

# MUSEUS E PATRIMÔNIOS CULTURAIS: potencialidades, desafios e perspectivas plurais







# MUSEUS E PATRIMÔNIOS CULTURAIS: potencialidades, desafios e perspectivas plurais

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Museus e Patrimônios Culturais: potencialidades, desafios e perspectivas plurais. DEBIASI, Rose Elke; CARMO, Sura Souza; CEZARINHO, Filipe Arnaldo (Orgs.). Gradus Editora, 2024. 179p.. : il. (algumas color.); PDF.

978-65-88496-73-2

CDD 060

Palavras-chave: 1. Patrimônio; 2. Museus; 3. Processos Culturais

---



A Gradus Editora adota a licença da Creative Commons CC BY: Atribuição-Não Comercial-Sem Derivados - CC BY-NC-ND: Esta licença é a mais restritiva das seis licenças principais, permitindo que os outros façam o download de suas obras e compartilhem-nas desde que deem crédito a você, não as alterem ou façam uso comercial delas.

Direitos reservados à



Rua Luiz Gama, 237, 17054-300 - Vila Independência - Bauru/SP  
Contato (14) 98216-6549 / (14) 3245-7675 graduseditora@gmail.com.br  
www.graduseditora.com

Publicado no Brasil

#### FICHA TÉCNICA

Editor-chefe — Lucas Almeida Dias

Diagramação e Projeto gráfico — Natália Huang Azevedo Hypólito

Capa — Natália Huang Azevedo Hypólito

Fotografias — Petry Lordelo

Revisão — Lucas Almeida Dias

# SUMÁRIO

PREFÁCIO .....	7
APRESENTAÇÃO.....	9
EPISTEMOLOGIAS DO SUL NA ARENA DA MUSEOLOGIA E DO PATRIMÔNIO .....	13
O PAPEL DA MILITÂNCIA NA CONSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MST.....	31
UM PATRIMÔNIO DE EMOÇÕES: A GUERRA DE ESPADAS EM CRUZ DAS ALMAS/BA COMO GERADORA DE SENTIMENTOS SOCIAIS .....	43
O CARIRI CEARENSE COMO TERRITÓRIO SOCIOBIODIVERSO: MUSEUS ORGÂNICOS E DESENVOLVIMENTO DE TECNOLOGIA SOCIAL.....	53
UM MUSEU EM UM CASTELO: DELINEAMENTOS DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA NOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS DO INSTITUTO RICARDO BRENNAND .....	67
PARE, OLHE, ESCUTE – OBJETOS BIOGRÁFICOS SÃO BAÚS DE MEMÓRIAS? .....	85
O OPERÁRIO DA MEMÓRIA E O JUIZ DA HISTÓRIA.....	101
REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE PAMELLA MAGNO - O PORTAL 432 HZ, NA EXPOSIÇÃO “SOB A POTÊNCIA DA PRESENÇA” NO MUSEU DA REPÚBLICA (2019/2020) .....	127
NOS TEMPOS DE ANTONIETA DE BARROS: LUGARES DE MEMÓRIA A PARTIR DE UMA VIDA.....	135
ISOLADOS DA CULTURA NO IHGSE E MUSEU GALDINO BICHO: OS DESAFIOS EM TEMPOS DE PANDEMIA DA COVID-19 .....	149
O PATRIMÔNIO BAIANO EM REVISTAS DO GOVERNO FEDERAL DURANTE O ESTADO NOVO (1937-1945) .....	157
SOBRE AS AUTORAS E AUTORES .....	177



# PREFÁCIO

Verônica Nunes<sup>1</sup>

O presente livro é um espaço no qual os autores trazem a cena discussões sobre Museu, Museologia e Patrimônio, a coletânea aborda a importância dos patrimônios culturais para as sociedades em variadas dimensões, proporcionando ao leitor uma visão crítica sobre os temas, como também futuras possibilidades de pesquisas.

Em busca de uma resposta, foram produzidos onze capítulos por quatorze autores, construindo assim uma narrativa que traz a luz questões que tem o patrimônio cultural como eixo norteador, gerando assim artigos que debatem temas como pensadores, grupos sociais e órgãos governamentais, refletindo assim valores e visões múltiplas.

Sobre a realidade patrimonial e museológica nos seguintes estados brasileiros: Bahia, Ceará, Goiás, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro, Santa Catarina e Sergipe, os autores exploram em seus trabalhos o Museu como um espaço de relevância para debates, sendo um agente de transformação social por meio do seu acervo e também da preservação do patrimônio.

Com isso, o conceito de Museus e Museologia passam a por reflexões, mostrando por meio dos seus objetos de pesquisas as funções e potencialidade que os temas e locais estudados oferecem, permitindo que o patrimônio cultural seja a força motriz para a manutenção da história.

Por fim, é um prazer prefaciá-la essa coletânea, que muito tem a contribuir para o fomento de debates tanto na área de Museologia, como na do Patrimônio Cultural, uma vez que em ambas estão os bens simbólicos abordados pelos autores. Desejo boa leitura a todos, e aos estudantes e pesquisadores da Museologia a perspectiva de novas linhas de pesquisa.

---

<sup>1</sup> Possui graduação em História pela Universidade Federal de Sergipe (1977), mestrado em Memória Social e Documento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -UniRIO (1993) e doutorado em Arqueologia pela Universidade Federal de Sergipe (2018). Atualmente é professora da Universidade Federal de Sergipe, vinculada ao Departamento de Museologia. Possui experiência de estudo e pesquisa em História Cultural com ênfase nas áreas da religiosidade e do patrimônio cultural sergipano.





# APRESENTAÇÃO

Rose Elke Debiasi  
Sura Carmo  
Filipe Arnaldo Cezarinho

Qual é a importância dos patrimônios culturais para as sociedades? É na busca de responder a tal questão que esta coletânea se justifica. Esperamos demonstrar o relevante papel que os patrimônios culturais exercem nas diversas esferas da vida social, política, cultural, econômica, sentimental e epistemológica. O objetivo deste livro, então, partindo de variadas orientações teórico-metodológicas, é o de demonstrar que a categoria patrimônio cultural tem sido, historicamente, um poderoso instrumento de debates entre grupos dos mais diversos, a saber: intelectuais, movimentos sociais, comunidades, agentes do Estado e outros.

Todavia, o patrimônio cultural não é o único objeto que movimenta as reflexões no presente livro. As discussões sobre os museus tornam-se, cada vez mais, candentes na sociedade atual. Afinal, os museus são significativos às pessoas? Como torná-los capazes de, efetivamente, contribuir com as transformações das sociedades? Nesse horizonte de reflexões, as abordagens contidas neste livro visam a uma radicalização dos conceitos de Museus e Museologia, identificando suas funções e potencialidades. A intenção é a de enquadrá-los no bojo das lutas sociais, dando-lhes características proeminentemente de engajamento e sentido à realidade. O patrimônio como força motriz capaz de mobilizar sujeitos e grupos sociais e políticos. Tomados dessas notas preliminares, podemos, agora, avançar na apresentação dos artigos. A presente coletânea composta por onze artigos, de professores e professoras, pesquisadores e pesquisadoras, das Ciências Humanas e Ciências Sociais Aplicadas, propõe o exercício de pensar analiticamente o patrimônio.

O capítulo de abertura é o do professor Luiz Borges. *Sulear* é a palavra-chave do seu trabalho. Categoria analítica capaz de exumar aquilo que foi mantido oculto pela política e epistemologia do norte: o conhecimento do sul pelo próprio sul. Como fazer isso? Nesse sentido, Borges não apenas opera com um olhar de criticidade às desventuras “norteantes” que escamotearam conhecimentos, saberes, fazeres e práticas dos mundos latino-americano e caribenho, como também formula caminhos, vazantes. Para isso, então, é preciso politizar a cultura e tornar a Museologia um campo de tensão suficientemente capaz de desatar os nós da alienação que lhe acomete. Em síntese, os museus e a Museologia precisam fazer sentido sociopolítico às comunidades em seu entorno. O brilho da escrita do autor torna a leitura do texto um frescor aos jovens pesquisadores e pesquisadoras que anseiam se aventurar sobre o tema e, ao mesmo tempo, contribui na instrumentalização de profissionais em sua prática cotidiana.

O segundo capítulo, de autoria da professora/pesquisadora Rose Elke Debiasi, *O papel da militância na construção do patrimônio cultural do MST*, leva-nos a compreender como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) produz seus patrimônios através do presente e, claro, ao reavivar as trajetórias de lutas passadas. A sua pesquisa se distribui em dois momentos: no primeiro, discute-se sobre as místicas (hinos, cantos, bandeira, encenações, reuniões, produtos materiais etc.) como mecanismos fundamentais de criação e recriação do patrimônio cultural, dando ênfase às disputas internas sobre o próprio patrimônio cultural. No segundo, abre-se caminhos para o debate em torno do que Debiasi chama de museu territorializado, sendo esse capaz de fomentar significados e valores comunitários. Toda essa dinâmica narrativa se desenrola por meio do conceito de memória e com o recurso metodológico da história oral, trazendo para a narrativa atores e atrizes que vivenciaram e vivenciam as lutas cotidianas do/no MST enquanto movimento nacional.

Filipe Arnaldo Cezarinho é o autor de *Um patrimônio de emoções*, terceiro capítulo, que explora de maneira ousada a relação das emoções com o patrimônio a partir do estudo de caso da Guerra de

Espadas, um fenômeno sociocultural do município de Cruz das Almas-BA que ocorre no período junino, tema de pesquisa de mestrado e doutorado do autor. A relação entre patrimônio e emoção apesar de parecer um tanto óbvia, visto que desperta diferentes sentimentos em quem vivencia cotidianamente o convívio com um bem cultural ou atua diretamente na sua prática, é pouco explorada por teóricos do patrimônio. Cezarinho observou que além da identidade, da noção de pertencimento, das relações de poder, das questões econômicas, as emoções também sinalizam o envolvimento individual ou coletivo com o patrimônio cultural demonstrando proximidade e saudosismo, ou no sentido contrário, distanciamento e ojeriza. Por meio da História Oral, Cezarinho revela as emoções que cercam a Guerra de Espadas em Cruz das Almas demonstrando que existe diversas formas de perceber os sentidos múltiplos do patrimônio para um grupo de indivíduos.

No capítulo quatro, *O cariri cearense como território sociobiodiverso: Museus orgânicos e desenvolvimento de tecnologia social*, os autores Antônio Nyck Wállace Tavares Freire e Ranielle Menezes de Figueiredo discutem a contribuição dos “museus orgânicos” para o desenvolvimento de tecnologia social na região do Cariri cearense, destacando os diferentes patrimônios da região. O pano de fundo do debate é o chamamento para a necessidade de os museus tornarem-se instrumentos de inclusão social com o envolvimento e a participação efetiva das comunidades nas tomadas de decisão que envolvem a cadeia operatória da museologia. Conforme mencionado no próprio artigo, “ao empoderar os habitantes locais, os museus orgânicos contribuem para a valorização e disseminação das histórias e práticas ancestrais, muitas vezes marginalizadas ou esquecidas ao longo do tempo”.

O capítulo cinco, *Um museu em um castelo: delineamentos de conservação preventiva nos espaços expositivos do Ricardo Brennand*, das autoras Paula Andrade Coutinho e Sura Souza Carmo, nos possibilita um passeio pelos salões, salas, galerias, corredores, pinacoteca e jardins do Instituto Brennand, localizado no Recife, analisando os fatores internos e externos relacionados e as condições de exposição das coleções, o estado de conservação de um acervo tão heterogêneo e composto por diferentes suportes, bem como o conjunto de medidas vinculadas à conservação preventiva adotadas pela instituição. As autoras apontam que apesar das dificuldades inerentes à conservação em acervos de climas tropicais, a instituição dispõe de condições favoráveis para a conservação do acervo e conta com uma equipe especializada que desenvolve ações de forma ininterrupta.

O capítulo seis, *PARE, OLHE, ESCUTE - Objetos biográficos são baús de memórias? Valores e Ressonâncias da Locomotiva Zezé Leone, um Patrimônio Ferroviário*, das autoras Elizabete de Castro Mendonça e Geísa Martins Soares, trilha os caminhos da memória e do esquecimento ao percorrer as ressonâncias dos valores e representatividades do patrimônio ferroviário, especificamente na análise da Locomotiva Zezé Leone, estacionada na Estação Central, em Santos Dumont, MG. É discutido o patrimônio ferroviário de forma plural e diversa, individual e coletiva, reconhecendo-o como valor de memória, afetivo e museal. A partir dessa trilha, o estudo descortina as ressonâncias que ecoam e podem alcançar novas estações, como a da preservação, da musealização e do turismo.

