentada pelas nações ricas, atualmente localizadas no Norte global, procedeu de episódios sistemáticos de violência nas colônias, através da pilhagem de metais preciosos, do extermínio de populações indígenas e da transformação da África num vasto campo de caçada lucrativa. Iluminado por esse referencial, Galeano (2000: 5) asseverou que “há dois lados na divisão internacional do trabalho: um em que alguns países se especializam em ganhar, e outro em que se especializaram em perder”.

Na visão de Quijano (2009), a raça é o conceito fundante dessa sucessão de acontecimentos, pois quando ocorreram essas invasões bárbaras, não existiam europeus, americanos, ocidente, oriente, negros, indígenas etc., existiam tão somente brancos que, diante do “novo mundo”, usaram as diferenças fenotípicas e culturais para hierarquizá-las, se alocando no topo, desde sempre.

Algumas Considerações

Neste artigo foram problematizadas algumas estruturas coloniais opressoras, legitimadas em discursos agenciados por uma fração da branquitude aracajuana que orbita em torno do SUS. Tematizei a onipresença da ancestralidade branca em textos verbais, visuais e multimodais em gêneros diversos. Identifiquei que no interior de relações aparentemente anacrônicas, se escondem desigualdades raciais condensadas na linguagem

que por uma via universaliza o direito à saúde e por outra, exalta o ideal da brancura (Fanon, 2020).

Constatei que o SUS é um território fecundo para análises com arcabouço teórico-metodológico politicamente implicado, tendo a interpretação de textos verbais e visuais como objeto de investigação. Evidenciei que na Rede de Atenção à Saúde de Aracaju, pistas coloniais catalisam injustiças presentes, numa espécie de passado que não passa, convergindo com o pensamento de Resende (2023) para quem esse tipo de situação são provocadoras do nosso pretérito, do nosso presente e do nosso futuro.

Através de arquivos históricos e digitais comprovei a recorrente ativação de elementos que evocam o direito à memória de pessoas brancas de forma quase compulsiva, enquanto o grupo racial que depende exclusivamente do SUS para prover seus cuidados em saúde, permanece em condição subalterna, desprovidos de agência, identificação e representação social.

O significado dos elementos simbólicos decodificados não estão dados *a priori*, mas as conexões textuais e contextuais sinalizam que recordar e esquecer não são obra do acaso. Na realidade são produções sociais comprometidas com a manutenção de hierarquias raciais onde o privilégio branco é sacramentado, salvaguardado e sistematicamente reproduzido.

Referências

ALBUQUERQUE, Samuel Barros de Medeiros. *Entre cartas e memórias: preceptoras europeias no Brasil do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: CARONE, Iracy; BENTO, Maria Aparecida Silva. *Psicologia Social do Racismo*. Petrópolis: Vozes. p. 25-57, 2020a.

BENTO, Maria Aparecida Silva. O lado oculto do discurso sobre o negro. In: CARONE, Iracy; BENTO, Maria Aparecida Silva. *Psicologia Social do Racismo*. Petrópolis: Vozes, p. 147-162, 2020b.

BEZERRA, Patricia Araújo, CAVALCANTI Pauline e MOURA, Leides Barroso de Azevedo. Colonialidade e saúde: olhares cruzados entre os diferentes campos. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v. 33, 2023.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008.

CABECINHAS, Rosa, LIMA, Marcus e CHAVES, Antônio M. Identidades nacionais e memória social: hegemonia e polêmica nas representações sociais da história. In: Miranda, J. e João, M. I. *Identidades Nacionais em Debate*, Oeiras: Celta, p. 67-92, 2006.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v. 8, n. 1, p. 607-630, 2010.

CARDOSO, Lourenço. *A branquitude acadêmica, a invisibilização da produção científica negra, a autoproteção branca, o pesquisador branco e o objetivo-fim*. Educação, p. e72/1-24, 2022.

CFESS. *Perfil de Assistentes Sociais no Brasil: Formação, condições de trabalho e exercício profissional*. Brasília: CFESS, 2022c. Disponível em: <http://www.cfess.org.br/visualizar/noticia/cod/1922>. Acesso em: 23 de abr. 2023.

DELL'AGLIO, Daniela Dalbosco e MACHADO, Paula Sandrine. Cuidado, branquitude e interdependência: responsabilidades em tempos de isolamento social. *Revista Inter-Legere*, Natal, v. 3, n. 28, p. 20892-20892, 2020.

FALKENBERG, Mirian Benites *et. al.* Educação em saúde e educação na saúde: conceitos e implicações para a saúde coletiva. *Ciência & saúde coletiva*, v. 19, p. 847-852. 2014.

FANON, Frantz. *Peles Negras, Máscaras Brancas* (1952). São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquitude não-marcada. *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, p. 307-338, 2004.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17 ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, p.275-314, 1976.

KILOMBA, Grada. *Descolonizando o Conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba*. Revista Igarapé, Porto Velho (RO), v.14, n. 3, p. 62-74, 2021.

GARCÍA, Fernando *et. al.* A formação das nações mestiças. In: FIGUEROA, Mónica G. Moreno, WADE, Peter. *Contra o racismo: mobilização para a mudança social na América Latina 2023*. Disponível em: Latin America Research Commons (larcommons.net). Acesso em: 31 de mai. de 2023.

MACHADO, Maria Helena. *Perfil da enfermagem no Brasil*. Rio de Janeiro: COFEn, Fiocruz, 2017.

MAIA, Suzana Moura. Espaços de branquitude: segregação racial entre as classes médias em Salvador, Bahia. *Século XXI*, Santa Maria, v. 9, n. 1, p. 253-282, 2019.

MARCINIK, Geórgia Grube e MATTOS, Amana Rocha. ‘Mais branca que eu?’: uma análise interseccional da branquitude nos feminismos. *Revista Estudos Feministas*, v. 29, 2021.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I, volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2019.

MEIRINHO, Daniel e GONÇALVES, Fernando. Atravessamentos decoloniais da fotografia contemporânea negra sul-africana. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, n. 46, 2021.

MUNIZ, Tatiane Pereira. De corpos universais a corpos refratários: branquitude e efeitos raciais das tecnologias biomédicas. In: ROHDEN, Fabíola, PUSSETTI, Chiara, ROCA,

Alejandra (orgs.). *Biotecnologias, transformações corporais e subjetivas: saberes, práticas e desigualdades*. Brasília, DF: ABA Publicações, 2021. Disponível em: <http://portal.abant.org.br/aba/files/CAP-163482366.pdf>. Acesso em: 31 de mai de 2023.

OLIVEIRA, Daniele de. Branquitude e discurso racista em comentários ao webjornal Folha de São Paulo. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 53-70, 2022.

PEREIRA, Alexssandro da Silva, TEIXEIRA, Lucas Matheus Silva e PEREIRA, Rebeca Sales. Discurso. In: Machado, Lucineudo Irineu (orgs.). *Análise de Discurso Crítica: conceitos-chave*. 1. ed.– Campinas, SP: Pontes Editores, p. 25-44, 2020.

PESQUISA NACIONAL POR AMOSTRA DE DOMICÍLIOS (PNAD Contínua, 2021). Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Rio de Janeiro. IBGE.

PLANO MUNICIPAL DE SAÚDE 2018-2021. Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/saude/protocolos/>. Acesso em: 31 de mai. de 2023.

PREFEITURA MUNICIPAL DE ARACAJU. Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/aracaju/>. Acesso em: 31 de mai. de 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. SANTOS, Boaventura de Souza, MENESES, Maria Paula (Orgs.). In: *Espistemologia do Sul*. Coimbra, Edições Almedina, p. 73-118, 2009.

IBGE. *Analfabetismo resiste no século 21*. Disponível em: *Analfabetismo resiste no Brasil e no mundo do século 21 | Agência Brasil* (ebc.com.br). Acesso em: 31 de mai. de 2023.

RENK, Valquíria Elita; BUZQUIA, Sabrina Pontes; BORDINI, Ana Silvia Juliatto. Mulheres cuidadoras em ambiente familiar: a internalização da ética do cuidado. *Cadernos Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 416-423, 2022.

RESENDE, Viviane. Estudos críticos do discurso, decolonialidade e outras histórias. Posfácio. Machado, Lucineudo Irineu. (org.) In: *Análise de Discurso Crítica: conceitos-chave*. 1. ed.– Campinas, SP: Pontes Editores, p. 13-16, 2020.

RODEGHERO, Regina. A Branquitude e o Ensino de História: Onde o branco se esconde nas pesquisas sobre as relações étnico-raciais? *Revista Eletrônica História em Reflexão*, v. 17, n. 33, p. 52-79, 2023.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória-arquivo, desejo. *Revista Visualidades* (UFG), v. 10, n. 1, p. 151-164, 2012.

SANTOS, Bruna Morrana dos S. *Riqueza e sociedade na comarca de Aracaju: um estudo sobre a dinâmica familiar da primeira elite de Aracaju (1855-1889)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018a.

SANTOS, Rosana Menezes *et. al.* Cartas entre elas o universo feminino retratado nas correspondências de mulheres do oitocentos. *Caderno de Graduação-Ciências Humanas e Sociais-UNIT-SERGIPE*, v. 2, n. 2, p. 147-160, 2014b.

SANTOS, Boaventura de. Souza e MENESES, Maria. Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2011.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Ana Paula Procópio da. Antirracismo no debate da formação social brasileira e classes sociais: desafio ao serviço social contemporâneo. *Revista Katálisis*, Florianópolis, v. 25, p. 177-178, 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

SCHEFFER, Mário. *Demografia médica no Brasil 2020*. Disponível em: https://portal.cfm.org.br/images/stories/pdf/estudo_demografia_junho.pdf. Acesso em? 31 de mai. 2023.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. Tese (Instituto de Psicologia), USP, 2012.

SOUZA NETO, Edvaldo Alves de. *Saindo das senzalas, mas não da história: libertos em Sergipe no pós-abolição (1888-1900)*. São Cristóvão: Editora UFS, 2017.

THEODORO, Mário. *Sociedade desigual: racismo e branquitude na formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

VAN DIJK, Teun A. Discurso-cognição-sociedade: estado atual e perspectivas da abordagem sociocognitiva do discurso. Tradução de Pedro Theobald. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 9, s8-s29, 2016.

VAN DIJK, Teun, MEDEIROS, B. W. L e ANDRADE, M. L. C. V. O. Análise crítica do discurso multidisciplinar: um apelo em favor da diversidade. *Linha D'Água*, v. 26, n. 2, p. 351-381, 2013.

VIEIRA, Viviane. A crítica como arte de fazer-se crítica. Machado, Lucineudo Irineu. (org.) *In: Análise de Discurso Crítica: conceitos-chave*. 1. ed.– Campinas, SP: Pontes Editores, p. 13-16, 2020.

Quatro questões relacionadas aos acervos digitais e à historicidade na sociedade da informação

Four issues related to digital collections and historicity in the information society

Jully Reis

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói, RJ, Brasil

reisjully@id.uff.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1546-2403>

Marco Brandão

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói, RJ, Brasil

marcobrandao@id.uff.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6045-482X>

Recebido em: 18 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

Este texto introduz quatro questões a serem consideradas junto ao processo de transformação digital de acervos, particularmente o entendimento e aplicação do conceito de *tempo histórico* relacionado à informação no espaço virtual e o impacto causado na percepção e interpretação dos usuários, em especial no processo educativo. Essas primeiras aproximações consideram que produzir e consumir, informações de repositórios virtuais, para além dos objetivos de preservação e difusão, estabelecem determinados desafios na Sociedade da Informação, entre os quais as alterações do *ser* (historicidade), do *tempo* e o impacto que estes podem causar na constituição e uso dos acervos digitais que transformam a forma como o conhecimento é registrado e ensinado.

Palavras-chaves: Acervos digitais. Historicidade. Sociedade da Informação.

Abstract

This text introduces four issues to be considered in the digital transformation process of collections, particularly the understanding and application of the historical time concept related to information in virtual space and the impact caused on perception and interpretation of users, especially in the educational process. These first approaches consider that producing and consuming information from virtual repositories, in addition to preservation and diffusion objectives, establish certain challenges in the Information Society, among which the being changes (historicity), time and impact that these can cause in the constitution and use of digital collections that transform the way knowledge is recorded and taught.

Keywords: Digital collections. Historicity. Information Society.

Introdução

Por ser inerente a todas as coisas, o *tempo* sempre intrigou a humanidade. Filósofos, religiosos, físicos, matemáticos, historiadores, entre outros, o olharam sem, no entanto, defini-lo de forma absoluta e definitiva porque ele próprio – o *tempo* – é para o ser humano uma dimensão que condiciona a sua percepção e existência. Significa dizer que o *tempo*, embora externo ao indivíduo, é definido por ele mesmo, ou seja, de forma idiossincrática, uma sensação derivada da transição de movimento com efeitos físicos e psicológicos.

Nesse sentido, a noção humana comum de *tempo* é sensorial. No que concerne a influência do distanciamento temporal, compete destacar a produção do conhecimento histórico a partir das interpretações de rupturas e continuidades, das quais originam as estruturas temporais para a pesquisa científica. Uma percepção disso é dada pela organização dos acontecimentos em momentos, intervalos ou períodos de duração: isso permite medir o quanto estão distantes entre si, dimensionando a temporalidade em sua fragmentação e conceituação, como propôs Fernand Braudel (1965) ao definir as “curtas”, “médias” e “longas” durações dos ritmos alternados que a história imprime.

A medição do *tempo* pela humanidade, mais que o enfoque de sua natureza, do aperfeiçoamento dos calendários, do próprio relógio e das perspectivas metodológicas, envolve, portanto, uma compreensão e definição para além da provocação conceitual de um vocábulo que carrega em si interpretações que vão de natureza científica às de natureza subjetiva: do ponto de vista histórico, costurar as linhas que ilustram seu significado revela um grande desafio, seja em caráter científico ou particular; portanto, atribuir sentido à palavra é uma questão amalgamada na relatividade. E se o *tempo* é uma grandeza relativa, ele perpassa por paradigmas e é mutável. Neste sentido, o *tempo* é mais que uma categoria formal, demonstrando ser um conceito que é, sobretudo, construído historicamente.

A História como a “ciência dos homens, ou melhor, dos homens no tempo” (Bloch, 2002) está calcada na construção social das temporalidades, sujeita às transformações de mesma ordem e, por isso, o ofício do historiador entende o conhecimento histórico não somente funcional ou linear, mas necessariamente variável e sob perspectivas: embora todas as afirmações promovam a identificação e relevância do lugar do *tempo*, o fazer historiográfico está enraizado no conjunto de circunstâncias e influências, entre as quais aquelas que estão preservadas e se propagam sob as mais

diversas manifestações materiais, imateriais e que avançam neste conceito chave e específico de discussão: o *tempo histórico*.

Em uma interlocução entre a História e a Filosofia, Koselleck (2006) teoriza o *tempo* como um fenômeno que não pode ser naturalizado, tendo em vista sua dimensão histórica, portanto, a construção cultural. Seguindo para uma reflexão teórico-filosófica, o conceito de *tempo histórico* é estabelecido a partir de duas categorias meta-históricas de análise em um diálogo com a fenomenologia: o *espaço de experiência*, entendido como os passados enraizados nos indivíduos, manifestos de forma consciente ou inconsciente através das pessoas, objetos, instituições, e o *horizonte de expectativa*, que é entendido como as possibilidades de futuros apresentadas, cogitadas, disputadas e não necessariamente realizáveis. Logo, se o *tempo* é a dimensão básica e idiossincrática da existência, a realidade histórica do autor consiste na tensão entre essas duas categorias: a *experiência* (passado) e a *expectativa* (futuro).

É evidente, portanto, que as temporalidades são históricas: em se tratando das heranças da *episteme* moderna, inaugurando um passado que não é mais fonte única e absoluta de autoridade, a estrutura temporal se modifica frente a um contexto cujo o conceito de “progresso” é emergente. Esse conceito eclode a partir das revoluções técnico-científicas do século XVIII (Kunh, 2007), cuja tendência é de um distanciamento cada vez maior entre o *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativa*. Por isso, neste momento histórico, há um destaque da atuação do *horizonte de expectativa*, dado que o anseio pelo futuro progressista está sendo idealizado. A “predominância” desta categoria define o *tempo histórico* da modernidade para Koselleck (2006).

É fundamental observar que esta projeção para o futuro é a elaboração do indivíduo frente ao *tempo* e essa relação, para Koselleck (2006), é entendida como *historicidade*. Ora, se o *tempo histórico* é a tensão entre futuro e passado, em determinado contexto histórico — singular em suas dimensões sociais, políticas e culturais — o destaque de uma categoria temporal é a *historicidade* daquele *tempo*.

Em uma análise da *historicidade* no mundo hodierno, é relevante mencionar as mudanças disruptivas oriundas da transformação digital. Fala-se aqui não apenas da criação de repositórios e acervos referentes a um mundo outrora físico como também da criação neste próprio ambiente de uma *historicidade* que envolve novas dimensões de *tempo* e como ele pode interferir no reconhecimento, interpretação e até mesmo na

validade do *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativa* na definição do *tempo histórico* de objetos no ambiente virtual.

O presente artigo apresenta quatro questões a serem consideradas junto ao processo de transformação digital de acervos, particularmente o entendimento e aplicação do conceito de *tempo histórico* relacionado à informação no espaço virtual e o impacto causado na percepção e interpretação dos dados pela comunidade acadêmica e científica no processo educativo.

Primeira questão: a alteração do *ser* na transformação digital

Na contemporaneidade, com o advento dos avanços tecnológicos, a comunicação tornou-se instantânea, há eficiência de acesso e velocidade da informação, o trânsito de tarefas distintas sendo realizadas simultaneamente etc. O processo de virtualização é inerente à construção cultural contemporânea (Levy, 1996), com impactos na presente *historicidade*, ao passo que influencia os aspectos constituintes da consciência histórica formulada por Koselleck (2006), sendo esses: as experiências históricas, a linguagem e as estruturas temporais.

Deste modo, definir a *historicidade* implica compreender o *ser* que a compõe, uma vez que as manifestações do *ser* são produtos de sua consciência histórica. Além disso, verifica-se o caráter dinâmico dos fatores que abrangem a consciência, visto que se relacionam diretamente com a história, a linguagem e o *tempo*, igualmente dinâmicos e compõem ou criam a materialidade e imaterialidade cultural das civilizações (Chuva, 2011).

A alteração da relação do *ser* com o *tempo* neste contexto, já não pode ser explicada pela abordagem tradicional da metafísica ocidental, segundo a lógica dos debates clássicos da Antiguidade que afirmavam estar ele – o *tempo* – dissociado da existência, compreendido de forma isolada e sem influências da concepção do *ser*. A cosmogonia platônica, ao refletir a origem do *tempo*, apresenta sua continuidade e passagem a partir do caráter mutável das ideias, acusando sua constante transformação. Deste modo, uma eternidade que progride pela lei dos números (Platão, 2010). No entanto, a virtualização (Levy, 1996) está intimamente ligada à interação do indivíduo e através dela com o mundo, em um movimento dinâmico e enraizado na temporalidade, numa recíproca interação entre o *ser* e o *tempo* na transformação da consciência histórica.

Considerando que os efeitos da transformação digital também apresentaram novos paradigmas e, conseqüentemente, profundas mudanças nas relações sociais, econômicas e políticas, é evidente que a consciência histórica também se altera e, portanto, redefine a experiência do *ser* e emerge outra *historicidade*.

Essa *historicidade* está profundamente marcada na contemporaneidade pelo digital, fruto não só da manifestação e criação cultural, como também da própria transformação do não digital para o virtual: não somente o acesso e sua velocidade como também o trânsito simultâneo próprios do processo de virtualização trazem também outro componente à construção cultural contemporânea que é a possibilidade do *ser* interagir, reconstruir e recriar dinamicamente a experiência do passado e a expectativa do futuro com um mediação tecnológica.

Essa interferência direta é muitas vezes desprovida de consciência. Os sistemas informatizados rompem com o *tempo* cronológico da historiografia e com os limites da história escrita ao promover a difusão de conteúdos que estão diretamente nas mãos das pessoas que, de forma despreocupada, produzem e reproduzem informações de diferentes contextos, assuntos e que muitas vezes divergem de seu *tempo* original, sendo categorizadas em outras datas e contextos. As *fake news* são exemplos desse caráter atemporal das informações e artefatos com relação à história recente da humanidade; mas o processo de digitalização estabelece também determinados desafios nesse sentido: com tudo convertido ao formato digital e daí à virtualização, ocorrem profundas mudanças na forma de se relacionar com os objetos, o tempo e o espaço deles, de tal maneira que os acervos digitais estão sujeitos e são resultados de outros marcos de temporalidade, uma outra manifestação de *tempo histórico*.

Daí que o *ser* ao reinterpretar e interagir livremente como estes acervos, também o reconstrói com os recursos próprios de engajamento e compartilhamento da Sociedade da Informação (Kumar, 1995), os quais fazem o *tempo histórico* possuir um teor cíclico, impondo a primazia do passado em uma vivência presente, baseando-se no retorno ao antigo como se fosse algo novo: a manipulação de datas em conteúdos, o impulsionamento da desinformação, da falta de contexto, a desordem temporal da história nas diversas camadas de tempo que um registro digital pode conter no espaço virtual. É dessa forma que o *tempo histórico* adquire sentido, demandando reciprocamente a dimensão do *ser* e a *historicidade*, revelando um novo lugar do *tempo dos acervos* em face às mudanças tecnológicas.

Os suportes eletrônicos que reorganizam as memórias da Sociedade da Informação (Kumar, 1995), inauguram critérios arquivísticos e de valor no *espaço virtual*: à medida que a interação contínua e dinâmica do *ser* é ampliada e operacionaliza o digital – produzindo e difundindo conteúdos de variadas características – os acervos são convertidos à arbitrariedade, em função da inexistência de controle e administração dos registros informacionais.

Assim, revela-se o desafio intelectual dos acervos: ao compreender que a construção do conhecimento perpassa pela estreita relação entre pesquisadores-informação-documentação (Oliveira, 2010), o processo incessante de criação e compartilhamento sem a curadoria digital, além de alterar o funcionamento dos registros e estabelecer acervos falhos em gerenciamento de conteúdo, dinamiza as possibilidades de relacionamento e atuação do *ser* no *espaço virtual*, promovendo consequências de ordem técnica e social.

Segunda questão: o tempo digital

O evento tecnológico que ficou conhecido como “Y2K”, mais que um problema de cibersegurança, incluiu uma noção do que o *tempo* pode significar no universo digital. O Y2K era um problema que ocorreria nos sistemas informatizados na passagem do ano de 1999 para 2000 em função do fato de que, dos anos 1960 até aquele momento, os computadores registravam suas datas no formato “DD/MM/AA”, ou seja, registravam em seus calendários internos o ano com os dois dígitos finais para poupar espaço de memória das máquinas daquela geração.

Com isso, teve lugar um medo coletivo entre as pessoas ao entenderem que depois do ano de 1999 - grafado nos sistemas informatizados apenas com “99”, ao chegar o ano 2000 - igualmente grafado com “00”, as máquinas o “compreenderiam” como ano 1900, retornando a um *tempo* no qual sequer existiam os computadores. Esse tipo de erro lógico na programação é conhecido como “*bug*”: daí também o Y2K ser conhecido como “*Bug* do milênio” (Murray & Murray, 1996).

O medo ia desde o colapso nos sistemas de aeroportos, bancos, usinas nucleares, até a identidade das pessoas - alguém nascido em 1980, passaria a ter 80 anos. Com relação ao sistema bancário, o *Bug* significaria uma crise mundial maior do que a de 1929 ao retornar datas de transações a períodos em que as instituições e algumas pessoas sequer existiam.

De forma semelhante às crenças de fim do mundo, o *Bug* do milênio resultou em algo aparentemente inofensivo, mas foi responsável por uma mistura distópica da realidade, integrando também um evento histórico misterioso, mas não isolado. De fato, além da ação de *hackers* em um eventual ataque capaz de gerar um caos generalizado, uma das soluções para neutralizar o problema Y2K na virada do ano de 1999 a 2000, acabou criando um outro em 1 de janeiro de 2020: ao mudar os dígitos do ano de referência de 19 para 20, tomado como o ano do “novo século”, outro *bug* se deu deixando, por exemplo, os parquímetros da cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, sem processar pagamentos por não distinguirem os dígitos referentes à década daqueles referentes ao milênio. Um outro Y2K está previsto para o ano de 2038 e atingirá predominantemente os computadores de baixo nível em certos sistemas informatizados, os quais armazenam o *tempo* como o número de segundos que registram desde a década de 1970: esses sistemas terão o limite de capacidade atingido em 2038 (Murray & Murray, 1996).

O *tempo* no ambiente digital, portanto, tem imposto desafios à sociedade já intensamente afetada pelos sistemas informatizados. Neste cenário, e se considerando o conceito de *tempo histórico*, um tipo de problema Y2K começa a ser desenhado, dessa vez não somente relacionado às condições e capacidades tecnológicas das máquinas, mas também a outras estruturas da civilização.

A transformação digital apresenta de forma intempestiva a temporalidade do *espaço virtual*. A Sociedade da Informação (Kumar, 1995) é capaz de imprimir o inédito a partir de uma nova régua de *tempo*, fundamentada em um lugar que supera a linearidade, demonstrando novas medidas e predominâncias de estratos temporais – tal como os padrões dos motores de busca que ordenam os resultados de publicações mais recentes às mais antigas, ditando uma percepção qualitativa de um conteúdo mais “atualizado”, de uma história mais recente. E assim como as *fake news*, conteúdos informacionais podem ser designados como produtos da “pós-verdade” (Oxford, 2016), já atribuindo ao prefixo “pós” uma alteração na mudança de paradigma, assim sendo, outra manifestação de *tempo histórico* a partir do ambiente digital.

Nesse ambiente, a compreensão e apropriação dos fatos históricos contrastam com os fenômenos de conhecimento, uma vez que as desinformações históricas e sem contexto circulam livremente como “fatos”. Para além de uma discussão acerca da subjetividade histórica, sem aprofundar as questões de interesse e intencionalidade das fontes e critérios de seleção historiográfica, pode-se distinguir o que está por detrás do

“fato histórico” e o “fenômeno de conhecimento”. Como conhecimento, o falso não é histórico, mas a reprodução massiva de um “dizer falso” é tido como um “fato histórico” à medida que impacta o próprio rumo da história.

Entre tantos outros, o “fato histórico” baseado no “fenômeno de conhecimento” de nome “teoria da geração espontânea” ou “abiogênese”, por exemplo, foi uma hipótese formulada pelo filósofo grego Aristóteles há mais de 2000 anos que admitia, *grosso modo*, o surgimento dos seres vivos a partir de matéria bruta forma contínua. Científica e totalmente desacreditada entre os séculos XVIII e XIX por trabalhos de pesquisadores como Louis Pasteur, trata-se hoje de um conhecimento obsoleto, mas segue como um fato histórico.

Assim, nem sempre o “fato histórico” é um “fenômeno de conhecimento”, sobretudo nos dias atuais ao se considerar a particularidade de que as notícias falsas que não são conhecimento, mas são apropriadas como fatos históricos à luz de sua circulação, produzem impactos e profundas consequências na vida política, econômica, social e criando distopias – ainda, adquirem um “lugar de referência” (sites, redes sociais, portais etc.), repositórios que qualquer pessoa pode diretamente acessar ou ser induzida a acessar.

A compreensão e apropriação dos fatos históricos a partir desta questão contrastam com os fenômenos de conhecimento, uma vez que as desinformações históricas e sem contexto já não dependem somente do que o suporte informacional registra, mas de um rigor científico que passa a ser exigido nos processos de leitura, educação e práticas pedagógicas: a competência técnica do docente poderá estar sujeita às referências sem validade científica disponíveis no *espaço virtual*, concomitante ao prejuízo aos discentes que, diante do desconhecimento, absorvem conteúdos enganosos, acreditando e fazendo circular massivamente informações dessa natureza.

Reconhecendo a latência dos estratos temporais passado e futuro, junto ao fato natural de que nunca se coincidem, o *tempo* digital apresenta particularidades ilógicas frente ao tempo convencional, demonstrando seus marcos inéditos: a digitalização de um conteúdo carrega marcas de datação externas ao ambiente virtual, uma vez que um produto convertido ao digital possui uma data original que é anterior à virtualização.

Para além da tensão entre ambas as datas, a existência de um produto virtual requer outros marcos de *tempo*: atualizações e substituições que dificultam o processo de rastreamento de mudanças, cronologia e identificação da proveniência dos conteúdos, a natureza descentralizada dos sistemas de informação, a presença

simultânea de um mesmo produto em vários locais distintos na *web*, contas pessoais, servidores, arquivos *off-line* num dispositivo móvel, etc. A preocupação com as políticas de uso e controle das tecnologias informacionais reflete na necessidade de uma administração daquilo que está sendo constituído como os acervos digitais da Sociedade da Informação (Kumar, 1995), preservando sua relevância e recuperação cultural nas camadas de *tempo* que lhe envolvem, assegurando a memória das civilizações.

Terceira questão: o lugar do *tempo* na Sociedade da Informação

As tecnologias sempre provocaram, em maior ou menor grau, rupturas que possibilitaram a estruturação das civilizações como as vivenciadas atualmente e, notadamente, todas as abordagens contemporâneas a consideram como parte ou o próprio paradigma.

Muitas vezes interpretada e entendida como algo recente, sofisticado, a tecnologia possui, no entanto, raízes no estudo e reflexão da *técnica*, a qual sempre esteve presente transformando o *ser* com o avanço e a aplicação do conhecimento, das ferramentas de caça na antiguidade, o surgimento da escrita, os motores, até as tecnologias digitais (Lévy, 1993) - estas últimas, Freeman e Perez (1988) indicam como o último dos cinco paradigmas tecno-econômicos por impactar fortemente na sociedade, novamente causando rupturas no *ser*, *estar* e *agir* das civilizações: a Sociedade da Informação (Kumar, 1995).

Historicamente, a Sociedade da Informação inicia após a primeira Revolução Industrial nos finais do século XX com a complexificação do conhecimento advindo do progresso científico, que gerou excedentes de informação. Nesse sentido, otimizar esse fluxo tornou-se imperativo, algo que o matemático Claude Shannon (1948), no artigo *A Mathematical Theory of Communication*, propôs, criando as bases da teoria da digitalização e da revolução digital: a terceira Revolução Industrial.

De lá para cá, a Sociedade da Informação vem convertendo tudo ao formato digital através da digitalização; contudo, esse processo produz mais que artefatos de novas tecnologias - ele muda a forma de pensar, de se comunicar, de se trabalhar e se relacionar com o *espaço* e com o *tempo*.