Daniel Rincon Caires é o autor de *O operário da memória e o juiz da história*, capítulo sete. Propondo uma abordagem metodológica voltada para a biografia, o autor cruza as vidas de dois homens, João José Escala (operário) e Luís do Couto (juiz), com as mudanças realizadas no campo da cultura pelo governo Vargas, durante o Estado Novo. O objetivo do trabalho, portanto, é compreender de que maneira as obras de José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) foram alçadas à condição de patrimônio cultural de Goiás, tendo como pano de fundo as mudanças políticas, econômicas, culturais e sociais nas esferas local e nacional, e a atuação efetiva de Rescala nesse processo. O estudo de Caires ainda demonstra de que modo a nova dinâmica política reformulou o elitismo das artes.

Daniele Maia Francisco Vieira escreve o capítulo oito. *Reflexões sobre a obra de Pamella Magno* trata do protagonismo negro, analisando a obra de uma artista negra em uma exposição de curta duração

no Museu da República intitulada “Sob a Potência da Presença”. Em investigação sensível a respeito da necessidade de maior visibilidade para as artistas negras na arte contemporânea, Vieira apresenta alguns dilemas de sua pesquisa como a importância de um museu em um prédio aristocrático como o Museu da República acolher artistas negras que despontam na atualidade, os problemas enfrentados pela falta de espaço pelo artista afrodescendente e o processo criativo que relaciona-se, no caso de Pamella Magno, com as diversas gambiarras que moradores de bairros periféricos/favelas fazem no seu cotidiano. O texto torna-se uma reflexão não apenas sobre o processo criativo de Magno, mas também sobre o papel dos museus na sociedade atual.

O capítulo nove, de Marilane Machado de Azevedo Maia, intitulado *Caminhando junto com Antonieta de Barros*, demonstra como os projetos de extensão são importantes para a relação da universidade com a comunidade e revela o protagonismo negro no pós-abolição por meio da figura de Antonieta de Barros, professora, jornalista e primeira mulher negra a exercer um cargo de deputada estadual no país. A partir de uma pesquisa apurada a autora revela os lugares onde Antonieta de Barros circulou em suas relações pessoais, de formação e profissionais revelando outros sentidos para a cidade de Florianópolis ao trabalhar com os silenciamentos e apagamentos do lugar no negro na cidade, sobretudo no centro histórico. Mais que um texto acadêmico, a escrita de Marilane Maia é um convite a pesquisadores a percorrer as ruas de Florianópolis em busca dos espaços públicos em que Antonieta de Barros morou, estudou, trabalhou e lutou por melhores condições de trabalho para sua classe e raça.

No capítulo 10, intitulado de *Isolados da cultura no IHGSE e Museu Galdino Bicho: Os desafios em tempos de pandemia da COVID-19*, as autoras Verônica Raquel de Jesus Santos Gouveia e Cristina de A. Valença C. Barroso abordam o conjunto de estratégias e recursos, bem como desafios e dilemas, enfrentados pelas referidas instituições para a manutenção de suas atividades culturais durante os anos pandêmicos de 2020 e 2021. A pesquisa lança mão de um levantamento bibliográfico, sobretudo através das redes sociais e demais meios virtuais.

O capítulo de fechamento desta coletânea fora escrito pela professora e pesquisadora Sura Souza Carmo. O *patrimônio baiano em revistas do Governo Federal durante o Estado Novo (1937-1945)* é revelador do tipo de ação política instituída, à época, sobre os patrimônios culturais baiano e, ao mesmo tempo, dos silenciamentos de importantes personagens históricas que se engajaram em sua luta, a exemplo de Gustavo Barroso e Lourival Fontes. O movimento da autora é o de demonstrar que o modelo proposto pelo Estado, e que fora executado por intelectuais, o de massificação da cultura em prol de uma identidade nacional, forneceu instrumentos necessários de conscientização e preservação do patrimônio cultural. Utilizando-se de revistas - *Revista do SPHAN, Anais do Museu Histórico Nacional e Cultura Política* -, a pesquisadora afirma, analisando artigos que tematizaram o patrimônio baiano, que os bens de características luso-brasileiros ganharam proeminência em detrimento da promoção e defesa dos bens culturais indígenas e africanos.





## 1 “SERÁ POSIBLE EL SUR?”<sup>4</sup>, OU, EPISTEMOLOGIAS DO SUL

Discursivamente, os dois títulos que dão nome a essa primeira parte do texto demonstram cabalmente o quanto de heteronomia existe no campo do pensamento meridional. Em uma perspectiva ontológica, perguntar se o Sul é possível ou se poderia existir um pensamento acadêmico autônomo no Sul e a partir do Sul seriam impensáveis em contextos NORTEados. Ali questionam-se as formas de identidade, ou as formas de governo, assim como as formas do fazer científico. Mas não se pergunta se o Norte é possível e, menos ainda, se é legítimo instituir e impor epistemologias, considerando-se historicamente que foi de lá que a epistemologia estrito senso se originou e de lá se expandiu pelo mundo como consequência da expansão econômica, política e cultural europeia.

Perguntar se há epistemologia do/no Sul é a prova cabal de uma desconfiança propiciada justamente pelo fato da América Latina e Caribe (mas outras partes do Sul também) terem sido epistemologicamente submetida à matriz europeia. Esse fato histórico fundante nos leva a desconfiar ou mesmo desprezar a nossa própria capacidade de, a partir de nossas reflexões suleadas, criar categorias específicas de analisar, compreender e explicar nossa realidade e, a partir daí, modificá-la, se necessário. Contrapondo-se ao modelo herdado que nos leva a deslegitimar lógicas e sistemas de pensamento discordantes em relação à matriz europeia, e invocando Darcy Ribeiro (2015, p.184), trata-se de tomar como ponto de partida a nossa “capacidade de ver objetivamente e diagnosticar com realismo as conjunturas políticas [e igualmente econômicas, étnicas e ideológicas] em que nós, latino-americanos, atuamos”.

Esta constatação torna-se ainda mais relevante quando a confrontamos com movimentos políticos cujo propósito é buscar a autonomia. Ora, se reivindicamos, como legítimo, a autonomia político-econômica, por que, então, não poderíamos reivindicar uma autonomia epistemológica (museológica, artística etc.)? A única razão pela qual essa pergunta ainda faz algum sentido, não reside apenas no nosso sistema educativo-formativo ou nos protocolos científicos mediante os quais, em uma pesquisa os dados são coletados, as perguntas são feitas, as análises conduzidas e as respostas formuladas e avaliadas. O que sobretudo investe de sentido a pergunta “e por que não uma epistemologia suleada?” são os dispositivos político-ideológicos, econômicos e simbólicos de pressão para que pouco se modifique para que nada de estrutural se altere: publicações, sistemas avaliativos, sistemas de fomento, pareceristas, mecanismos de seleção etc. que, em geral, consideram como “não-científicos” paradigmas que não sejam sancionados pelos aparelhos ideológicos que operam no campo científico e acadêmico.

O efeito discursivo da hegemonia norteadada (e suas projeções ideológicas) é o de que o conhecimento e o poder verdadeiros escorrem do alto (Norte) para baixo (Sul), ou dito de outra forma e consoante o modelo político-econômico vigente, em que se observa um monopólio do saber acadêmico que diversos componentes dos aparelhos ideológicos de sociedade (AIS) atuam para manter. E esse paradigma não prevê nenhum tipo de reversibilidade. Daí tratar-se de um campo discursivo autoritário, hierárquico e excludente. É igualmente por conta dessa estrutura e distribuição de poder acadêmico desigual que se torna cada vez mais urgente, geopolítica e epistemologicamente, a ascensão de uma tomada de posição (neo)meridionalizada, a qual romperia com a inércia político-acadêmica. A perspectiva

2 Versão atualizada e aumentada de texto originalmente apresentado no V Congresso Internacional do Núcleo de Estudos das Américas, 2016.

3 Doutor em Linguística. Pesquisador titular aposentado e colaborador do Museu de Astronomia e Ciências Afins e professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (Unirio/Mast). Poeta.

4 Título de um álbum gravado por Mercedes Sosa, lançado pela Polygram em 1992.

suleada contribuiria igualmente para romper essa estrutura de poder, e de suas mediações, atualmente hegemônica. Pois é somente quando nos apropriarmos meridionalmente da tradição científica é que começaremos a nos tornar autônomos em relação a ela e, conseqüentemente, criticamente abertos aos padrões outros de produção, preservação e divulgação de conhecimento.

Assim sendo, o chamamento a nos orientarmos “pela constelação do Cruzeiro do Sul”<sup>5</sup> também é um gesto de sulear(-se): tomar o Cruzeiro do Sul - a constelação guia de quem se aventura pelos marítimos e fluviais do hemisfério sul, aquela que aponta para o polo sul da Via Lactea - como marco referencial. Ainda que, para tanto, ao menos na canção, seja antes preciso orientar-se. Isto é, olhar para ou dirigir-se para ou encaminhar-se na direção do Oriente. Também o sentido primeiro de sulear-se é dirigir-se para, estar em, olhar para, regular-se pelo sul. Contudo, ainda é mais. Tal como o consideramos, o consideramos como ato próprio do sulear-se não se restringe a um marco geográfico ou astronômico (crítica aos mapas que sempre põem o norte encima e o sul embaixo; ou às regras de orientação espacial também são norteadas, pois à noite indicam a estrela polar que, para os que se encontram no hemisfério sul, carece de importância como estrela-guia). Antes, consiste, sobretudo, em pôr-se ideológica e organicamente ao sul. Pensar, analisar, interpretar e agir no mundo tendo o sul como eixo, como ponto de partida e chegada, ou seja, tendo o sul como estado-de-ser. Trata-se de uma específica realidade histórico-cultural, política e psicológica, na qual a luta político-ideológica é igualmente sinônimo de luta cultural ou de batalha de ideias. Neste sentido, a arena de luta ideológica desdobra - se também em arena epistêmico-metodológica, na qual o esforço por emancipação e autonomia atinge vários campos científicos e, em particular, a arena em que atuam o museu e do patrimônio; pensando o primeiro como constituinte do aparelho ideológico de sociedade, e o segundo como constitutivo de memórias e identidades.

Não se trata de ignorar ou renegar o superstrato cultural herdado, nem tampouco fechar-se em um sul imaginado e desconectado, supostamente autossuficiente epistemologicamente, afinal, ciência é, acima de tudo, permanente diálogo crítico intra e inter paradigmas<sup>6</sup>. Trata-se, de um lado, visando superá-lo, de retomar em novas bases o repto do manifesto antropofágico (ANDRADE, 1928) e trocar o Tupi or not Tupi, pelo sulear ou não sulear, e, de outro, de jogar, superando dialeticamente, o jogo do estar aqui/pensar lá, em que os dêiticos aqui e lá se referem respectivamente a Sul e a Norte. Se esta fórmula representa o modelo de pensamento herdado, pelo qual nossa tendência é tomar o Norte como direção e fim, a nossa proposta é, seguindo Walter Benjamin (2014), rever essa história a contrapelo e, ao mesmo tempo em que desculturalizamos a política, politizamos a cultura; de forma que essa matriz possa tornar-se estar/pensar aqui/dialogar com lá, em meio à permanente batalha de ideias e de versões narrativas. Afinal, como já dissera Valentin Volóchinov (2017), todo signo está referido a uma arena ideológica. Para os latino-americanos, essa arena torna-se ainda mais instigante se a pensarmos como parte constitutiva das sociedades que se desenvolveram a partir de e com o modo de produção e civilização capitalista, em sua dimensão colonialista. Assim é que, em contexto latino - americano e caribenho, o sulear deveria operar como um dos eixos principais para sustentar qualquer projeto sociopolítico e cultural de autogestão, ou seja, aquela que, partindo de uma mirada endógena, busque compreender e transformar, e em seu próprio benefício, sua realidade multifacetada.

5 Início da canção “Oriente” de Gilberto Gil, gravada em 1971 em show em Londres com a participação de Gal Costa. Lançada, posteriormente, no álbum “Expresso 2222”, em 1972.