Mais que a dinâmica do acesso, essa forma de se relacionar com o espaço e com o tempo promove a desterritorialização e a descolonização de informações: se antes a fonte ou recurso de informação possuía uma distância geográfica e de autoridade, no meio digital elas praticamente se anulam ao possibilitar não apenas o conhecimento

como também várias acepções deste conhecimento. E neste íterim, a necessidade de discernimento entre o que é real, factual e a ilusão, factóide, já não passa mais tão somente pela curadoria das instituições, mas sobretudo das civilizações diretamente representadas.

Neste cenário se determina a relevância de (re) pensar o desafio da Educação como possibilidade de curadoria, discernimento da informação, sobretudo da informação para o conhecimento histórico, frente ao que ela – a Educação – se serve para sua função de educar: a memória, os registros, o conhecimento preservado nos mais diversos suportes e acervos, sejam eles arquivísticos, bibliotecários ou museológicos, e agora no espaço virtual.

Ao mesmo tempo, porém, incluem-se as alterações do tempo da informação provocadas no ambiente virtual: o fato ou artefato transformado ou criado digitalmente já não tem por base somente a data na qual ele ocorreu ou foi criado, mas como ele se incorpora e circula no ambiente virtual, nos acervos digitais, como ele chega e é compartilhado pelo *ser* entendendo-o como algo atual ou passado dependendo de onde o situe ou seja induzido a situá-lo.

A compreensão e apropriação dos fatos a partir desta realidade contrastam com os fenômenos de conhecimento, uma vez que a ausência de discernimento pode causar, além de desinformações, a sua propagação como “fatos”, impactando não só seu conhecimento e interpretação, como também o próprio rumo da história. E embora “façam história”, produzindo consequências na vida política, econômica, social e criando distopias - como o Y2K, uma informação errônea ou falsa não é um “fenômeno de conhecimento”.

Nessa perspectiva, urge o dever em representar o conhecimento histórico sob o prisma das condições de suporte das tecnologias informacionais: a História – mesmo científica – é feita por interpretações. A criticidade dos historiadores viabiliza a (re) criação do passado pelas vias interpretativas, com evidente apoio no rigor científico, praticando o revisionismo histórico natural necessário ao ofício. No entanto, o advento da tecnologia e a facilidade de acesso aos conteúdos, tornaram as informações parte de um consumo desenfreado, originando o entrecruzamento de áreas temáticas que se anulam, sendo de um lado o revisionismo histórico que é imprescindível à produção científica *versus* o revisionismo histórico fruto de interpretações arbitrárias, instrumentalizadas para a difusão de *fake news*, propagação de discursos negacionistas e outras afirmações desprovidas de qualquer crivo de análise.

A manipulação de datas em notícias reais traduz o caráter atemporal que as *fake news* possuem, bem como a crescente do fenômeno negacionista que altera o lugar de *tempo* em sua narrativa para sustentar um passado que não existe, produzindo conteúdos multimídias sob essas condições e que circulam livremente no ambiente virtual.

Embora as verdades objetivas da História precisem reivindicar espaço nos cenários distópicos, disputando forças com os “fatos” irreais empregados como “conhecimento”, a falha em discernir e refletir que atravessa a relação do *ser* no *espaço virtual*, jogam luz às fragilidades de uso das tecnologias informacionais: com tantas referências acessíveis, o consumo é norteado pelo apego emocional, levando à crença maior ou menor naquilo que é real e por esse motivo o conceito de “pós-verdade” se mostra uma possibilidade analítica pertinente na leitura desse contexto, a redundância das informações que não são administradas e os *bugs* temporais dos conteúdos digitais, comprovam mais um grau de comprometimento humano que não pode ser confundido ou substituído pela mediação tecnológica - mesmo as marcações do *tempo* digital em sua criação, atualização e transferência dos registros informacionais, requerem a intervenção de normas e outras padronizações de curadoria digital para o controle de um repositório, por conseguinte, dos acervos, assegurando o acesso a informações válidas para um conhecimento efetivo.

Quarta questão: a transformação digital dos acervos

A transformação digital é descrita por Raul Arana (2020) como uma mudança de mentalidade das pessoas com relação ao progresso tecnológico, “o efeito total e geral da digitalização na sociedade”, ou seja, com a completa digitalização, novas mudanças e revoluções surgirão em outros tantos aspectos da vida: estruturas socioeconômicas, padrões organizacionais, comportamentais, barreiras culturais, as leis - com efeito, a transformação digital ressignifica o *ser* e sua *historicidade*, que depende dos suportes, registros, preservação e acesso aos diferentes locais onde eles se encontram ou possam estar reunidos em repositórios, acervos.

Os acervos de modo geral são não apenas expressão de registro da história e memória da cultura de um povo, mas também de suas leituras sobre ele (Chuva, 2011). Definem padrões, referências, a ancestralidade das pessoas, mas também o seu *tempo*, registrado da sua origem à sua permanência como valor cultural, vivido e revivido no presente.

Um acervo convertido ao formato digital traz com ele as dimensões de alteração do *ser*, do *tempo* e do seu lugar na Sociedade da Informação (Kumar, 1995) mediante a transformação digital (Arana, 2020). Os efeitos dessa mudança de paradigma e a imediata configuração de uma *historicidade* que desloca a consciência histórica para o consumo e criação da informação, em formas disruptivas e interativas, social e tecnicamente manifestas, permitem analisar e decompor o processo de virtualização em escala individual e coletiva.

Na primeira, torna-se fundamental observar os desdobramentos da transformação do *ser* sob a ótica de sua participação ativa em relação aos conteúdos digitais: atentando para os avanços tecnológicos que acontecem num ritmo gradual, impondo necessidades e fornecendo soluções, a transformação digital é continuamente influenciada pelas práticas do indivíduo, assim como as práticas – do indivíduo – são impactadas em conformidade ao desenvolvimento do paradigma, numa interação mútua entre as partes. Portanto, mais que pensar os acervos digitais em sua constituição final, é crucial fragmentá-los em suas interferências individuais e coletivas, iniciando pela compreensão de que a transformação digital não é um fato externo às modificações de mentalidade e comportamento do *ser*. Assim, rotineiramente, o *ser* é transformado pela interação autônoma no *espaço virtual*, num movimento de criação e distribuição do seu próprio acervo e as leituras, releituras, reconstruções permitidas por isso.

A produção e reprodução dos conteúdos digitais compõem a usabilidade dos sistemas, assegurando eficiência no processo de virtualização. Aqui, a execução das funções presentes no cotidiano dos usuários é ampliada: produzir e replicar num ambiente virtual, embora sejam ações estritamente digitais e, num primeiro momento, individuais que dinamizam o *ser*, provocam impactos na concepção do tempo digital numa relação intrínseca com sua própria existência: as informações temporais do ambiente virtual são manipuláveis. Ao versar sobre a constituição individual dos acervos, criados e distribuídos arbitrariamente, é fundamental refletir sobre o descontrole das marcações de *tempo* dos registros informacionais, desde as questões supracitadas de deturpação temporal do “antigo” que circula como “novo”, às estimativas de datas para fatos nos quais a origem é desconhecida, a um mesmo conteúdo digital que possui mais de uma datação, impossibilitando identificá-lo de forma real no *tempo* etc., são efeitos de um *ser* que interage com o conteúdo, possuindo vontades conscientes e inconscientes, manipulando estruturas temporais, causando desordem.

Os anacronismos, negacionismos e outros contextos distópicos que ecoam na Sociedade da Informação expressam a contradição da transformação digital: a *historicidade* que emerge de um paradigma tecnológico, nutrindo um *horizonte de expectativa* de progresso social à vista das revoluções técnico-científicas (Kunh, 2007) é confrontada pelos impactos negativos do *espaço de experiência* da virtualização. A incompatibilidade entre ambas as categorias meta-históricas é manifesta numa *historicidade* cíclica, utilizando da mediação tecnológica e a possibilidade de interação, reconstrução e recriação dinâmica da experiência do passado para negá-lo, manipulá-lo, substituí-lo e conceber um futuro que destoa dos avanços coletivos.

Sendo assim, as quatro questões relacionadas aos acervos digitais são aproximações recíprocas, demandando uma discussão mútua entre estas a fim de colocar em perspectiva os efeitos dos registros informacionais na presente historicidade e na constituição dos acervos digitais. As reflexões tornam-se relevantes, sobretudo, ao extrair as consequências da difusão e o ensino do conhecimento proveniente destes repositórios no contexto da transformação digital.

Considerações

Em uma sociedade cada vez mais conectada e digitalizada, a tecnologia, portanto, descortina padrões de comportamento humano e novas formas de atuação no mundo. A movimentação da existência se estende às vias digitais, implicando nas variadas percepções do *ser* em nível individual e coletivo. As intensas transformações culturais são previstas em contextos de novos paradigmas, fator que altera o lugar de *tempo* para Koselleck (2006).

Tendo em vista essa nova modalidade da existência em função da transformação digital, a presente *historicidade* a ser analisada e, por conseguinte, o *ser* que a integra, impõe uma nova experiência de *tempo*, de construção e localização dos “fatos”, despertando uma reflexão fenomenológica. Se o *horizonte de expectativa*, agora, perpassa por progressos tecnológicos, o exercício do *ser* está alterado frente a um contexto que impõe novas necessidades e formas de participação no mundo: os papéis sociais são redefinidos com base nos critérios de uma sociedade cada vez mais transformada digitalmente e manifesta através do virtual - daí as quatro questões por hora apresentadas como desafios na constituição, utilização e entendimento das fontes digitais disponibilizadas através de acervos virtuais.

As profundas mudanças culturais ocasionadas pelo surgimento desse novo paradigma, em forma e conteúdo, promovem efeitos também de como o *ser* manifesta sua consciência histórica: a inserção no mundo mais recente permeia a ressignificação de conceitos que, anteriormente, bastavam para explicar a interação do indivíduo com o mundo em seu *tempo*. Os desafios da Sociedade da Informação (Kumar, 1995) tornaram obsoletos os clássicos entendimentos e formas de agir no mundo contemporâneo, dentre elas, as que implicam a criação, a produção, a reprodução e o acesso aos bens culturais, que passaram não somente a serem produzidos no ambiente virtual, como também integrados, compartilhados, manipulados, reescritos através destes acervos digitais.

Neste contexto, para além de uma discussão de alcance das ferramentas digitais, é necessário assimilar que a concepção do *ser* neste *tempo histórico* está – e é – profundamente transformada pela tecnologia. As mudanças culturais em torno da experiência deste novo *tempo* são de ordem estrutural, demandando, impreterivelmente, compreender o lugar e o papel da Educação na Sociedade da Informação posto que, do registro à difusão das informações, são muitas as susceptibilidades capazes de gerar distopias como as *fake news*, *bugs*, visões negacionistas ou até mesmo o retorno de ideias ultrapassadas.

Os processos de ensino em história preveem as concepções de *tempo* como parte do saber pedagógico, tornando a narrativa um elemento imprescindível à didática; utilizando o recurso da provocação presente na retórica e tomando como balizador de alcance do objetivo da aprendizagem, o poder de síntese do conhecimento. Mas no tocante ao ofício docente, a problematização da temporalidade no *espaço digital* se encontra em uma via de mão dupla e se estende a todos os aspectos da humanidade: o conhecimento técnico-científico cruza com o saber pedagógico sob um suporte que pode falsear um e outro em termos de percepção, validade e até mesmo existência.

Referências

- ARANA, Raul. *Qué es la transformación digital y por qué es necesaria para cualquier negocio*. Madrid: Ttandem, 2020. <https://www.ttandem.com/blog/que-es-la-transformacion-digital-y-por-que-es-necesaria-para-cualquier-negocio> Acesso: 29/06/2023
- BLOCH, Marc. *A história, os homens e o tempo*. In: Apologia da História ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 51-68, 2002.
- BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais: a longa duração*. Revista de História, [S. l.], v. 30, n. 62, p. 261-294, 1965. <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123422> Acesso: 29/06/2023
- CHUVA, Márcia. Regina Romeiro (org.). Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 34. Brasília: IPHAN, 2011. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/2%20-%20CHUVA.pdf> Acesso: 29/06/2023
- FREEMAN, C; PEREZ, C. Structural crisis of adjustment: business cycles and investment behavior. DOSI, G. (et al). *Technical change and economic theory*. London: Pinter Publisher, 1988.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2006.
- KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KUMAR, Krishan. *Da Sociedade Pós-industrial a Pós-moderna. Novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- _____. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MURRAY, Jerome. MURRAY, Marilyn. *The Year 2000 Computing Crisis: a millennium date conversion plan*. New York : McGraw-Hill, 1996.
- OLIVEIRA, Albano. *Representação da informação científica: a rede pode ser a gota d'água*. In: SILVA, Rubens; FREIXO, Aurora; TERSO, Iole; ANDRADE, Ricardo (Orgs.). *Cultura, representação e informação digitais*. Salvador: Edufba, p. 41-54, 2010.

OXFORD Languages. *Word of the Year 2016*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
<https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016-shortlist> Acesso: 29/06/2023

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1ª ed. CECH, 2010.

SHANNON, C. E. A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, vol. 27, p. 379–423, 623–656, July-October, 1948.
<https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>
Acesso: 29/06/2023.

Imagens das lavadeiras da cidade de Goiás em repositórios museais

Images of washer woman in the city of Goiás in museum repositories

Gleidson de Oliveira Moreira

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, Goiás, Brasil

gleidsonhist@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3671-2811>

Recebido em: 17 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

Este artigo é resultado de uma pesquisa etnográfica para a minha tese (PPGAS/UFG) realizada durante a pandemia (2020/2021). Trata-se de imagens digitalizadas das lavadeiras da Cidade de Goiás disponibilizadas pelo Departamento de Imagem e Som do Museu Zoroastro Artiaga, de Goiânia - GO e do Museu das Bandeiras, da Cidade de Goiás - GO. A problemática diz respeito ao estatuto da grafia (Kofes, 2015) que estas imagens inscrevem (Bruno, 2023), o que possibilita entender como viviam, interpretavam a vida, seus saberes e suas histórias. Orientado teórico-metodologicamente por imagens que formam grafias (Ingold, 2007) de vida, as narrativas visuais revelam outro detalhe para o fazer antropológico, os arquivos de imagens digitais não são “zona morta”, surgem das contingências de forças criadoras.

Palavras-chave: Imagem, grafia, digitais, repositórios

Abstract

This article is the result of an ethnographic research carried out for my thesis during the pandemic (2020/2021). It deals with the digitized images of washerwomen in the City of Goiás made available by the Image and Sound Department of the Zoroastro Artiaga Museum, in Goiânia - GO and by the Museu das Bandeiras, in the City of Goiás - GO. The problem concerns the status of the spelling (Kofes, 2015) that these images inscribe (Bruno, 2023), which makes it possible to understand how they lived, interpreted life, their knowledge and their stories. Theoretically and methodologically oriented by images that form graphs (Ingold, 2007) of life, visual narratives reveal another detail for anthropological doing, digital image archives are not a “dead zone”, they arise from the contingencies of creative forces.

Keywords: Image, spelling, digital, repositories

Introdução

Os anos de 2020 e 2021 foram atípicos para a realização de pesquisas presenciais. Para começar, milhares de pessoas morreram acometidas pela pandemia do coronavírus no Brasil e no mundo, medidas de isolamento e distanciamento sociais geraram desgastes de várias dimensões, afetando diretamente muitas pesquisas. Frente a crise sanitária e os riscos dela decorrentes, como visitar as minhas interlocutoras? Como realizar a minha pesquisa de campo?

Diante de tal desafio e encarando o prognóstico de não saber quanto tempo a pandemia duraria, situação agravada pela perda de duas interlocutoras (Dolci Alves de Brito e Maria Otina Mendes), segui. Para além destes acontecimentos trágicos, e do luto não vivido, tais episódios acabaram por reverberar diretamente em meu processo etnográfico, complicando consideravelmente a minha ação investigativa. Repensei o meu roteiro e a agenda de realização da pesquisa *in loco* para o doutorado¹ ao adotar como estratégia de abordagem o trabalho *on-line*, ideia que me entusiasmou depois que assisti, no YouTube, o vídeo: ‘Como conduzir uma etnografia durante o isolamento social’, de Daniel Miller (COMO; 2020). Traduzido para o português por Camila Balsa e Juliane Bazzo, o vídeo, de 20 minutos, apresenta experiências etnográficas *on-line* e *off-line*. É uma aula compacta que me encorajou a encarar o trabalho de campo virtual, momento em que muitos antropólogos não se viam em condições de prosseguir com seus estudos exatamente em razão da pandemia do coronavírus.

Embora não tivesse experiência na realização virtual de pesquisa etnográfica, afinal, imaginava que, não visitando o meu campo, aquela experiência me tornaria invisível diante da riqueza não experienciada fisicamente no processo etnográfico, sobretudo porque percebia a *webcam* mais como um ponto confessional do que um engajamento apresentado na etnografia *off-line*, eu precisava de um entendimento sobre as formas específicas de como lidar com o contexto *on-line*. Da mesma maneira que existem procedimentos diversificados para trabalhar contextos *off-line*, e cuja experiência de cada um, pesquisador-pesquisado, seja diferente, decidi rever meu escopo metodológico para melhor envolvimento *on-line* e reforçar, com algumas lavadeiras, a realização de uma série de etapas filmadas e gravadas por elas. Mas essa estratégia não foi exitosa, as senhoras com as quais mantive contato antes da pandemia,

¹ Pesquisa realizada para a tese: “Vai pono sintido”- Os saberes das lavadeiras da Cidade de Goiás no saber fazer sabão de bola pelo PPGAS/UFG.

sequer tinham ou sabiam lidar com recursos eletrônicos ou internet. Mediante tais dificuldades da pesquisa, tomei nova decisão, contactei eletronicamente os museus.

Repositórios museais, imagens e grafias

Em fevereiro de 2020 encaminhei um e-mail ao Departamento de Imagem e Som do Museu Zoroastro Artiaga, solicitando informações sobre a existência de imagens de lavadeiras da Cidade de Goiás. Victória, a arquivista responsável, me respondeu positivamente. Ao me enviar imagens em miniatura para exame, me informou que caso escolhesse alguma para posterior encaminhamento, desta vez em tamanho maior, era necessário que eu preenchesse um termo de responsabilidade. O formulário atestaria a origem das mesmas e o compromisso em citá-las na pesquisa, o que acordei e fiz de prontidão. Eu procedi da mesma forma como o Museu das Bandeiras (Cidade de Goiás). Com a mesma presteza de Victória, Milena Bastos, a arquivista do Museu da Bandeiras, observou-me os mesmos procedimentos anteriormente realizados pelo Museu Zoroastro Artiaga. Em duas semanas estava com as imagens de ambos os museus.

Baixadas em meu computador, apresentavam ótima qualidade de imagem e resolução. As fotografias mostravam lavadeiras mergulhadas nas águas dos córregos e rio da Cidade de Goiás o que compreendeu um acervo composto por dezoito fotos monocromáticas, as quais utilizo quatro neste artigo.

No computador, as organizei em pastas levando em conta dois aspectos: a dimensão (tamanho) de cada uma e a data em que foram produzidas. Esses detalhes evidenciam as técnicas e os materiais fotográficos utilizados na época (início do século XX). Em seguida, adotei para cada foto o critério metodológico da iconologia: as classifiquei pela incidência de luz, considerando o fundo, a perspectiva e a cor, mas, o que chamou a atenção foi a subjetividade manifesta nos gestos e roupas trajadas pelas lavadeiras. Lembrei-me de Peter Stallybrass (1993) em o ‘Casaco de Marx: roupas, memórias e dor’.

Herdado por Karl Marx por ocasião da morte do amigo Allon White, o casaco evidenciou o inventário de sentimentos, constituindo-se lugar de fetiche, relíquia, patrimônio e autobiografia. Diante aquelas narrativas visuais, ampliar a minha abordagem metodológica. Apresentei as fotos obtidas nos repositórios a minha mãe (Maria Benedita) e avó materna (Benedita), mulheres que também foram lavadeiras e

que tinham acesso presencial no contexto do isolamento social. Para minha avó, as coisas inscritas nas imagens acionaram a sua memória afetiva:

Meu filho, com ou sem pandemia, primeiro precisamos seguir com fê. Vamos vivendo um dia após o outro, com cuidado, sendo nós mesmos apoiados no espírito de Verdade. Para mim, esses retratos trazem saudade. Durante muitos anos fiz esse serviço (respirou fundo), até sinto o cheiro do patchuli e a água gelada do rio Vermelho tocando minhas pernas. Esse batedouro e o aguadouro aqui (apontou o dedo), não ficaram só na minha lembrança. Ver isso é relembrar as coisas que marcaram o meu corpo, a minha juventude. (Relato de campo – Benedita Vicente de Oliveira – 29/09/2020).

Contextualizada a vida social da Cidade de Goiás do início do século XX, a imagem abaixo apresenta a condição humana da mulher lavadeira. Além de trabalhadora de ganho é o que faz e veste que constitui índice identitário.

Imagem 01 - Lavadeira do Rio Vermelho, foto de Alóis Feichtemberger² (1937)



Fonte: Acervo Museu do Som e Imagem MIS/GO (2020).
AFn1083.8.1-1

Na imagem 01, vê-se, a partir do arranjo óptico da lavadeira (Bergson, 1999), um conjunto de coisas³ distribuídas no ambiente (o batedouro, as roupas e a bacia).

² Fotógrafo alemão que chegou ao Brasil em 1925 e que em 1936 foi contratado pelo Departamento de Propaganda e Expansão do Estado, órgão sob a direção de Joaquim Câmara Filho, político, fundador do maior jornal em circulação no Estado, até hoje, para registrar as obras de implantação da nova capital e a chegada do desenvolvimento para todo o Estado (Talarico, 2013).

³ De acordo com a teoria Ingoldiana, a noção de coisa sugere uma série de linhas vitais que perpassam o homem e tudo que o cerca, atribuindo um status de ‘vida’ aos objetos. É neste sentido que seria mais prudente chamar de coisas (e não objetos) todos os elementos que nos circundam. As coisas seriam dotadas de um ‘parlamento de fios’, estes se entrelaçam e “[...] são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam” (Ingold, 2012, p. 3). Para ele, é que por trás das funções práticas das

Dentro da bacia, suspensa em uma pedra, roupas provavelmente esperam para ser estendidas, ensaboadas e/ou esfregadas. Sobre o batedouro, outras peças são passadas pelo exame meticuloso das mãos da mulher, cuja ação clínica, operam o ‘tecido’, aberto sobre a pedra, de forma cirúrgica. É desse corpo exposto que a barrela de sabão escorre pela rocha, caindo dentro d’água. O líquido saporífero, metaforicamente se transfigura em sangue, desce serpenteando entre as pernas da lavadeira até tomar a corredeira do rio. Dessa forma, a substância quebrada (detida no sabão de bola) é sorvida, lentamente, seguindo o fluxo das águas do rio Vermelho.

Com as pernas submersas n’água, a lavadeira executa, com calma, movimentos que exigem atenção visual e tátil. No ‘tecido’, aberto pela mão esquerda, a trabalhadora identifica, de maneira concentrada, a sujeira. A mão direita, empunhando uma escova, expulsa, com precisão, as máculas que afetam o ‘tecido’, aplicando a ele tratamento enérgico.

A partir de seu vestuário é possível identificar traços e/ou sinais que remetem à gênese de sua ancestralidade. Nota-se o uso de camisas de chimango ou anáguas por baixo das saias ou vestidos. A imagem retrata uma vestimenta leve, provavelmente feita de algodão. A indumentária, já surrada, apresenta contundentes desgastes, puídas pelo tempo e pelo uso. Vê-se que as mangas estão gastas, expondo parte do ombro esquerdo. Sobre a saia, a camisa está presa ao cós (mealheiro), para evitar que se molhe. É possível ver a camisa ou a anágua, que vai até a canela; ela está com a barra molhada, devido ao movimento de abaixar e levantar na execução da tarefa. A cabeça, coberta por um lenço, fica protegida da insolação; o pito de palha na boca é mantido acessado como uma forma de repelir mosquitos (porvinhas⁴ e pernalongos) e a friagem. Pela posição do corpo é possível observar a não existência de botões, rendas, fitas ou qualquer outra coisa que sirva de enfeites, a não serem os babados do próprio ou de outro, para ornamentar a vestimenta.

Como forma de mediar a compreensão e/ou leitura das representações identitárias das lavadeiras, minha mãe e ajudante de lavadeira, Maria Benedita, relata:

Eu me lembro que as caçolas, lenços, meias e sutiãs não eram contados como peças de roupas para a libra, lavava-se de graça. Era de encabular a

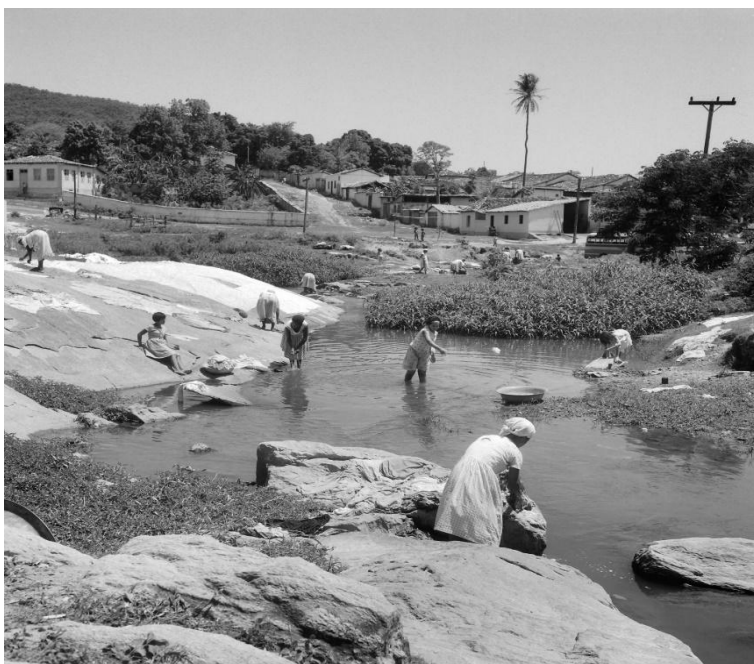
coisas, em relação aos humanos, escondem-se um emaranhado de fluxos materiais. De modo que, assim, as coisas vazam memórias, temporalidades, emotividades e seriam, portanto, âncoras simbólicas não apenas de suas funções – neste caso, o batedouro e o aguadouro das lavadeiras seriam também dotados de uma capacidade evocativa de suas vicissitudes.

⁴ Nota de campo – Benedita Vicente de Oliveira – 21/02/2020.

quantidade de botões naquelas peças íntimas que a gente lavava. Feitas de algodão cru, e contendo de 10 a 16 botões (serviam como cinta para diminuir a barriga) do lado direito, eram muito alvas e com o fundo bem reforçado com várias camadas de tecido (algodão cru) o que evitava o vazamento da menstruação. No caso de muitas lavadeiras mais antigas, era raro o uso de caçolas, por causa de vestidos e saias longas. Mas, com o costume de roupas mais curtas, as lavadeiras se viram na obrigação de fazer uso da caçola, a qual era confeccionada com tecido de saco de açúcar ou de farinha de trigo, e não continha a quantidade de botões da usada pela patroa. (Nota de campo – Maria Benedita de Oliveira Moreira – 21/02/2020).

O relato apresenta dois níveis do vestuário. Um que salta aos olhos, mostrando o mundo da superfície, a roupa de cima, e o que está encoberto, escondido, submerso abaixo do que os olhos não podem alcançar, com exceção das próprias donas. A aparência está ligada à convivência e atinge o campo do olhar. Se a roupa for nova, a noção de limpeza estará ainda mais distante da preocupação de higiene, pois era comum, na Cidade de Goiás, guardar roupas novas recém usadas junto às roupas limpas, evitando-se, assim, que desbotassem pelas muitas lavadas.

Imagem 02 - Lavadeiras do Rio Vermelho, foto de Alóis Feichtemberger (1937)



Fonte: Acervo Museu do Som e Imagem MIS/GO (2020).
AFn1084.25.2

Na imagem 02, mulheres de diferentes gerações encontram-se na mesma atividade. Jovens se envolvem diretamente ou observam as mais experientes, mestras que ensinam pela prática do fazer.

As lavadeiras geriam o tempo pela habilidade e agilidade. Quanto mais lavavam, mas ganhavam, o que não significa que o acerto pelo serviço era realizado pelo prestador de forma honesta. Manuscritos oriundos da Enfermaria do Hospital Militar da Cidade de Goiás relativos a como trabalhavam, que tecidos lavavam e como recebiam subsidiam as imagens apresentadas. Entre os documentos digitalizados estão os bilhetes de pagamento às lavadeiras pelo fornecimento de roupas limpas. A partir do método paleográfico (leitura e interpretação de dados), apresentou nos Quadros 1 e 2 os recortes temporais, as agentes, as peças (roupas), a proveniência, a descrição dos tecidos, a quantidade de peças lavadas e os valores pagos.

QUADRO 1 - Lavações e consertos de roupas na Cidade de Goiás (1847-1884)

Ano	Período	Lavadeiras	Proveniência	Descrição	Nº de peças lavadas	Valor unitário (réis) ⁵	Valor total (réis)
1847	Janeiro (dias 05, 12 e 23)	Conceição Leite	Enfermaria militar	Roupas de hospital	246	\$0,25	\$61,5
	Fevereiro (dias 04,12,20,24)		Enfermaria militar	Roupas de hospital	319	\$0,25	\$79,75
1853	Maio (01, 04, 08, 12, 17, 22, 30)	Angelica Maria de Azevedo	Enfermaria militar	Roupas de hospital	755	\$0,25	\$188,75
1865	Novembro	Felícia Maria de Jesus	Enfermaria militar	Roupas de hospital	100	\$0,25	\$25
1868	Março	Ana Joaquim de Santiago	Enfermaria militar	Roupas de hospital	42	\$0,25	\$10,5
1881	Janeiro (dia 04, 18 e 29)	-	Enfermaria militar	Roupas de hospital	840	\$2	1\$680
1884	Agosto	Severiana Ribeiro de Araújo ⁶	-	-	-	-	\$40

Fonte: Elaboração própria a partir de dados coletados no Museu das Bandeiras, Goiás (GO) (2019).

QUADRO 2 - Relação de roupas sujas Enfermaria Militar de Goiás (04 de janeiro de 1881)⁷

Peças	Material do tecido	Número de peças
Camisas	Linho e amorim	01
Calças	Chita	19
Cerollas	Algodão d'americano riscado	22
Cerollas	Algodão d'americano branco	05
Cerollas	Chita	01

⁵ \$1 (um réis) convertido nos dias atuais valeria 0,12 centavos. Disponível em: <http://www.diniznumismatica.com>. Acesso em: 29 fev. 2020.

⁶ Severiana Ribeiro de Araújo exerceu as atividades de lavadeira e cozinheira na enfermaria militar da Cidade de Goiás (Caixa 051 – Volume 01: Lavagem e conserto de roupas do Hospital Militar da Cidade de Goiás (1847-1884).

⁷ Caixa 051 – Volume 01: Lavagem e conserto de roupas do Hospital Militar da Cidade de Goiás (1881). Fonte: Museu das Bandeiras – Cidade de Goiás (GO) (1881).

Cerollas	Flanela	02
Camisas	Flanela	01
Camisolla	Flanela	03
Camisas	Amorim	04
Carapuças	Algodão d'americano	28
Froinhas	Algodão d'americano (com babado de amorim)	29
Froinhas	Algodão d'americano (sem babado de amorim)	26
Lecoos	Algodão d'americano	49
Manta	Lã escura	07
Guardanapos	Algodão d'americano	60
Roupões	Algodão d'americano	26
Roupões	Linho	01
Toalha	Linho grosso	01
Toalha	Algodão d'americano	28
Froinha	Amorim com babado de cassa	01
Saco de dormir	Algodão	02
TOTAL		340

Fonte: Elaboração própria a partir de dados coletados no Museu das Bandeiras, Goiás (GO) (2020).

Levando em conta a particularidade de cada lavadeira, suas necessidades, número de freguesas, malas ou peças lavadas por semana, muitas se desdobravam em outras funções, a exemplo de Severiana Ribeiro de Araújo (ver QUADRO 1), lavadeira e cozinheira no mesmo local onde trabalhava.

Imagem 03 - Lavadeiras do Rio Vermelho (Carioca), foto de Alóis Feichtemberger (1937)



Fonte: Acervo Museu das Bandeiras - GO (2020).
AFn1083.4.2

Mergulhadas, durante o dia, no ofício de lavação e durante a noite no manuseio do ferro à brasa, algumas lavadeiras ainda corriam o risco de serem responsabilizadas

pelo extravio de alguma peça, como se constata em correspondência apresentada por um freguês:

Cumpre-me participar a V. S^a que por ocasião da entrega da roupa lavada o Senr. Fornecedor Francisco de Farias Albernaz deixou de apresentar duas fronhas de algodão e uma camisa de morim, e tendo lhe procurado por diversas vezes, o mesmo Senr. disse que o extravio partiu da lavadeira desta.

Goyaz, 15 de dezembro de 1883.

João Alves de Castro

Alferes Agente⁸

O ponto de atenção apresentado no documento suscita mais que a acuidade na conferência de peças pelo fornecedor quanto às roupas lavadas, aponta a lavadeira como suspeita pelo extravio de peças que poderiam ser alvo de averiguação prévia, o mesmo receio de sumiço exposto no Quadro 2, quando da relação da quantidade de roupas sujas entregues pela Enfermaria Militar à lavação. O documento aponta, no machismo dos dois homens, o fornecedor, Francisco Farias Albernaz e o agente João Alves de Castro, a mulher como responsável.

Em se tratando de como as relações de gênero compõem uma arena de conflitos e tensões, cito o caso de Maria Nunes d'Oliveira, mulher, lavadeira, presa e assediada sexualmente na cadeia da Cidade de Goiás, em 1884, pelo cadete José do Espírito Santo. Constado em processo policial, que não evidencia o motivo da prisão de Maria Nunes d'Oliveira, o carcereiro, Cornélio da Silva Clímaco, a quem pediu ajuda, percebeu que estava grávida. Encaminhada ao delegado, Jacome Martins Baggi de Araújo, Maria esclareceu que havia engravidado na latrina da cadeia, onde 'elles', o cadete José do Espírito Santo, mancomunado com o preso Saturnino Dias, "[...] obrigou-a a entrar para copular com o dito preso, dizendo-a que ele, cadete, se responsabilizaria pela consequência do irregular procedimento que tivera, e que esse fato ocorreu quando o referido cadete fazia sentinela no pátio da cadeia"⁹.

Seguindo as pistas desta estigmatização, encontrei, no olhar misógino, o lugar onde mulheres estavam relacionadas a coisas e objetos de uso pessoal dos homens – uma referência identitária subsumida na ideia de propriedade, a exemplo do tratamento recebido por Maria Nunes d'Oliveira.

Se a elaboração da memória do lugar e o ritmo de vida na Cidade de Goiás remetem ao papel social desempenhado pelas mulheres, é na confluência entre quem

⁸ Caixa 051 – Volume 01: Correspondência. Lavagem e conserto de roupas do Hospital Militar da Cidade de Goiás (1883). Fonte: Museu das Bandeiras, Cidade de Goiás (GO).

⁹ Museu das Bandeiras - Documentos Avulsos - Polícia - 1884.

são e os lugares que ocupavam que ‘elas’ – as lavadeiras estabelecem relação com ‘eles’ – identificados como um arquétipo de poder. Afinal, nenhum grau de dependência de gênero ocorre em lógica de mão única.

A representação masculina no controle de mando sobre a indiferença como as lavadeiras eram tratadas, gera uma consciência de utilitarismo, sendo que, ao serem chamados de ‘eles’, o cadete e o encarcerado são colocados na categoria de qualquer um, mesmo que referendados, distintamente como cadete e preso. Assim, a lavadeira era definida por ser pobre, analfabeta, preta e parda, viúva e mãe solteira. Para prover a casa desdobravam-se em atividades informais.

Imagem 04 - Aguadeiras: foto de Alóis Feichtemberger (1937)



Fonte: Acervo Museu das Bandeiras - GO (2020).
AF2131

Embora figurem em diferentes memórias visuais, aqui a fotografia digital ocupa papel de registro que noticia a existência de um ofício vital à cidade. Deixam se ver, evidenciam suas origens de classe e raça. As aguadeiras, aí representadas, são mulheres negras, vestidas de chita, segurando espigas de milho seco para feitura do pito de palha, latas nas mãos equilibradas em rodilhas de pano colocadas sobre a cabeça.

Pela lente do fotógrafo alemão, Alóis Feichtemberger (1937), as mulheres negras, trabalhadoras e populares que circulam pelos becos, vielas, travessas e ruas da Cidade de Goiás, identificadas nas imagens de aguadeiras e lavadeiras foram figuras vivazes da memória urbana da Cidade de Goiás. Acessá-las por meio de suas fotografias, agora digitalizadas é nos colocamos diante de outra narrativa, o de não serem esquecidas e abandonadas.

Imagens como grafias de vida

Emergentes, os arquivos digitais trazem à discussão a atribuição de sentido à vida das imagens, suas estéticas e outras epistemologias no fazer antropológico. Embora existam muitas fotografias analógicas preservadas em acervos físicos, a disponibilidade para acesso aos repositórios digitais agiliza a pesquisa.

Ao considerar que o estatuto utilitarista das imagens analógicas, reforçada pelo abandono, cria uma espécie de “zona morta”, faço coro a Bruno (2023) ao ressaltar que nem por isso as fotos perdem suas grafias. Então, onde um documento ou imagem ganha o estatuto de arquivo?

Segundo Bruno (2023), uma imagem não nasce como arquivo, ela se torna um arquivo. De acordo com o antropólogo, Tim Ingold (2007), no livro – *Linhas, uma breve história*, as grafias inscritas em uma imagem formam malhas, linhas que se cruzam e se sobrepõem. Para o autor, o humano e o não humano compõem esse ‘parlamento de fios’ que formam um sistema de interação. O arquivo, o acervo e os documentos tangíveis, possuem simetrias e contornos diferentes dos digitais.

Nem todos os documentos analógicos preenchem os requisitos de “arquivabilidade” concebidas no espaço físico. O arquivo é fundamentalmente uma matéria de seleção que privilegia, como escreve Fabiana Bruno (*apud* Mbembe, 2002), alguns documentos escritos e nega privilégios a outros “inarquiváveis”. Assim, as imagens que forem digitalizadas, serão guardadas por outro tipo de memória, a de uma inteligência artificial.

Percebe-se, portanto, a existência de uma fronteira para separar o estatuto do descartável (analógico) e o digital. Se os documentos tangíveis forem libertos de seu estatuto utilitário no mundo, passando a outras significações depois que se tornarem, segundo Debary (2017), ‘lixo’, é a grafia inscrita na imagem que expressará sua insurgência ao descarte. As imagens digitais não se perdem como ocorre com os objetos tangíveis. Grafias digitais é o reconhecimento as histórias visuais de vida das pessoas. Embora permaneçam como fragmentos, vestígios visíveis de histórias concluídas, as fotografias digitais constituem lugares de um processo vivo nos quais pessoas são apresentadas a novas significações.

Considerações finais

Ao receber as imagens das lavadeiras provenientes dos repositórios digitais dos Museus Zoroastro Artiaga, em Goiânia, e o Museu das Bandeiras, da Cidade de Goiás, cultivei um interesse pelo próximo, aprendendo a me distanciar sem sair do lugar. Ao compartilhar as imagens que consegui, com duas lavadeiras, minha avó e mãe, desatei os fios da vida de outras mulheres.

Ao afirmar que distanciar é permanecer no lugar, o meu objetivo é estabelecer as bases de uma antropologia da proximidade, balizada no papel das experiências humanas capturadas pelas percepções sensoriais, percepções que são entendidas como sensibilidades individuais ou projeções de significados do indivíduo sobre o mundo a partir de suas relações com o entorno. Foi assim que ativei as memórias de objetos a partir de quem as viu na tela do meu computador.

Se o abandono de imagens analógicas é uma ação que contribui para o apagamento das lembranças dos retratados, a versão digital corresponde a um exercício metodológico de salvaguarda das grafias nela inscritas.

Nessa perspectiva, a função dos repositórios é organizar e preservar imagens fazendo reaparecer imagens. Como se referiu Ingold (2012:03): “[...] imagens contam histórias, o seu caráter relacional reverbera entre as narrativas e as ocorrências inscritas por meio dos fios da vida que as constituem”.

A imagem, ao ser publicada, anuncia seu fim, sua efemeridade, isso acontece quando ela sai das gavetas, dos armários, dos arquivos, dos esconderijos que as condenam à esterilidade. A circulação das imagens pelo viés digital as coloca na vida de forma dinâmica, assim, podem ser vividas ao longo de linhas que brotam e formam as tramas do tecido social (Ingold, 2012).

Criada em qualquer material ou em formas orgânicas, as imagens surgem das contingências de forças criadoras que promovem sensações aos que as experienciam, por isso a minha opção para pensar a imagem como grafia de vida em Ingold trouxe acontecimentos que se entrelaçam, força geradora de sentidos.

Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio da relação do com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRUNO, Fabiana. *As muitas vidas das imagens*. Revista Iluminuras, Porto Alegre, v. 24, n. 64, p. 52-73, maio, 2023.
- COMO conduzir uma etnografia durante o isolamento social. [S. l.: s. n.]: 2020. 1 vídeo (20min13s). Publicado pelo canal Daniel Miller. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NSiTrYB-0so&ab_channel=DanielMiller. Acesso em: 20 mar. 2021.
- DEBARY, Octave. *Antropologia dos restos*: da lixeira ao museu. trad. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira. 1ª edição. Pelotas: Um2, 2017.
- INGOLD, Tim. *Linhas*: uma breve história. Tradução de Lucas Bernardes. Petrópolis: RJ: Vozes, 2022. Original: Lines: a brief history. London: Routledge, 2007.
- INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida*: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, 18 (37), jun. 2012.
- KOFES, Suely e MANICA, Daniela (orgs). *Vida e grafias*: Narrativas antropológicas entre biografia e etnografia. 1ª edição. RJ: Lamparina, 2015.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memórias e dor. Belo Horizonte: Autêntica. 1993.
- TALARICO, Guilherme. O fotógrafo Alóis Feichtemberger na construção de Goiânia (1936): imagens alegóricas da modernidade. In: COLÓQUIO SOBRE WALTER BENJAMIN E AS IMAGENS DA HISTÓRIA, 2013, Goiânia. *Anais [...]*. Goiânia: UFG, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/11559433/O_fot%C3%B3grafo_Alois_Feichtenberger_na_constru%C3%A7%C3%A3o_de_Goi%C3%A2nia_1936_imagens_aleg%C3%B3ricas_da_modernidade. Acesso em: 20 mar. 2021.

De igreja a patrimônio: a basílica Nossa Senhora das Dores na memória de Porto Alegre

From church to heritage: the Basilica Nossa Senhora das Dores in the memory of Porto Alegre

Carla Borges Mussoline

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil

carlamussoline@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-4442-9165>

Marlise M. Giovanaz

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil

mgiovanaz@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8597-4100>

Recebido em: 30 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

O presente artigo se propôs a identificar como a basílica é relevante na manutenção da memória da capital, analisando o papel social e histórico deste lugar no imaginário da cidade e apresentando a basílica como patrimônio cultural. A pesquisa utilizou de conceitos relacionados a patrimonialização, religiosidade, sociabilidade e memória social para responder a seguinte questão norteadora: De que forma se deu a consolidação da Basílica Nossa Senhora das Dores como um espaço de memória da capital? A metodologia recorreu a 3 fontes de pesquisa, explorando os dados obtidos por uma entrevista com a museóloga atuante na basílica, além de uma análise em sites de turismo e fotografias históricas do acervo do Museu de Porto Alegre. Assim, concluiu-se que, o espaço é relevante para a memória por suas características arquitetônicas, artísticas, mas principalmente históricas, que além de oferecer ao povo um espaço religioso, presenteia a cidade com sua monumentalidade.

Palavras-chave: Patrimônio; Memória; Museologia; Basílica Nossa Senhora das Dores

Abstract

This article proposes to identify how relevant the Basilic is in the capital memory management, analyzing the social and historical aspects of the place in the city's imaginary and presenting the church as a cultural heritage. The research utilized concepts related to patrimonialising, religiously, sociability and social memory to answer the following question: In which ways was the consolidation of the Basilica Nossa Senhora das Dores as a capital place of memory? The methodology used three fonts of research, exploring the obtained data by an interview with an active church museologist, with an analysis of tourism sites and historical pictures from the Porto Alegre Museum collection. With that, it is concluded that the space is relevant to the memory by its architectural and artistic characteristics, but most importantly historical, that not only provides a religious space to the people, but gifts the city with its monumentality.

Keywords: Patrimony; Memory; Museology; Basílica Nossa Senhora das Dores

Introdução

A presente pesquisa intitulada “De igreja à patrimônio: A Basílica Nossa Senhora das Dores na memória de Porto Alegre” tem como objetivo identificar qual a relevância da basílica na memória da cidade. Além disso, busco analisar e também apresentar o local como espaço de relevância no âmbito patrimonial.

A Basílica Nossa Senhora das Dores, localizada na antiga Rua da Praia, atual Rua dos Andradas nº 587, é um dos mais emblemáticos e tradicionais prédios da cidade de Porto Alegre. Construída no início do século XIX, este templo religioso ocupa um lugar estratégico no centro da cidade, tendo alcançado grande visibilidade. Foi tombado como patrimônio nacional ainda na década de 30 do século XX, a partir do Decreto de Lei nº 25 de 1937 e faz parte dos principais roteiros turísticos da capital do Estado.

Em 2022 o local foi alvo de uma grande transformação vinda diretamente do Vaticano e do Papa Francisco, o templo recebeu o título de Basílica Menor, sendo a primeira da capital e a segunda no estado, depois do Santuário Nossa Senhora Medianeira, em Santa Maria. “Basílicas são igrejas dotadas de especial importância para a vida litúrgica e pastoral de uma diocese e, por isso, possuem um particular vínculo com o Papa”, de acordo com o documento *Domus Ecclesiae* (Casa da Igreja), como escrito na reportagem do Vaticano *News* (2022). O título recebido demonstra que o templo possui relevância histórica, artística, religiosa e arquitetônica, e seu já antigo título de patrimônio nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) auxiliou nessa condição de igreja a basílica, demonstrando a potência do local para e com a cidade de Porto Alegre.

Apresento aqui as referências bibliográficas iniciais desta pesquisa, de forma cronológica, mostrando textos que encontrei e que me ajudaram na construção do argumento, do problema de pesquisa e no desenvolvimento do trabalho. Para além da citação, é importante ressaltar que encontrei certa dificuldade de localizar pesquisas e artigos que se relacionassem à temática do artigo.

O texto que teve maior impacto na constituição do trabalho foi o Trabalho de conclusão de curso (TCC) da historiadora da arte pela UFRGS Sofia Inda, escrito no ano de 2016, intitulado “João do Couto e Silva: um entalhador português na Porto Alegre do século XIX” (Inda, 2016). Este texto foi instrumental no estabelecimento do problema de pesquisa, pois apresentou informações documentais relevantes sobre a história da construção do

espaço, assim, pude ter acesso a detalhes de acontecimentos e da cronologia desde a fundação da irmandade¹ até a edificação que conhecemos hoje.

Outra pesquisa que li e realizei a revisão bibliográfica, servindo como paralelo temático tinha como tema outro templo religioso da capital gaúcha chamada “Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre: entre destruição e a preservação patrimonial” da historiadora Thaís Tanccini, do ano de 2008, que tive acesso a partir da pesquisa no Lume UFRGS (Tanccini, 2008). A pesquisa cita a Basílica em alguns pontos, especialmente em relação ao tombamento, nela pude compreender que não houve interações contrárias ao tombamento do local.

Por fim, o terceiro trabalho que usei para constituir a estrutura desta pesquisa foi o TCC da bibliotecária pela UFRGS, Letícia Dutra Schioff de 2020, com o título “Fotografia e memória: Um estudo de caso sobre o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul” (Schioff, 2020). Diferente dos outros dois trabalhos citados acima, este não trata diretamente de questões patrimoniais em locais religiosos, mas como o nome já sugere, aborda a memória a partir de documentos fotográficos, gozando de conceitos que também foram aqui utilizados na construção do quadro teórico. Dessa maneira, pude observar como a autora resenhou os temas, deixando meu uso dos mesmos de forma mais operativa.

Um dos pontos de partida de uma pesquisa é a formulação de um problema que serve como delimitador de tema, além de auxiliar no andamento do trabalho:

A formulação do problema de pesquisa é o núcleo da construção de um projeto de investigação, e é em função dele que gravitam as escolhas teóricas metodológicas. O ponto de partida é a formulação de uma indagação, de um questionamento ou dúvida acerca de uma dada dimensão da realidade, que podem ser suscitados pela observação, pela intuição, pela imaginação pessoal, ou associados ao conhecimento teórico e às lacunas neles existentes. (Brumer et al., 1996, p. 124).

A pergunta não é a dificuldade do trabalho, mas sim, a possibilidade de solução do problema. Serve como produto inicial desta construção, assim, ao pensar nos objetivos que procuro alcançar, formulo juntamente o problema da pesquisa visando auxiliar neste processo. Dessa forma, neste caso, pensando no tema e no objeto de trabalho, cheguei à questão norteadora: De que forma se deu a consolidação da Basílica Nossa Senhora das Dores como um espaço de memória da capital gaúcha?

¹ Irmandade: São associações formadas por leigos dedicadas ao incremento da devoção aos santos e santas da Igreja católica, onde não estavam subordinadas a uma ordem religiosa como as ordens terceiras e se distinguiam das confrarias medievais que, via de regra, eram vinculadas a uma paróquia.

O objetivo geral é identificar qual a relevância da Basílica Nossa Senhora das Dores na memória da cidade de Porto Alegre. Como objetivos específicos delimitamos os seguintes passos: a) Analisar o papel social e histórico deste lugar no imaginário da capital; b) Apresentar a Basílica das Dores como patrimônio cultural da cidade.

Este trabalho se torna relevante pelo ineditismo da pesquisa, tal espaço já foi objeto e foco de outros trabalhos, entretanto o recorte aqui apresentado, estabelecendo como referência a memória da basílica no imaginário da cidade de Porto Alegre, não foi encontrado nenhum outro. Dessa maneira, abro caminho para possíveis próximos trabalhos na área da memória social sobre o local, além deste recorte, outros temas podem surgir da pesquisa visto que estou abordando um espaço importante da cidade, por sua importância histórica, estética e social.

É importante reforçar a relevância social do trabalho, com a pesquisa é possível mostrar a importância do espaço no meio acadêmico, instigando possíveis novos pesquisadores a ingressar nesta área de estudo. Além da pouca quantidade de bibliografia existente sobre o recorte, é um local que possui diversas versões da mesma história, justamente por sua trajetória ser permeada no campo da memória que, está em constante transformação, estando suscetível a mudanças e esquecimentos em sua história, dificultando o acesso a referências confiáveis. Vale ressaltar, que isso ocorre mesmo com a basílica sendo um espaço, que detém reconhecimento a nível federal como patrimônio a tantas décadas, assim, a presente pesquisa valoriza não somente a basílica como um local religioso, mas sim, como um patrimônio cultural tombado na memória afetiva e no imaginário da cidade.

Por fim, o último tópico que justifica o interesse em pesquisar o seguinte assunto, é minha inquietação em relação a história da cidade, como estudante de museologia vejo a importância de comunicar ao grande público conteúdo seja ele patrimonial, artístico e até mesmo religioso. Fomentar e divulgar a história instiga conhecimento e proximidade com seu público e até mesmo com o não público.

Assim, nas seções seguintes serão abordadas questões acerca do patrimônio cultural, memória e sociabilidades que gozam de conceitos elaborados, que dialogam com as temáticas escolhidas para o trabalho. No próximo item foi feita a apresentação do percurso da pesquisa aqui realizada, além de uma breve contextualização histórica da instituição e da cidade. Em seguida aparece a seção de análise, que foi subdividida em 3 partes, procurando

dar conta das especificidades de cada uma das fontes analisadas neste artigo, a fonte oral, os documentos fotográficos e as informações de caráter turístico. O trabalho finaliza com a apresentação das considerações finais da pesquisa e as referências bibliográficas.

Patrimônio cultural, memória e sociabilidades no universo religioso

Neste tópico da pesquisa, trarei os(as) autores(as) que foram relevantes para estruturar a abordagem teórica aqui desenvolvida e, os seus respectivos conceitos que estarão presentes ao longo de todo trabalho. Desta forma, na leitura abaixo você verá uma discussão abordando tais temas com os seguintes autores: Pierre Nora com o conceito de memória e história, François Mairesse e André Desvallées e com seu conceito de patrimônio, Carlos Fortuna abordando “As Cidades e as Identidades: narrativas patrimônios e memórias” e também “Religião, patrimônio e modernidades plurais” das autoras Paola Lins, Edlaine Gomes e Carly Machado. Por fim, o último assunto retratado neste quadro teórico será o tema “Espaço público” e “sociabilidade” conforme a dissertação de Yasminie Cerqueira.

Pierre Nora em seu texto sobre memória e história destrincha as semelhanças e diferenças existentes nos termos, mas além disso, apresenta pontos de reflexão que mostram como a memória é algo individual e espontâneo, um momento de enraizar no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto, como o autor se refere no texto.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. (Nora, 1993: 9).

Dessa forma, podemos analisar que de acordo com o autor a memória está disponível a todos, não possui apenas um detentor, portanto mudanças a partir de novas perspectivas são comuns e até mesmo esperadas. A principal forma de vermos as óticas em relação à memória e história está no exemplo trazido por Nora, onde explicita que sem problemas o criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, até porque este é um trabalho conjunto, mas se esvazia da memória e dos lugares em que a memória pode permear (Nora, 1993).

Em relação ao patrimônio, fiz a escolha de utilizar o clássico livro “Conceitos chave da museologia” para fazer tal integração, levando em consideração que meu objeto de

pesquisa faz parte da lista de patrimônios tombados na cidade de Porto Alegre. A obra traz um panorama histórico sobre a visão dos patrimônios ao longo do tempo, mas também relaciona a forma com que grandes órgãos viam a patrimonialidade e seus possíveis desdobramentos. Na citação a seguir, utilizando como apud de outro autor, é possível observar a definição de patrimônio que deve ser sempre protegido, valorizado e conservado, servindo de certa ótica como uma linha de heranças e espaço de comunicação.

A definição de patrimônio no Quebec francófono, por exemplo, testemunha essa tendência geral: “Pode ser considerado como patrimônio todo objeto ou conjunto, material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado. (Arpin, 2000 apud Desvallées e Mairesse, 2013: 74).

Com a leitura posso resenhar que a proteção dos patrimônios foi se desenvolvendo com o passar dos anos, abrangendo mais recentemente os bens imateriais, por exemplo, tipo de patrimonialidade que não se via ou se discutia anteriormente. Assim, o patrimônio religioso, onde a basílica está inserida, também está em constante mudança, mas foi um dos primeiros locais a receber reconhecimento como um bem tombado a nível federal pela antiga Secretaria do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (SPHAN), atual IPHAN em 1938.

Um trabalho que faz um apanhado sobre algumas das temáticas aqui abordadas é do autor Carlos Fortuna, que apresenta um levantamento de informações a partir dos temas: patrimônio, memória e identidade, dentro da limitação do campo da narrativa de cidade. São discutidas questões centrais em relação ao tempo e espaço, a importância disso na formação identitária e, acerca desses acontecimentos, onde estão as memórias dos indivíduos, na citação abaixo:

As ruínas e o restante patrimônio histórico são, portanto, espaços ritualísticos que suportam a transformação da identidade dos sujeitos, por meio de processos sociais de liminaridade, como os rituais de passagem estudados por V Turner (1969). É possível, assim, sustentar que a visita às cidades históricas e aos lugares do passado representa e pode significar uma passagem, uma transição. Mas uma passagem e uma transição especiais, já que no seu decurso os indivíduos se vêem a si próprios e aos olhos dos outros como não tendo nada de seu, sobretudo não tendo obrigações. (Fortuna, 1994: 7).

Estas visitas que o autor traz no trecho devem estar inseridas e andar junto com a proteção patrimonial, ou seja, um local histórico, que pode ser de cunho educativo,

comercial, militar e até mesmo religioso deve ser conservado a fim de contar nossa história para as próximas gerações. A transição que ocorre dentro destes espaços, quando passa a ser considerado um patrimônio tombado, deve seguir pontos que ajudam nesta conservação. Visando seguir o Decreto de Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937 que resguardava tais patrimônios, que será destrinchada mais abaixo, no item 4 desta pesquisa, referente aos apontamentos históricos, mas para além disso, os conceitos que promovem a comunicação e a educação patrimonial a partir de tais espaços.

O próximo trabalho usado neste quadro teórico, está relacionado às temáticas de religião e patrimônio, demonstrando que no Brasil a tomada de iniciativa de tomba e proteger patrimônios, surgiu da ideia de resguardar instituições religiosas e católicas, a partir de uma grande leva de destruição das mesmas, levando o IPHAN, na época, ser considerado um produtor da “monumentalização da fé”. Trago ao final deste dossiê os dados de Oliveira (2016) sobre o IPHAN, onde mostra um estudo de cinco anos atrás. Na lista de bens tombados inscritos nos Livros Tombos dos 1149 bens registrados, 469 são de cunho religioso, entre estes 458 são da religião católica, sendo equivalente a 97%.

Assim, estamos diante da complexidade do debate sobre patrimônio, em especial, o religioso, que não pode desconsiderar a variedade de visões, interpretações, adaptações e entrecruzamentos existentes na definição do que é patrimonializável, variáveis ainda mais deslizando quando está em questão a preservação do “imaterial”. (Lins; Gomes; Machado, 2017: 3, grifo dos autores).

O debate sobre patrimônio já se mostra complexo o suficiente, entretanto, quando adicionamos nesta discussão a religião, isso se torna uma tarefa ainda mais árdua, justamente por estes espaços ortodoxos terem sido beneficiados e protegidos primeiro. Como é possível observar nos primeiros processos de tombamento, ainda na década de 1930. No caso da basílica, mesmo sendo o pioneiro neste modelo de proteção em Porto Alegre, foi o processo de número 96, que foi antecedido por cerca de mais de 60 edificações semelhantes no país, de acordo com a Lista de bens tombados e processos em andamento do IPHAN. Deixando outras modalidades de casas religiosas fora desta equação. Todavia, atualmente, outros espaços religiosos podem ser inventariados e protegidos, além de locais físicos e arquitetônicos como, rituais, vestimentas, festas e celebrações, movimentos que fazem parte da religião como uma só unidade.

Encerrando este item referente ao referencial teórico desta pesquisa, utilizamos o conceito de espaço público e sociabilidade urbana, assim, a obra escolhida aborda a relação da sociabilidade urbana nos espaços públicos e, a percepção do espaço público na cidade contemporânea. Assim, a autora traz o seguinte conceito:

Espaço público é termo de definição complexa por causa das inúmeras análises e conceituações que permitem suas várias configurações e dinâmicas, é plural em sua essência. Mas, apesar de tantas definições e pouco consenso, é entendido aqui como um ponto de representação da vida cidadina, expressão da relação dialética entre o espaço concreto e as dinâmicas urbanas (políticas, sociais, econômicas e culturais). (Cerqueira, 2013:19).

Como é possível ver na citação acima, a autora visualiza o espaço como um ponto de representação, mas além disso, relaciona a dinâmicas urbanas como, política, a sociabilidade, a economia e também a cultura. Desta maneira, na pesquisa citada o espaço público é tratado por um local comum em coletivo, devendo abrigar a convivência, estimulando este contato se possível (Cerqueira, 2013), posso pensar então que o espaço da Basílica Nossa Senhora das Dores deve ser um local de difusão ocupado pela população, mesmo sendo administrado pela iniciativa privada o ambiente presta um serviço público, justamente por ser um templo religioso e por ser patrimônio da cidade. A comunidade tendo este contato e usufruindo destes locais tornam seu tombamento mais relevante, pensando em gerações futuras e na possibilidade de ter nesta instituição um caminho para a educação patrimonial.

Percurso da pesquisa

A metodologia de uma pesquisa visa explicar com o que fazer e até mesmo como fazer para concluir os objetivos e responder a questão norteadora, dessa forma, os processos metodológicos tangem na escolha das fontes e em técnicas de coleta, alinham a forma com que estes dados serão analisados, servindo como ponto de referência para o pesquisador. Minayo e Sanches (1993: 240) observam que:

O conhecimento científico é sempre uma busca de articulação entre uma teoria e a realidade empírica; o método é o fio condutor para se formular esta articulação. O método tem, pois, uma função fundamental: além do seu papel instrumental, é a —própria alma do conteúdo, como dizia Lênin (1965), e significa o próprio —caminho do pensamento, conforme a expressão de Habermas (1987).

Quanto à natureza do trabalho é possível classificar esta pesquisa como exploratória, visto que foi realizada com o intuito de oferecer uma visão geral sobre determinado fato, sendo desempenhada a partir de temas e assuntos que não possuem grande carga de acervo bibliográfico existente, colaborando assim com o fomento sobre tal assunto. De acordo com Gil (2022), as pesquisas exploratórias possuem maior familiaridade com o problema:

As pesquisas exploratórias têm como propósito proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. Seu planejamento tende a ser bastante flexível, pois interessa considerar os mais variados aspectos relativos ao fato ou fenômeno estudado. A coleta de dados pode ocorrer de diversas maneiras, mas geralmente envolve: 1) levantamento bibliográfico; 2) entrevistas com pessoas que tiveram experiência prática com o assunto; e 3) análise de exemplos que estimulem a compreensão (Selltitz et al., 1967: 63). Em virtude dessa flexibilidade, torna-se difícil, na maioria dos casos, “rotular” os estudos exploratórios, mas é possível identificar pesquisas bibliográficas, estudos de caso e mesmo levantamentos de campo que podem ser considerados estudos exploratórios. (Gil, 2022: 42).