6 Compreendo a cultura como “a herança social de uma comunidade humana, representada pelo acervo co-participado de modos padronizados de adaptação à natureza para provimento da subsistência, de normas e instituições reguladoras das relações sociais e de corpos de saberes, de valores e de crenças com os quais os membros explicam suas experiências, exprimem sua criatividade artística e a motiva para a ação” (RIBEIRO, 1985, p.127). Daí a impossibilidade de anular qualquer herança cultural constitutiva. O que não nos impede de ter em relação a ela uma constata atitude crítico-transformadora.



O sulear, ou o que, por sua semelhança político-ideológica, aparece na terminologia de Dejan Mihailovic (2009) como “nuevo meridionalismo”, não se reduz a um conceito estritamente geográfico e/ou astronômico, considerando-se que a distribuição territorial daqueles países que se enquadram a esse conceito não constitui um espaço homogêneo, mas ao contrário, apresenta não apenas descontinuidades, mas sobretudo, contradições entre si, provocando um processo dinâmico e desigual de convergências e divergências. Deste modo, o meridionalizar consiste, nos termos desse autor, em um “fenômeno reciente que posee elementos ideológicos, culturales y civilizatórios diferenciados”; tratando-se, pois, em termos geopolíticos, de uma espécie de “alianza heterogénea compuesta por vários países que tienen un propósito común, esto es, buscar un equilibrio en la estructura del poder global limitando los poderes tradicionales de los bloques regionales hegemónicos” (MIHAILOVIC, 2009, p.55). Este propósito comum, no entanto, não leva a uma aliança total, uma vez que cada membro do bloco meridionalizado define, de acordo com sua história e seus interesses locais, os modos e ações necessários para alcançar seus propósitos, como, aliás, destaca Ribeiro (2015) em artigo no qual analisa a composição e as contradições étnicas, históricas e político-culturais da América Latina.

Em termos mais amplos, sulear (tal qual defendido por Marcio D’Oliveira Campos, 2015, e outros) ou meridionalizar (no sentido do nuevo meridionalismo, tal qual definido e defendido por Mihailovic), ainda que podendo ser definido genericamente como um processo do campo da geopolítica, transcende os limites geopolíticos, uma vez que implica, suficiente e necessariamente, uma nova postura teórico-epistemológica tendo o sul como centro e eixo irradiador. Ou seja, evocando as reflexões de Cornelius Castoriadis (2004, 2007), é imprescindível adotar o sulear ou o neo-meridionalizar como elemento fundante de um projeto político de tenha por finalidade a autonomia, não apenas voltado para o sul mas acima de tudo eivado e irradiado do sul, e não apenas político-econômica, mas sobretudo sociocultural - uma vez que o que somos hoje foi forjado por modelos vindos de fora. Neste sentido, podemos afirmar que o sulear/neo-meridionalizar constitui um dos eixos de qualquer projeto que vise estruturar a autonomia econômica, política, cultural e científica da América Latina.

Assim, e ainda de acordo com Mihailovic (2009, p. 56), o neo-meridionalismo, ao romper com a geopolítica imperial, “va más allá de la globalización y la regionalización, promueve la integración interregional y el desarrollo endógeno, autocentrado y, finalmente, crea una nueva configuración del poder global”. Isso significa dizer que a realização integral do neo-meridionalismo, ao abalar os fundamentos da atual configuração global de poder - em grande parte constituída desde o período colonial -, levaria à constituição de um novo (des)equilíbrio internacional. E isso inclui, obviamente, a criação de um novo projeto político, cultural e epistemológico que tenha o sul (este sul multirregionalizado e difuso) como centro e propósito, gerando, assim, um “nuevo sistema internacional descentrado, multilateral, solidário y entrópico” (MIHAILOVIC, 2009, p.56).

No que tange à integração, como condição impreterível, para assegurar a força suleante desse neo-meridionalismo, é importante considerar que se trata de uma integração que supera qualquer forma de dominação ou de hegemonização. Nilson Moraes (2009, p.163), ao tratar de identidades e políticas culturais latino-americanas, destaca, com razão, que, “a identidade cultural latino-americana produz [ou deve(ria) produzir] uma unidade na diversidade, uma integração tanto das identidades como das sociedades, mas não permite [ou não deve(ria) permitir] a existência de uma cultura única”.

Deste modo, a elaboração e implementação de políticas culturais (museológicas e patrimoniais, em particular), no contexto do sistema de poder global atualmente vigente, têm-se caracterizado por seu norteamo, qual seja, por irradiarem-se de um centro (também difuso, em termos puramente territoriais), que mantém a hegemonia, inclusive no que tange à valoração daquilo que é produzido e exportado

academicamente pelas instituições e intelectuais latino-americanos - que, no geral, são considerados como coadjuvantes do/no processo de produção acadêmica; uma condição que é reproduzida e retroalimentada pelas próprias instituições científicas da América Latina e do Caribe<sup>7</sup>.

A tomada de posição epistemológica suleante ou neo-meridionalizante implica justamente na erradicação dessa subordinação à atual postura colonial herdada<sup>8</sup>. A partir da assunção do ponto de vista suleado, isto é, da assunção do protagonismo do sul, e como parte do processo de reestruturação das relações de poder (no geral e científicas em particular) vigentes, deve-se atentar para o fato de que as políticas culturais suleadas visam, segundo Moraes (2009), nomeadamente, à interação e à cooperação ou à associação a objetivos e bens comuns, deixando que as especificidades locais sejam objeto de políticas culturais específicas e que estejam de acordo tanto com as disposições comuns, quanto com as necessidades e as tradições locais. Isso implica que tais políticas culturais devem observar duas ordens de problemas e/ou particularidades e singularidades: a multiétnica e a pluralidade que são marcas indelévels das histórias e das tradições culturais latino-americanas, afinal e em muitos sentidos.

[...] Só a Antropofagia nos une; contra todas as catequeses; contra todos os importadores de consciência enlatada; queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa; sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem; nunca fomos catequizados; fizemos foi carnaval; contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago (ANDRADE, 1928, s.p.).

Isso posto, em termos latino-americanos, sulear e/ou neo-meridionalizar significa, em primeiro lugar, dessilenciar, desquantificar, assim como abolir modos de ver e sistemas classificatórios impostos e introjetados pelo modelo civilizatório globalizado, o que implica desvelar objetiva e criticamente tanto a colonização clássica, quanto as novas formas mercadológicas de colonialidade (que, em geral, tendem à hegemonia monocultural capitaneada pelo modelo norte-americano, por exemplo) as quais, reiteradamente, desconsideram e/ou desqualificam as culturas locais em seu todo ou alguns de seus segmentos mais nucleares e significativos; e que, em muitos casos, reificam e carnalizam elementos culturais considerados de apelo global, gerando um processo de fetichização desses produtos culturais que são mercadologicamente supervalorizados pela exploração turística: carnaval, praias, paraísos tropicais (urbanos e naturais), festas populares, ou, em suma, o lado de baixo do equador onde não existe pecado<sup>9</sup>.

### 3 MUSEU E MUSEOLOGIA SULEADOS: NOVAS EPISTEMOLOGIAS E PRÁTICAS MUSEAIS (?)

Partamos da questão central que encontramos, por exemplo, em Marcio Campos (2015). O problema central é que, desde sempre, introjetamos o norte (e o norteamento) como nosso destino a ser alcançado. Desde os primeiros tempos de independência - e como fruto de nossa condição de colônia -, nossos dirigentes, políticos, economistas e planejadores fixaram como nossa meta civilizatória chegar ao primeiro

<sup>7</sup> Fato muito fácil de ser constatado. Basta ver, em muitos casos, o número de teorias metodologias acriticamente utilizadas, isto é, sem se levar em conta que nem sempre conseguem dar conta da realidade latino-americana e caribenha, situação, aliás, para a qual Ribeiro (2015), ao tratar da Antropologia brasileira, chamou a atenção Além do mais, as prerrogativas - quanto à importância - dos teóricos e autores que se encontram perfeitamente integrados ao modelo hegemônico. Outro indicativo é o produtivismo acadêmico que tem por base o famoso "publish or perish", decalcado do produtivismo próprio do modelo econômico capitalista.

<sup>8</sup> Neste e em outros sentidos, o sulear, o neo-meridionalismo e o alçamento das chamadas epistemologias do sul (ou, o que vem a ser similar, os modos outros de produção de conhecimento) guardam muitas semelhanças, ao menos nos propósitos, com o movimento decolonial e de descolonização.

<sup>9</sup> Essa percepção de ausência da noção de pecado, ao menos no que concerne ao Brasil, já se faz notar na carta de Pero Vaz de Caminha (1500), quando se deu o primeiro contado entre os Tupinikin (família Tupi-Guarani do tronco Tupi) da Bahia e os portugueses da frota cabralina.

mundo, para, assim, compartilhar com esse primeiro mundo das benesses acumuladas pelo modo de produção capitalista. E, desta forma, mitificamos e mistificamos o norte, que introjetamos como sinônimo de primeiro mundo, que é sinônimo de alta civilização e alta cultura<sup>10</sup>. E de onde consumimos ideologias, modelos políticos e econômicos, paradigmas artísticos, científicos e tecnológicos<sup>11</sup>. Modelos que o sistema escolar e as redes de museus (ao considerarmos que o museu também é parte ativa do sistema formativo-educativo) reproduzem, indo na contramão ao que convocava o manifesto oswaldiano. E são justamente por esses paradigmas que medimos e avaliamos os diferentes sistemas culturais e epistemológicos que existem em território latino-americano. Tomemos um exemplo banal: ao falarem do modo de produção de pequenas comunidades e, em geral, das comunidades indígenas, nossos professores taxam essa produção como economia de subsistência. Ora, o termo subsistência só faz sentido se oposto à economia dita produtivo-acumulativa, isto é, aquela que produz excedentes que, como mercadoria, circula dentro e para além da comunidade gerando lucro mediante um sistema regulado de compra-e-venda. Ou seja, a economia de subsistência é aquela que não produz mercadoria ou forma de lucro.

Esse mesmo procedimento se aplica à produção científica e à produção artística. Para ser reconhecido, um cientista ou um artista precisa fazer sucesso (publicar, exhibir, vender) no mercado exterior, submetendo-se às regras ditadas por desse mercado. O mesmo vale para museus. Pensemos nos ecomuseus. Um modelo nascido em países europeus para dar conta de um certo modo de narrar uma dada história e que se alastrou, gerando um frenesi de, em todo lugar, instituir um ecomuseu, ou o seu próprio ecomuseu. Mas a quem e a quem serve um ecomuseu; que história conta, que memórias mobiliza e, acima de tudo, com quem efetivamente dialogam esses chamados ecomuseus que, em vários momentos, aparecem como uma espécie de panaceia museal para dar conta de situações e reivindicações locais?

Disto posto, politizar a cultura, em contexto suleado, significa ter plena consciência da dimensão iminentemente política da sociedade e de tudo aquilo que a envolve e a que ela se refere. E esta é também a dimensão fecundante de três conceitos propostos por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: o museu como processo, o fato museal e o profissional de museu como trabalhador social, decalcados das ciências sociais e implicados diretamente na natureza sócio-política de qualquer sociedade e de todo ser social (RÚSSIO, 1977; GUARNIERI, 2010a, 2010b). Com o mesmo propósito, da Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada em 1972, plasmaram-se o museu integral e o museu como ação. Considerando a conceito fundante deles, é possível pensar que não se trata de dois tipos distintos de museu, mas de duas facetas que, juntas e indissolúveis, formam uma forma-museu a qual, a partir da perspectiva teórica aqui adotada, podemos classificar como de suleada, neo-meridionalizada ou decolonial. Assim é que um museu integral e de ação é todo aquele que não se acomoda as ações de recolher, documentar, compreender e expor os testemunhos culturalizados (e, portanto, simbolizados), mas que, além de integralmente entranhar-se na realidade em que está alicerçado, mobiliza-se para transformar essa realidade. Trata-se, pois, de um museu intelectual engajado e que tem as mãos sujas<sup>12</sup>.