A pesquisa investiga informações, a fim de auxiliar o pesquisador a ter mais respaldo sobre o assunto, ou seja, conhecer cada vez mais e mais a fundo seu objeto de pesquisa. Além disso, vale ressaltar que na citação de Gil (2022) o autor aponta possíveis formas de coletar dados, envolvendo levantamento bibliográfico e entrevistas com pessoas envolvidas na temática, tais métodos que utilizei ao longo do trabalho.

Quanto à abordagem da pesquisa, identifico este trabalho com cunho qualitativo, onde a análise foca no caráter do objeto escolhido, onde houve uma investigação científica, neste caso buscando saber o papel da Basílica Nossa Senhora das Dores na memória da cidade de Porto Alegre. Além disso, de acordo com Minayo e Sanches (1993) o formato de pesquisas qualitativas caminham sempre em duas direções: numa elabora suas teorias, seus métodos, noutra inventa, ratifica seu caminho. Assim, enquanto elaborava a metodologia a ser usada, também delimita informações acerca do tema.

Em relação às fontes de informação, o trabalho utilizou-se da pesquisa bibliográfica e documental, ou seja, foi abordado como procedimento técnico questões relacionadas a campo. Foi realizada uma entrevista semi estruturada com a museóloga da Mitra da Arquidiocese de Porto Alegre, onde o roteiro se baseou em questões em mais técnicas que a profissional poderia auxiliar dividindo comigo seu olhar especializado.

Para mais, a pesquisa previa a aplicação de um questionário com frequentadores da basílica, onde foram abordadas questões relacionadas ao patrimônio e a memória, para isso foi escrito uma carta de intenção enviada para o local, explicando o contexto da pesquisa e

apresentando as perguntas formuladas. De acordo com Fonseca (2002), a busca em campo se caracteriza por investigações que como esta da aplicação de um método de coleta mais estruturado, já o segundo método citado, pesquisa bibliográfica, foi aplicado o conceito do mesmo autor como referência, onde temos a noção do procedimento técnico como:

A pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas “já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, página de *web sites*” (Matos e Leche: 40) sobre o tema a estudar. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. (Fonseca, 2002: 31).

Podemos ver que Fonseca (2002) destrincha a ideia do conceito de pesquisa bibliográfica e análise documental como um levantamento de referências já existentes, ou seja, um trabalho se inicia com este movimento de pesquisa para conhecer a fundo o assunto, e assim se embasar teoricamente para a escrita da pesquisa, podendo utilizar até mesmo de alguns autores em comum.

Entretanto, ao longo da pesquisa pude notar a dificuldade em aplicar coleta de dados com público. Entre os dias 7 a 10/2 estive presente na missa da Basílica Nossa Senhora das Dores das 18h para entrar em contato com os frequentadores e observar a visitação. Encontrei uma grande resistência dos presentes que abordei para responder um questionário, mesmo me apresentando e explicando que seria utilizado como fonte de análise em meu TCC. As pessoas se mostraram distantes, arredias e conseqüentemente recusaram. Depois de abordar algumas pessoas em ambas entradas da basílica obtive apenas duas pessoas dispostas a responder, sendo um vigilante que pude notar que tem uma proximidade com alguns frequentadores mais assíduos. Ambos participantes que aceitaram participar, ao fim da conversa assinaram um termo de consentimento a pedido da própria basílica. Assim, resultou que foi necessário abandonar esta fonte de pesquisa, visto a amostragem mínima, o que tornou inviável a análise a partir destes dados, justamente pela pouca adesão do público.

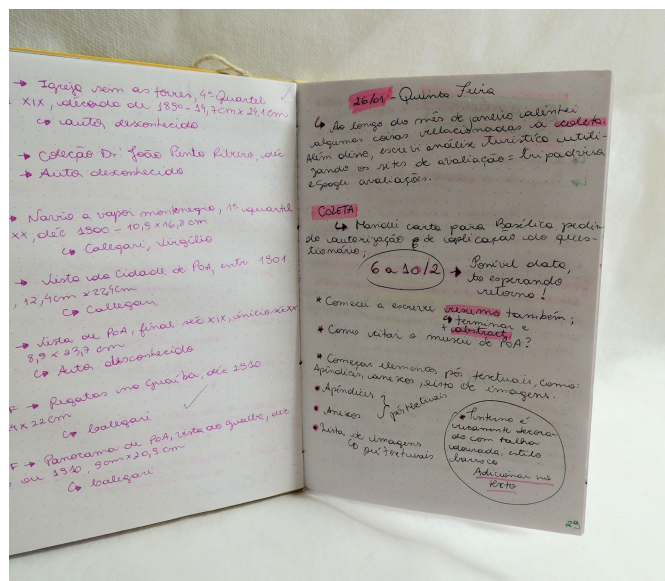
Pensando em análise documental, fiz o uso do acervo fotográfico do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo como aporte imagético da paisagem da capital, foi por meio do acervo da Fototeca Sioma Breitman que tive acesso a 13 fotografias para analisar suas singularidades. No item referente a análise dos dados será possível encontrar uma reflexão sobre 5 fotos do acervo, obtidas por meio de cedência de imagem a partir do Termo de responsabilidade para utilização de reproduções de fotografias do acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo. Nas fotografias é possível identificar a urbanização e o

crescimento da cidade de maneira latente, assim como, a beleza natural do município e a fase de construção da Basílica Nossa Senhora das das Dores.

A fim de trazer para a pesquisa o olhar dos visitantes do espaço, fiz a identificação e a coleta de dados utilizando dos sites de avaliação turística *TripAdvisor*² e *Google Avaliações*³, por se tratar de referências no assunto, sendo os primeiros colocados na busca do navegador. Juntos, os dois *sites* contabilizam mais de 2900 comentários e notas ao total, contando como um forte aporte de dados para a avaliação deste grupo do público. Pensei na utilização destes meios não convencionais, justamente por mostrar comentários pessoais, servindo como uma amostragem não convencional, que buscam sinalizar a outros possíveis visitantes sua experiência real no local.

Durante todo percurso da pesquisa fiz o uso de um caderno de campo, onde anotei pendências, escrevi dúvidas e pensamentos que no momento eram relevantes, de acordo com a imagem abaixo. Foi por meio dele que levei questionamentos em todas as orientações, sendo o primeiro local a receber esboços de escrita desde o projeto até a fase final. Acredito que este recurso me auxiliou a esquematizar, mas além disso, organizar pensamentos e ideias que pairavam pela minha cabeça.

Figura 1: Caderno de campo da pesquisa



Fonte: Acervo pessoal da autora

² Site de orientações de viagens com informações e opiniões sobre turismo com fórum interativo. Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.br/>

³ Aba do Google que serve para recolher feedbacks de visitantes por meio de comentários individuais. Disponível em: [encurtador.com.br/befLM](https://www.google.com.br/maps/contrib/befLM)

Já tinha feito o uso de um caderno de bordo em outro momento, e o considero como um importante parceiro durante a escrita, servindo como distração em alguns momentos, mas principalmente, como um aliado que recebe e me ajuda a sistematizar os conglomerados de sugestões e ideias.

Basílica das Dores – apontamentos históricos

A capital gaúcha no século XVIII, a partir do interesse da Coroa Portuguesa em expandir seu domínio na região sul do Brasil, passa a crescer e se estabelecer. Por volta de 1732 os Sesmeiros Jerônimo de Ornelas Menezes e Vasconcelos e Sebastião Francisco Chaves que obtinham importância no território, recebem o título provisório em 1740. Com toda a exploração do ouro em Minas Gerais, a demanda por outros tipos de produtos, como o gado e o charque, que já eram cultivados aqui, fizeram com que as terras no extremo sul do país entrassem no radar de interesse dos colonizadores.

Entretanto, é apenas em 26 de março de 1772 com a criação da Freguesia, pelo bispo Dom Antônio do Rio de Janeiro, onde desmembra o então “Porto dos casais” da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Viamão, criando a Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais, data está oficializada tempos depois como a de fundação da cidade. É no ano seguinte que a já chamada de Porto Alegre passa a ser a capital da província, a mudança é realizada por motivos estratégicos como proteger a sede do estado e da Capitania de uma possível invasão espanhola.

Com a fundação da cidade, uma das primeiras ruas que se formaram foi a famosa rua da Praia, antigo nome da Rua dos Andradas, ela está presente desde a fundação da freguesia que se transformou em Porto Alegre como conhecemos anos mais tarde. Atualmente conhecida como rua dos Andradas, o local possui como seu cartão postal principal a Praça da Alfândega, espaço este que abrigou os primeiros comércios da cidade com a margem do rio e o Cais do Porto. Além da famosa praça, há grandes edificações centenárias que contam mais da nossa história, um dos mais antigos e mais imponentes, é a Basílica Nossa Senhora das Dores em frente a Praça Padre Tomé.

Ainda no fim do século XVIII, um grupo de devotos da elite de Porto Alegre se interessou em iniciar uma devoção no entorno da imagem de Nossa Senhora das Dores, a devoção não seguia as mesmas regras existentes numa irmandade, justamente por não haver

obrigações e encargos fixados. Segundo a tese de Meirelles, (2021) foi na Igreja da Matriz (localizada na Rua Duque de Caxias nº 1047) que nasceram diversas devoções, que com o passar dos anos vieram a se tornar irmandades, dentre elas, sendo a 5ª congregação criada, está a das Dores. Para o autor o intuito de criar irmandades estava num local de múltiplos porquês, permeado por diversos motivos como: Questões de fé e devoção, por status, distinção e hierarquia social, para caridade pública e assistência mútua.

Assim, a imagem da Nossa Senhora das Dores já era seguida e cultuada na capital, antes mesmo de existir a edificação que conhecemos atualmente, dentro do antigo edifício da Igreja Matriz existia um altar em que a imagem era adorada, sempre às sextas feiras eram realizadas missas, a partir da contratação do reverendo Vigário, desta forma, é possível pensar que mesmo antes do espaço físico como conhecemos hoje existir, a imagem e a adoração pela Madre Dolorosa já existia.

Ainda nos primórdios, antes do início da construção do templo, eram realizadas reuniões de Mesa, focando em assuntos centrais como as eleições de cargos relevantes para a irmandade e decisões acerca das celebrações realizadas no dia de Nossa Senhora das Dores, inclusive, não se tem a precisão da data em que a festividade ocorria, mas estava entre os meses de março e maio. Além disso, o historiador Meirelles (2021) em sua tese ainda traz mais informações referentes ao interesse da irmandade em angariar mais fiéis, como é possível observar na citação:

Para angariar seguidores, desbancar suas rivais e abrilhantar o culto às Dores de Nossa Senhora, os irmãos desta agremiação precisavam aprimorar ao máximo possível as suas participações públicas, as procissões e festas. Assim como a sociedade de Antigo Regime na qual estavam inseridas, as irmandades possuíam distinções hierárquicas de poder e prestígio umas das outras. Então, embora as Dores não fossem concorrer com as irmandades do Rosário ou da Conceição, por não aceitar membros de cor como estas, era importante que se sobrepusessem publicamente a todas as confrarias, a partir do luxo e pompa de suas procissões, demarcando aos olhos do povo. (Meirelles, 2021 apud Chanon, 1996: 119).

Em 1801, quando se tem o primeiro registro dos juízes(as) eleitos para a Irmandade, foi o Capitão José Antônio da Silveira e Casado que assumiu o posto, mas é 6 anos mais tarde, já tendo o Coronel José Joaquim Alves como juiz e como tesoureiro, Domingos de Almeida Lemos Peixoto que esteve à frente do posto de 1801 a 1822, sendo responsável pelas despesas que, a irmandade fixou sua pedra fundamental no local, em fevereiro de 1807. As construções por meio das confrarias se dava principalmente como um meio de obter renda, mas além disso, o intuito era de alcançar autonomia sendo proprietários de um

templo, por isso, uma irmandade tão jovem como a das Dores iniciou este processo de separação de forma tão veloz.

Em 1813 a primeira parte da obra estava concluída, tendo seu primeiro acesso na antiga Rua da Ponte, atual Riachuelo. Neste mesmo ano foi realizada a transladação da imagem de Nossa Senhora das Dores da Matriz para esta nova capela, tal evento ocorreu em procissão pública, estando presente todo o clero, os fiéis, o Capitão-General Dom Diogo de Souza, estado-maior e tropa, de acordo com Franco (1988). Em meio ao evento, a imagem foi benzida pelo Vigário da Freguesia, Padre José Inácio dos Santos Pereira, após a autorização recebida por Provisão do Bispo do Rio de Janeiro referida no ano anterior (Meirelles, 2021).

Anos mais tarde, em 1819 a basílica obteve sua elevação à Ordem Terceira de Nossa Senhora das Dores. Tal feito foi desejado e solicitado ao Rei para que houvesse maior distinção das outras irmandades já existentes na cidade, inclusive estas tais necessitavam estar vinculadas a alguma ordem primeira, sendo aprovadas pelo Papa. Mesmo com a emissão do Indulto Apostólico, lavrado em Roma em fevereiro deste ano, houveram diversos percalços, até mesmo políticos da Capitania que atrasaram o andamento dos negócios da confraria. Entretanto, é apenas em 1824 que a Irmandade é extinguida, até meados de 1839 o templo goza deste novo *status*, tendo sido elevada a Ordem Terceira, mas este novo posto não foi para frente, por diversos pontos burocráticos como, os inflexíveis critérios para ingressar na irmandade, o desligamento de irmãos que não se sentiram à vontade com este novo título e a estagnação financeira do local.

É possível observar que a construção da basílica ocorria em meio ao crescimento da cidade, nos primeiros anos de obras, em 1814 Porto Alegre possuía 6 mil habitantes, enquanto a Província já contava com 70 mil, sendo elevada a cidade em 1822 (Singer, 1977), então podemos pensar que mesmo não sendo uma obra tão grandiosa na época, como estamos acostumados atualmente, a pequena capela já poderia chamar atenção, resultando, anos mais tarde, em uma mudança de regras. A antiga Ordem Terceira e, agora irmandade novamente, em 1839 passam a aceitar novos membros de forma mais simples, com essa quantia maior de dinheiro entrando nos cofres, por meio das esmolas e mensalidades cobradas dos irmãos, se iniciou a construção da nave em estilo eclético.

De acordo com a historiadora da arte (Inda, 2016) a construção de igrejas por parte das irmandades religiosas, competiam entre si pela beleza de seus templos, era parte de uma

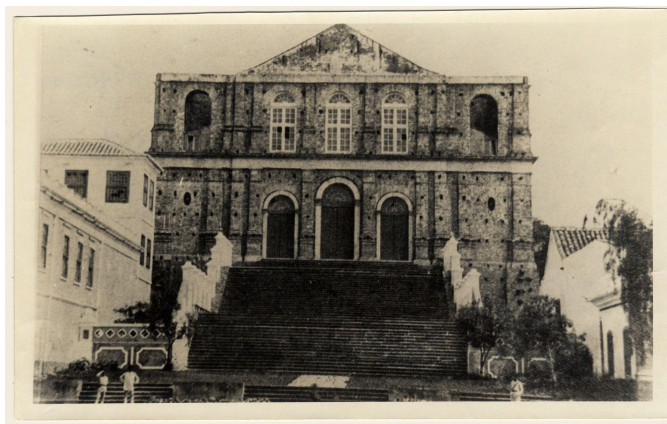
estratégia simbólica onde a elevação do espaço estava envolvida com a definição do status social das comunidades.

Por variados motivos a obra da basílica como conhecemos hoje, passou por impasses que atrasaram em décadas a finalização, exemplos disso, é a Guerra dos Farrapos de 1835 a 1845, que modificou o sentido de crescimento de Porto Alegre (MONTEIRO, 1995, p. 30), além disso, há também impasses naturais, como um raio ter atingido o altar-mor do templo durante a década de 1860, mesma década em que a Guerra do Paraguai acontecia e o espaço contava com uma área de atendimento médico voltada aos enfermos. Para mais, houveram outras percalços como a falta de recursos para a construção, feito este que acompanhou a basílica desde o início das obras e, também histórias envolvendo o templo, uma das mais famosas é a lenda do escravizado Josino que se tornou folclore e é contada ainda pela cidade.

Na imagem abaixo é possível ter uma noção fotográfica maior de como a basílica estava antes de sua finalização, as imponentes torres não haviam sido ainda construídas, entretanto, a escadaria que está no imaginário da cidade já se mostrava presente. É plausível a observação de como a imagem da basílica está firmada a partir da existência de suas torres, quando tive acesso a imagem, estranhei ver essa edificação que não reconheço como a Basílica Nossa Senhora das Dores na qual estamos acostumados a passar pela rua dos Andradas.

Vale também ressaltar, que toda sua majestuosidade presente a partir da escadaria e de suas torres não está totalmente presente na imagem 2, justamente pela falta desses elementos tão significativos. Além disso, é possível calcular o tempo que as torres demoraram para serem construídas, a imagem da década de 1890 mostra o espaço sem elas e já no início do século XX as obras são enfim finalizadas.

Figura 2: Igreja sem as torres, 4º Quartel do séc XIX, déc de 1890



Autor desconhecido

Fonte: Acervo da Fototeca Sioma Breitman

A edificação da basílica foi concluída em 1904, após 97 longos anos em construção, tornando o local um espaço de testemunho vivo da evolução cultural do município, a confecção interna de importantes elementos como das talhas, com o destaque para os ornatos, flores, portas, tribunas esculpidas e coros teve João do Couto e Silva como responsável e “Mestre dessa obra” como é citado no interior da porta principal da basílica na parte superior, já as pinturas dos forros foram realizadas por Germano Traub.

A basílica conta com alguns elementos que a caracterizam como um espaço simbólico na cidade, os sinos vindos da Alemanha no início de 1900 e a famosa escadaria de 63 degraus fazem parte da memória e do imaginário de diversos grupos de pessoas. Vale ressaltar, que o estilo da fachada se difere do seu interior justamente pela demora em finalizar o processo de construção do espaço, ao longo das décadas em obras os estilos arquitetônicos em maior popularidade mudaram.

Um templo da religião católica localizada quase às margens do Rio Guaíba, no coração do centro histórico da cidade, não é importante somente em termos que tange a crença, mas também por se tratar de um edifício tombado a nível federal pelo antigo SPHAN atual IPHAN, sendo um local preservado e conservado desde 1938, presente em um dos cinco livros tombos criados, sendo inscrito no livro de Belas Artes, sob o nº 185, de 20/07/1938.

O tombamento é o instrumento de reconhecimento e proteção patrimonial e cultural mais conhecido, pode ser feito pela administração federal, estadual e também municipal, no âmbito nacional foi instituído pelo Decreto de Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, tendo

tido pioneiro nas Américas, sendo ainda utilizado até hoje, de acordo com o portal do IPHAN na internet.

Artigo 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.

§ 1º - Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o Art. 4º desta lei.

§ 2º - Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela Natureza ou agenciados pela indústria humana. (Brasil, 1937).

Segundo a Lei supracitada, o Patrimônio Cultural é definido como um conjunto de bens móveis e também imóveis presentes no Brasil, cuja a conservação é de interesse do estado, que procura possuir a vinculação destes bens tombados a fatos históricos e relevantes para a história do país sendo por caráter etnográfico, arqueológico, artístico e bibliográfico. Também são sujeitos a tombamento locais de preservação natural, como paisagens ou sítios que importem a conservação pela notável importância.

Um marco cultural, turístico e social – análise dos dados

A análise das coletas realizadas por este trabalho buscou se fundamentar em três grandes pilares que foram abaixo destrinchados e analisados. Assim, todo este item será dividido em: O papel da Basílica Nossa Senhora das Dores como um espaço de disseminação do patrimônio na capital, análise do caráter social e histórico presente no ambiente e por fim, o potencial turístico e paisagístico que a instituição possui na cidade na qual está inserida. Possuindo os seguintes subtítulos: Estudo turístico e paisagístico - Documentos digitais, Estudo fotográfico - Documentos históricos e Estudo do olhar da profissional - Documento oral.

Estudo turístico e paisagístico - Documentos digitais

Escolhi utilizar as considerações deixadas por visitantes nos sites *Tripadvisor* e *Google Avaliações*, no período de construção deste trabalho as duas plataformas juntas contabilizam mais de 2900 interações, tendo uma nota de 4,9 no Google e estando presente

na Tag “365 coisas para fazer em Porto Alegre” em 5 lugar no *Tripadvisor*. Dessa maneira, é possível constatar que o espaço está presente na vida turística do município, onde mantém viva a relação de reconhecimento do ambiente que diariamente recebe visitantes interessados em adentrar a um edifício tombado e protegido, mesmo acreditando que está informação não seja difundida entre a maior parcela do público visitante.

A plataforma *Tripadvisor* conta um algoritmo que contabiliza as avaliações e notas deixadas, a instituição soma 782 menções tendo uma nota de 4,5, sendo 454 menções de excelência e nenhuma de “horrível”, (de acordo com a imagem 3) dentro das métricas usadas no site. Tal nota a coloca no top 5 de locais para se visitar na cidade, estando a frente de espaços como a Casa de Cultura Mário Quintana que fica a poucos metros da basílica e está em 16º lugar nessa tag, e também, sua vizinha de Arquidiocese, a Catedral Metropolitana de Porto Alegre que está na 10º colocação, mesmo ambas tendo alcançado uma maior quantidade de avaliações, passando das 1200 cada uma.

Figura 3: Nota da Basílica no Tripadvisor



Fonte: Tripadvisor (2023)

Nas avaliações do *Google*, os visitantes da basílica costumam mencionar em suas colocações palavras chave que o próprio site contabiliza e mostra a frequência em que são utilizadas, a expressão histórica por exemplo, foi usada 105 vezes, enquanto arquitetura foi mencionada 60, escada 55 vezes e turismo 26. Com isso, é possível refletir que tais termos tão mencionados por visitantes englobam e giram em torno de um mesmo ambiente, reforçando o caráter cultural, social e histórico do espaço, conteúdo este que dialoga com a

ideia exposta por Desvallés e Mairesse (2013), na definição sobre patrimônio, onde explicita que a vida patrimonial de espaços está em constante mudança. O local possui valor histórico de maneira física, mas em relação a memória e a alguns termos usados para retratar a basílica, nos apresenta que o local preenche o caráter de testemunho que deve ser preservado e protegido dentro dos possíveis desdobramentos patrimoniais.

Há duas avaliações que me chamaram atenção no *Google*, ambas relacionam a basílica a outras igrejas ao redor do mundo, demonstrando assim que a arquitetura do espaço e a beleza presente chama atenção e faz com que visitantes lembrem de outras instituições, neste caso, europeias que geralmente são tratadas com mais relevância. “Esta catedral lembra a *Sacré Coeur* de Paris, por estar situada na colina e ter uma longa escadaria que leva ao seu interior, também pela cor branca das paredes.” (Comentário de visitante no site *Google Avaliações*, acessado em 11/01/2023).

Além de citar a semelhança entre a Catedral e a nossa basílica consigo analisar o comentário como incentivador, ele pode servir para angariar mais público ao espaço, essa análise vem também da posição do comentário no site, ele aparece como um dos mais relevantes. O segundo, possui a mesma conotação de buscar compatibilidades entre a basílica com outra igreja europeia, neste caso, como o próprio visitante coloca, “uma linda igreja no centro de Lisboa”, também, em sua colocação pude ver que a pessoa cita até mesmo que não se surpreenderia se a das Dores tivesse seu design baseada “nesta linda igreja de Lisboa”.

Ambos os comentários citados trazem uma certa comparação com outros espaços religiosos ao redor do mundo, são carregados de memórias nas quais estão presentes na vida das duas pessoas, cada um trouxe seu contraponto de semelhança da basílica com os locais mencionados, isso traz à tona a ideia de Nora (1993) sobre memória não possuir um detentor, ou seja, enquanto um lembra de um local ao ver a basílica, outro poderia confrontar não concordando porque estamos à mercê de diferentes perspectivas, de acordo com o autor a memória é a vida, repleta por grupos vivos.

Outro ponto que devo citar nesta avaliação turística, é referente a quantidade de comentários deixados em inglês no *Google Avaliações*, todos que vi são pequenos adjetivos, bem simples e não muito elaborados, mas mostra que o ambiente é também frequentado por turistas estrangeiros. Além do mais, algumas pessoas que avaliam a basílica no site com menções mais completas que, possuem até mesmo mais de um parágrafo traduzem o

comentário para a língua inglesa automaticamente, assim, turistas de fora do país são contemplados.

No *site Tripadvisor*, um diferencial está na possibilidade de adicionar um título a sua avaliação, dessa forma, todas as mais de 700 menções deixadas no *site* abordam algum aspecto do espaço, seja ele de caráter positivo ou até mesmo informativo, como é o caso dos comentários deixados durante o auge da pandemia de Covid-19, demonstrando e avisando que a basílica se encontrava fechada ao público.

Outra avaliação em destaque no mesmo *site*, traz um panorama geral da história do espaço, possui informações completas que servem como uma espécie de aula para os leitores, é dito algumas datas como a de início de construção, informações arquitetônicas, faz referência ao tombamento realizado a nível federal, aborda a lenda do escravizado Josino, trazendo uma certa ênfase nesta parte. Cita também a mudança na nomenclatura da instituição para a Basílica em 2022 e por fim, ainda traz as mudanças ocorridas no desenho arquitetônico do espaço, após a morte do responsável que, refletiu na criação de um novo desenho para as famosas torres, informações estas que não sei a procedência, mas que formam uma avaliação um tanto quanto diferenciada das demais.

Ao final da terceira semana do ano de 2023 o local já recebeu 15 novos comentários e notas no *Google Avaliações*, mostrando que o espaço está recebendo novos visitantes, que depois de conhecer ainda se interessaram em avaliar o ambiente na plataforma. Assim, posso pensar que mesmo no mês de janeiro marcado pelas férias e as temperaturas tão altas, não fizeram com que a busca por este local ficasse escasso, muito pelo contrário, este número apresenta que a basílica obteve quase a média de um comentário por dia.

Estudo fotográfico - Documentos históricos

Como um aporte simbólico da avaliação paisagística deste trabalho, tive a ideia de apresentar imagens da cidade de outras décadas, assim, fiz o contato com o Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, onde pude realizar uma pesquisa no acervo da Fototeca Sioma Breitman, em busca de fotografias panorâmicas da capital que demonstram que mesmo não sendo o foco do clique, a Basílica Nossa Senhora das Dores já se mostrava presente pelo seu majestoso prédio, como um cartão postal do município.

Figura 4: Vista de POA, final do séc XIX



Autor desconhecido

Fonte: Acervo da Fototeca Sioma Breitman

A imagem acima com autoria desconhecida nos mostra a edificação da basílica ainda em fase de estruturação, não contendo sua segunda torre de pé, no fim do século XIX, podemos acompanhar a partir deste registro a árdua campanha que se deu ao longo de 97 anos de construção do prédio, na fotografia podemos observar de maneira panorâmica a cidade crescendo e se modificando, além da basílica é possível ver centralizada outra grandiosa obra da capital, a antiga chaminé da Companhia *Fiat Lux*, primeira Usina Termelétrica da cidade, inaugurada em 1887, segundo o *site* Memória da Eletricidade. O que mais me chama atenção na imagem é a imponência da construção do espaço, é possível pensarmos o quanto esta construção chamava atenção dos pedestres, algo que ainda hoje acontece frequentemente.

Aproximando mais a imagem da fotografia é possível visualizar o contexto da obra e sua complexidade, a quantidade de material envolto nos apresenta um momento quase final da construção. Pela data da imagem, é possível calcular que poucos anos mais tarde a basílica era finalizada e inaugurada ao público. Além disso, outra reflexão que tive a partir da imagem, é em como o espaço nos chama atenção mesmo antes de finalizado, na fotografia em questão há dois grandes pontos centrais, a já citada chaminé centralizada na obra fotográfica, mas também e de forma mais arrebatadora basílica lateralizada, estando neste período de finalização e, por contar com apenas uma das torres capta a atenção do telespectador da fotografia.

Figura 5: Vista da cidade de POA, entre 1901 e 1905



Autor: Virgílio Calegari

Fonte: Acervo da Fototeca Sioma Breitman

Na presente imagem panorâmica da cidade Porto Alegre, posso analisar diversos pontos como, a vida marítima do município que tinha como sua entrada o Rio Guaíba que, se despedia e recebia diversas pessoas diariamente, a antiga chaminé da Companhia *Fiat Lux*, assim como na imagem anterior, além de claro, a Basílica Nossa Senhora das Dores já com suas obras finalizadas.

Pela distância do clique, um dos prédios que consequentemente mais chama atenção é o objeto dessa pesquisa, a altura de suas torres ultrapassam até mesmo a linha do horizonte ao fundo com os morros da cidade, acredito que o ângulo possa ter ajudado, mas a grandiosidade da construção ofusca o restante, neste caso, a basílica ainda está no centro da fotografia trazendo ainda mais destaque para a mesma. Além disso, na fotografia é possível observar, mais acima do morro na lateral, as torres da antiga Igreja da Matriz.

Ao contrário das demais, esta fotografia já estava no meu radar desde antes do início da pesquisa, em uma das visitas que fiz ao subsolo do Farol Santander Cultural, R. Sete de Setembro, 1028 também no bairro Centro Histórico de POA, pude ver ela ampliada na exposição que conta a história do município e também do prédio onde está localizado o espaço cultural. Dessa maneira, a obra de Callegari está presente no imaginário atual dos

frequentadores do espaço, por se tratar de uma obra tão estabilizada no tempo e, também por apresentar tantos detalhes da vida dos Porto Alegrenses naquele momento.

Figura 6: Regatas no Guaíba, 1910



Autor: Virgílio Calegari
Fonte: Fototeca Sioma Breitman

A próxima imagem nesta análise nos mostra a prática de regata no Rio Guaíba, a foto de 1910 do fotógrafo Virgílio Calegari, apresenta a edificação já finalizada a poucos anos ao fundo. De acordo com o Museu Marítimo EXEA, o Brasil foi pioneiro na prática do remo, a primeira competição que se tem registro no país ocorreu de maneira informal na enseada do Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, ainda no século XVIII. Entretanto, não demorou muito para que o esporte alcançasse novos locais, nas seguintes décadas clubes surgiram em outros estados como São Paulo, Bahia e Rio Grande do Sul.

Assim, é possível observar que na imagem captada os atletas poderiam estar treinando ou até mesmo competindo, mas novamente a basílica chama atenção com sua arquitetura grandiosa, o espaço não era o principal foco na imagem, mas com sua expertise Calegari não a cortou, nos disponibilizando um olhar mais lateralizado, além disso, é possível ver que a instituição, naquele momento, era a maior edificação construída neste eixo da capital. Essa comparação pode ser realizada em contraponto com a torre de outra instituição religiosa ao fundo na imagem, entre uma das velas das regatas, é visível avistar a torre do Santuário São Rafael (localizada na Rua Riachuelo nº 508), em uma escala menor a da basílica.

Figura 7: Vista aérea de Poa, 1964



Autores: Léo Guerreiro e Pedro Flores
Fonte: Acervo da Fototeca Sioma Breitman

A imagem 7 de Léo Guerreiro e Pedro Flores, nos apresenta a vista aérea da cidade de Porto Alegre no ano de 1964, em uma fotografia mais atual em relação ao demais mostro como a vida urbana de uma capital acontece. As mudanças estruturais, arquitetônicas e sociais que o município viveu em meio aos mais de 50 anos dentre a última imagem e esta são gritantes, é visível o crescimento urbano e a expansão da capital até mesmo para dentro das margens do Rio Guaíba, prática que já era conhecida anteriormente, mas que alcançava neste momento a zona sul da cidade. Um ótimo exemplo disso, é a inauguração do estádio Beira Rio no bairro Praia de Belas que, ocorre neste mesmo ano construído sob as águas.

Diferentemente das imagens anteriores, vemos as novas edificações tendo maior destaque em relação a Basílica Nossa Senhora das Dores, em diversos pontos da cidade vemos novos e altos prédios construídos, mas com uma arquitetura completamente diferente da eclética apresentada pela basílica, mesmo não sendo o ponto mais alto da imagem é perceptível o destaque que o templo possui das demais, mesmo havendo tantas diferenças históricas nas imagens apresentadas, uma semelhança está na capacidade de suas grandiosas torres de chamar atenção, de prender os olhos do interlocutor que observa a imagem.

Acredito que esta obra fotográfica faça parte de uma coletânea de imagens aéreas da cidade desta mesma década, dentre as imagens disponíveis no acervo do Museu de Porto Alegre optei por esta justamente por mostrar um panorama mais extenso da urbanização da capital que, na década de 1960 já contava 635.000 mil habitantes, de acordo com Boletim gaúcho de Geografia (Troleis e Basso, 2011). Desta forma, a vida na capital já era bastante

distinta daquelas apresentadas nas imagens anteriores, observando mais detalhes é possível ver novas ruas e avenidas se formando e o uso dos carros em alta escala.

Figura 8: Vista aérea de Porto Alegre, 2021



Autor: Giulian Serafim

Fonte: Prefeitura Municipal de Porto Alegre / Jornal Matinal

Na última e mais atual foto desta análise em documentos históricos, trouxe uma imagem de 2022 que, apresenta o coração o centro histórico de Porto Alegre visto de forma área, na fotografia podemos observar o avanço da cidade para a margem do rio, o baixo número de arborização presente no centro histórico, o crescimento das edificações e da cidade como um todo.

De forma proposital, esta foto foi escolhida para demonstrar o encurtamento da construção da basílica em torno deste emaranhado de prédios em que vemos atualmente. Diferente da maioria das fotos anteriores onde a basílica tinha atenção latente, nessa demorei algum tempo até a encontrar, estando na lateral esquerda. É nesta cidade viva que se muda diariamente que a basílica permanece e fortalece seus laços de espaço de memória na cidade com seus frequentadores e curiosos visitantes, como eu.

A imagem de 2022, utilizada pelo Jornal Matinal para mostrar a perspectiva dos vereadores da cidade sobre o que almejam para o futuro, ainda foi postada em 24 de março, 2 dias antes do aniversário de Porto Alegre que, no último ano foi alvo de grandes festejos,

por ser a data em que a cidade completou 250 anos de história. Dentre estes quase 251 anos completos do município, a Basílica Nossa Senhora das Dores esteve presente fisicamente desde de 1807, sendo um dos prédios mais antigos da cidade ainda abertos e funcionando com seu encargo primário, onde pode observar e acompanhar de perto as mudanças sociais, políticas, culturais e econômicas aqui apresentados a partir de documentos fotográficos históricos.

Estudo do olhar da profissional - Documento oral

Como aporte metodológico da pesquisa entrevistei a profissional que atua na Basílica das Dores, foi com a museóloga que pude sanar algumas dúvidas referentes ao local e o tema de pesquisa, além de ter um maior panorama do funcionamento do espaço. A entrevista que contou com 7 questões abordou o local como um bem patrimonial, mas também, reforçou o espaço da instituição da memória social da capital.

As questões da entrevista foram elaboradas a partir de conceitos de patrimônio e local de memória com o intuito de responder aos objetivos e a questão norteadora, sendo utilizado como fonte primária de análise, a conversa se iniciou com a seguinte questão “Você vê e entende a basílica como um local de memória e patrimônio na cidade? Como?” Em sua resposta a profissional demonstrou que concorda com a colocação da pergunta e, apresenta o local como um patrimônio, também salienta o papel do espaço na memória social da cidade, justamente por carregar esse peso arquitetônico e patrimonial que perpassa os nomes envolvidos com a história do local.

É umas das edificações mais antigas da cidade e além dessa importância que ela carrega arquitetonicamente, artisticamente, também tem o peso de todos os artistas, arquitetos, personalidades políticas/militares que fizeram parte tanto da sua construção quanto da sua história enquanto membros da irmandade responsáveis pela construção da igreja, acho que tudo isso faz dela esse patrimônio e que está dentro desse conjunto, essa memória social da cidade. (Zuchetti, 2023, entrevistada)

A museóloga ainda cita mais aspectos que ela enxerga na basílica, começando por sua longevidade que a coloca num seleto grupo de edifícios da capital, mas foca principalmente na arquitetura eclética, que conta com retábulos nacional português que faz parte da primeira fase do estilo barroco, mostrando que a influência das culturas européias era forte na época, tais pontos demonstram de forma prática o quanto a construção da Basílica Nossa Senhora das Dores é única.

Nesta mesma questão a entrevistada ainda aponta um dado relevante para a inserção do espaço no meio cultural, que ocorre com maior força desde 1990, quando a administração da paróquia foi assumida pela diocese, o ambiente abriu mais suas portas pelo apelo por reformas e restaurações, justamente pela grande demanda de projetos de restauro que se iniciavam, fazendo com que o espaço se materializasse ainda mais como um ambiente cultural no imaginário da cidade.

A profissional segue a entrevista trazendo os pontos em que ela acredita que faz com que o local seja parte da manutenção da memória social na cidade, demonstrando firmemente que acredita que o ambiente é um personagem na trajetória da capital, seja por sua importância histórica, mas também por sua relevância social. A evolução do ambiente na qual a basílica está inserida é assunto central da fala da museóloga, justamente por todas as mudanças ocorridas no centro histórico e na cidade como um todo ao longo de mais de 200 anos, a edificação e o espaço permanecem vivos fisicamente e no imaginário simbólico da capital.

Acredito que o local geográfico na qual a basílica está inserida ajuda e muito nesta construção de espaço de memória, a rua dos Andradas recebe um fluxo intenso diário de pessoas e, mesmo de longe já é possível observar a edificação histórica, assim, posso fazer a ligação com o conceito de patrimônio histórico de Fortuna (1994) onde diz que estes locais são ritualísticos e suportam a transformação de identidade.

A basílica com mais de 200 anos de vida, permanece e se desenvolve como um espaço religioso, contudo também, há quase 90 anos leva consigo o título de patrimônio, sendo o primeiro espaço da cidade a receber este tipo de proteção. O local está presente no imaginário de sua população e mesmo com estas metamorfoses acontecendo, a basílica possui seu ambiente consolidado na memória local.

Imaginário este que está diretamente ligado à lenda do escravizado Josino, assunto que trago para o relato de maneira explicativa, lembrando que essa narrativa é usada para levantar debates referentes à cultura e às religiões de matriz africana presentes na capital na época da construção da basílica, quando a escravização era uma prática comum, visto que a abolição ocorreu em nosso país somente em 1888. Criou-se dessa maneira uma história, que hoje em dia já foi comprovada sua inveracidade, de que na época das obras da basílica, um escravizado chamado Josino, foi acusado de roubo e, como pena, foi condenado à força. Em seu leito de morte havia prometido que a construção nunca seria finalizada, para provar a

todos sua inocência. De fato a obra demorou quase um século, mas por fatores citados acima no capítulo de apontamentos históricos, entretanto essa história que ronda a capital já foi abordada em livros e exposições demonstrando que a lenda está viva e permeia a basílica e a memória social de Porto Alegre.

Em relação a próxima questão, que aborda os trâmites de eventos culturais que ocorrem no espaço, a profissional relata que atualmente essa interação ocorre de forma orgânica, onde a paróquia é procurada pelos proponentes. A basílica é promotora de eventos de pastorais como, missas, casamentos, batizados, encontro de jovens e entre outros, mas não há uma equipe formada que invista seu tempo de trabalho em buscar atividades culturais que utilizem o espaço, ou seja, o contato ocorre a partir de agentes de cultura que têm interesse em explorar o ambiente. Além do mais, há o trabalho realizado que atende escolas e universidades que buscam o ambiente para realizar visitas internas, colaborando para esta manutenção da educação patrimonial e cultural na cidade.

De acordo com a museóloga, o ritmo existente pré-pandemia ainda não foi alcançado novamente, além disso, todas essas atividades culturais que possam vir a ocorrer no espaço dependem da administração paroquial no período. No momento atual, o pároco se mostra bastante ativo, resultando em um local com horários bastante flexíveis, estando sempre viva, segundo a entrevistada.

Infelizmente, a basílica não possui um esquema de recebimento de feedback, mas uma das formas de visualizar este retorno está na assiduidade do público e também dos próprios agentes culturais que muitas vezes insistem em utilizar o espaço seja para eventos ou propagandas publicitárias. Dependendo da tipologia de evento, é cobrada uma taxa de uso de imagem, onde o valor é revertido para melhorias na paróquia, servindo como manutenção desse patrimônio e consequentemente da memória ali envolta.

Um feedback que a gente recebe muito antes é quando eles nos procuram e de certa maneira insistem em fazer esse evento na igreja, é porque eles sabem que já existe um apelo já de tradição e ao mesmo tempo visual e conceitual nas Dores, eles já entendem que pro evento deles já vai ser um benefício fazer na Igreja das Dores. (Zuchetti, 2023, entrevistada)

Reforçando o local como um ponto turístico da capital, a profissional acentua a basílica como um dos pontos centrais e importantes da cidade, suas características únicas e sua fachada como conhecemos já presenteia a cidade com sua monumentalidade a pelo menos 120 anos, desde o fim de sua construção, além de todos atributos já citados a

museóloga ainda aponta detalhes como "Pra quem chega em Porto Alegre de barco, quem chega de avião e senta do lado direito vai ver a Igreja das Dores, ela é realmente um cartão postal" (Zuchetti, 2023) é possível entender com estes exemplos como o local está presente em nosso dia a dia e no imaginário ativo da nossa capital.

Dialogando com a ideia de Cerqueira (2013), de espaços públicos e sua relação como pontos de representações, é viável analisar que o espaço da basílica presencia movimentos urbanos com seus visitantes. As dinâmicas presentes em nosso cotidiano podem ser entrelaçadas com a vida da paróquia, e esta relação tão próxima tende a ser fortificada a partir de ações de conhecimento e estímulos dessa ligação.

Trazendo a tona um assunto recorrente nesta pesquisa e abordado na entrevista com a profissional, a assiduidade dos turistas na basílica pode ser vista diariamente. Durante a elaboração do trabalho, estive no ambiente em dias diferentes e até mesmo durante as missas e pude observar a presença recorrente de visitantes que buscam no local um lugar de descanso, mas acredito que principalmente de apreciação arquitetônica e artística. Em uma breve busca na plataforma *Instagram*, num período de 7 dias de março de 2023 aconteceram 20 publicações na plataforma marcando a localização da Basílica das Dores. As imagens são divididas entre frequentadores do espaço em momentos de celebração como casamentos ou batizados, mas também turistas que se encantaram com a beleza do local e fotografam o ambiente.

Em sua fala a profissional afirma que o fluxo de turistas na basílica é bastante intenso, sendo um local que está presente na rota turística do centro histórico e da cidade. A museóloga que atualmente faz um trabalho mais voltado para a manutenção do acervo sacro e da gestão cultural do local, explica que há o cuidado em repassar a história da basílica aos visitantes, isso ocorre a partir de um pequeno curso informativo oferecido aos funcionários da secretaria e da vigilância, com o intuito de realizar um trabalho constante em torno deste patrimônio vivo. A museóloga por fim, aponta que não há de fato canais de divulgação ativos para turistas, a basílica possui uma página no *Facebook*, mas é usada integralmente para a formação pastoral, sendo assim, a maior forma de divulgação está na indicação de outros turistas seja em sites e redes sociais, principalmente.

Não há um sistema de estudo de público consolidado na basílica, que contabilize o número e o perfil destes visitantes, mas um dos projetos já acertados entre a equipe de patrimônio e a administração paroquial, é a criação de um *site* da basílica onde haverá uma

aba de bens integrados, além disso, tais bens contarão com um *QR code* que direciona ao site, difundindo a materialidade destes bens patrimoniais a história do local, levando-a ao público de maneira assertiva. Penso que este mecanismo será bastante usado por turistas que desejam conhecer o local e anteriormente a visita farão uma busca *online*, mas também por visitantes que usarão dos *QR codes* para ter acesso a história oficial da basílica enquanto realizam sua visita.

Chegando ao fim da entrevista, formulei uma questão que abordou a abertura da administração do local em relação a realidade patrimonial da basílica, ou seja, busquei analisar como a profissional entende o cuidado existente com as questões culturais na Basílica Nossa Senhora das Dores. Para pensar nessa pergunta é preciso entender as funções de cada órgão, a Mitra funciona como um corpo jurídico da Arquidiocese e cada paróquia está vinculada, mas neste caso, a Basílica Nossa Senhora das Dores possui também seu próprio pároco.

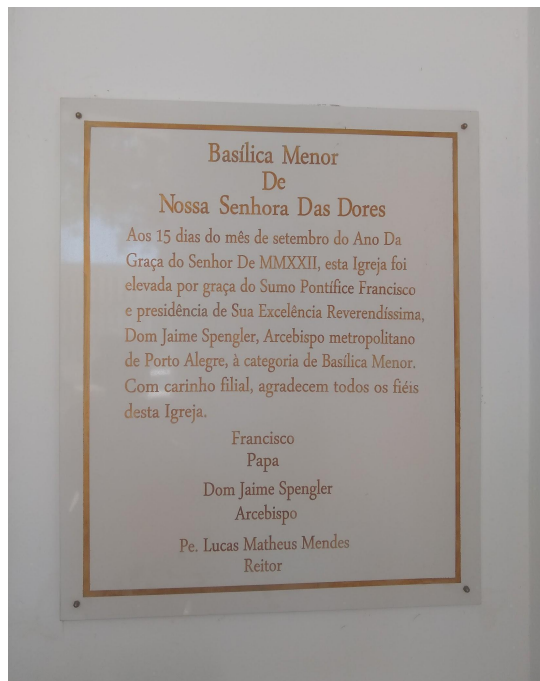
A museóloga considera que sua contratação pela Mitra já mostra o interesse do local em fomentar a patrimonialização ali existente, isto é, não há de forma alguma intervenções negativas no trabalho desenvolvido por ela e sua equipe. Há pelo 30 anos os órgãos responsáveis se mostram engajados e entendem o ambiente como um local de memória, feitos estes que tendem a ser ainda mais difundidos a partir de todas estas ações já realizadas ou projetadas para o futuro, como as visitas mediadas, o site e o controle de público.

Além dos mecanismos mencionados na questão, me referi a criação de um memorial da Basílica Nossa Senhora das Dores. A entrevistada explica que por diversos motivos o memorial ainda não se tornou exequível, esse interesse na criação existe desde o engajamento dos responsáveis por esse ambiente mais voltado ao ramo cultural e patrimonial, mas houve fases onde a disposição se concentrava na restauração, em outro momento o interesse abordou o acervo e assim, a execução de um projeto tão grandioso como a abertura de um espaço expositivo e de memória até este momento, não se realizou.

Eu no início, quando comecei a trabalhar há 8 anos, me sentia um pouco órfã desse espaço para difusão do trabalho, dessa pesquisa, deste trabalho todo exercido na Igreja das Dores. Só que com o passar do tempo eu fui adaptando os conceitos e hoje eu entendo e vejo a basílica como museóloga, primeiro ela é uma igreja, ela tem uma função única e exclusiva de igreja, ela foi construída para isso, mas por outro lado, por toda essa memória social já construída, pelo título de patrimônio que ela recebeu e hoje título de basílica [de acordo com a foto abaixo], muito da responsabilidade deste título foi

esse peso que ela tem enquanto patrimônio, então hoje eu também vejo a basílica como uma igreja viva, ela é um museu vivo (Zuchetti, 2023, entrevistada)

Figura 9: Placa na entrada da basílica pela Rua Riachuelo



Fonte: Acervo pessoal da autora

A museóloga aponta que é uma questão de tempo até o projeto se estruturar, pois ainda há aspectos a serem pensados, mas como é possível ver na citação acima, o olhar da própria profissional se modificou ao longo do tempo, justamente por estar próxima e entender as necessidades do ambiente. Na fala, a profissional deixa bem claro que todo o entorno que cerca a edificação, como a própria calçada da entrada, já fazem parte da memória, todo visitante que passa pelo local está de certa forma vivenciando a história da basílica, mas que isso não afeta o interesse na criação de um local específico de salvaguarda dessa memória social, que sirva como facilitador e fomentador de todo o trabalho desenvolvido na basílica.

Considerações finais

Levando em consideração os pontos observados e pesquisados, usando dos conceitos metodológicos e das referências teóricas como base, pude me aproximar da temática e de tantas singularidades existentes na basílica, como abordei durante todo trabalho suas

características arquitetônicas, artísticas e principalmente históricas que tornam o local cheios de sincretismos e crenças que perpassa as décadas e, fazem do ambiente um local único e particular que está diretamente ligado a essência da capital do estado. Além disso, se mostra conectado à história e urbanização da cidade, estando presente como uma das edificações mais antigas ainda em funcionamento, com seu encargo original, sendo considerado um templo da religião católica e representante do estado e do país como Basílica Menor e patrimônio nacional.

Após analisar as três fontes principais que utilizei no trabalho, pude entender melhor a história e a complexidade existente na basílica, ela possui carácter único que está presente em poucos locais, suas histórias e lendas fazem dela um patrimônio vivo que perpassa as torres e percorre pela cidade. Seu alto índice de visitação mostra a curiosidade de novos olhares para ela, nem que seja por poucos minutos de contemplação, já os frequentadores assíduos e fiéis demonstram que o ambiente prega sua crença, proporcionando ao público diversos horários de adoração, que deixam a basílica sempre a disposição de seu povo.

A partir dos aspectos turísticos, imagéticos e de testemunho oral consigo afirmar que a Basílica Nossa Senhora das Dores se consolidou de forma orgânica, com o passar dos anos, enquanto se tornava um local de referência arquitetônica, artística, histórica e religiosa, tal progresso se deu com o crescimento da cidade desenvolvendo novos locais de memória no entorno da basílica, são diversos pontos de recordação existentes no Centro Histórico e mais especificamente na Rua dos Andradas que, envolvem e mostram a potência viva que é explorada frequentemente com estudos e eventos no âmbito cultural.

A basílica que já possui seu reconhecimento narrado pelo IPHAN desde a década de 1930 e pelo próprio Vaticano desde de 2022, está presente em nossos postais mais antigos, na memória de quem já visitou e na rotina de seus frequentadores. É este patrimônio vivo que representa a basílica, um local com horários flexíveis, com suas portas abertas e suas torres cheias de histórias que observa a cidade e, mesmo não sendo mais uma das edificações mais altas é com certeza uma das mais majestosas e que entregam uma monumentalidade que enche os olhos.

Essa relevância pode ser comprovada a partir da grande busca de promotores de cultura, proponentes de eventos e instituições de ensino para conhecer e utilizar o espaço. São estas ações que divulgam e propagam a história do local, atuando como um agente de aprimoramento das novas retomadas de fomento do patrimônio, seja ele físico ou imaterial.

Além disso, ações como a própria contratação de uma profissional da área da museologia, comprovam este interesse da administração em despertar este olhar crítico e técnico que, tem o interesse de propagar essa história diretamente ligada à cidade, seja com um trabalho voltado ao acervo, mas também à educação patrimonial.

Dessa forma, o papel social e histórico da basílica pode ser comprovado a partir das histórias criadas e contadas sobre o local em livros, exposições, mas principalmente, entre nas conversas cotidianas que abordam o espaço. Para mais, a basílica está presente no imaginário da cidade desde o início da sua construção, sua longevidade demonstra sua consolidação no âmbito histórico, sendo reconhecido e protegido como patrimônio. Além do tombamento, o espaço está aberto ao público diariamente, reforçando este papel social presente na basílica. O local pode e é procurado por fiéis e turistas em busca de serviços religiosos, mas também em busca de conhecimento e de apreciação deste patrimônio da cidade que possui tais características únicas já citadas.

Em relação ao campo da museologia como um todo, acredito que a pesquisa se mostra pertinente pela pequena produção acadêmica acerca do recorte temático, mesmo sendo uma construção que possui reconhecimento desde os primórdios da proteção patrimonial no Brasil, a realização de pesquisas na área da museologia sobre a temática não é vasta, se tornando um dos motivos centrais para meu interesse em trabalhar com este objeto de pesquisa.

Para mais, vejo que o assunto pode ser ainda mais esmiuçado, nascendo assim, diversas novas pesquisas como, abordar os prédios históricos vizinhos da basílica e sua ligação patrimonial, pensar ações educativas que envolvam os frequentadores e visitantes, divulgando o trabalho feito pela equipe no ambiente, pesquisar sobre os eventos culturais que já foram desenvolvidos no local e entender o porquê desse interesse, elaborar um trabalho que se refere a conservação do interior e da fachada na basílica ou, um estudo que aborde especificamente o acervo litúrgico da instituição. Vejo que as possibilidades dentro e fora da basílica são imensas, sua historicidade dá gatilho para diversos temas e assuntos de novas pesquisas e, felizmente, meu interesse em continuar na área também.

Referências

- A PORTO ALEGRE que os vereadores pensam para o futuro. *Jornal Matinal*, Porto Alegre, 24 mar. 2022. Disponível em: <<https://shre.ink/cVRU>> Acesso em: 27 fev. 2023.
- BASÍLICA Nossa Senhora das Dores. *Google Maps: avaliações*. Disponível em: <encurtador.com.br/befLM> Acesso em: 11 jan. 2023.
- BRANDI, Paulo. *A formação da indústria de energia elétrica no Brasil*. In: MemóriadaEletricidade [blog]. [S.I.]: Memória da Eletricidade, 2019. Disponível em: <<https://memoriadaeletricidade.com.br/linha-do-tempo/@id/84596>> Acesso em: 10 abr.
- 2023.BRASIL. *Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro: [Presidência da República], 1997. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- BRUMER, Anita *et al.* A elaboração de projeto de pesquisa em Ciências Sociais. In: PINTO, Celi; GUAZZELLI, Cesar (org.). *Ciências Humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- CERQUEIRA, Yasminie. *Espaço público e sociabilidade urbana: apropriações e significados dos espaços públicos na cidade contemporânea*. Natal: UFRN, 2013.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: São Paulo: ICOM. Comitê Internacional para Museologia, 2013.
- FONSECA, João. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UECE, 2002.
- FORTUNA, Carlos. *As cidades e as identidades: narrativas, patrimônios e memórias*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 12, n. 33, p. 127-141, 1997.
- FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre de ano a ano: uma cronologia histórica 1732/1950*. Porto Alegre: Edição Letra&Vida, 2012.
- FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: um guia histórico*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- INDA, Sofia Reginato. *João do Couto e Silva: um entalhador português na Porto Alegre do século XIX*. Trabalho de conclusão (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.
- IGREJA Nossa Senhora Das Dores: Porto Alegre. In: TRIPADVISOR. Disponível em: <<https://tinyurl.com/22w5c8s4>> Acesso em: 10 jan. 2023
- ISHAQ, Vivien. Brasil: Irmandades. In: *Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira* [página institucional]. Brasília: Arquivo Nacional, 24 de janeiro de 2017. Disponível em:

<http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3171&Itemid=351> Acesso em: 17 jan. 2023.

LINS, Paola; GOMES, Edlaine; MACHADO, Carly. *Religião, patrimônio e modernidades plurais*. Religião & Sociedade, Seropédica, v. 37, p. 9-16, 2017.

MEIRELLES, Pedro von Mengden. *Os Filhos da Mãe Santíssima: Os Terceiros das Dores e os Irmãos da Misericórdia na Porto Alegre do século XIX (1800-1850)*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021.

MINAYO, Maria Cecília; SANCHES, Odécio. *Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade?* Cadernos de saúde pública, Rio de Janeiro, v. 9, p. 237-248, 1993.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre Urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

NENHUM DE NÓS. Porto Alegre [videoclipe oficial]. [Porto Alegre], 2019. 1 vídeo (0:55 min). Publicado pelo canal *Nenhum de Nós Oficial*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PJankf4vx5Y>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. São Paulo: Editions Gallimard, 1993.

PROTZ, Silvonei José. *Porto Alegre ganha sua primeira Basílica Menor*. In: Vatican News. [S.l.: s.n.], 16 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2022-06/igreja-nossa-senhora-das-dores-basilica-menor.html>> Acesso em: 18 fev. 2023

SCHIOFF, Leticia Dutra. *Fotografia e memória: Um estudo de caso sobre o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul*. Trabalho de conclusão (Bacharelado em Biblioteconomia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

TANCCINI, Thais. *Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre: entre a destruição e a preservação patrimonial*. Trabalho de conclusão (Licenciatura em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

TROLEIS, Adriano, BASSO, Luis. *Porto Alegre: Urbanização, sub-habilitação e consequências ambientais*. Boletim Gaúcho de Geografia, Porto Alegre, n. 37, p. 109-116, maio 2011.

VILAR, Leandro. *Os clubes de regatas no Brasil*. In: MuseuExea [blog]. [S.l.]: Museu Marítimo EXEA, 1 out. 2022. Disponível em: <<https://www.museuexea.org/post/os-clubes-de-regatas-no-brasil>> Acesso em: 6 fev. 2023.

Fronteiras e zonas de indiscernibilidade: arte, artefatos e histórias em quadrinhos

Borders and zones of indiscernibility: art, artifacts and comics

Renan Bergo da Silva

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

renan.bergo@usp.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3926-9280>

Recebido em: 30 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

Apresento aqui uma breve análise das questões suscitadas pela aproximação das artes plásticas tradicionais com outros tipos de manifestações estéticas, especificamente artefatos etnográficos e histórias em quadrinhos. Essa análise é ancorada principalmente em duas famosas exposições, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Modern and the Tribal* (1984) e *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (1990) ambas apresentadas no *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York. Outro caso analisado no texto é o trabalho *Incidente em Tunguska*, do quadrinista Pedro Franz, que procura aproximar quadrinhos e artes visuais através de uma pesquisa sistemática. A partir desses casos proponho pensar as potencialidades e problemas conceituais e institucionais implicados na referida aproximação.

Palavras-chave: Antropologia das Formas Expressivas. Antropologia da Arte. Histórias em Quadrinhos. Exposições. Museus.

Abstract

Here I present a brief analysis of the issues raised by bringing traditional fine arts together with other types of aesthetic manifestations, specifically ethnographic artifacts and comics. This analysis is anchored mainly in two famous exhibitions, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Modern and the Tribal* (1984) and *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (1990) both presented at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Another case analyzed in the text is the work *Incidente em Tunguska*, by comics artist Pedro Franz, who seeks to bring comics and visual arts together through a systematic research. Based on these cases, I propose to think about the potentialities and conceptual and institutional problems involved in this approximation.

Keywords: Anthropology of Expressive Forms. Anthropology of Art. Comics. Exhibitions. Museums.

Introdução

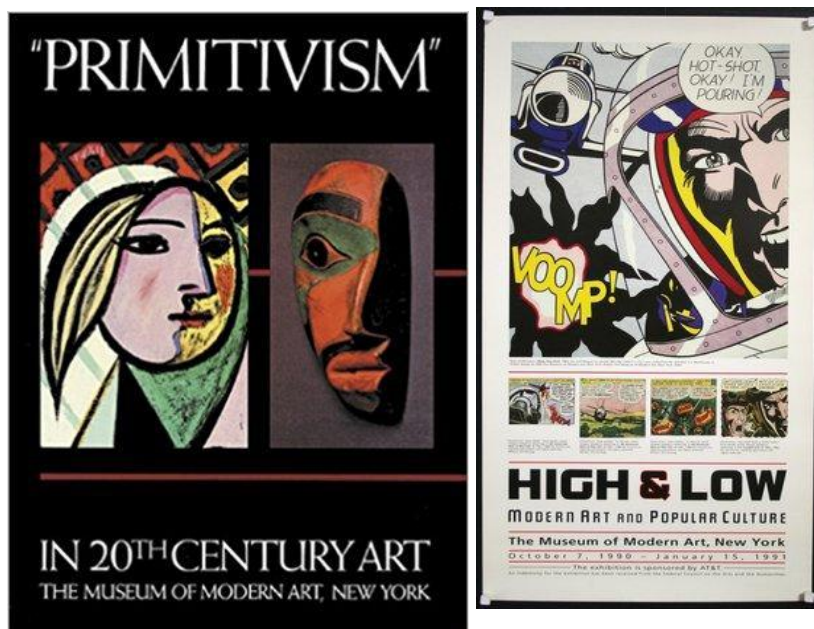
Começamos perguntando: é possível que um objeto ocupe dois campos expressivos entendidos como distintos? No intuito de perseguir uma resposta, podemos partir do fato de que há uma tendência humana, verificável em diferentes sociedades e tempos históricos, à categorização e diferenciação. A produção estética não foge a essa regra, suas manifestações também são colocadas em categorias. Nos debates relativos à antropologia da arte, por exemplo, é conhecida a querela, de contornos e ramificações complexas, que procura investigar os limites entre arte e artefato.

Alfred Gell, em seu artigo *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps* (1996), discute esta questão a partir da exposição *Art/Artifact* (1988), com curadoria de Susan Vogel, na qual uma rede de caça Zande foi exibida no mesmo espaço que obras de arte conceituais, sem que uma contextualização específica buscasse colocar a primeira em uma categoria diferente das últimas. A partir daí podemos ter alguma ideia das dificuldades implicadas nesse debate, esta exposição é apenas uma entre tantas outras que procuram explorar as articulações entre o domínio dos artefatos e o domínio dos objetos de arte, outros exemplos são *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Modern and the Tribal* (1984), *Magiciens de la Terre* (1989), *Animism* (2010), *Histoires de Voir* (2012), *Histórias Mestiças* (2014) e a 32^a *Bienal de São Paulo*, intitulada *Incerteza Viva* (2016).