10 Na exposição de longa duração do Museu de Astronomia e Ciências Afins (unidade de pesquisa do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, situado no alto do Morro de São Januário, no Bairro Imperial de São Cristóvão, cidade do Rio de Janeiro), chamada "Olhar o céu, medir a terra", há um painel em que aparece, em primeiro plano, um indivíduo branco, vestido à moda europeia dos setecentos, lendo um livro, e, surgindo por detrás de uma árvore, um nativo (eticamente genérico), vestido à moda tribal igualmente genérica e estereotipada, portando arco e flecha e aparentando uma atitude suspeita. O painel retrata, seguindo o modelo convencionalizado pelo colonizador europeu, a distinção entre um civilizado (racional, letrado) e um selvagem (irracional, bélico). Outras leituras, entretanto, são possíveis. Por exemplo, o contraste entre um colonizador que, por explorar o trabalho compulsório dos nativos, pode se dedicar à leitura, e cuja paz é garantida, entre outros, pela associação entre a Bíblia e as armas, e entre um nativo que resiste à dominação e luta por sua liberdade. No que tange à história da ciência, os curadores poderiam ter mostrado que, ao conhecimento produzido pelo modo europeu, opunha-se o conhecimento produzido segundo as lógicas dos diversos povos originários.

11 Até mesmo reivindicações justas, como a dos ativistas do movimento negro, tomam como base uma configuração étnica excludente que divide a sociedade estado-unidense em negros e brancos. Um modelo sócio-étnico que não se coaduna com a realidade brasileira.

12 Um museu assim engajado não se limitaria, por exemplo, a expor frações culturais de um grupo indígena. Avançando para



Em relação a esses dois conceitos que Fernanda Camargo Moro (2010) e Hugues de Varine (2010) classificam como inovadores e revolucionários, devemos, todavia, reconhecer que estão, ainda hoje, à espera de se realizarem integralmente. O próprio Varine reconhece que esses conceitos revolucionários em sua proposta museológica, que em grande parte defrontavam uma realidade latino-americana quase toda sob o jugo de ditaduras civil-militares, foram sendo paulatinamente esvaziados e domesticados, no próprio campo da museologia. E, avaliando a evolução que efetivamente tiveram desde 1972 até agora, não seria absurdo enquadrá-los na categoria de revolução-restauração. Aliás, o mesmo destino restaurador teve o que Moro chamou de revolução museológica de 1971 que irrompeu na 9ª Reunião Geral do Comitê Internacional de Museologia (ICOM), na cidade de Grenoble (França).

Não há dúvida de que um dos fatores inspiradores da Mesa Redonda de Santiago, para além de ser um encontro latino-americano de e para latino-americanos (certamente apoiado pelo Icom e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), foi a pedagogia do oprimido e da libertação desenvolvidas por Paulo Freire, as quais, é de supor, constituem o substrato de que se alimentou a forma-museu proposta pela Mesa. Para tornar ainda mais relevante e inovador o caminho (que, aqui, chamaremos de *suleado avant la lettre*) seguido pela reunião de Santiago, reflitamos sobre a seguinte constatação: “[...] o predomínio acachapante do liberalismo [...], e as políticas de fomento adotadas pelas fundações internacionais e pelas agências governamentais têm levado a uma progressiva ‘americanização’ das ciências [...], por vezes instaurando um colonialismo mental [...]” (BRANDÃO, 2006, p.408). Eis a selfie do norteameritismo dominante no geral da sociedade e no campo acadêmico, em particular. Isso, faz com que a investigação científica trafegue entre a meritocracia e a metodolatria (e, portanto, torna inviável qualquer iniciativa contra o método, se levarmos em conta a necessidade de “fazer carreira”) e o crescimento vegetativo ou inercial da produção acadêmica, movida pela indústria acadêmica (portanto, reprodução do já dito em infinitas paráfrases). Trata-se de um malabarismo que, em geral, descamba na autonomização ou absolutização do pensamento em si mesmo, isto é, em abstratização e formalização.

Em linhas gerais, podemos apontar dois índices desse colonialismo mental: o jargão mais que repetido segundo o qual devemos pensar globalmente e agir localmente; ou este outro, citado por Brandão (2006, p.411), segundo o qual “nós fazemos teoria, vocês devem falar de seus países”. A única diferença entre essas duas proposições consiste em ser a primeira um jargão genérico, globalizado, ao passo que a segunda se aplicava ao mundo acadêmico.

Em todas as áreas, a diferença de prestígio e influência entre Norte e Sul (o eixo das desigualdades), seja no científico, econômico, político-diplomático ou na indústria cultural é enorme. Basta que se compare o papel usualmente assumido por personagens ligados ao Sul com o protagonismo de personagens do mesmo ramo mas oriundos do Norte, como o comprova “o auto-elogio de um Anthony Giddens por seu papel na fixação da tríade de clássicos da sociologia quando um Florestan Fernandes já o havia delineado - e melhor! - vinte anos antes” (BRANDÃO, 2006, p.412). O mesmo vale para instituições museais e seus profissionais. Essa diferença de peso simbólico e sociocultural nada tem a ver com critérios objetivos de qualquer espécie. Refletem e refratam, contudo, as diferentes realidades sociopolíticas, econômicas e geopolíticas entre esses dois hemisférios geopolíticos.

Temos de concordar com Brandão quando afirma que, a menos que nosso objetivo máximo seja participarmos do mercado científico apenas como produtores de matéria prima ou como requentadores do que consumimos desse mercado (diagnóstico a que também chegou Darcy Ribeiro, 2015, ao falar da formação de nossos intelectuais e acadêmicos), é urgente revermos não apenas nossas atitudes, mas igualmente as estruturas educacionais, de fomento e publicação para que possamos produzir e fazer circular inovadoras e até mesmo transformadoras leituras do mundo, a partir das nossas realidades e além do ética, estética, etnológica e musealmente corretos, trataria dos conflitos, pressões e políticas que sistematicamente ameaçam a integridade física e cultural desse grupo étnico.

com foco nelas - lembremos que o que denominamos realidade resulta de uma opção entre coordenadas simbólicas mediante a qual percebemos, interpretamos e introjetamos algo composto de espaço físico - temporal e sociocultural, e a isso creditamos como realidade, ou melhor, como a “nossa” realidade, pois a realidade, enquanto um ambiente simbólico no qual vivemos nossas experiências existenciais, é sempre histórica e político-ideologicamente determinada (ŽIŽEK, 2011). Esse é o desafio também de uma perspectiva neo-meridionalizada ou decolonial de ciência e de cultura, em geral: contribuir criticamente para a construção de uma autonomia política e epistemológica. Daí a relevância de nos voltarmos para o conhecimento, legitimação, preservação e utilização acadêmica das chamadas epistemologias do sul, ou modos outros de fazer ciência e produzir conhecimento<sup>13</sup>.

Em vista disso, o que significa politizar ou sulear o museu e a museologia latino-americana e caribenha<sup>14</sup>? Em nosso entender, consiste em um componente indispensável para qualquer projeto de desalienação e de autonomia, não apenas político-econômica, mas igualmente intelectual e cultural. Um bom exemplo desse movimento são os museus indígenas, nos quais a forma-museu tradicional herdada deve obrigatoriamente dialogar, adaptando-se, ao modo de ser desses grupos indígenas, o que implica um modo de compreender, interpretar e expor o mundo (ABREU, 2012; RIBEIRO, 1994). Outro bom exemplo, dentro dos limites, é o Museu do Marajó, um exemplo de “nosso museu” ou, de museu em primeira pessoa (OLIVEIRA, 2012; OLIVEIRA; BORGES, 2012).

Se pensarmos o museu como fato, processo ou ente sóciopolítico, teremos necessariamente de admitir que nem o museu nem a museologia estão alheios, como partes do total da sociedade, ao conjunto daquilo que István Mészáros (2008) chamou de metabolismo social ou sociometabolismo. E se aliarmos esse museu e essa museologia, concebidos histórica e socialmente, ao movimento de suleamento ou de neomeridionalização, veremos que, no que concerne aos museus e à museologia latino-americanos, persiste um certo imobilismo e uma resistência a mudanças de paradigmas. Em geral, os museus latino-americanos funcionam no mais das vezes como centros reprodutores dos modelos concebidos, desenhados e instituídos na Europa e nos Estados Unidos; ficando, por assim dizer, com as costas voltadas para o Sul. Atuando, deste modo, como agentes dos Aparatos Ideológicos de Sociedade (AIS) implantados pelo processo histórico-social colonial e neo-colonial, e responsáveis por filtrar qualquer movimento libertador. Deste modo, a forma-museu que aqui vige respalda-se ou tem sua razão de ser fundada em uma museologia “fria”, originada no Norte do Equador. Ao passo que a proposta suleante invoca um museu e uma museologia “quentes”, aqueles que, sendo produzidas ao Sul do Equador, aqui fazem sentido e têm sua razão de ser. Assim, o sulear, no campo da museologia latino-americana se processaria como uma forma ativa e político-epistemológica de renovação do campo museal como um todo, isto é, do epistêmico às múltiplas relações com os públicos, passando, obviamente, pela musealização.

Tomemos como exemplo o Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro. Sem deixar de reconhecer o engajamento de seus pesquisadores, mas focando exclusivamente a sua função museal, em que momento e de que modo suas exposições têm refletido sobre a situação e os movimentos indígenas atuais, tais como o fenômeno da Aldeia Maracanã, as novas formas de indianidade, como a dos Pataxó (Bahia), Tupinikin (Espírito Santos), os índios e aldeias urbanos, por exemplo? As mesmas perguntas, ainda que sobre outros temas, podem ser dirigidas ao Museu do Índio - ainda que este adote uma política museal de curadoria compartilhada e, portanto, de co-participação dos grupos indígenas que são temas museográficos - cujas exposições deixaram de lado as questões sociopolíticas nas quais os grupos indígenas se encontram envolvidos: pressão fundiária, demarcação de territórios,

13 Reporto-me, particularmente, a publicações que tratam desse tema, tais como as organizadas por Xochitl Leyva et al (2015) e por Magaly Cabrolié Vargas, Johannes Maerk e Gerardo Torres Salcido (2021) e Johannes Maerk e Magaly Cabrolié (1999) como fruto de discussões acadêmicas que, no geral, não vimos ocorrer no Brasil.

14 Reportamo-nos à situação dos museus e da museologia latino-americana e caribenha, mas cientes de que o mesmo se aplica aos museus e às museologias africana e asiática, assim como a todas aquelas que manifestam dependência teórico-metodológica e processual aos modelos exportados pelas academias, associações e museus do Norte.

assassinatos de lideranças indígenas, transformações sociais e culturais por conta da atuação de ordens e seitas religiosas de diversos credos etc. E, igualmente, ao Museu Histórico Nacional ou ao Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)<sup>15</sup>. Mas, afinal, onde está o político posto em cena em Grenoble e em Santiago do Chile? Que museu brasileiro - ou latino-americano - tem crítica e sistematicamente refletido e interpretado os movimentos do campesinato ou os movimentos sociais da atualidade (urbanos e rurais) e contribuído para sua transformação?

E se com Sbyněk Štránský (apud BARAÇAL, 2007) aprendemos a falar em metarrealidade como o constructo específico do imaginário e das narrativas dos museus; e se com Meneses (2013) aprendemos que uma exposição funciona, afinal, como uma teatralização (crítica ou não, a depender do lugar de fala do museu) da memória - logo, como uma encenação ou dramatização a partir de um modo de interpretar e representar a memória, o que, só por si é indicativo de que a memória é sempre uma campo de disputa e constituinte da batalha das ideias - não podemos deixar de deduzir que, em qualquer instância, desenrola-se nos museus, entre os museus e entre os museus e outro segmentos da sociedade, de uma disputa de e por sentidos (sejam como determinados, cristalizados, isto é, unos; ou estejam em deriva e, portanto, fluidos). E, em muitos casos, o que se observa é um monopólio do saber (RIBEIRO, 2015) com vistas à hegemonia de interpretação, qual seja, que reivindicam a autoridade para estabelecimento de “verdade”, constituindo um exemplo claro da ideologia e do discurso da competência, muito comum, aliás, quando se trata de patrimônio e de processos de patrimonialização.

Aplicando aos museus a categoria gramsciana de intelectuais (BORGES, 2014) e analisando o comportamento desses intelectuais, chegamos à conclusão que, em geral e independentemente da tipologia ou da temática museal, os museus se comportam sociopoliticamente como intelectual tradicional, isto é, aquele cuja consciência não se compromete como nenhuma classe ou segmento social por considerar-se pairando acima dessas divisões sociais, identificando-se, deste modo, como ideologicamente neutro.