Nas modernas sociedades industriais conhecemos fronteiras erigidas entre alta e baixa cultura, arte erudita e arte popular ou arte e entretenimento. De maneira similar à aproximação feita entre arte e artefato mencionada acima, existiram exposições que procuraram aproximar a cultura popular — e dentro desta as histórias em quadrinhos — das belas artes, um exemplo conhecido é a *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, que ocorreu no *Museum of Modern Art* (MoMA) em 1990, mesma instituição na qual estivera em cartaz a polêmica *Primitivism in 20th Century Art* citada no parágrafo anterior.

Além de terem sido realizadas na mesma instituição e trazerem como proposta a articulação da grande arte ocidental com manifestações expressivas entendidas como de outro tipo, *Primitivism* e *High and Low* tinham ainda, como traço comum, a presença de Kirk Varnedoe como co-curador. Em *Primitivism* acompanhado de William Rubin, à época diretor do Departamento de Pintura e Escultura do museu, enquanto Varnedoe era professor no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York. Em *High and Low*,

Varnedoe co-curou a mostra acompanhado de Adam Gopnik, crítico de arte da revista *The New Yorker*. Nesta segunda mostra, o próprio Varnedoe era o titular do cargo anteriormente ocupado por Rubin, foi sua primeira mostra à frente do Departamento de Pintura e Escultura.



Figuras 1 e 2 - Na capa do catálogo de *Primitivism* e no cartaz de divulgação de *High & Low*, uma mesma estratégia: a justaposição da arte moderna com outro tipo de manifestação expressiva.

É recorrentemente em diversos contextos a referência à separação entre arte e outras manifestações expressivas. A partir daí, uma chave de leitura possível para *Incidente em Tunguska*¹ (2015), projeto do quadrinista e artista visual Pedro Franz, é atentar para a maneira como essa obra problematiza categorizações como as descritas acima e como transita entre o campo dos quadrinhos (baixa cultura, cultura popular, indústria cultural, entretenimento) e o da arte visual que ocupa espaços como museus e galerias, utilizando em sua construção elementos associados tradicionalmente com um

¹ O incidente que dá nome a obra se refere a uma explosão ocorrida próxima ao rio Podkamennaya Tunguska, na Rússia, no dia 30 de junho do ano de 1908. Segundo Franz: “uma enorme bola de fogo rasgou o céu da Sibéria provocando uma explosão cuja intensidade era de aproximadamente mil vezes a da bomba de Hiroshima. [...]. A luz da explosão foi tão forte que, durante os dias seguintes, era possível enxergar durante a noite sem a necessidade de qualquer outro tipo de iluminação e há relatos de gente na Inglaterra que pôde avistá-la”. (Franz, 2015: 13). O autor entrou em contato com tal evento na leitura de *Contra o Dia* (2006), romance do escritor norte-americano Thomas Pynchon. O que atrai Franz nesse acontecimento é uma característica presente em alguns de seus trabalhos, como *Cavalos Mortos Permanecem no Acostamento* (2014) e sobretudo neste *Incidente em Tunguska*, a saber, a relação promíscua, muitas vezes indiscernível, entre realidade e ficção. A fascinação do autor recai sobre o fato de não existir interpretação unívoca em torno das causas que teriam desencadeado o evento, de modo que ele encontra um tipo de beleza no fato de diversas explicações serem possíveis, coexistirem e conviverem, fazendo também parte do evento e daquilo que o torna tão pitoresco.

ou outro desses dois campos.

Desenvolvida como parte de um mestrado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), defendido em 2015, *Incidente* não é apenas uma história em quadrinhos. É descrito de maneira mais precisa, um objeto tríplice: a história em quadrinhos, uma dissertação acadêmica e uma exposição.

A dissertação contextualiza o campo no qual Franz entende que o projeto está inserido, a saber, como mencionado acima, uma zona fronteira, um lugar de indiscernibilidade entre o campo das artes visuais e o campo dos quadrinhos, campos que se atraem e se afastam historicamente por uma série de relações complexas. Segundo o crítico de quadrinhos português Pedro Moura, a separação entre esses dois campos se dá por uma:

linha diáfana entre os ditos “mundo da arte” e a “banda desenhada”², [...] as respirações de um a outra são bem mais complexas do que usualmente se retrata e, mesmo ao contrário da vontade e opinião dos guardiões das fronteiras estéticas, a transmissão e influência é bem mais dual e completa do que se costuma mostrar. (Moura, 2017: s/p).

Algumas dessas relações são analisadas por Franz em sua dissertação, na qual recorre a noções como “campo ampliado” e “migração de dispositivo”, esta última mobilizada por Philippe Dubois (*apud* Franz, 2015) para dar conta da aparição de elementos ou aspectos relacionados ao cinema em espaços normalmente ocupados pelas artes visuais. Franz a adapta para pensar a migração de alguns componentes do que chama de “dispositivo dos quadrinhos” para estes mesmos espaços.

Seguindo a reflexão de Dubois, podemos levar adiante o que sugere Isabelinho e perceber que o campo ampliado da história em quadrinhos se caracteriza por uma alteração, ou especificamente pela migração ou inserção de dispositivos, que acarreta o deslocamento de natureza estética do dispositivo da história em quadrinhos para o das artes visuais. Ou seja, ele ocorre quando alguma(s) das partes do que é a história em quadrinhos tradicionalmente [...] se perde(m) ou quando há inserção de seus dispositivos específicos em outros campos, como o das artes visuais. (Franz, 2015: 48-49).

O autor esclarece que a migração de aspectos dos quadrinhos para as artes visuais pode se dar de diferentes formas. Um exemplo é o caso emblemático de Roy Lichtenstein que se apropriava de imagens de quadrinhos populares em obras como *Drowning Girl* (1963) ou *Whaam!* (1963) e também criava imagens que remetiam a técnicas de impressão associadas aos quadrinhos, como em *Temple* (1964). Esta

² Expressão utilizada em Portugal para se referir a histórias em quadrinhos.

migração pode também se dar em um nível que não esteja diretamente visível na superfície, é possível inclusive que não se constitua em uma escolha consciente de aproximação da linguagem dos quadrinhos pelo artista, diferenciando-se neste aspecto de um trabalho como o de Lichtenstein.



Figura 3 – *Drowning Girl*, 1963.

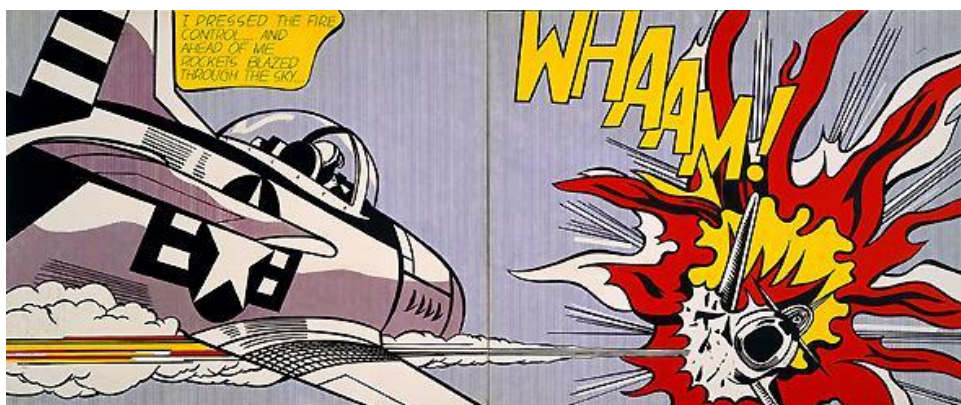


Figura 4 – *Whaam!*, 1963.

Esta última situação pode ser verificada quando em determinada obra há imagens em co-presença num mesmo suporte e que se sobredeterminam, ou seja, quando uma obra apresenta esse “esqueleto” da linguagem dos quadrinhos para o qual Thierry Groensteen chama atenção, a espaçotopia³ realizada através da solidariedade

³ “Qualquer imagem desenhada encarna-se, existe, implanta-se em um espaço. Contrariamente à imagem em movimento do cinema, que Gilles Deleuze demonstrou ser ao mesmo tempo ‘imagem-movimento’ e ‘imagem-tempo’, a imagem fixa conhece apenas a primeira dimensão. Vincular os quadros dos quadrinhos consiste necessariamente em vincular os espaços, operar em um espaço compartilhado. São estes os princípios fundamentais da distribuição espacial que serão examinados pela primeira vez sob a rubrica de espaçotopia, termo criado por reunir, mesmo mantendo separados, os conceitos de espaço e de

icônica. É o caso de *Sueño y Mentira de Franco* (1937) de Pablo Picasso ou *Leben? oder Theater?* (1942) de Charlotte Salomon, duas obras que não fazem parte do mundo socioinstitucional da história em quadrinhos, isto é, são obras que não costumam figurar nos cânones da linguagem, não são comumente consideradas como quadrinhos pelos sujeitos e instituições que teriam a capacidade de tratá-las como pertencendo a essa categoria (e muito provavelmente, nem por seus criadores) e pouco se fez para colocá-las em diálogo com obras de quadrinhos mais convencionais, a não ser em abordagens que se pretendem mais abertas, inclusivas e não dogmáticas como a de Pedro Franz e a do crítico de quadrinhos português Domingos Isabelinho. Segue uma observação do próprio Isabelinho, feita em correspondência pessoal:

A minha utilização do conceito de Rosalind Krauss tem uma diferença fundamental com o uso que ela lhe deu: enquanto que para Rosalind Krauss a escultura estava a alargar-se ao campo da arquitectura, no meu caso os autores do campo alargado não quiseram fazer banda desenhada (a não ser, talvez, os letristas). Veja-se, por exemplo, o caso de Álvaro de Sá que quis apenas fazer poesia visual. Ou Picasso que quis fazer gravura. Eu é que alargo o campo da banda desenhada para os incluir. (Isabelinho, 2015, correspondência pessoal: s/p).

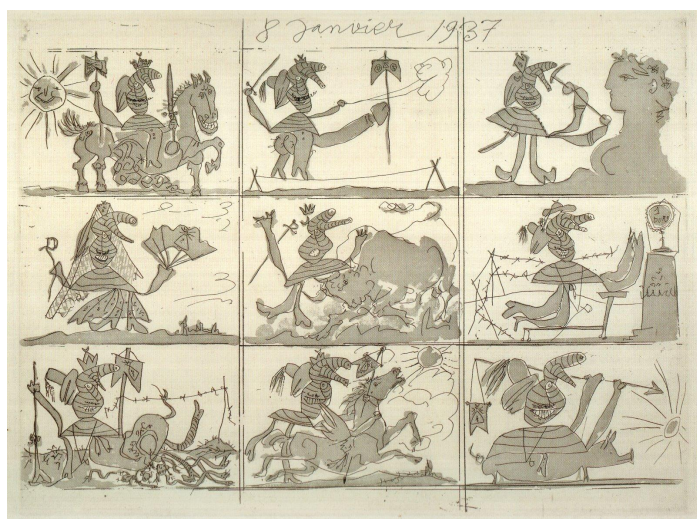


Figura 5 – A primeira das duas pranchas de *Sueño y Mentira de Franco*, 1937.

Essa distinção entre relações de superfície e relações de fundo⁴, também pode

localização”. (Groensteen, 2015: 31).

⁴ Essas diferentes relações esquemáticas que estou propondo – são esquemáticas porque há todo um espectro possível entre elas de que não tratarei aqui – não implicam um juízo de valor, como se as relações de fundo fossem melhores ou mais interessantes que as de superfície, indicam apenas *modos* possíveis e diferentes de se colocar em relação o campo dos quadrinhos e o das artes visuais. Esses modos

ser verificada nos encontros que mencionei acima entre arte e objetos de difícil classificação que chamaremos, por conveniência, de artefatos. Porém, neste caso, as implicações políticas são bastante diferentes e, para se estabelecer uma relação de fundo, pode ser necessário o engajamento do artista com um sistema de pensamento e de visualidade diferente do seu, esta é uma sugestão que podemos depreender da seguinte passagem:

A despeito de sua originalidade e potencial atualidade, muitas das formas de apropriação dos referenciais não ocidentais realizadas por artistas modernos levavam mais ao estabelecimento de analogias formais e à criação de mitologias individuais ou nacionais [...] do que a um estudo efetivo dos horizontes intelectuais e estéticos alheios. As apropriações e as invenções modernistas do Outro (e de seus objetos) não estavam, portanto, exatamente voltadas para desarmar as referidas dicotomias [oralidade/escrita, mito/história, natureza/cultura, simples/complexo, artefato/arte], mesmo que tentassem conferir *status* positivo ao “primitivo” em suas estéticas e anseios de transgressão. (Cesarino, 2017: 2).

Não é bem o caso dos quadrinhos, nos quais as relações de fundo podem surgir de maneira “espontânea”, ou seja, sem que exista engajamento consciente do artista com o fato do sistema espaço-tópico estar, nas modernas sociedades industriais, indissociavelmente ligado aos quadrinhos. Dito de outra maneira, não é necessário um envolvimento do artista com as histórias em quadrinhos para a criação de obras que apresentem alguma utilização fundamental de seu dispositivo, este é o caso dos trabalhos de Picasso e Salomon citados acima.

Há toda uma série de atitudes que podem ser imaginadas, desde aquela de Molotiu⁵ que “lê” uma pintura moderna como uma história em quadrinhos, e aquela, fácil de imaginar, de um grande número de amantes da história em quadrinhos tradicional que rejeitam a ideia de uma história em quadrinhos abstrata enquanto uma contradição de termos, mesmo que seja levada a cabo por autores que lhes sejam familiares, como nos casos de Trondheim, Baladi ou Delisle. A diferença entre estes posicionamentos reside precisamente na identificação de um dispositivo enquanto a fundação do meio da história em quadrinhos, como sendo o elemento cardinal da sua “maquinaria primária”. Se o aparato é compreendido espontaneamente como parte necessária da história em quadrinhos, então torna-se uma estrutura simbólica, um operador discursivo – algo, na verdade, na mesma ordem do conceito. Mas se a referência à história em quadrinhos não vem automaticamente à mente, então esse mesmo aparato é percebido como não mais do que um mecanismo para a organização do espaço, e os seus elementos visuais tornam-se meros

podem ser pensados de maneira similar às categorias de *afinidade* e *influência* sobre as quais William Rubin discorre na introdução do catálogo de *Primitivism in 20th Century Art*, embora não se sobreponham exatamente a elas.

⁵ Andrei Molotiu é quadrinista, historiador da arte e professor da Universidade de Indiana. Organizou a compilação *Abstract Comics*, publicada pela editora *Fantagraphics*, em 2009. O livro reúne trabalhos de quadrinistas que exploram um registro que Molotiu designa como “abstrato”.

perceptos. Portanto, as páginas coligidas por Molotiu só podem ser respondidas enquanto “história em quadrinho abstrata” na condição de que esse aparato é identificado como pertencente ao domínio dos quadrinhos, o que está longe de ser evidente; é uma questão de contexto, cultura pessoal, percepção subjetiva⁶. (Groensteen, 2013: 13).

Uma crítica recorrente à exposição *Primitivism* recai sobre sua marcada obstinação em encontrar relações visuais e formais na superfície de obras de artistas modernos e de artefatos extramodernos⁷. Relações que em determinados casos não passavam de coincidência, ou – para utilizar a categoria explicitada no subtítulo da mostra e mobilizada por um de seus curadores, William Rubin – de *afinidade*. Categoria que ele diferencia de *influência*, pois nesta última a relação entre dois objetos poderia ser reconstituída historicamente, com base em evidências que permitissem aferir o contato do artista com a peça que o teria inspirado.

Mas as críticas, como prenuncia a citação do artigo do antropólogo Pedro Cesarino reproduzida acima, foram além ao apontar que *Primitivism* não levara tão longe quanto possível o movimento que iniciara: alargar e problematizar a categoria ocidental de arte. No fim do dia, esta categoria permanecia intacta, sem grandes abalos, depois de um breve passeio por variantes exóticas. Nas palavras de James Clifford: “Se os objetos não-ocidentais na Rua 53 oeste [onde está localizado o MoMA] nunca realmente questionam, mas continuamente confirmam critérios estéticos estabelecidos, isso coloca questões sobre o suposto potencial revolucionário do ‘primitivismo dos modernistas’”. (Clifford, 2008: 163, *tradução minha*).

Aqueles que criticaram *High and Low*, também bastante polêmica, apontaram problemas similares. Numa crítica de Roberta Smith, publicada no *The New York Times* em 5 de outubro de 1990, lemos o seguinte:

O maior desapontamento é, mais uma vez, que a prometida circularidade de troca entre arte e cultura popular é mostrada em apenas uma direção: de baixo para cima. Quem temia que [o quadrinista] George Herriman, criador de *Krazy Kat* e *Ignatz*, poderia ser apresentado como artisticamente equivalente a Miró ou Philip Guston, pode respirar aliviado. Depois da terceira galeria da exibição, onde encontramos Bibendum, o Boneco Michelin original em uma releitura numa versão em vitral de 1910, a baixa cultura é mantida implacavelmente numa posição inferior. Relegada principalmente a vitrines, a textos crípticos em painéis e a fotografias documentais, ela cumpre o papel de nota de rodapé para as invenções dos mestres modernos. Os textos dos painéis percorrem esta trajetória. Eles podem apontar sedutoramente para ideias nunca demonstradas, como a influência do *display* da janela moderna

⁶ Tradução de Pedro Moura.

⁷ A crítica ao procedimento de encontrar semelhanças visuais e formais que podiam ser observadas na superfície das obras também foi feita à *High and Low*, quando esta última mostra aproximava, por exemplo, uma série de pinturas de Joan Miró a páginas de *Krazy Kat*, desenhadas por George Herriman.

ou do catálogo por correspondência. Eles são capazes de vincular trabalhos que podem ou não estar conectados como a forma fállica da escultura “Princess X”, de Brancusi, com cartões postais pornográficos reproduzidos em um número de 1933 da revista *Minotaure*. Ou eles podem fazer asserções surpreendentes e insustentáveis, como a ideia de que o “Retrato de Gertrude Stein” (1906), de Picasso, “põe abaixo a barreira entre caricatura e a prática de retratos nas belas artes”. (Smith, 1990: s/p, *tradução minha*).

Bart Beaty, professor da University of Calgary e autor de diversos livros e artigos sobre quadrinhos, resgata alguns dos problemas que as críticas haviam apontado em *High and Low*. Em um ensaio sobre o lugar reservado aos quadrinhos em museus de arte, intitulado *Crumbs from the Table: The Place of Comics in Art Museums*⁸, Beaty constata:

Em grande parte, a mostra *High and Low* trata os quadrinhos como uma ausência estruturada, procurando justificar ao invés de retificar a exclusão em curso dos quadrinhos em suas coleções e mostras [do MoMA]. Como parte da “baixa” cultura definida pelos curadores, os quadrinhos funcionam não como arte autônoma por direito, mas como o material bruto da arte para gente como Jasper Johns (*Alley Oop*, 1958), Richard Hamilton (*Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* 1956), Andy Warhol (*Popeye*, 1960; *Dick Tracy*, 1960) e, claro, Roy Lichtenstein. Ao definir os termos “alto” e “baixo”, os curadores encontram-se em dificuldade para esclarecer que sua intenção não é “difamar” os objetos na última categoria e que os termos em si são apenas uma “convenção com a qual trabalhar”. (Beaty, 2012: 188, *tradução minha*).

Ainda no contexto da recepção crítica de *High and Low*, a revista *Artforum*⁹, reconhecida e influente publicação do campo da arte nos Estados Unidos publicou uma crítica do quadrinista Art Spiegelman feita em quadrinhos (Figura 9). Sua leitura interessa por ser a tomada de posição de um agente de destaque no campo dos quadrinhos, sobretudo nos quadrinhos americanos e no que diz respeito a práticas vanguardistas neste cenário. E, também, por ter sido publicada por uma instituição importante do campo das artes visuais americanas, de modo que temos aqui mais um cruzamento entre campos digno de nota. A crítica de Spiegelman é ácida, visceral e feroz, talvez até ressentida (Beaty, 2012), mas aproxima-se de posições como a de

⁸ O título do texto carrega um jogo de palavras, se refere tanto à imagem das migalhas (*crumbs*, em inglês) que caem da mesa, em alusão ao lugar reservado aos quadrinhos nos espaços institucionalizados da arte (os museus), quanto a Robert Crumb, o quadrinista norte-americano que mais desfrutava, segundo Beaty, da atenção dessas instituições. Crumb teria desenvolvido, conscientemente ou não, um *habitus* – no sentido de Pierre Bourdieu – perfeito para um quadrinista que quer ser legitimado no mundo da arte, devido ao fato de, ao mesmo tempo em que ocupa posição de destaque para um quadrinista em museus, cultivar uma atitude de desprezo e afronta ao *establishment* artístico (Beaty, 2012: 207).

⁹ Esta prestigiosa revista, fundada em 1962 teve, entre seus colaboradores regulares, diversos nomes aos quais recorri durante minha pesquisa de mestrado e na redação deste texto, mesmo que nem todos estejam diretamente citados. São nomes como: Arthur C. Danto, Hal Foster, Clement Greenberg, Rosalind Krauss e Roberta Smith.

Roberta Smith citada acima, chamando atenção para a ausência de quadrinistas ou sua posição subalterna em relação àqueles considerados como os verdadeiros criadores de arte. Curiosamente, não muito tempo depois, um projeto do mesmo MoMA, apresentaria uma mostra sobre a obra-prima de Spiegelman, *Maus*¹⁰.

O preço que algumas manifestações expressivas pagam para adentrar o mundo da arte e suas instâncias institucionalizadas, como os museus, pode ser caro. Beaty, referindo-se à mostra *Masters of American Comics* promovida pelo Hammer Museum em parceria com o Museum of Contemporary Art (MoCA), em 2005, diz,

Caso seja necessário provar que o MoCA e o Hammer Museum tratam os quadrinhos exatamente da mesma maneira que tratam outros gêneros e tipos de arte, é só olhar os bancos espalhados pelo chão. Nas duas instituições, os bancos nos quais o visitante pode relaxar contemplando silenciosamente os trabalhos nas paredes, estavam colocados a uma distância que seria impossível ler o texto nas páginas expostas. Sem concessões feitas pelas instituições às particularidades dos trabalhos, os quadrinhos finalmente conquistaram algo da legitimidade que buscaram longamente, ao preço de sua própria desfiguração formal. (Beaty, 2012: 198, *tradução minha*).

Da mesma maneira que as práticas dos artistas modernistas não desarmavam as dicotomias entre primitivos e modernos, como evidencia a citação de Cesarino exposta acima, o que se criticou em mostras como a *High and Low* e outras é que, ao invés de buscar uma desestabilização da história da arte ocidental canônica, estas mostras antes reforçaram seus pressupostos e resguardaram sua majestade e o ideário colonialista e elitista a ela articulado.

Figura 9 – *High Art Lowdown*, 1990. Crítica de Art Spiegelman à mostra *High & Low*, publicada na *Artforum*



¹⁰ A mostra aconteceu no âmbito de um projeto do MoMA intitulado, justamente, *Projects*. Sendo este o trigésimo segundo projeto, recebeu o nome *Projects 32: Art Spiegelman*, esteve em cartaz de 17 de dezembro de 1991 a 28 de janeiro de 1992, coincidindo com o lançamento do segundo e último volume de *Maus*. Foi organizada pelo curador Robert Storr, do mesmo departamento de pintura e escultura que promoveu *Primitivism* e *High and Low*.

Referências

BEATY, Bart. *Comic versus Art*. Toronto. Buffalo. London, University of Toronto Press, 2012.

CESARINO, Pedro. Conflito de Pressupostos na Antropologia da Arte: Relações entre Pessoas, Coisas e Imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 32 n. 93, fev. 2017.

CLIFFORD, James. Histories of the Tribal and the Modern. In : MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan. *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, Blackwell Publishing, 2008.

FRANZ, Pedro. *Incidente em Tunguska*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

GELL, Alfred. Vogel's net: traps as artworks and artworks as traps. In : MORPHY, Howard ; PERKINS, Morgan. *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, Blackwell Publishing, 2008.

GROENSTEEN, Thierry. *Comics and Narration*. Jackson, The University Press of Mississippi, 2013.

_____. *O Sistema dos Quadrinhos*. Nova Iguaçu, Marsupial Editora, 2015.

ISABELINHO, Domingos. Comics' Expanded Field and Other Pet Peeves. *The Hooded Utilitarian*. 12 ago. 2011. Disponível em: <https://www.hoodedutilitarian.com/2011/08/comics-expanded-field-and-other-pet-peeves/>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

MOURA, Pedro. Comic Strip. Gerard Richter (Walther König). *Ler BD*. 31 mar. 2017. Disponível em: <http://lerbd.blogspot.com/2017/03/comic-strip-gerard-richter-walther-konig.html>. Acesso em: 30 de junho de 2023.

RUBIN, William. Modernist Primitivism: An Introduction. In: MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan. *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, Blackwell Publishing, 2008.

SMITH, Roberta. High and Low Culture Meet on a One-Way Street. *The New York Times*, Nova York, 5 out. 1990. Section C, p. 1.

Experimental paths in visual anthropology: interview with professor Anna Grimshaw

Percursos experimentais em antropologia visual: entrevista com a professora Anna Grimshaw

Guillermo Stefano Rosa Gómez

Centro de Estudios e Investigaciones Laborales (CEIL-Conicet)

Buenos Aires, Argentina

guillermorosagomez@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2902-9993>

Recebido em: 30 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Abstract

This interview with Professor Anna Grimshaw was carried out during my time as a visiting scholar at the Anthropology department at Emory University (Georgia, United States) during the fall semester (2021-2022), through public funding from CAPES in the Institutional Program of Internationalization (CAPES/PRINT). We dialogued about her biographical trajectory, her experience outside academia, the relationship between theory, description, experimentation and visibility in anthropology among other subjects. I highlight that it is important to understand Anna Grimshaw's role as an intellectual engaged in training new researchers to be open to visual production and ways of experimenting and creating in their research.

Key-words: Visual Anthropology; Ethnographic Film; Ethnography; Images; Anna Grimshaw

Resumo

A entrevista com a professora Anna Grimshaw foi realizada durante um período de doutorado sanduíche no departamento de Antropologia da Emory University (Georgia, Estados Unidos) ao longo do semestre de outono (2021-2022), mediante o financiamento público da CAPES no Programa Institucional de Internacionalização (CAPES/PRINT). Dialogamos sobre sua trajetória biográfica, sua experiência fora da academia, a relação entre a teoria, descrição, experimentação e visibilidade na antropologia, entre outros temas. Destaco o papel de Anna Grimshaw como intelectual engajada na formação de novas pesquisadoras que estejam abertas a produção visual e as maneiras de experimentação e criação na pesquisa.

Palavras-chave: Antropologia Visual; Filme Etnográfico; Etnografia; Imagem; Anna Grimshaw.

Introduction

This interview with Professor Anna Grimshaw was carried out during my time as a visiting scholar at the Anthropology department at Emory University (Georgia, United States) during the fall semester (2021-2022), through public funding from *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (CAPES) in the Institutional Program of Internationalization (CAPES/PRINT).¹

Professor Grimshaw holds a PhD in Anthropology from the University of Cambridge and is a prominent reference for the study of Visual Anthropology, ethnographic film and experimental anthropology. Some of her relevant books are *Servants of the Buddha* (1992), referring to her ethnographic research with Buddhist nuns in Ladakh, and *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology* (2001), which bring into discussion the relation between vision and knowledge in contemporary anthropology. In partnership with artist and anthropologist Amanda Ravetz, she has published and edited books such as *Observational Cinema: Anthropology, Film and the Exploration of Social Life* (2009) and *Visualizing Anthropology: Experiments in Image-based Practice* (2005). Among her film productions are the film series *Mr Coperthwaite: a life in the Maine Woods* (2013), *At Low Tide* (2016), and *George's Place* (2022). Some of these productions are mentioned and detailed through this interview.

I found with Professor Grimshaw an opportunity to dialogue about the making of a visual anthropology and, beyond, the opening of anthropological thought to experimental ways that could include art, literature and film. We discussed her trajectory, her experience outside academia – through contact with television and literature – the relationship between theory, description, experimentation and visuality in Anthropology, among other topics. I highlight Anna Grimshaw's role as an intellectual engaged in training new researchers to be open to visual production and ways of experimenting in research. Her works focus on sharing the knowledge produced in the academy in pedagogical terms and the possibility of questioning theoretical inflexible rigor, defending anthropology's contribution by focusing on real people, their feelings and ways of seeing and being in the world.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001/"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

Could you talk about your personal background and how you became interested in Anthropology?

I was always curious. I grew up in the north of England in a sort of working-class industrial area, though my parents were doctors, so I wasn't exactly like the other people in my school. But I was always interested in how people live; the differences and the kinds of creative ways people make their lives. I thought, well, maybe Anthropology is a place where I can pursue those kinds of curiosities, you know, living people, who were kind of active in the world. I could've done History or Literature, but I really was interested in living people and the ways they think about the world, the trajectories of my contemporaries who were at school with me, who came from a very different background. I found that Anthropology was a perfect place for that, and the parts of anthropology that always interested me were the areas that were not theory, the descriptions of places and cultural costumes and how people organize marriage, what they argue about -- the sense of the texture of life, so that was always where my interests laid. When I was a student, I think it's still to some extent the case now, people think of those kinds of "details" as just a stepping stone to abstraction, to comparative generalization. So, I've always thought that my interests were closest to that of a novelist who is not interested in making big grand statements about anything in general. But really dealing with the details.

How is your relation with literature, do you like reading it? Because the visual and art itself has some connection with literature, right? This type of description, paying attention to the details and telling stories has some connections with anthropology.

Yes, I always felt in many ways I can get along better with writers and artists. People that are interested in the same things but coming to them from a different avenue, through a different set of techniques and, yes, like me they are not interested in doing big theoretical statements. I think of literature, art and film as really a creative source for how I think about my work. The more I read, the more I watch films, the more I think about the ways artists are working... It gives me ideas about how I might think about my own work more creatively.

Did you bring these different references to your anthropological practice and to your productions? Trying to dialogue with different fields of knowledge?

Well, in previous years I had a lot of dialogue with artists. When I was working in England, my collaborator Amanda Ravetz was trained as an artist, she was both artist and anthropologist so when we were collaborating, we were in a lot of dialogue with artists who were interested in ethnography as you know there this famous essay “The Artist Ethnographer” by Hal Foster (1995) so there is a lot of sort of excitement to where the points of connection may be and of course Tim Ingold who is continuing to make those connections. More recently, as I have made my extended film works in Maine, around particular characters I've increasingly been thinking of novels and what it is to have a film series of seven parts which is a life of this lobster fisherman. I think of it as a novel. It's about him, his relationships, what happens and so my model for that series was literature, not really anthropology.