Assim, os museus de arte colecionam, preservam, documentam, estudam, interpretam obras de arte e criam, para elas, metarrealidades. Mas não tratam dos autores e das obras como partes de realidade sociopolítica, logo, igualmente ideológica. Ora, uma obra de arte, tomada como discurso, isto é, como a materialidade da ideologia, não pode ser dissociada do lugar de fala do artista que a criou, assim como este não pode ser isolado das condições históricas em que se constituiu como sujeito e como artista (ou seja, do sociometabolismo). Da mesma forma agem os museus de ciências, como é o caso do Mast, ainda que este se defina, ao menos fracionalmente, como um instituto de pesquisa em história social da ciência e da tecnologia no Brasil. O mesmo vale para todos os tipos de museus.

Em suma. Não importa em que tipologia se possa enquadrar um museu, ele tenderá a ser posicionar sociopoliticamente como um intelectual tradicional. No caso brasileiro, autores como Marilena Chaui (2016, 2014, 2013), Leandro Konder (2010), Carlos Nelson Coutinho (2011), Octavio Ianni (2004) e Moraes (2009) têm conseguido em seus estudos mostrar as raízes desse comportamento. Ao contrário disso, a perspectiva suleante visa levar a que os museus se assumam como intelectuais orgânicos. Qual seja, que assumam sua identidade meridional, para que a reflexão e as metarrealidades sobre o Sul não sejam, como ainda o são, filtradas e silenciadas pelo paradigma museal norteado.

Neste momento, somente nos assaltam inúmeras questões em busca de resposta e, portanto, abertas à discussão. Por exemplo: a partir de que olhar os museus sul-americanos (os brasileiros, em particular) interpretam e narram a história da formação das nações e dos povos do continente? Como procedem em relação aos modos dessas populações conceberem a existência e de se relacionarem com o meio ambiente? Há, enfim, uma linguagem ou um imaginário museal sul-americano? Haveria, por outro lado, a necessidade de ser criada tal linguagem? Em que as resoluções da Mesa Redonda de Santiago do

<sup>15</sup> Apesar de definir-se institucionalmente como unidade de pesquisa, cujo núcleo duro é a história social da ciência e da tecnologia no Brasil, o Mast vive uma cotidiana contradição identitária entre as áreas de História da Ciência, de Museologia e de Educação em Ciências.

Chile<sup>16</sup>, de 1972, contribuíram para sulear os museus e a museologia sul-americana e caribenha? O que dizem sobre isso os museólogos africanos e asiáticos, por exemplo? Em que diferem os modelos norte-americanos e europeus do brasileiro no que respeita à criação de parques nacionais, estaduais e municipais, ou a ideologia e o paradigma de uns são similares aos de outro? Pensando na formação econômica e social, e no nível de subalternização em que se encontram os países latino-americanos, qual o sentido e a exequibilidade do chamado desenvolvimento sustentável e de efetiva inclusão (social, museal etc.), conceitos bastante divulgados atualmente? Qual a responsabilidade social dos museus no que concerne ao estado de vulnerabilidade de grande parte das populações, tanto citadinas quanto rurais? E em relação às populações tradicionais, as quais concebem a terra como valor existencial e, portanto, como sustentação de sua sobrevivência física e cultural, e que, em geral, são vulneráveis a invasões por parte de frentes econômicas? Pensando no conceito de museu integral, de que modo o museu pode atuar junto a essas populações?

Obviamente, não há respostas nem individuais, nem coletivas, absolutamente corretas. Nem são suficientes os tecno-saberes ou a competência de especialistas e instituições às quais foram outorgados poderes de decisão sobre o que é ou deixa de ser patrimônio. Aqui é imprescindível a polissemia e o confronto de concepções teórico-conceituais, ideias e interesses (dentro e fora dos grupos sociais envolvidos). Uma batalha de ideias que impõe a participação de todos.

Afinal, no que tange a museus e a patrimônios, devemos considerar que as políticas públicas, assim como os processos e procedimentos relativos a essas áreas encontram-se sujeitos, de um lado, aos ditames tecno-científicos (academias, Icom, Unesco, Ibram<sup>17</sup>, Iphan<sup>18</sup>, revistas especializadas) e, de outro, à estrutura sociopolítica e ideológica própria de estados que, por colonizados, como o são os estados latino-americanos e caribenhos, operam no interior de sistemas econômicos e epistemológicos herdados (mesmo que, algumas vezes, forçados a se adaptar devido a pressões internas). Em ambos os casos, lidam-se com especialistas cuja autoridade e discurso competentes (CHAUI, 2016, 2014, 2013; SMITH, 2021) atuam, muitas vezes, como superegos dessas estruturas conservadoras.

As nações e estados capitalistas, em que pesem diversos instrumentos legais e político-sociais que filtram o substrato autoritário e provêm os sujeitos sociais de uma parcela de poder, confirmam a conclusão de Herbert Marcuse (2013, p.2) ao apontar que “[...] o progresso intensificado parece estar vinculado a uma igualmente intensificada ausência de liberdade”. Vem desta constatação o que ele denominou de princípio de mais-repressão, diretamente relacionado ao estado com o detentor, se não exclusivo, máximo, da violência, tanto a explícita quanto a simbólica. Guardadas as proporções, o mesmo pode ser dito a respeito do conceito žižekiano de violência sistêmica, da qual também se alimenta a violência simbólica (ŽIŽEK, 2014). Não deixa de ser um componente dessa violência sistêmica, a dominação de epistemologias e cânones científicos aos quais nos encontramos submetidos e que Ribeiro (2015) denunciou como monopólio do saber.

Se, como o concebemos, a sociedade constitui um todo articulado e orgânico, a forma e a natureza do estado são fundamentais na constituição e na condução de políticas culturais tanto para o campo específico dos museus, quanto para o do patrimônio. Já há muito ficou claro que, ao menos no que concerne a uma significativa porção das frações de classe e da intelectualidade, os estados latino-americanos e caribenhos (com as devidas exceções) e sua política (seja econômica, de saúde, ou cultural) encontram-se dependentes das matrizes (políticas, econômicas, epistêmicas e culturais) que emanam dos estados hegemônicos (notadamente dos Estados Unidos), uma vez que estes, por sua vez, harmonizam-se ao paradigma civilizacional burguês, liberal e capitalista. Neste quadro, como seria possível a

16 Disponível em: [http://www.Museologiaportugal.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3:declaracao-de-santiago-1972&catid=3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3](http://www.Museologiaportugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3:declaracao-de-santiago-1972&catid=3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3).

17 Instituto Brasileiro de Museus.

18 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.



instauração de um paradigma epistêmico suleado? Para começar, a dificuldade primordial para se adotar um paradigma enraizado no Sul para os museus e para os processos patrimoniais pode ser remetida à estrutura das nossas sociedades (com sua dependência sistêmica e seu conservadorismo; seu apego ao já-instituído).

Passados já mais de cinquenta anos desde a Mesa de Santiago, no rastro da qual muitas renovações e inovações no campo museológico ocorreram, podemos deduzir que a força renovadora das resoluções que foram emitidas, assim como o alcance das mesmas - aliás, já de saída sabotadas pelos tantos governos ditatoriais do período, considerando algumas das propostas renovadoras da Mesa, tais como: museu integral (que considera, como parte de seu escopo, a totalidade dos problemas da sociedade), o museu como agente de ação para a transformação da sociedade<sup>19</sup> (função sociopolítica e epistêmica dos museus) e, não menos importante, a responsabilidade sociopolítica dos museólogos que, segundo Guarnieri (2010c), deveriam definir-se trabalhadores sociais - pouco abalaram as convicções e o *modus operandi* já bem estabelecido, não apenas de museus e trabalhadores de museus, ou de teóricos da museologia e de museólogos, mas de outros profissionais das ciências. Assim também como pouco contribuíram para mudar as estruturas de pensamento e práticas operacionais da sociedade das sociedades latino-americanas. Tanto a prática científica, quanto as técnicas seguem formulando narrativas em geral politicamente assépticas, das quais foram adrede removidas as condições materiais de existência das forças produtivas sociais, bem como os fatores constitutivos da organização social e dos modelos econômicos e suas consequências.

No campo especificamente acadêmico, por exemplo, apesar de inúmeras e louváveis iniciativas individuais e coletivas, são ainda débeis as ressonâncias de algumas correntes museológicas mais assumidamente políticas e proativas, como a museologia crítica, a sociomuseologia, a museologia social e a experimental. Via de regra, o discurso museal segue um padrão que ainda evoca as teses da neutralidade e da objetividade científicas. Contudo, trata-se de um faz de conta, de um simulacro, pelo qual o intelectual museu exibe-se como imotivado política e ideologicamente, reivindicando para si, enquanto ser social, aquilo que constitui uma impossibilidade, justamente por ser ele um ser social: o privilégio de pairar acima das disputas sociais. Uma espécie de intelectual suprassocial. Mas se o museu e seu estar em sociedade constitui um fato social, significa que, enquanto tal, ambos são constituintes da trama histórico-social pela qual a sociedade se tece e retece.

É por essa razão que pensar em termos de objetividade e neutralidade não apenas das tecnociências (das quais a museologia faz parte), mas de seus instrumentos tanto teóricos, quanto analíticos, é mais que um equívoco. É importante ressaltar que “[...] a apresentação da ciência e da técnica como meios neutros ou como puros e simples instrumentos não é simples ‘ilusão’: ela faz parte, precisamente, da instituição contemporânea da sociedade - isto é, faz parte do imaginário social dominante de nossa época”

<sup>19</sup> A noção de função/ação social e transformadora dos museus, por si só, pode ser enganadora. Afinal, designa apenas que os museus e museólogos, dado seu lugar na sociedade, têm uma função social com certo alcance de transformação. Mas nada diz acerca do tipo de ação social transformadora. Uma ação transformadora revolucionária, assim como uma reacionária, são ambas ações sociais, embora qualitativamente opostas entre si. Consideremos, como exemplo, o projeto intitulado “Heritage, museums and museology for cultural and environmental transition”, um programa de pesquisa desenvolvido, desde 1995, em parceria entre o Icom e a Unesco, e no qual estavam envolvidas cerca de 59 instituições museais. Originalmente, foi um movimento iniciado em 1990 por Vinos Sofka e denominado “Da opressão à democracia”, sendo dirigido especialmente a países que, após a desagregação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (USSR), se tornaram uma nova fronteira para a expansão do capitalismo e do liberalismo democrático, seja como modo de produção, seja como processo civilizatório. Nesse sentido, museus e outros agentes tinham a missão social e transformadora de preparar as populações desses países para fazerem a transição do socialismo (que, como é fácil deduzir, representava a opressão) ao modo de produção e civilização burguês-capitalista, liberal e classista (representando, óbvio, a democracia). Este projeto museológico rebento da guerra fria também estendeu seus tentáculos para a América Latina, como o demonstra o projeto intitulado “Museologia e sociedades em transformação: a experiência latino-americana”, filiado ao projeto-mãe dirigido por Sofka. Todavia, conquanto possamos estar em desacordo no que tange à linha programática, não podemos negar que se tratava de pôr em prática uma concepção engajada de museu que, saindo de sua zona de conforto, passa a servir de instrumento de transformação sociocultural, política e econômica.

(CASTORIADIS, 1981, p.13). Por sua vez, essas características não existem no vácuo. Ao contrário, elas respondem à estruturação onto-histórica das sociedades em geral e, em especial, das sociedades formadas no e pelo modo de produção e civilização capitalista que, resumidamente, são sociedades hierarquizadas em classes antagônicas e irreconciliáveis, além de se reivindicarem como racionalmente administradas.

Enfim, instituir um novo paradigma científico com base em uma epistemologia *suleada* (que, neste caso, também leva em consideração outros sistemas de produção de saber existentes nas Américas) implica a (re)invenção dos referenciais teórico-metodológicos e analítico-interpretativos dos quais até agora nos servimos. Do mesmo modo, implica (re)inventar o imaginário e os fazeres poético-museais. E isso também significa (re)invenção identitária.