Could you talk about your career, since undergraduate to your PhD and how did you start started connecting yourself to Visual Anthropology and this type of anthropology less focused on theory and more in other types of description?

I did my undergraduate and graduate degrees in Cambridge University. It was the days of the great old anthropologists like Edmund Leach, Meyer Fortes, Reo Fortune, Audrey Richards... they were all active and present in the anthropology department when I was there. I feel like I am a kind of historic relic! (laughter). It was exciting for someone like myself to see how they argued with each other about approaches. I did my doctoral work in India, in the Himalayas with Buddhist nuns. I was interested in the place of women in monastic Buddhism, which is largely studied through the experiences of monks. When I came back to write my dissertation - this is pre-*Writing Culture* (1986), this is in the early 1980's - there was no acknowledgement of experimentation, there was no discussion of ways of writing and I was very uninterested in the form of the social sciences monograph, it didn't interest me.

To produce a big writing thesis...

Right. It seemed that the most exciting and important things in my fieldwork were somehow left out. There was no space for reflexivity or auto-ethnography. There was no way, really. I had no models for thinking about how I could write in a way that seemed to be true to the experience. The time I was writing my dissertation I was offered a job by Granada Television. It was well known among anthropologists because it had a long-standing series *Disappearing World* which involved anthropologists and

filmmakers working together. I didn't actually work on *Disappearing World* but I spent two years working as a researcher in television and my supervisor Edmund Leach said that anthropologists should not spend their life in the academy. Anthropologists should be out in the world, being among people and understanding from their perspective. He thoroughly supported the fact that I didn't want to pursue a narrow academic career. Through that work in television I met the writer C. L. R. James, who is one of the most important black intellectuals of the XX century and he had ended up in London in his eighties and wanted someone to help write his autobiography. I worked for James for six years until he died in 1989. I edited a lot of his work. I learned a lot from that experience, which was really remarkable. One thing that I learned that actually matters if you were an anthropologist, I mean, James in his own career had begun as a novelist and a short story writer. He had moved to London in 1932, being a Caribbean intellectual he had to make his way as a writer of fiction. He saw that what he was doing as a novelist and short stories writer was creating an ethnography of backyard life in the Caribbean in the 1920's and he remained interested in the details of people's lives throughout his life. He did a lot of intense theoretical work on Marxism on questions of revolution, but he never lost sight of details of peoples' lives and being interested in that. He persuaded me to write my book "Servants of The Buddha" (1994). He said: look, you had this really unusual experience, you learned a lot by living with those women. So, I had to get rid of all my PhD ideas and start again. It took ten years between doing the fieldwork and finishing that book, to somehow unravel the ways that I had come to shape my ethnographic experience in accordance with academic anthropology in order to then be able to write it in a way that made sense. James convinced me to think again about anthropology and to think about what its purpose was. That was an important step towards going back into anthropology.

What type of change in that redirection of your PhD thesis did you do in this case? It was a change in the style of writing, but also this theoretical background that was not unusual at the time?

It was really going back to focusing the writing on my experience and on my memory of the experience, so I wasn't attempting to accurately recover what happened but I was interested in exploring how I remembered what happened and the distortions of those memories. The scenes in the book are all scenes that I recall but I'm not saying that they are literal descriptions. They are how I remembered them, so that was a kind

of exciting approach to me. To stop worrying about whether I properly remember... Because when I began to think about writing the book I gathered my notes, I gathered letters from people. I then I just thought: forget about it. I'm just going to work with how I remember, what I feel about remembering. Once I started that process, you know it took on a life of its own.

How do you see the role of fiction in anthropological production and how to you see the changing in the acceptance of fiction at that time and now? If we establish differences between Literature and Anthropology, we can say that Anthropology has a connection with the “real” experience and in fiction or Literature you can “create” more, broadly speaking. But you are talking about combining these approaches.

Yes, and in between. I tend to avoid the word “fiction” in relation with anthropology because people tend to have too many preconceptions that it’s somehow untrue. I prefer Ingold's word "craft", that we're crafting work as anthropologists. It’s just that the materials we use are found in the world, it doesn’t mean we can’t do something with them but with a slightly different perspective from a novelist who doesn’t feel obliged to take materials from the world, but there are many overlaps. I think what’s important is that anthropologists have to acknowledge that they are choosing, shaping, crafting the materials that they bring together into some kind of ethnography.

And the idea of this notion of "real" that is we can also put some critique on or at least think better about it. How do you see the change in this acceptance the production of this type of anthropology now and then?

Writing Culture certainly changed everything. That was a landmark book and suddenly things were out in the open about writing and about the construction of texts. Of course, there are very innovative texts these days such as Anna Tsing, Katy Stewart, Ruth Behar, Lila Abu-Lughod and others. I mean, there are people who are experimenting with texts but of course it’s all people who are already established. I think that it’s still hard for graduate students to propose something unconventional. I wish we could encourage more; I wish we did encourage more. It seems to me that we have still got this idea: "once you get tenure, when you get some kind of credential you can do whatever you want." If you look at PhD programs, they don’t encourage

creativity, they train you do things in a particular way, you learn how to do it but you don't start thinking beyond that, and it's too bad.

How do visual and images, photographs and film appeared in your career?

Well, I didn't really think about film and photography until I became a visual anthropologist. I was trained like everybody else to not pay any attention to film and photography. The first ethnographic films were shot by people coming from Cambridge. I never saw them, I never heard anything about them. Our library was called "the Haddon Library" I didn't know he had been one of the first people to use a camera in fieldwork. So was a curious coincidence. What happened was after C.L.R. James died I made a decision: I was not going to continue to work on his work. I was going to have make a different kind of life for myself and a job came up at the *Granada Center* in Manchester. They wanted somebody who had a PhD in Anthropology and had some media or film-making experience and at that time there's only a few people [with that profile]. I got on that shortlist because I spent two years at Granada Television, not that I ever made a film but I knew something about how television worked. So, for me what was exciting about the position was that I got to spend a year at the *National Film and Television School*, where they had a very unusual documentary department. The people who were the leading teachers of documentary at the Film School had worked with David and Judith MacDougall, with James Blue with a whole series of filmmakers at UCLA in the 1960's They had moved to Britain in the 1970's. I was very lucky to be at the Film School under Herb Di Gioia and Collin Young. I realized that the way they thought about documentary was exactly how I was thinking as an anthropologist, there was a kind of perfect match. I found it very exciting because I certainly thought with my interests in working with specific people and the details of their lives, that film was a great medium. I was partly self-taught, partly trained at the school and then of course I taught for many years and I learned through looking at many films, student projects and developing my own practice.

Getting to know your work through reading your books on courses it's possible to notice that you have an effort to create an intellectual community around Visual Anthropology. Presenting the classical references, such as the MacDougalls or Jean Rouch for example. Can you talk about you learning from the experience but also producing knowledge to create this community around this field?

Yes, my own practice and my writing were totally connected. In developing my filmmaking practice I needed to understand about other people's practice and when I joined the Granada Center (which was something around 1990) it was very rare to see films -- particularly Jean Rouch films. There were collections of essays (Hockings, 1975). Peter Loizos's book came out in 1992 but that was the first full length attempt to give an account of this field. So, I felt very strongly that for myself but also for my students, we needed to understand how these different practitioners came together. What was their history? What was their context? So that really was the drive behind *The Ethnographer's Eye*. All my writing continues to be about making the case for the legitimacy of film and to do that you have to have a written discourse, you have to find ways of connecting work and creating a history that people can work with in their own practice and in their own thinking about anthropology.

Could you discuss about this effort to acquire legitimacy and about what type of legitimacy do we still need as visual anthropologists and what are our challenges?

Well, I think one of the big problems that remains is how to create a dialogue with people who don't use visual material, because I think we, on the visual side, are very good at talking with each other and being able to expand our understanding of what we can do using visual media. What still remains difficult is to bridge the divide and to make people who do not work with visual media see that there are ways that these visual approaches can show different sides to an issue, and can challenge textual anthropology in different ways. The fact that we still have a divide and I think we do, whatever people say. I mean, who cites a film as legitimate reference in an article? No one. Who would cite David MacDougall's *To Live With Herds* (1972) in something they might be writing on political economy? They would cite a book, but they wouldn't cite that film. I still think that we are quite a long way from people taking seriously film and working with film to see what *To Live With Herds* might do to open new perspectives on questions to do with modernization, pastoralism or whatever. So that's probably why I focus my attention on undergraduates because unless starts down there it's not going to get up there. All my writings are about trying to get people interested. I mean sometimes the problem is that people who don't work with visual media they think "well I don't know what to do with a photographic essay" or "I don't know what to do with a film". So, some of the writing is about creating a bridge, so that they can approach a work that looks unfamiliar. I think that's really important for us to move

across different languages so to speak and enable people to work productively with non-conventional forms.

And this includes technical formation in this type of analysis? What type qualities abilities do you think it is important to develop, since the beginning of the formation, a visual anthropologist that consider visual as a source of anthropological knowledge.

Knowing how to read them. I mean, there is more to film than just the term "reading" but again, the ability to be able to understand why a film is constructed in a particular way, what techniques may be as ways of knowing, as knowledge techniques. People talk quite often about visual anthropology in general terms, they don't give you a specific example. Again, the film is often thought of in terms of its content, not as a knowledge structure. So, someone might refer *To Live in Herds*, or Jean Rouch but they would not often say that what was really interesting about it is how it is put together, what the analytical framework is in this particular construction. I spend a lot of time in the details of films because I think that's where we have to start our understanding, really knowing how something is put together.

It is the ability of having different sets of criteria to be able to understand that's knowledge?

It is not about criteria whether we can judge if it is anthropology or not. It's about having the critical tools to be able to work with a text whether it is a visual text or a written text. Knowing what a hand held camera is, what's going on when something is shot by hand-held camera and opposed to a camera on a tripod, multiple camera angles, all these things that David MacDougall has written about. People often aren't even aware that these are choices.

What is your relation with the United States? From when you came to your projects in the present moment.

It took me a while to figure it out, once I left Britain, where or how I was going to continue my research. In 2004 or 2005 I bought this house in Maine, it was a kind of a chance thing. It wasn't something I particularly planned and in many ways it was a totally different kind of community, fishing community, from anything you find in Britain or Europe. There are really significant differences between how Americans think

about guns, about taxes, about government -- so that was quite stimulating. In other ways, it was similar to me because it is a working class community. It is a place where people work hard, working with their hands, you know, as fisherman largely. I always liked working class culture, I always found it rich. I was fascinated with how people live in that particular environment, what it means, how you do your work, how do you understand the tides, the seasons, the natural elements. Filmmaking became a way of finding out. A way of really trying to understand who people were, how they thought of themselves and how they made community with one and another. My films are really about that.

How about the relation between fieldwork and filmmaking, how the camera enters in your ethnographical practice?

It's always hard. I mean in every case, working in Maine but also when I made my films in Britain. I have to make case to people why I want to make a film. It has to make sense in their terms. What I realized, certainly in Maine, is that people are pleased that someone takes them seriously, someone thinks there are worthy of spending a long time with and trying to learn from and not coming in and just disappearing after a few days of shooting. I commit to a long period of time and I'm willing to learn. People appreciate that, the fact that I am patient and that I am willing to follow their agenda. The film becomes sort of a cultural record, some of the people in my films are no longer alive, so the films create an archive for the community.

It is interesting to know that your filmmaking has a relation with the collective memory of the communities that your study. So, you are working in Maine right now, producing this novel, like you said, a visual novel. And these are movies that are related with the theme of work, right? Which other themes appears on your film production?

I have seven films about a lobster fisherman. I think of it as a film about gender, about men growing old and how they look after each other, how they create community together. It is certainly about fishing but it's more than that. It's about aging and vulnerability, it is about this central character and the kinds of relationships and the kinds of focus he is for relationships. The film I made with the clam digger which is a single film, but it has four short films within it, is really about work and about the choreography of digging and the sense of time and movement and so on. It's a more

abstract film. And then, the film with Coperthwaite [*Mr Coperthwaite: a life in the Maine Woods*] -- it's about how he lives in the woods . It is also about time and aging.

I am constantly thinking about how to dialogue with persons that are workers and how the image of work is constructed. How images are important for them, to say work as a phenomenon of identity.

Well, you know, these guys are all part of an industrial system but the work they are doing is hand-made work. You know, clam digging if you see that film, there is no technology really, but of course clams are sold in the market, just like lobsters but a lot of their work is taking stuff from the environment. But yes they are part of the capitalist economy for sure, but they are not like factory workers or Uber workers, they are actually making or digging. That's one of the things that I find film has enabled me to really explore -- how people worked with the material conditions of their lives and how they know what to do, how they pass that knowledge on to other generations and a lot of it is unspoken – it is just in how they do it, in the way they move, in the way they know how to do things. Film can draw attention to this.

With your experiences of filmmaking, teaching and writing about visual anthropology I want to get back and ask you about the efforts of teaching to work with different kinds of material since undergraduate.

Well, my approach is simple, every course I teach has to have a range of different kinds of materials so that students just become familiar with being able to read a book, look and discuss a photo essay, being able to move into considering film as contributing to whatever the topic of the course is. Of course, there is still a place for specialized visual anthropology courses that might look at a whole body of classical work but more broadly I don't see why any anthropology course can't include other kinds of materials that enable us to think about different perspectives. I have taught a course called "The Craft of Ethnography" in which we look at textual and visual ethnographies and think—about how anthropologists structure their fieldwork into particular kinds of forms. I don't see why any undergraduate course can't involve students moving across different media.

To finish, what do you want to leave as a message or advice for students who want to initiate in the field of visual anthropologists and for someone that maybe interest in getting to know your work.

My advice will be to be bold. I have been complaining about the conventions of anthropology but on the other hand anthropology is a very expansive approach to the world. There is no fixed way of doing it. The way I worked is because I think that is the best approach given where I am working and with whom. This is always a question to ask if you are doing research. What makes more sense? Like Steven Feld (1991), it really makes sense, if you are working in a rainforest to do your anthropology in the medium of sound because that's the medium that people are working in. My other advice to people who teach is really try to open their courses to other media, other forms and explore them with their students that are often in advance in their facility with media. Anthropology has to seem like a contemporary activity, not stuck in the past.

The persons that we do research with are using a lot of sound, visual...

Of course, of course. But, you know, there is a lot of unhappiness with anthropology right now, certainly in the US but you know you have to find what it is about anthropology that you feel that is really important as a way of being in the world and understanding the world. Of course, all disciplines have their problems they all have their problematic histories but I still think that anthropology is an important way of thinking about the world.

References

- BEHAR, Ruth. *Heavy: A Memoir in between Journeys*. Duke University Press, 2013
- CLIFFORD, James & MARCUS, George. *Writing Culture: The poetics and politics of Ethnography*. University of California Press, 1986
- FELD, Steven. *Voices of the Rainforest: A Day in the life of Bosavi*. CD (70min). Bosavi Peoples Fund. <https://www.voicesoftherainforest.org/>
- FOSTER, H. 1995. The artist as ethnographer? In *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, ed. G. Marcus and F. Myers, 302–309. Berkeley, LA and London: University of California Press.
- GRIMSHAW, Anna. 1994. *Servants of the Buddha: Winter in a Himalayan Convent*. Cleveland: The Pilgrim Press.
- GRIMSHAW, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GRIMSHAW, Anna. *Mr Coperthwaite: a life in the Maine Woods (2013): Spring in Dickinson's Reach (83 mins), A Summer Task (47 mins), Autumn's Work (47 mins), Winter Days (59 mins)*, Anna Grimshaw, California: Berkeley Media and London: Royal Anthropological Institute.
- GRIMSHAW, Anna. *At Low Tide (2016, 63 mins)*. London: Royal Anthropological Institute.
- GRIMSHAW, Anna and Amanda RAVETZ, eds. 2005. *Visualizing Anthropology: Experiments in Image-Based Practice*, Bristol, Intellect Books.
- GRIMSHAW, Anna and Amanda RAVETZ. 2009. *Observational Cinema: Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*, Bloomington, Indiana University Press
- HOCKINGS, Principles of Visual Anthropology 1975, The Hague: Mouton
- INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. 2013.
- LOIZOS, Peter. *Ethnographic Film: from innocence to self-consciousness 1955-1985*, 1992 Manchester: Manchester University Press.

Os limites da antropologia no filme *Serras da Desordem*

The limits of anthropology in the film *Serras da Desordem*

Mariana da Costa Aguiar Petroni

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira

Salvador, BA, Brasil

mpetroni@unilab.edu.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3080-8812>

Hugo Ciavatta

Universidade Estadual de Campinas

Campinas, SP, Brasil

hugociavatta@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9721-7561>

Recebido em: 15 de fevereiro 2023

Aprovado em: 18 de agosto de 2023

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o filme *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, para explorar as nuances de seu argumento como uma relação antropológica. A partir especialmente de considerações de Marilyn Strathern e Joanna Overing, mas também de outros antropólogos e estudiosos do cinema, vamos estabelecer alguns contrastes, visualizando os limites da proposta do filme, bem como entender como a trajetória de seu diretor se expressa nesta *cinografia* crítica e histórica.

Palavras-chave: Cinema. Etnologia. Grafia. História indígena. Indigenismo

Abstract

The purpose of this article is to analyze the film *Serras da Desordem*, by Andrea Tonacci, to explore the nuances of its argument as an anthropological relationship. Based especially on considerations by Marilyn Strathern and Joanna Overing, but also by other anthropologists and film scholars, we will establish some contrasts, visualizing the limits of the film's proposal, as well as understanding how its director's trajectory is expressed in this critical *cinematography* and historical.

Keywords: Cine. Ethnology. Graphy. Indigenous history. Indigenism

¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?
(Julio Cortázar)

Introdução

Quando você acende o isqueiro, você provoca um espanto tão grande, algo tão desvalorizado com o que a gente tem. Quando você consegue tirar fogo num instante, com um movimento de mão, de uma caixinha mágica. Eles eram isolados! Quantos anos poderia ter aquele fogo? Deveria ter uma história aquele fogo e a gente rompeu aquela história. (Serras da Desordem, 2006)

É assim que se encaminha o final do filme Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci (1944-2016)¹, com este depoimento do sertanista Wellington Figueiredo, da Frente de Proteção Etno-Ambiental, da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). O mesmo indigenista conclui: “Na medida em que você começa a mostrar que sua tecnologia é mais eficiente que a que ele tem, também você começa a destruir valores morais, valores mitológicos, valores religiosos”. Ao redor, as imagens mostram a noite na Terra Indígena dos Awá-Guajá que abriga Carapiru, personagem central do filme.

Nosso objetivo neste artigo é tomar o filme como uma grafia² de teor antropológico, discutindo seus aspectos etnológicos, para ainda problematizar, e potencializar sua abordagem, suas estratégias e seu argumento.

Carapiru era o sobrevivente de uma emboscada, fugira e perambulava por vasta região no interior dos estados do centro-oeste e nordeste do território brasileiro. O encontro com Sydney Possuelo, também sertanista da FUNAI, a viagem à Brasília, a descoberta de outro sobrevivente daquele massacre, possível descendente de Carapiru, tudo isso é tratado com estratégia que mescla técnicas documentais e reconstituições dramáticas em Serras da Desordem.

A fala do indigenista Figueiredo recorda uma passagem de Marilyn Strathern, em “O efeito etnográfico”.

“A caça de cabeças não parece nem mais nem menos bárbara que muitas outras atividades humanas; mas a imagem da criança-bruxa tem um efeito diferente (sobre mim), mais semelhante a alguns dos *problemas morais*

¹ O longo-metragem foi lançado em 2006 e um dos vencedores daquele ano do prêmio de melhor filme no Festival de Gramado. Andrea Tonacci também recebeu o prêmio na categoria de direção no mesmo festival.

² Suely Kofes sugere a expressão *grafia*, com a qual trabalhamos aqui para compreender a *cinigrafia* de Serras da Desordem: “deslocar da escrita para a grafia (aqui recuando ao sentido etimológico arcaico de *graphein*, *grapho*, ou seja, a sinais de rastreamento, a linhas, a gravar, a arranhar, e escrever). (...) a grafia é aqui considerada como ampliando a visibilidade do sensível no processo de conhecimento, não se restringindo a inscrições ilustrativas e, portanto, interferindo na reflexão e na análise” (Kofes, 2020: 19).

levantados pelas intervenções euro-americanas na reprodução humana (...). Esse caso se refere diretamente ao que as pessoas desejam tornar visível em si mesmas. Quando os homens hagen exibem conchas e porcos (não cabeças), eles apresentam uma versão de si mesmos como gostariam de ser vistos. As mulheres hagen não se apresentam do mesmo modo. Se tiver de pensar numa *contrapartida* dos dois homens com suas conchas, penso nas mulheres que eu visitava no início da noite, que haviam voltado das roças e lavado suas batatas-doces num riacho a caminho de casa. Ou em outro encontro, em 1995, com uma companheira agora idosa. Ela *permanece em minha memória* retirando-se apressada para sua casa, carregada com uma bolsa de malha cheia de tubérculos e com o bastão de cavar preso na cabeça, tendo à frente um caminho íngreme. Essa não era uma exibição, como tampouco os homens desejam ser vistos quando estão trabalhando em suas roças. Esse é um momento etnográfico, mas dos que desaparecem naquilo que (erroneamente, como depois descobri) *parece já ter sido entendido*. Se fossem questionados sobre o que está acontecendo, talvez focalizassem os aspectos evidentes do trabalho, do ritmo cotidiano, das obrigações (Strathern, 2014a: 364-365, *grifos dos autores*).

Como acontecimento que ancora-se na lembrança, ou como Strathern dirá páginas a frente, como uma “lembrança que corre o risco de se tornar nostalgia” (2014a, p. 369), pois retorna insistentemente, tomamos a passagem do depoimento de Wellington Figueiredo em *Serras da Desordem* como eixo argumentativo reincidente do filme. A despeito de revelar seu argumento, tal trecho das palavras do indigenista também esconde seu próprio ponto cego, duplicado, seja no discurso do órgão estatal, seja no roteiro do filme.

A fala do sertanista aparece como interlocução subentendida com um indígena Awá que o acompanhava nas expedições da Frente de Proteção e, aqui, trataremos-na como momento etnográfico (Strathern, 2014a) da narrativa cinematográfica de Andrea Tonacci no mesmo filme. São as palavras de Figueiredo que trazem *problemas morais* para a etnologia americanista, são elas que evidenciam uma relação do Estado brasileiro, em suas múltiplas dimensões, que destróem, em um movimento, ou transformam, como *contrapartida*, uma caminhada em fuga pela mata, é o mundo ameríndio também eminentemente transformativo (Viveiros de Castro, 2012).

Suely Kofes (2015), comentando a biografia de Ishi, de Theodora Kroeber, diz que ela “parece escrita para contar a história de seu povo como se fosse uma vida cujo sentido estaria na extinção de um povo” (Kofes, 2015: 30). Ora, *Serras da Desordem* também produz a mesma relação de Carapiru com os Awá-Guajá. Tonacci parece bastante influenciado por essa tradição norte-americana, simbolizada por Ishi. Kofes ainda coloca algumas questões: “Onde começaria e terminaria a narrativa biográfica de Ishi? Nos quatro anos e sete meses em que Ishi foi encontrado e viveu na

Universidade da Califórnia? Em 1860, quando teria nascido, ou em 2000, quando foi definitivamente enterrado? Entre 1860 e 1916?” (: 32). A antropóloga então sugere que “seja qual for a escolha, a biografia conteria o mesmo contexto de relações e teria o mesmo sentido – não o da vida ou o de uma história, mas o sentido do encadeamento de relações e desdobramentos narrativos” (: 33).

A fala do indigenista narrada como lembrança, marcante, aqui retorna estrategicamente ao longo do encadeamento fílmico, dessa vez, objetivamos, ao contrário da projeção das imagens, retornando com a intenção de revelar o ponto de vista próprio da autoria de Serras da Desordem. Assim, é com o acender e apagar do isqueiro que emerge a ideia de etnocídio (Viveiros de Castro, s/d). Quando se “rompe a história do fogo” chega a morte, o extermínio de uma população indígena, já nas primeiras cenas de Serras da Desordem, o que produz uma inflexão, um efeito narrativo, já em seu final, com a cena e fala sobre o isqueiro. Observa-se, dessa maneira, uma abertura para o ponto de vista do pesquisador, nesse caso, Andrea Tonacci.

Os caminhos de Serra

Andrea Tonacci (Necine, 2014) comenta a exibição do filme Serras da Desordem dizendo que seu primeiro contato com a temática indígena foi por volta de 1975. Convidado por antropólogos amigos, havia uma denúncia, uma demarcação de terra indígena feita erradamente, e a viagem, o período com os Canela resulta no filme Conversas no Maranhão (1983). Os indígenas queriam fazer registros também, com equipamentos, que naquela época ainda eram muito precários, difíceis de transportar, de operar, e de estabelecer relações com quem filmava. Tonacci queria mostrar, fazer ver o que filmava, para ele mesmo também entender um pouco o que fazia e para quem ele estava filmando. Posteriormente, ele decide gravar depoimentos de lideranças indígenas pela América, testemunhos que pudessem circular entre estas lideranças, estabelecendo diálogos, imaginando uma compreensão de unidade, de uma luta em comum. Foi esta sua pretensão de início, quando começou a trabalhar a temática.

Após isso, recebe o convite para acompanhar as expedições dos primeiros contatos com os Arara, já em finais dos anos 1970, mas também durante o início dos anos 1980. Foi um trabalho inicialmente para a Televisão Bandeirantes, um projeto interrompido.

A história do Carapiru, Tonacci fica sabendo através do Sydney Possuelo, que ele conheceu nas viagens, nas expedições junto aos Arara. Possuelo é uma figura

central do indigenismo brasileiro de finais do século XX. No final dos anos 1990, Possuelo tinha a intenção de escrever um livro, não sobre indigenismo, mas sobre os encontros que teve ao longo da vida profissional com indígenas. Tonacci se encontrou algumas vezes com Possuelo e este lhe contou diversas histórias em Brasília. Tonacci grava-as. Uma delas é a história de Carapiru, que lhe toca profundamente (Necine, 2014).

Então Tonacci escreve um roteiro, a história de uma descontaminação: a personagem principal está infectada e precisa vestir uma roupa(gem), não para se proteger do que vem de fora, mas para proteger os outros de si mesmo. Essa história fica engavetada, porque ficou um orçamento muito caro. Por fim, Tonacci decide ir atrás da história de Carapiru, viajando até a Terra Indígena Awá-Guajá que o abrigou. Ele vai três vezes até a aldeia, e também faz o percurso que Carapiru fez: sai do Maranhão, vai até o sertão da Bahia. Neste intervalo, o diretor tentou encontrar alguém que pudesse conhecer a história, quem pudesse ter se encontrado com Carapiru, desde sua fuga até seu encontro pela FUNAI. As imagens de arquivo que vemos em *Serras da Desordem* são todas neste caminho, neste processo de elaboração do trabalho, do roteiro. Foram dez anos desde o início do projeto até a estreia do filme. Houve mais versões para o roteiro do filme: uma recriação que Tonacci entende mais ficcional; um outro mais documental, concentrado no período de pesquisa em arquivo de imagens, que ele mesmo avalia que ficou sem a possibilidade de explorar o sentimento de perda, a experiência do transcurso do tempo, das múltiplas dimensões de violência em questão; e ainda uma versão inteiramente urbana, em que Carapiru aparece apenas como inspiração. Enfim, a versão final procura trazer para a tela as pessoas-que-viveram-personagens, como o próprio Possuelo, como Carapiru, como Luís Aires e sua família, que o recebem no sertão baiano. Conforme Tonacci, Carapiru aceita participar do filme mais pela relação que as idas e vindas do diretor na Terra Indígena criaram com os Awá-Guajá. O diretor ainda considera que o fato de possibilitar o reencontro com aqueles que o acolheram depois do massacre também motivam Carapiru a viajar e se envolver com o empreendimento cinematográfico (Necine, 2014).

Ora, a trajetória profissional de Tonacci cria seu compromisso, assumindo uma posição política junto aos indígenas não só do território brasileiro, mas com a causa indígena no continente americano. Desde os Canela, passando pelo Arara e mais uma vez diante da história do Awá-Guajá Carapiru em *Serras da Desordem*. O centro dessa história desloca a história oficial do Brasil, aquela que deixa marginal a experiência

indígena, colocando-a, desse modo, como organizadora do olhar. Pensando em tempo histórico, entretanto, a experiência cinematográfica de *Serras da Desordem* “complica” o tempo, uma vez que produz uma crítica à concepção tradicional de história, como cronologia linear, é uma crítica ainda ao progresso. O filme confunde propositalmente a experiência vivida, indissociando-a da execução, do acontecimento da narrativa, de seus personagens-atores. Há também um arco temporal extenso que faz de *Serras da Desordem* acompanhar as transformações do país e do mundo. O filme deixa inscrever em sua narrativa o período de sua feitura (Brasil, 2015).

Tonacci então estabeleceu relações com diferentes povos das Américas. Após *Serras da Desordem*, ele lança também, como seu Acervo, os *Encontros na América Indígena* (2015), um filme de arquivo. Estes filmes colocam em cena o conflito, a disputa histórica pela terra nas Américas. Tudo isso tensiona o campo das imagens, afirmando a necessidade de experimentar outras formas de presença, de aproximação, de encontro e, claro, de narrativa. Tonacci busca nas imagens os sentidos perceptivos dele próprio e, ao mesmo tempo, com atenção à cosmo-percepção ameríndia que o cinema lhe possibilita (Alvarenga, 2020).

Como o início de *Serras da Desordem* aponta para uma ausência de enquadramento explicativo decidido, orientado, ou como o transcorrer das cenas mostra uma sobreposição de registros, de mudanças de foco, a recuperação final do fogo, na enunciação do isqueiro, remete à fogueira inicial, que abre o filme. As árvores, o ambiente da floresta também será recuperado ao fim, com seu principal personagem, Carapiru, encontrando o diretor Andrea Tonacci na tela. O evento dramático na narrativa do filme, o ataque ao acampamento Awá e a morte dos indígenas, seguido da solidude de Carapiru, é semelhante ao evento do isqueiro. Dessa maneira o filme revela uma disputa pelo conhecimento e pelo reconhecimento daquelas histórias, que do ponto de vista não indígena, passa pela compreensão da sobrevivência de Carapiru, tratado ao longo da narrativa como indivíduo. Como recupera Ismail Xavier (2008), o jogo montado pela direção e edição do filme, leva o espectador a enfrentar as dimensões de violências sobre indígenas no território brasileiro. Os contrastes, ao longo da montagem, criam nexos narrativos. Entre o primeiro encontro violento, o massacre, e o reencontro com os brancos, estabelece-se a história de Carapiru.