#### 4 UMA CONCLUSÃO POSSÍVEL: VAMOS FAZER O SUL!<sup>20</sup> OU, EM DIREÇÃO A UMA EPISTEMOLOGIA DO SUL<sup>21</sup>

Estou convencido de que a conclusão possível a partir de todo o movimento que se desencadeou não só nas Américas, mas em diversas outras partes desse mundo globalizado/desglobalizando-se ou desmascarando-se ao se desmanchar como mais uma fantasia ideológica (versões de velhas versões tais como aldeia global, sistema-mundo e outros rótulos), não pode ser outra que não caminharmos em direção a uma epistemologia do Sul e a partir do Sul. Isto é, uma tomada de posição epistemológica que se proponha a escovar a contrapelo o modo do pensar e do agir cientificamente. Uma epistemologia que se desloque ou se desgarre criticamente do paradigma “estar aqui (no sul)-pensar lá (no norte)-analisar aqui (os fenômenos do sul)”, para um paradigma novo baseado no eixo “estar aqui-pensar aqui-sobre as coisas daqui-dialogando com lá”. Ou, em outros termos, uma epistemologia fundada no eixo sul-sul (levando em conta, por exemplo, algumas novas configurações geopolíticas que põem em xeque a atual estrutura hegemônica de poder total, como apontam Mihailovic, 2009, e Moraes, 2009, por exemplo). E se concebo, como ponto de partida lógica e prática, que é o ser social que define/conforma/configura a nossa consciência (inclusive a consciência de pertencermos a uma sociedade, a um tempo e as determinadas formas de gozo), através de um conjunto heteróclito de mediações e mediadores, temos de aceitar, igualmente, o fato de que as transformações na estrutura paradigmática de poder demandam, igualmente, transformações no modo como percebemos, recortamos e explicamos as nossas realidades.

E assim, partindo do princípio de a filosofia e a ciência são iminentemente políticas, não é possível imaginar que a epistemologia, como componente do campo filosófico, não esteja igualmente enraizada no político. No caso das Américas (e de outras regiões que, sob essa perspectiva, também se integram a esse Sul onto-geopolítico e suprageográfico), essa tomada de decisão é ainda mais urgente e necessária. Para tanto, é imprescindível retornar e retomar, em um processo crítico permanente, ideias e proposições daqueles que nos antecederam e daqueles que estão neste momento contribuindo com suas reflexões, análises e cursos, para construir essa nova epistemologia. Dentre esses é mister destacar aqueles que mais diretamente influenciam minha própria caminhada, dotando-me de dispositivos teóricos e analíticos imprescindíveis para minha compreensão do que seja o Sul e o *suleamento* (não um suposto “sul profundo” ou “o verdadeiro sul”, mas o sul tal qual efetivamente é, em suas conexões com o conjunto das realidades socioculturais, econômico-políticas e epistêmicas). Sem descurar de que há outros e cada vez mais outros,

<sup>20</sup> Trata-se de uma referência ao movimento de jovens dos anos 1960-1970, nos Estados Unidos que, de carro, a pé, de ônibus ou moto, percorriam as rodovias e estradas, em especial as das áreas pouco conhecidas do país para descobri-lo, conhecer a sua realidade, tanto paisagística quanto humana, assumindo uma identidade estadunidense que até então não possuíam. Um bom exemplo disso é o filme *Easy Rider* (dirigido por Dennis Hopper, de 1969).

<sup>21</sup> Talvez devesse fazer uma distinção entre epistemologia do sul e epistemologia *SU*Leada. A locução “epistemologia do sul” apresenta dois significados principais: a) que são originadas do Sul; b) que existem no Sul, mas não significa objetivamente que sejam centradas no Sul. Isto é, que seu ponto de partida e de chegada sejam sul orientados, ou orientados pelo eixo Sul-Sul.

aponto Marcio D'Olne Campos e Nilson Alves de Moraes<sup>22</sup> (Brasil), Dejan Mihailovic e Mariano Báez Landa (México) e Johannes Maerk (Áustria).

Uma epistemologia suleada ou neo-meridionalizada permitiria, de acordo com Moraes (2009, p.162), “reconverter e ressignificar patrimônios e artefatos, e, com isso, oferecer uma nova reconversão, novos usos e sentidos. As tecnologias e novos materiais introduzidos oferecem e reformulam o uso e o sentido, permitindo e estimulando uma apropriação original dos elementos”. Desde a chamada revolução de 1971 e da Mesa de Santiago (1972), com seus alargamentos do campo museal, juntamente com seus limites (políticos e ideológico-culturais), esperava-se que fosse intensificada e se tornasse dominante uma posição endógena dos museus latino-americanos (e de seus teóricos e técnicos). Contudo, a realidade museal e museológica atual mostra-nos que, infelizmente, isso até agora ainda não aconteceu, a despeito do que já vem sendo realizado, tanto no âmbito da museologia, como no âmbito acadêmico em geral, por diversos pesquisadores.

Até onde foi possível verificar, os museus latino-americanos e caribenhos continuam estrutural, técnica e ideologicamente consumindo e reproduzindo modelos, linguagens, discurso e políticas elaborados e postos em circulação pelo paradigma epistemológico vigente, ou, em outros termos, pelo poder epistemológico globalizado. Não esqueçamos que a todo modo de produção corresponde uma infraestrutura ideológica por ele estruturada e que o reverbera por todo sociometabolismo; isto é, as relações sociais, jurídicas, científicas ou, em termos mais amplos, culturais não podem deixar de corresponder ou representar (dialeticamente) o modo de produção dominante. Isso quer dizer, igualmente, que nossos modelos de observação, análise, interpretação e de intervenção na realidade são sustentados pelo modo de produção vigente.

Por isso mesmo, adotar uma perspectiva suleante ou neo-meridionalizante não significa simplesmente observar ou adotar o sul como referencial. Significa, acima de tudo, assumir um compromisso com um novo modelo ou paradigma tanto (geo)político quanto teórico-metodológico. Em suma, adotar um novo ponto de observação e intervenção do/no mundo. Ou seja, não se trata apenas de uma reconversão acadêmica, mas da assunção de uma nova mentalidade e de uma nova *praxis*. Em termos museais e patrimoniais, sulear significa contrapor-se ao atual sistema hegemônico de memórias que ainda submete a América Latina e o Caribe a formas explícitas e simbólicas de colonialismo.

Por essas mesmas razões, não basta sulear o museu e a museologia, ou a política e a cultura em direção à América Latina; assim como não basta localizar-se ao Sul, ou instar a América Latina no sentido de direcionar seus interesses primários para o Sul. É imprescindível desnortearmo-nos, isto é, submeter modelos teórico-metodológicos e protocolos de procedimentos (identificações e/ou conformismo epistemológico) à crítica a partir de uma postura intelectual consciente de sua meridionalidade. Para tanto, é necessário que intelectuais, acadêmicos e profissionais da área da cultura engajem-se e assumam seu lugar sulcêntrico de fala (não apenas topologicamente, mas igualmente etno-histórica e politicamente). Em suma, é mister dessacralizar saberes e instituições, reduzindo-os àquilo que efetivamente são: processos e produtos sócio-históricos, portanto, sujeitos à revisão histórica e ideológica.

Ao considerar os argumentos anteriores, não surpreende que, desde as provocações da Mesa Redonda de Santiago (em particular a que trata da função transformadora e libertadora da museologia e dos museus, qual seja, uma museologia da libertação<sup>23</sup>) até agora, os museus e trabalhadores de museus, assim com os teóricos da museologia e patrimônio continuam expressando e espelhando os modelos e parâmetros, assumida ou dissimuladamente norteados (da cartografia aos planos macroeconômicos; do ensino básico ao universitário; dos livros didáticos aos artigos especializados, por exemplo). Não é

22 Aos quais agradeço não apenas por terem-me despertado para o tema do SULear, como também pelas contribuições críticas que deram a este texto.

23 Uma museologia da libertação, nos rastros da Mesa Redonda de Santiago, seria correlata, de um lado, à Teologia da Libertação e, de outro, à Pedagogia da Libertação, proposta por Paulo Freire. Ambas, de ampla aplicação na América Latina.

difícil constatar que nossos ideais culturais e civilizatórios permanecem sendo os mesmos desde o início do processo de expansão capitalista que nos conquistou e forjou essa civilização tropical, razão pela nossa cultura científica e museal é, ainda, ideologicamente fetichizada e mesmerizada.

Assim, o *sulear*, como perspectiva ou postura epistêmico-política, vem contrapor-se à *mais-repressão*, cuja dominância é perceptível, e que tem por fim submeter o sujeito e seu ato criativo (ato antropogênico) às estruturas de dominação atualmente existentes, ao mesmo tempo em que lhe incute um simulacro de liberdade e autonomia. Encontra-se nesse processo educativo-formativo o fundamento para o sentimento de empatia ou de identificação que o oprimido, em geral, manifesta em relação ao opressor (às suas exigências, valores e verdades), denunciado por Benjamin (2014) e que Marcuse (2013, p. 75) mostrou como a “identificação dos que se revoltam com o poder contra o qual se revoltam”, processo e produto de uma estratégia e de um encobrimento que se põe, para os sujeitos, como “liberdades, opções e individualidades”. Trata-se de uma estrutura ideológica e discursiva que é, em geral, melhor exemplificada pela religião, pelos esoterismos e, na contemporaneidade, pela sedução das tecnologias de informação e comunicação (TICs), com seu apelo à constante atualização e imersão em aplicativos.

No que concerne ao campo acadêmico e epistemológico, o *sulear* implica também uma nova postura e um novo modo de ação. Trata-se, em suma, de uma opção epistêmica e metodológica pela qual a ciência só mereceria realmente essa denominação se incluísse em seus processos e procedimentos um modo de ser que não estivesse exclusivamente reduzido aos laboratórios, bibliotecas e gabinetes, mas que estivesse igualmente entranhada na vida social, ou nas palavras de Benjamin (2013, p.150), quando inclui “não só o experimento realizado no espaço isolado do laboratório, mas também o experimento realizado no espaço aberto da história”; essa observação benjaminiana se assemelha ao que diz Ulpiano Bezerra de Meneses (2013) em relação ao papel que os museus deveriam assumir. Em vista disso, diria que somente haverá, na América Latina, efetivo *suleamento*, quando não apenas os intelectuais, acadêmicos e técnicos, mas também grande parte da população, assumirem uma visão ou leitura de mundo latino-americano-popular.

*Sulear* é, enfim, ter a plena consciência, isto é, ter o total conhecimento de causa, estar inequivocamente consciente dessa latino-americanidade em todos os campos do pensamento e da ação. Isso implica, ao mesmo tempo, estar cômico da responsabilidade que está contida nessa tomada plena de consciência. Nesta perspectiva, o museu não se define como teatro, nem como canal de comunicação ou espaço de espetáculos expositivo-midiáticos; nem apenas como lugar de recolha, documentação, preservação e extroversão, mas como integral (no sentido original proposto pela Mesa de Santiago).

Contudo, é preciso afirmar e reafirmar que um autêntico museu integral e de ação - ação libertadora ou de libertação, nos moldes da pedagogia proposta por Paulo Freire - só poderá se realizar e atuar plenamente em um contexto histórico não apenas anti mas claramente contra o atual sistema. É justamente por faltar esse contexto que o museu integral e de ação - em que pesem as tentativas isoladas - não se implantou juntamente com sua potência transformadora. Em diversos casos, museu integral (desconectado da ação) é apenas mais uma denominação técnica. Neste mais de 50 anos depois da Mesa Redonda de Santiago do Chile, a despeito do quantitativo de instituições museais, tradicionais e recém-instaladas; de mudanças ocorridas no campo disciplinar da museologia; da contínua formação de museólogos latino-americanos e caribenhos, as estruturas vigentes continuam as mesmas e as sociedades sul e centro-americanas seguem divididas entre uma minoria dominante e uma esmagadora maioria despossuída e dependente.

E, por isso mesmo, se com Gilberto Gil fomos aconselhados a nos orientarmos pelo Cruzeiro do Sul, e se com Mercedes Sosa nos perguntamos se há e se é possível o Sul (a que respondemos que sim, que o sul é e deve ser possível), vemos que essa possibilidade do Sul transcende sua demarcação geográfica, pois implica uma nova postura política em vista de um projeto diferenciado, ou *suleado*/neomeridionalizado, de autonomia sociopolítica e epistemológica. Também verificamos que, de fato, existem, são pesquisadas, legitimadas, valorizadas e utilizadas diversas epistemologias do Sul, seja em âmbito



acadêmico, seja em outros domínios. Ainda que possa parecer uma contradição - mas afinal, somos metamorfoses viventes -, para fechar este apelo por um suleamento museológico e patrimonial, chamo o testemunho do poeta norte-americano Charles Bukowski (2015, p.231) para reafirmar que, para nós da América Latina e Caribe, se efetivamente queremos nos afirmar étnica, político -ideológica, estética, econômica e epistemologicamente, “o sul é a [nossa] única saída”.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, Priscila; BERTOL, Heloisa; BORGES, Luiz C.. *Ciência e Fronteira*. Rio de Janeiro: MAST, 2012. p. 289-316.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, s.p., 1928. Disponível em: <http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>. Acesso em: 19 set. 2016.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránsky*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)-Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2014.