O retorno à cena inicial repõe o motivo da administração do fogo, recorrente ao longo do filme (vide o interesse de Carapiru pelos fogões de lenha). Neste final, o espectador guarda na memória a cena em que um indigenista comentou a lição que aprendeu ao perceber, numa caminhada, a aflição do índio quando lhe foi pedido para que apagasse o toco usado como tição que o

grupo sempre leva aceso para garantir a armação da fogueira nos acampamentos... disparidade de recursos no controle de um dispositivo tão vital. Na derradeira imagem do filme, vemos Carapiru num longo plano em que está expansivo, à vontade diante da câmera. Não cumpre uma tarefa prática em silêncio; na ociosidade, destrava a língua que vem soltar a imaginação. Do que ele fala, não sabemos ao certo, mas gesto e olhar parecem referir a algo que o encanta. A ocasião é sugestiva e Tonacci encontra o ensejo para invadir a tela e nossos ouvidos com a passagem de um avião de caça a jato, engenho que se põe como uma ampliação monumental da parábola do isqueiro. Alguns dirão sublime, em seu misto de fascinação e temor. O que é uma turbina a jato senão um fogareiro aceso a mil quilômetros por hora? Senão o fogo em continuidade controlada para sustentar o fantasma posto aí em cena pela intervenção digital, a pairar sobre a figura encantadora de Carapiru? (Xavier, 2008, p.22-23)

O circuito narrativo percorrido por *Serras da Desordem*, dessa forma, em suas justaposições de imagens, ao fazer uso do registro documental, o faz para produzir, ou condensar a imensidão do problema indígena. Como Tonacci afirma em entrevistas (Zea et al, 2007; Necine, 2014;), ele considera que este filme parte de uma motivação fundamentalmente pessoal, que lhe é mais íntima. Tendo conhecido a história de Carapiru nos anos 1990, a partir da relação com Possuelo, a feitura e refeitura do roteiro da história acaba por trazer, na execução final do filme, o cruzamento dos planos experienciais, as histórias envolvidas, a trajetória e o compromisso político com a luta pelos direitos indígenas não só no Brasil, evidenciados por suas produções com os Arara e com os Canela, mas também os encontros da história do próprio Carapiru, metonímia da violência do encontro colonial no continente americano.

Antropologia e etnologia

Paralelamente, descrevendo espaços, aprendendo relações, investigando o idioma, entre outros elementos, a etnologia procura pormenorizar, reconstruir o ponto de vista do nativo, e não apenas dar-lhe um ponto de vista. *Serras da Desordem*, por outro lado - assim como a Antropologia -, vê-se diante do extermínio, do massacre, do genocídio étnico, da língua falada por Carapiru sem tradução. O filme expõe, então, o limite de uma proposta antropológica. *Serras da Desordem*, por isso, aproxima-se mais do momento etnográfico (Strathern, 2014a), na medida em que procura pelas relações, em que objetiva conectar acontecimentos, em que tensiona imagens para produzir um efeito narrativo. Andrea Tonacci, desse modo, após as cenas iniciais, procurará pelas causas, pelo encadeamento das relações históricas, pelas imagens que fizessem compreender, que procurassem explicar a sobrevivência daquele nome e de suas relações (Kofes, 2015), mais uma vez, Carapiru.

O tempo de pesquisa antropológica, portanto, assim como encena Serras da Desordem, torna-se eixo central de isolamento e separação da produção e organização dos materiais provenientes da mesma pesquisa (Strathern, 2014a, p. 345). Como espectador, como antropólogos, faz-se necessário atentar para as relações de lógica, de causa e efeito, de como Carapiru, mas também os não indígenas no interior do país, no sertão da Bahia, e ainda os indigenistas estavam atentos às relações que estabeleciam, aos comportamentos que os conectavam, recriando suas “mesmas” relações (Strathern, 2014b, p. 270-271).

A escrita antropológica, como nas cenas dirigidas por Tonacci, revelam-se por seu efeito analógico, em sua ressonância em outros conceitos e outros usos indígenas (Strathern, 2014c, p. 303). Ambas são propriamente relações que explicitam suas (des)conexões (2014b, p. 279). Carapiru, mas também o artifício do fogo ao longo de Serras da Desordem, funcionam como um momento etnográfico na medida em que são imagens das quais se procura de diferentes maneiras tornar visíveis algumas relações (2014a, p. 364). O que Tonacci faz, filmicamente, Strathern também entende como princípio da escrita antropológica, arranjando a produção de ordens diferentes de materiais de pesquisa (2014a, p. 347). São grafias, novamente, as duas, que criam, ou recriam as relações que tornaram possíveis seus próprios engajamentos, este envolvimento referido se faz capaz de abarcar o âmbito da mesma pesquisa, ao mesmo tempo que se liga de maneiras parciais aos seus possíveis desenvolvimentos e extensões (2014a, p. 350).

Ao falar sobre seu filme dedicado a Carapiru, Tonacci (Necine, 2014) enfatiza a busca por sentimento, de transmitir uma vivência, uma experiência, falando de relações criadas na pesquisa, nas filmagens, na interlocução com os indígenas. Por isso mescla recursos técnicos, de filmagens com determinadas câmeras, com determinadas resoluções, e com transmissões também diferentes, também em edição, especialmente nas trocas entre colorido e P & B. Tudo isso para criar um efeito de experiência desarticulada, ou articulada na experiência de ver e perceber sua própria execução, ou em seu próprio tempo, ora, o tempo do filme.

O fim de Serras da Desordem também produz em seu leitor o efeito desejado pela antropologia, conforme ainda Strathern, recuperando seu trajeto, trabalhando com as arqueologias de trás para frente (Strathern, 2014a, p. 349). Quando Tonacci aparece encontrando Carapiru ao fim do filme, este acontecimento também nos leva a recuperar a própria trajetória do cineasta, a metalinguagem sempre esteve

presente em seus processos criativos, em seus trabalhos anteriores, também dedicado ao cinema indígena.

Sua reflexividade, os diálogos produzidos em suas construções constroem um discurso, claro, orientado politicamente, em defesa dos direitos indígenas, ao longo de quase quatro décadas. O diretor não esconde sua presença, assumindo a importância acentuada de sua ação ao “captar a imagem” como um ato político que une forças com seus interlocutores e personagens, o que já se nota em *Conversas no Maranhão*, filmado desde o início dos anos 1970, mas lançado na década seguinte. Entre os Arara, quando o microfone passa aos indígenas questionando o trabalho dos topógrafos, mostrando contrariedade aos limites territoriais impostos pela FUNAI, o filme tem a tradução de suas palavras para se fazerem entendidos. Ainda que em outros momentos não se encontrem a tradução para a língua dos indígenas. As palavras de Carapiru não encontram tradução em seu fim, na grafia de *Serras da Desordem*. A tradução da língua indígena, portanto, se fez questão na trajetória da proposta cinematográfica de Tonacci. Ele não abandonou sua posição de mediador, ressaltando a relação desigual que está sendo comunicada. Como cineasta-antropólogo, sua observação procura entender as determinações das quais parte, procurando distanciar-se de um enquadramento que não faça o outro submeter-se. Tonacci, quando não partilha o microfone diretamente, sem querer criar o efeito de que está passando a direção do filme aos indígenas, está menos preocupado em falar do outro que em falar dos encontros que teve em sua proposta de cinema (Bezerra, 2008).

Tonacci deixa claro que ele esteve às voltas com os limites das linguagens (também das línguas) que se comunicavam e, em interlocução, colocando-se, tentando descrever relações por meio das quais se movimentava naquele universo, ao mesmo tempo mostrando diferenças e os limites das replicações metafóricas (Strathern, 1999, p. 166). O problema se aproxima então, além da questão histórica da colonização do continente americano frente aos indígenas, mais do que, de maneira mais ampla, ao olhar antropológico da grafia fílmica de Andrea Tonacci, de princípios etnológicos.

Joanna Overing (1999) considera, como antropóloga, que seu ofício é compreender e desvelar as visões de mundo de outras pessoas e, especificamente, como etnóloga, dos indígenas. Então, para os Piaroa, a constituição daquilo que poderia ser considerado, traduzido para a linguagem não-indígena, para a imaginação euro americana, por exemplo, como “individualidade”, como nos faz acreditar inicialmente *Serras da Desordem*, provém de forças exteriores ao *self*, forças perigosas para os

Piaroa. Ora, isso é antitético ao que se pode considerar, no ocidente, como *self*, como indivíduo, uma vez que sua formação está atrelada principalmente à expressão da consciência, já de saída interiorizada. Ao contrário, os Piaroa dependem mais da “vida dos sentidos” do que da “vida dos pensamentos”, tal como formula Joanna Overing (1999). No que concerne aos “sentidos”, a vida tem um significado de ordem cósmica: as noções de individualidade piaroa estão conectadas à relação cotidiana de um fazer, das pessoas vivendo sua vida comunitária. Ao lado dos “pensamentos”, ambos operam conjuntamente para o arranjo do que os Piaroa pudessem entender por “self”, ou de seus “indivíduos”. A antropóloga vai falar ainda de aquele discurso piaroa, sua prática diária, remetia à existência de outros mundos, para além da existência imediata, que povoa o mundo e as relações com uma série de imagens coletivas e cosmológicas que não são observáveis objetivamente por um ocidental. Esse mundo múltiplo é um mundo cosmológico, intensamente povoado, e que possui agência, habilidade na vida cotidiana, interferência na vida imediata dos piaroa. Então, a vida dos sentidos era também uma vida conectada à vida dos pensamentos.³

Oscar Calavia Sáez (2005) ao abordar os chefes Yaminawa, afirma que estes são também pesquisadores: são eles que, contando suas histórias, as histórias de seus povos, organizam os “dados”, que estabelecem interlocução, alterando quem são seus “outros” (Calavia Sáez, 2005: 47). O mesmo antropólogo procurava tematizar o “eu” nas práticas discursivas, já que havia, em seu entendimento, escassez de discussão sobre (auto)biografia indígena na literatura antropológica no Brasil (2006). Por isso, os etno-historiadores, como os chefes Yaminawa, pretendiam mostrar que há modos de conceber a história fora da escrita e fora dos atributos que a escrita deu à história dos povos com escrita. Calavia Sáez recupera a literatura, mais do que a antropologia, nos Estados Unidos, onde as histórias de vida foram um recurso essencial da pesquisa. Para tanto a autobiografia indígena virou, desde as primeiras incursões etnológicas, um gênero central da literatura escrita por indígenas. Mais do que isso, ao lado dos indígenas, muitos pesquisadores pretenderam encontrar nesses depoimentos não só uma fonte de informações: entrevistas, histórias de vida, depoimentos, documentos escritos e, inclusive, escritos pelos próprios protagonistas indígenas, às vezes, ainda em seus idiomas originários, outras vezes, fazendo uso de pictografia, enfim, diversos materiais

³ Overing focaliza o valor que os Piaroa conferem aos assuntos da vida diária, e sua consequente ênfase sobre a criatividade desse mesmo cotidiano. Conta como a arte do cotidiano piaroa está ligada a um princípio de confiança [trust], pois é apenas por meio da confiança que o cotidiano desse povo pode ser construído.

e recursos acabaram constituindo um corpus de a respeito da noção do “sujeito individual indígena”.

Tais considerações aproximadas da proposta e do desenvolvimento de *Serras da Desordem*, porém, revelam que Andrea Tonacci e a edição do filme não estão, paralelamente, na mesma posição que procura ocupar a etnologia de Joanna Overing (1999). *Serras da Desordem*, nas cenas iniciais, quando procura recriar as lembranças e a imaginação de Carapiru, como dito acima, reproduz uma noção ocidental de indivíduo, de *self*. No entanto, *Serras da Desordem* como documento cinematográfico, também é obra de etno-história dos Awá, como apontam as considerações de Calávia Sáez (2005; 2006), além disso é um documento da fuga, da sobrevivência, de testemunho, tais como aqueles ao longo da tradição etnológica norte-americana.

É este o limite da linguagem do filme de Tonacci, o que a antropologia busca ultrapassar na medida em que empreende traduções. Se o objetivo da antropologia, e diretamente da etnologia, como o entende Joanna Overing (1999), é compreender e desvelar as visões de mundo de outras pessoas, então especialmente as dos povos indígenas, *Serras da Desordem* logo nos primeiros minutos também esboça esta intenção. O uso das imagens em preto e branco, contrastado posteriormente ao longo da execução do filme, procura reconstruir a lembrança de seu personagem principal, Carapiru. Há, então, no arranjo da direção e da edição como que uma etnologia, mas não tal como em Joanna Overing, há uma grafia (Kofes, 2020) ameríndia nas telas, entremeadas de outras considerações. Como uma tese, academicamente, *Serras da Desordem* tem como introdução, em seus objetivos, recuperar a vida de Carapiru, seguido de seu tema, de sua investigação, a sobrevivência do mesmo Carapiru, suas andanças pelo interior do país, seu encontro e “identificação”, afinal, como e porquê tudo isso aconteceu? O filme procura recontar a história de Carapiru e, assim, é também um testemunho de como foi possível *continuar vivo num presente espesso* (Haraway, 2016).

O sempre estrangeiro

Após as cenas iniciais, o massacre e a fuga de Carapiru, o que ganha destaque na narrativa de *Serras da Desordem* é o isolamento, a marginalidade, a solidão deste indígena, que historicamente percorreu uma distância enorme pelo interior do país ao longo de cerca de dez anos. Este intervalo, então, até Carapiru ser encontrado em uma vila no interior da Bahia, torna-se, realiza-se enquanto um vazio, uma interrogação,

que pode ser entendida também pela busca, pela sucessão dos recursos cênicos empregados, nas colagens de imagens, nas múltiplas referências.

O afastamento de Carapiru, seu desencaixe, também está expresso na fase final do filme, quando menos encenado. O filme mostra o indígena novamente entre os Awá-Guajá para os quais foi levado após ter sido encontrado pela FUNAI. No vazio acumulado pela história, está Carapiru também ao final na aldeia, “fora do lugar” (Xavier, 2008). A sensação não é desproporcional, ou meramente provocada no espectador, Carapiru estava cerca de quinhentos quilômetros de sua região inicial, de onde sobreviveu ao massacre: um mesmo “povo”, uma “mesma língua”, mas a Terra Indígena que o abriga até o fim de sua vida é de pessoas estranhas a ele, histórias distintas, um outro território (Vilaça, 2021).

Carapiru morreu⁴ como um “estrangeiro”, pois, também, ao longo de tantos anos sozinho, esqueceu-se, desaprendeu os cantos Guajá. Em suas palavras, e nas daqueles que compartilhavam a Terra Indígena, Carapiru “morreu um pouco”. A morte física da qual escapa inicialmente, encenada em Serras da Desordem, vai lhe acometendo aos poucos simbolicamente ao longo dos anos, e Carapiru “vai morrendo” até voltar à Terra Indígena Guajá que o recebe (Margulies, 2012; Vilaça, 2021).

A fuga do Carapiru para sobreviver, seus encontros acabam se configurando ao longo do filme como um testemunho recorrente: ele é membro de uma comunidade que deixou de existir - o que o filme não nos conta - transmitindo apenas o desconforto com a “volta” para a Terra Indígena anos depois. É um recurso do filme, mas também mostra muito sobre a compreensão que a antropologia tem sobre os povos indígenas no Brasil (Viveiros de Castro, s/d). O filme revela-se pelas relações de poder envolvidas, que são as relações locais, mas também os projetos desenvolvimentistas nacionais. Nas sequências de imagens, voz e também de grafias que vão enunciando essas relações: com a empresa mineradora Vale, a FUNAI, a viagem de Carapiru à Brasília, uma viagem propriamente ao centro do poder do Estado.

É assim que entende também Clarice Cohn (2008), a errância de Carapiru é mais dirigida pelo Estado, compreendido menos como aparato e mais como relação social de controle, de captura, de extermínio. A interrupção da história indígena promovida pelo massacre retira o protagonismo de uma história indígena, que passa a ser a história de uma intervenção estatal que obriga Carapiru a reencontrar, ao menos a

⁴ A morte física de Carapiru está datada de 16 de julho de 2021, em decorrência da infecção pelo novo Coronavírus na epidemia de COVID-19 (Vilaça, 2021).

tentar encontrar seu lugar no mundo, um “indígena” e sua imagem que criamos para representar convencionalmente o lugar que lhes atribuímos, ou seja, o de tutela.

O efeito narrativo da viagem é ainda a teoria enunciada por Possuelo sobre a frente de proteção etnoambiental, que com a promulgação da Constituição de 1988 deixa de ser uma frente de atração para se uma outra política etnoambiental, não mais assimilacionista mas sem deixar de ser um projeto de Estado, cujo efeito não deixa de ser etnocida. O filme nos possibilita pensar essa transformação do Estado, que ainda não corresponde a um efeito social.

Serras da Desordem não fornece elementos substanciais para que seja pensado um ponto de vista Awá Guajá, um ponto de vista coletivo ou etnológico. A sugestão de Tonacci se dá de maneira quase acidental, em uma gesto, em um movimento da câmera. Inicialmente, como se Carapiru fosse mais um indivíduo ocidental, pelas imagens em preto e branco, imerso em sua própria vida dos “pensamentos”, em sua interioridade; no fim, com o avião rasgando os céus, mas inserido digitalmente, como o “mundo que vem de fora”. Nessa oscilação está o argumento do diretor: Carapiru, sua sobrevivência, sua andança, seu encontros com outros não indígenas, sua “descoberta” pela FUNAI, seu retorno a uma Terra Indígena agora protegida são também “rastros de fogo” (Xavier, 2008).

Não conseguimos imaginar a vida espiritual indígena, ou sua mitologia. O que temos, a partir da narrativa fílmica, do próprio acontecimento da narrativa do filme, é a grafia de uma relação entre dois universos: o universo branco e o universo indígena. O argumento principal de Serras da Desordem, desse modo, essa inflexão, é a morte, o extermínio, o desaparecimento físico dos Awá-Guajá, representados pela sobrevivência do Carapiru, que nos coloca diante da história indígena no continente. Mas não conseguimos afirmar isso do ponto de vista etnológico. Ficamos diante do limite da linguagem, do que Carapiru fala sem tradução. No limite que a morte está comunicando ali.

Para Calávia Sáez (2006), o relato em si — mais do que sua publicação — é um evento político em que o depoente fala ou cala em virtude dos seus interesses e seus receios. Mas a publicação também é um evento político, pois Serras da Desordem está bastante ligado ao seu contexto, a promulgação da Constituição de 1988. Carapiru aparece para o Estado brasileiro, para a FUNAI, em 1988. De 1988 para 2006, data de lançamento do filme, e de então para a terceira década do mesmo século, é como se o contexto parecesse sempre ausente. Para Serras da Desordem, a Constituição de 1988,

ironicamente, parece fora de contexto. Ao mesmo tempo, é como se Serras da Desordem fosse “sempre atual”, fosse para 1988, fosse para os anos 1970, fosse para sua aparição pública no início dos anos 2000, seja nas décadas que se seguiram: porque trata-se de uma relação colonial, historicamente estruturada, uma relação de etnocídio.

Ivone Margulies (2012) faz um inventário parcial de dados etnográficos sobre os Awá-Guajá, percebendo como de maneira intencional esses elementos foram deixados de lado em Serras da Desordem. No filme, não sabemos como os indígenas podem entender “seu passado imediato”, suas relações “familiares”, por exemplo. Carapiru está o tempo todo no filme como a-filiado, como uma incongruência. Some-se a isso a reduzida autonomia dele sob a jurisdição protegida do estado após o desenraizamento inicial, a a-afiliação perene no filme é paralela aos efeitos das práticas colonialistas e escravistas que reduziram os não brancos a uma condição de mera genealogia, no caso, invertido na direção de Tonacci. O diretor produz assim uma dimensão discrepante, extra e recursiva, em Serras da Desordem, para expressar também a contemporaneidade, uma singularidade bastante comum, para a história indígena. Sequer genealogia Carapiru possui.

Clarice Cohn (2008) traz algumas questões sobre a não tradução das palavras de Carapiru, aquele que não narra a própria história no filme, uma vez que quem o faz é Possuelo e Tonacci. Sem tradução, as palavras e Carapiru são mais uma vez apresentados como constantemente vagando. A opção da direção e edição do filme ainda comunicam uma proposta de trazer à tela o desentendimento dessas interações inter-linguísticas. Para a antropóloga, a estratégia nega a Carapiru a posição de protagonista, pois lhe retira a posição de narrador, fazendo de sua enunciação um lamuriar, no entanto, paradoxalmente, uma poderosa performance narrativa.

Recuperando as considerações de Overing (1999), é possível se perguntar sobre quais as possíveis compreensões Awá-Guajá que se tem sobre o que consideramos “narrar”, ou ser “narrador”, e se ser narrador de uma história, que ao mesmo tempo se possa ter como “sua”, isso do ponto de vista indígena também resultaria em algo equivalente a “protagonismo”? Tonacci compreende que “se a cultura do outro não gerou esse instrumento de reprodução de imagens, somos nós que estamos ditando a ele uma forma de ser, uma forma de representar. É como o domínio de uma língua de um povo sobre outro. Produzimos uma linguagem visual, ou audiovisual, que é a dominante. E esses povos, pelo menos os indígenas, não têm nada a ver com isso” (Zea et al, 2007: 246).

Tonacci (Necine, 2014) também afirma que usou dos recursos técnicos para afastar as traduções que promoveu durante as gravações, para carregar dramaticamente o filme, e também preferiu não traduzir outras partes, mesmo que transcrições e até três traduções tenham sido feitas ao longo da preparação do filme. Para Viveiros de Castro, se houvesse legendas, o filme poderia ser considerado mais diretamente como "um ponto de vista de Carapiru", como explicação. Ao mesmo tempo, entende o antropólogo que o filme não se propõe a isso: é para ser angustiante, procura comunicar o sofrimento, a impossibilidade de conseguir dizer, ou transmitir o que Carapiru quer dizer, tudo que a tradução poderia colocar termo. O termo *katu*, por exemplo, repetido por Carapiru ao longo do filme, ao lado de Possuelo, em tupi significa "bom". Possuelo diz várias vezes, Carapiru repete: "bom, bom, bom". Para Viveiros de Castro, as expressões de um evocado diálogo, da enunciação do tupi já aparecem enquanto uma linguagem reduzida ao mínimo, empobrecida (Necine, 2014). Serras da Desordem então torna isso seu norte.⁵

Se de uma autobiografia ao estilo ocidental esperamos saber, antes de mais nada, quem é o narrador em seus próprios termos, numa etnografia de caráter etnológico, e também biográfico, deseja-se o ponto de vista nativo: Serras da Desordem oferece, também em suas cenas derradeiras, na fala de Carapiru sem tradução, a experiência de uma relação violenta. Como considera Clarisse Alvarenga (2020), neste filme de Tonacci há uma confluência de imagens e sons que permitem não exatamente contar a história do ponto de vista ameríndio, mas rememorar os vestígios e as reverberações do vivido, o que permite tanto o conhecimento quanto o reconhecimento, a percepção daquilo que já era sabido e que se torna consciente, incorporado ao se expressar.

Considerações finais

Para Viveiros de Castro (Necine, 2014), o encerramento de Serras da Desordem torna o filme a exposição da diferença cultural como uma distância curta para os indígenas, um discurso para não indígenas. É o choque pela fabricação instantânea do fogo, no isqueiro, uma humilhação metafísica de uma sociedade, quando se está diante de algo que excede a imaginação técnica: é o poder tecnológico incomensurável, o que o filme ilustra com cenas de imagens de máquinas sinistras de uma época sinistra. A

⁵ A não-tradução, ainda, é referido por Tonacci para permitir a expressão do desconhecimento. O filme é feito para nós, é feito para branco ver, ele diz, eu falo da gente: estou narrando uma leitura nossa da situação deles, que pensando bem não é muito diferente da nossa. (Zea et all, 2007, p.249)

diferença passa a ser um efeito visual das dimensões não indígenas, convencionalmente entendidas, por exemplo, como exploradas pelo filme, através das roupas, terra, ou de instrumentos técnicos.

Terminamos este texto fazendo um paralelo ao *A queda do céu*, narrativa de Davi Kopenawa, uma elaboração política e antropológica, como destaca Eduardo Viveiros de Castro, citada por Bruce Albert - o branco que fala yanomami - no *Postscriptum* da mesma obra:

Se o xamanismo é essencialmente uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos, então o discurso de Kopenawa não é apenas uma narrativa sobre certos conteúdos xamânicos – a saber, os espíritos que os xamãs fazem falar e agir; ele é uma forma xamânica em si mesma, um exemplo de xamanismo em ação, no qual um xamã tanto fala sobre os espíritos para os brancos, como sobre os brancos a partir dos espíritos, e ambas estas coisas através de um intermediário, ele mesmo um branco que fala yanomami” (Viveiros de Castro [2009] *apud* Albert, 2015: 540).

Tal passagem, então, pode ser parafraseada da seguinte forma: Serras da Desordem como testemunho da sobrevivência de Carapiru, indígena restante dos Awá Guajá, está claro, não é um discurso etnológico no sentido de uma manifestação xamânica. Pelo filme, não sabemos a cosmologia Awá, não sabemos o que dizem, como dizem, como agem aqueles que poderiam ser considerados os espíritos do ponto de vista Awá. As imagens, sua direção e edição, no entanto, enquanto ação testemunhal, se não são uma ação política de diplomacia cósmica, tem em seu argumento uma fala sobre os Awá para os brancos, e sobre os brancos a partir da sobrevivência de Carapiru.

A composição de Serras da Desordem, explicitando seu procedimento, criando sua grafia por imagens, com seu principal personagem, Carapiru, sem tentar elucidá-lo, ou sem fazer uso de seu relato, ou depoimento, com tradução, como em seu desfecho, enfim, também nas sequências de evocações, mais uma vez remetem ao procedimento antropológico trabalhado por Strathern (2014a). A questão de Serras da Desordem é uma questão antropológica. O filme deixa-se nos tempos de cada um dos encontros de seu trajeto. Ao combinar estratégias, ao mesclar efeitos de perspectivas fílmicas, não acelera seu próprio procedimento, antes disso, explora o efeito dessas mesmas estratégias, fazendo oscilar a leitura do olhar do espectador.

“O cinema não só como produto, mas realmente como uma vivência, como relação nossa com outras pessoas” (Tonacci, 1980: 5), afirma o diretor seu horizonte décadas antes de Serras da Desordem. É uma afirmação que mais uma vez o aproxima bastante da formulação stratherniana. Como recorda Ashley Lebner (2017), desde o

início Strathern dedicou-se à antropologia com um compromisso ético e político com as perspectivas dos movimentos e produções feministas. Tonacci não começa sua carreira profissional no cinema dedicado às causas indígenas, mas parte substancial de sua produção evidencia seu compromisso político com uma crítica à história colonial do continente americano.

Referências

- ALBERT, Bruce. *Postscriptum* - quando eu é um outro (e vice-versa). In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 512-549.
- ALVARENGA, Clarisse. Cinema e Arquivo na América Indígena: Andrea Tonacci, encontros e reencontros. *Revista C- Legenda*. v. 1 n. 38-39. Dossiê Cinemas Amazônicos em tempo de luta, 2020.
- BEZERRA, Julio. Conversas no Maranhão, de Andrea Tonacci (Brasil, 1977-83). *Revista Cinética*. Abril, 2008. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/maranhao.htm>, último acesso, 14 de fev. 2023.
- BRASIL, A. Comentário de André Brasil sobre o filme “Serras da Desordem”, de Andrea Tonacci. CineClube FAFICH, 2015. Disponível em <https://youtu.be/tultdYbugOw>, Último acesso, 14 de fev. 2023.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. A terceira margem da história: estrutura e relatos das sociedades indígenas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 57, p. 39-51, 2005.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. Autobiografia e sujeito histórico indígena, considerações preliminares. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 76. pp.179-195, 2006.
- COHN, C. Reflexões sobre Serras da Desordem. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- GUIMARÃES, C. Imagens eurocêtricas, caminhos contra-coloniais. In: FARIAS, Ana Ângela, GUIMARÃES, César, MENDONÇA, Fernando de, SILVA, Renato da (org.). *Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual*. Aracaju: Criação, 2021.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble - making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- KOFES, Suely. Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser? In: MANICA, Daniela; KOFES, Suely (Org.). *Vida e grafias: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina/ FAPERJ, 2015. p. 20-39.
- KOFES, Suely . As grafias – traços, linhas, escrita, gráficos, desenhos – como perturbação no conhecimento antropológico. *R@U - Revista de Antropologia da UFSCar*, São Carlos, v. 12, n. 2, p. 12-26, jul./dez. 2020.

LEBNER, Ashley. *Redescribing relations: Strathernian conversations on ethnography, knowledge and politics*. New York: Berghahn Books, 2017.

MARGULIES, Ivone. A-filiação em Serras da Desordem. *DEVIRES – Cinema e humanidades*. v.9 n.2. UFMG. FAFICH, 2012.

NECINE. Encontro Necine. Andrea Tonacci e Eduardo Viveiros de Castro, mediado por Veronica Vilela. Auditório Florestan Fernandes. FE - UFF. 30 de outubro de 2014. Disponível em <https://youtu.be/FJtIJZXqP2w>. Último acesso, 14 de fev. 2023.

OVERING, Joanna. Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica, *Mana* [online]. Estudos de Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 5 (1): 81-107, 1999.

STRATHERN, Marilyn. [Entrevista] No limite de uma certa linguagem. *Mana* [online]. Estudos de Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional, v. 5, n. 2, pp. 157-175. 1999.

STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico. In: STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014a. p.345-306.

STRATHERN, Marilyn. A relação: acerca da complexidade e da escala. In: STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014b. p.263-294.

STRATHERN, Marilyn. Cortando a rede. In: STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014c. p.295-320.

TONACCI, A. Entrevista - Pra começo de Conversa. *Filme Cultura*. Ano XIII. Jan/Fev/Mar nº 34, 1980.

VILAÇA, A. A morte e a morte de Karapiru. *Revista Serrote*, vol 39, novembro, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Nativo Relativo. *Mana* [online]. Estudos de Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional, v. 8, n.1, p. 113-148, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. ‘Transformação’ na Antropologia, Transformação da ‘Antropologia’. *Mana* [online]. Estudos de Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional, v. 19, n. 1, p. 151-171, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Sobre a noção de etnocídio, com especial atenção ao caso brasileiro. Parecer feito a pedido de terceiros, [S.l.]: [s.n.], [s/d]. Disponível em: https://www.academia.edu/25782893/Sobre_a_no%C3%A7%C3%A3o_de_etnoc%C3%ADdio

o_com_especial_aten%C3%A7%C3%A3o_ao_caso_brasileiro. Último acesso em 21 de novembro de 2022.

XAVIER, I. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

ZEA, E. S.; SZTUTMAN, R.; HIKIJI, R. S. G. Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], n. 45, p. 239-260, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i45p239-260. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34591>. Acesso em: 15 fev. 2023.