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BORGES, Luiz C. O intelectual museu às voltas com seus oximoros. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, v. 7, n. 1, p. 1-22, jan./jun. 2014.

BRANDÃO, Gildo Marçal. Teoria política a partir do sul da América? In: BORON, Atilio. *Filosofia política contemporânea*. Buenos Aires: Clacso; São Paulo: USP, 2006. p. 407-421.

BUKOWSKI, Charles. *Queimando na água, afogando-se na chama*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

CABROLIÉ VARGAS, Magaly; MAERK, Johannes; TORRES SALCIDO, Gerardo. (Eds.). *Prácticas y saberes, encuentros y desencuentros: construcción del copnacimiento en América Latina y en el Caribe*. México: Universidad Autónoma de México/Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, 2021.

CAMINHA, Pero Vaz de. [Carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei Dom Manuel]. In: Biblioteca Virtual - Literatura. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/perovazcaminha/carta.htm>. Acesso em: 13 set. 2016.

CAMPOS, Marcio D'Oine. SURear, NORTEar y ORIENTar: puntos de vista desde los hemisférios. In: LEYVA, Xochitl et al. *Prácticas otras de conocimiento*. Entre crisis, entre guerras. San Cristóban de las Casas, Chiapas: Cooperativa Editorial Retos, 2015. p. 433-458.

ŽŽ, Cornelius. *Sujeito e verdade no mundo social-histórico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Vol. VI - figuras do pensável. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CASTORIADIS, Cornelius; COHN-BENDIT, Daniel. *Da ecologia à autonomia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CHAUÍ, Marilena. Sociedade brasileira: violência e autoritarismo por todos os lados. [Entrevista]. Entrevista dada à *Rev. Cult*, ano 19, n. 209, p. 8-17, jan. 2016.

CHAUÍ, Marilena. *Ideologia da competência*. São Paulo: Belo Horizonte: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2014. (Escritos de Marilena Chauí, vol. 3).

CHAUÍ, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Belo Horizonte: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2013. (Escritos de Marilena Chauí, vol. 2).

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Ensaio sobre ideias e formas. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museu para quê? (A necessidade da arte). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museu, 2010a. p. 69-77.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museologia e museu. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museu, 2010b. p. 78-85.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010c. p. 147-159.
- IANNI, Octavio. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- KONDER, Leandro. *Em torno de Marx*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- LEYVA, Xochitl et al. *Prácticas otras de conocimiento(s)*. Entre crisis, entre guerras. Chiapas-México: Cooperativa Editorial Retos, 2015. (edição em 3 tomos).
- MAERK, Johannes; CABROLIÉ, Magaly. (Coords.). *Existe una epistemología latinoamericana? Construcción del conocimiento em América Latina y el Caribe*. México: Plaza y Valdés, 2000.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: ETC, 2013.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Orgs.). *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Fino Trato, 2013.p. 15-88.
- MÉSZÁROS, Istvan. *Filosofia, ideologia e Ciência Social*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MIHAILOVIC, Dejan. Orden global: nuevo meridionalismo y desterritorialización del Estado. *Maracanã*, v, V, n. 5, p. 43-62, jan./dez. 2009.
- MORAES, Nilson Alves de. Integração e identidades culturais na América Latina. *Maracanã*, v, V, n. 5, p. 155-166, jan./dez. 2009.
- MORO, Fernanda de Camargo. *Por que foi esquecida a Revolução de 1971? Uma reflexão (1996)*. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro. Documentos selecionados. Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria do Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, [1996], 2010. p. 25-29.
- OLIVEIRA, Karla Cristina Damasceno. *Curandeiros e pajés numa leitura museológica*. O Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo-PA. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Unirio/Mast, Rio de Janeiro, 2012.
- OLIVEIRA, Karla Cristina Damasceno de; BORGES, Luiz C. O Museu do Marajó entre pajelança e memórias. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 44, p. 153-177, 2012.
- RIBEIRO, Berta G. Etnomuseologia: da coleção à exposição. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 4, p. 189-201, 1994. Disponível em: [www.revistas.usp.br/revmae/article/viewFile/109204/107684](http://www.revistas.usp.br/revmae/article/viewFile/109204/107684). Acesso em 14 set 2016.
- RIBEIRO Darcy. *Ensaio insólitos*. São Paulo: Global, 2015.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros. 1. A terra do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- RÚSSIO, Waldisa Pinto. *Museu*. Um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)-Escola Pós Graduada de Ciências Sociais, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 1977.
- SMITH, Laurajane. Desafiando o discurso autorizado do patrimônio. *Caderno Virtual de Turismo*, v.21, n.2, p.140-154, 2021.
- VARINE, Hugues de. *A respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972)*. Apresentação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro. Documentos selecionados. Vol. 2. São

Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, [1995], 2010. p. 38-43.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*. Seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2011.







# O PAPEL DA MILITÂNCIA NA CONSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MST

Rose Elke Debiasi<sup>24</sup>

## APRESENTAÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir sobre o processo de constituição e transmissão do patrimônio político, cultural e religioso do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Esse patrimônio pode ser percebido na valorização de símbolos representativos da trajetória de luta e de resistência do MST, na utilização de determinadas expressões, na mística, na preparação para uma ocupação de terra e no processo de montagem das barracas de lona preta. Manifesta-se, igualmente, na valorização, na representação e no reconhecimento de determinadas lideranças em âmbito nacional, bem como no papel que elas assumem no grupo político. As representações e a memória dos camponeses, seus espaços de vida e sociabilidades, principalmente no que diz respeito aos patrimônios, seus processos de organização e resistência, são temas que me acompanham algum tempo.

Dessa forma, para o desenvolvimento deste artigo, utilizamos um conjunto de sete entrevistas realizadas com militantes vinculados ao MST<sup>25</sup> buscando identificar como esse patrimônio cultural é acionado, reivindicado e resignificado pelas lideranças no processo de estruturação do MST no(s) Nordeste(s) brasileiro ao longo dos anos de 1980 e 1990. Durante a década de 1980, existia um entendimento de que para se estruturar nacionalmente o MST precisaria viabilizar o deslocamento de “gente”, do contrário, não teria um caráter nacional. A partir desse diagnóstico<sup>26</sup>, o Movimento<sup>27</sup> desloca militantes da região Sul e Sudeste para os estados nordestinos com a tarefa orgânica de estruturar o MST nacionalmente<sup>28</sup>. Trata-se de jovens, filhos de pequenos agricultores, com formação nos organismos da Igreja Católica e com uma rígida educação familiar.

Por meio de entrevistas temáticas com os atores desse processo buscamos compreender as potencialidades do patrimônio cultural na estruturação das características organizativas do MST, destacando aspectos particulares e coletivos do percurso. Consideramos as possibilidades de mediações socioculturais no trajeto dos camponeses, na medida em que recebiam influência dos militantes migrantes do MST e os influenciavam simultaneamente. Nosso intuito não é fazer um estudo comparativo a partir do exposto acima, mas perceber as influências, formulações e adaptações vivenciadas nessas experiências. Buscamos, assim, privilegiar as leituras e expectativas, as motivações e frustrações, a partir da perspectiva deles.

De acordo com Alberti (2005), a história oral pode ser entendida como um método de pesquisa que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos etc. (ALBERTI, 2005). Na mesma linha, Thompson (1998) defende que:

<sup>24</sup> Docente do Curso de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: [elkedebiazi@gmail.com](mailto:elkedebiazi@gmail.com).

<sup>25</sup> Adotam-se os nomes verdadeiros dos entrevistados por compreender que estamos lidando com pessoas públicas, sendo comum encontrarmos seus nomes em publicações internas, no Jornal Sem Terra e na imprensa falada e escrita dos seus respectivos estados. Essa escolha contou com o conhecimento e consentimento das entrevistados.

<sup>26</sup> Aproveitando o momento da retomada das lutas sociais, pós-ditadura militar, definiu, entre seus objetivos, a nacionalização como prioridade.

<sup>27</sup> Quando aparecer no texto a expressão Movimento, com a inicial maiúscula, estamos nos referindo ao MST; nos casos em que estiver com inicial minúscula, trata-se de outros movimentos sociais.

<sup>28</sup> Para mais informações, acessar: DEBIASI, Rose Elke. Migração, memória e militância: a estruturação do MST no Nordeste brasileiro (1985-1995). 313f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

[...] a história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos. (THOMPSON, 1998, p. 17)

As “fontes orais”, resultantes da aplicação da história oral, possuem uma natureza diferenciada em sua constituição e em sua utilidade. Privilegiam sujeitos e grupos historicamente marginalizados pela história escrita. A possibilidade de obter os depoimentos orais oferece-nos um relato mais vivo e menos fragmentário desses grupos, movimentos e conjunturas. As fontes orais não são usadas de forma exclusiva ou excludente, pelo contrário, necessitam dialogar e serem confrontadas com outras fontes. As entrevistas serão confrontadas com outras fontes utilizadas na pesquisa (Jornal Sem Terra, Cartilhas, Cadernos de Estudo e Formação e Programas Nacionais do MST) e com as próprias entrevistas realizadas com o grupo político. Dessa forma, interessa-nos as lembranças do indivíduo inseridas em um conjunto de relações, de posicionamentos, de disputas, ou seja, lembranças permeadas por interferências coletivas.

Ao coletar tais depoimentos, levamos em consideração que essas informações estão filtradas pela memória, para além da rememoração. Isso significa levar em conta “lugares”, instituições, foros, interações, veículos e “quadros sociais” em que é estabelecida a significação de acontecimentos arranjados no tempo. Significa, para os propósitos desta artigo, dar atenção nos depoimentos às referências feitas pelos entrevistados às circunstâncias nas quais as representações por eles comunicadas foram estabelecidas. Significa buscar interpretar quais relações interferiam nas trocas simbólicas envolvidas na gestação de determinadas representações e escolhas.

Pollak (1992, p. 201) discute quais são os elementos constitutivos da memória, seja ela individual ou coletiva:

Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer [...]

Em outro momento, Pollak (1992) fala sobre fenômenos de projeção e transferência da memória, para afirmar que “a memória é seletiva”. Quando identificamos nas falas de lideranças menções a personagens da História, reconhecidamente comprometidos com as demandas dos mais pobres, fica evidente que se trata de uma transferência da memória alinhada com a ideia de resistência. O autor também discute a ligação da memória com identidades coletivas.

Por identidades coletivas, estou aludindo a todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo - quer se trate de família ou de nação - o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência (Ibid, p. 207).

Dessa forma, conhecer aspectos das memórias individuais permitiria conhecer alguns aspectos do grupo, da mesma forma, conhecer aspectos da memória partilhada por um grupo permitiria compreender ou explicar parcialmente posicionamentos, crenças e valores individuais de pessoas ligadas de alguma forma ao coletivo em questão, a partir de um diálogo. Assim, memórias individuais e coletivas se confundem na trama narrativa. Os posicionamentos do grupo político se mesclam, se articulam e, algumas vezes, contrariam as posições individuais desses militantes. Portanto, é através dessas múltiplas abordagens que buscaremos entender como o MST engendra e maneja os elementos simbólicos, com o objetivo de expandir-se e projetar-se nacionalmente.

A partir da publicação da Mesa Redonda de Santiago (1972), da Declaração de Quebec (1984), e anos mais tarde, na Declaração de Caracas (1992), o fazer museológico adquire um maior alcance social. Trata-se de documentos fundamentais para compreender a mudança do pensamento museológico na contemporaneidade. A partir dessas contribuições houve um alargamento do conceito de patrimônio e de bem cultural, além de um novo entendimento sobre a categoria “museus”, os quais passaram a contar com a participação das comunidades. O conceito de museu, propriamente dito, passa a ser ampliado para além da concepção clássica de museu e sua institucionalidade. Os museus são espaços de disputas, e, como tais, transmitem uma mensagem que atende aos interesses de um determinado grupo social, não necessariamente de motivação econômica. Portanto, questões de natureza diversa impedem muitas das transformações nos museus, dando-nos a impressão de que eles estão engessados.

Para compreender melhor o conjunto de disputas políticas, econômicas e simbólicas que permeiam a decisão sobre qual discurso as instituições museológicas devem adotar e, por seu turno, a(s) relação(ões) com a representação e a representatividade dos povos do campo nos espaços de memória, utilizaremos os conceitos de *representação* e de *campo* do historiador Roger Chartier e do sociólogo Pierre Bourdieu, respectivamente.

Para Chartier, representação é o produto da realização de um conjunto de práticas. Cada texto, depoimento ou discurso carrega consigo vestígios do passado, ou melhor, congrega um conjunto de representações vinculadas ao contexto de sua produção. Com o objetivo de compreender os acontecimentos do passado, adentrar-se no universo das representações que foram construídas (CHARTIER, 1990).

No conceito de campo, Bourdieu (1989) destaca que há um jogo em que se produzem as representações e uma existência de crenças que as sustentam, definida como campo social. Nele haveria uma luta constante por representações, em que os grupos criam suas representações para serem vistos e mesmo disputarem entre os outros grupos. Cada grupo social possui suas práticas que possuem representações e vice e versa, ao passo que estas são motivadas pelas necessidades e interesses de cada grupo social. A partir de Chartier (1991) podemos compreender a mística como uma prática cultural e política, sendo sua representação o produto resultante dessa prática. Nestes termos, “[...] a mística se tornou relevante para a organização do MST, pois é construtora de representações” (COELHO, F., 2010, p. 176). São construções sociais da realidade nas quais os sujeitos fundamentam sua visão de mundo a partir de seus interesses e de seu grupo. Os grupos criam representações que objetivam agir na realidade (COELHO, F., 2010). A partir desse instrumental, nossa intenção é refletir sobre como a mística é produzida e reproduzida junto ao MST e sobre o papel ocupado pela política nesse processo.

A mística é compreendida como construtora de representações. Através dela, o Movimento constrói sua visão de mundo, define seus valores e crenças, projeta uma imagem dos seus integrantes, ressalta seus inimigos e aliados e elabora a sua memória histórica. De acordo com Indursky (2014), a mística é altamente eficaz na comunicação do MST com seus membros, principalmente ao evocar representações que contemplam os interesses e objetivos do grupo. Freda Indursky (2014, p. 113), exemplifica:

*As místicas costumam acontecer nos mais diferentes espaços como acampamentos, assentamentos, encontros, congressos, tomando a forma de hinos, poesias, cantos, palavras de ordem, encenações, para apenas apontar alguns exemplos. E, nelas, os símbolos do Movimento sempre se fazem presentes e são parte constitutiva da mística, bandeiras, bonés, camisetas, foices, pás. Diria que esses rituais, por outro lado, dão sustentação às ações e demandas do MST, servindo como elementos potencializadores da capacidade de luta.*

Através das representações (mística, hinos, símbolos, músicas e materiais produzidos pela sua organização) constrói sua memória histórica e, através dessa construção, sobretudo a partir da mística, é edificada a identidade coletiva sem-terra. Essa identidade sem-terra engloba distintas dimensões



construídas e moldadas no processo de constituição do próprio Movimento. Em linhas gerais, representa o pertencimento a um grupo social com objetivos comuns, um modo de ser e agir próprios e o reconhecimento social enquanto sujeitos da sua própria história. A mística funciona como elemento motivador para o grupo (PELOSO, 2012).

De acordo o Boletim da Educação do MST (MST, 1993), ela contribui para que o militante adote ou retome o caminho da luta popular, e faça das “tripas coração” para cumprir os encaminhamentos. No referido documento, o tópico “Como trabalhar a mística do MST com as crianças” compreende a mística como algo capaz de “dar vida, pôr alma e energia naquilo que se faz”. E continua: “A mística nasce do coração. É a dimensão do sentir, do querer, do amor e do ódio, do sonho e da rebeldia, da alegria e da esperança” (Boletim da Educação, 1993, p. 3). As formas de expressar a mística devem envolver “ternura”, “entusiasmo” e “paixão”. Trata-se, portanto, de uma dose de otimismo, de coragem, de paixão, enfim, de sentimentos que contribuem para fornecer coesão e ânimo diante das adversidades da militância e das injustiças da sociedade. Assim, a mística tem a função de “animar” e “auxiliar” na formação de novos militantes. Para isso, o MST elege os acontecimentos, lutas e personagens que são significativos para sua história.

A criação da bandeira do MST, aprovada no IV Encontro Nacional do MST (1987), tornou-se um símbolo da luta pela terra. O mapa do Brasil representa a estruturação do MST em todo o território nacional; o homem e a mulher representam a luta pela terra; o facão simboliza as ferramentas de trabalho e a resistência; a cor branca representa a paz, a qual só poderá ser conquistada através da justiça social; a cor vermelha é o sangue e o desejo de transformações sociais; a cor preta é uma homenagem aos que morreram na luta por uma nova sociedade; e, por fim, a cor verde representa os grandes latifúndios que precisam ser ocupados e a esperança da vitória (MST, 2012, p. 30-31).

A bandeira é utilizada como sinônimo de identificação nos acampamentos e assentamentos. Em geral, ela é hasteada, ou estendida antes da realização de cursos, encontros e outras solenidades. Esse ritual contribui para reatualizar a memória do lugar social do grupo em questão. De acordo com Indursky (2014), houve a transformação de elementos ritualísticos religiosos em políticos, assim como o MST absorveu e ressignificou momentos cívicos. Essa ritualística, através da utilização de símbolos e imagens, funciona para reafirmar a crença na luta pela terra e para fortalecer os laços de pertencimento. Os símbolos são instrumentos privilegiados para a formação das massas. Funcionam como elementos de identificação do Movimento, servindo para encorajar e celebrar as vitórias.

Já a construção de um calendário próprio, denominado “Calendário Histórico dos Trabalhadores e Trabalhadoras”, pode ser considerada como uma prática capaz de gerar um processo simbólico e de constituir-se em representações. No momento em que o MST elege algumas datas em detrimento de outras gera uma interpretação do passado, com elementos que tenham significados aos trabalhadores rurais e ao próprio Movimento. A elaboração desse material demanda um levantamento bibliográfico e histórico e a definição de quais datas e eventos são importantes, produzindo, assim, uma releitura e interpretação do passado. O próprio título do livro demonstra o propósito do MST em promover a comemoração de datas específicas. O passado contribui para o fortalecimento da mística, pois, segundo o MST: “[...] conhecer a fundo cada uma destas datas, comemorá-las, é um jeito gostoso de nos apropriarmos de nossa história. E também de fortalecermos a mística que sustenta o dia a dia de nossa luta” (MST, 1993, p. 3-4).

Como mostramos o MST também se reporta às ações do passado para legitimar suas ações no presente. É recorrente no discurso do MST a afirmação de que o Movimento é também uma soma das lutas anteriores. Ou seja, que a luta pela terra não teve seu início com o surgimento do próprio Movimento, no final dos anos 1970. Em determinados momentos, o MST surge como uma continuidade dos processos de luta e resistência anteriores, como “continuação dos 500 anos de luta”, já em outros, aparece como elemento de ruptura. Coelho (2010) questiona se o fato do MST se considerar o herdeiro das lutas sociais que ocorreram há mais de trezentos anos não seria anacrônico ou extemporâneo. Essa concepção, em

alguns momentos, pode desprivilegiar o processo de construção do MST, que como observamos, resultou de construções e reconstruções das suas práticas. Nosso intuito para compreender a estruturação do MST é se distanciar da forma linear que encontramos na maior parte das produções.

A construção da memória da luta pela terra exige, portanto, uma releitura da história do Brasil e visa a seleção de fatos significativos para a história do MST.

Fazer uso do passado para legitimar as ações do presente, este parece ser o objetivo tanto do MST como da CPT. E, por mais que haja discordância, parece que isto possibilita a construção de uma identidade, não tanto como classe social (na perspectiva do marxismo), mas como cultura militante, cultura de enfrentamento. Essa cultura é embasada naquilo que a CPT e o MST chamam de “mística da terra” ou “mística da luta”, ou seja, por meio desta recuperação das lutas do passado se constrói uma identidade com as lutas do presente (CORSO, 2012, p. 218).

No depoimento de Dilei, ex-missionária e natural do Norte catarinense, podemos observar que a chegada do MST na Paraíba ocorre, praticamente, como continuidade das lutas realizadas pelos grupos religiosos desde os anos 1960.

*Acho que a Paraíba, dentro desses estados do Nordeste, foi onde teve bispos mais revolucionários, eu diria. Bispos que defendiam que a terra deveria ser devolvida aos camponeses. Isso fortaleceu principalmente na Paraíba, na Paraíba e no Pará [...]. Você não pode se esquecer do Tocantins, ali. Aquilo ali era Araguaia. Tinha um cordão umbilical. Agora, na Paraíba, por exemplo, nós tínhamos Dom Maria Pires, o Dom Pelé, que se você ler os escritos deles, eles assim, defendiam e iam para o enfrentamento também. Então isso era uma coisa muito forte na Paraíba, porque tanto é que, na Paraíba, o MST chega em 89, mas já existiam grupos que faziam lutas pela terra ligados à Igreja. (Entrevista concedida por Dilei Schiochet, 2015)*

Jaime Amorim, ex-religioso, oriundo do Norte catarinense e assentado em Caruaru (PE), pontua distinções entre o Sul e o Nordeste quanto à apropriação dos símbolos religiosos e sobre o significado da Igreja nas questões cotidianas e no imaginário das populações rurais, como o exemplo relativo ao termo “vestir a roupa da missa” referindo-se ao fato do colono sulista ir bem vestido a um evento ou mesmo a uma reunião. A mesma lógica, segundo ele, não faria sentido se aplicada à realidade nordestina.

*É possível que as primeiras místicas tivessem se construindo no Sul. E no Sul tinha uma coisa importante. A cruz aparecia. No Nordeste não aparece mais a cruz. No Ceará sim, pois é um estado mais religioso, aparece essa questão mais religiosa. Aqui no Nordeste a Igreja Católica tem pouca influência. Em alguns apareceu mais no início, depois abandonou. O povo conseguiu construir uma identidade, um sentimento de pertença dessa simbologia do Movimento. A bandeira do Movimento passa a ser essa simbologia. No Sul tem muito ‘vai botar a roupa da missa’, mas aqui não. (Entrevista concedida por Jaime Amorim, 2013)*

O depoimento de Jaime busca relativizar a influência e a importância da Igreja Católica nos estados nordestinos durante a estruturação do MST. Esta postura permeia todo o seu depoimento, marcado pela necessidade de se distanciar e diferenciar da teoria e prática cristãs. Carlos Bellé, ex-religioso e do Oeste Catarinense, por sua vez, reforça o argumento de que sem o diálogo e adoção dos símbolos religiosos, o apoio, a credibilidade e a adesão das populações sertanejas ficavam prejudicados.

*Em todos os lugares basicamente o elemento da religião se manifestou de uma maneira acentuada. No Ceará, se você negasse o Padim Ciço<sup>29</sup> tava sozinho (risos). Não ia longe. Então, essas questões culturais, regionais [...] são partes que integram; não é que incorporam, como eles são parte do cotidiano das pessoas passam a fazer parte também do Movimento. (Entrevista concedida por Carlos Bellé, 2013)*

São perceptíveis nos depoimentos as diferentes leituras acerca da presença e do papel ocupado pela Igreja Católica entre as comunidades sertanejas. A leitura dos militantes migrantes conta com distintas variáveis: as motivações para o ingresso e saída dos organismos da Igreja e as facilidades e dificuldades

29 O militante refere-se ao padre Cícero Romão Batista, o padre Cícero. Possui influência política e religiosa no Nordeste, com destaque para o Ceará.

do relacionamento; os níveis de controle e patrulha ideológica; o apoio e a solidariedade recebidos pelos religiosos quando deslocados para outra região, entre outros motivos definiam o grau de reconhecimento e simpatia dos militantes migrantes pela Igreja.

Para Brenneisen (2002), após a criação do MST houve mudanças no papel de cada instituição envolvida com a luta pela terra, cabendo a Igreja, por intermédio da Comissão Pastoral de Terra (CPT), “um novo papel na mediação da luta pela terra, que é o de atuar contra a violência no campo e na defesa dos direitos humanos” (BRENNEISEN, 2002, p.49). Na prática, este processo de coexistência foi mais conflituoso, com ameaças de ambos os lados e com boicotes às ações do MST, em grande medida, pela perda de hegemonia da Igreja na região, a partir de 1989. Para além dos conflitos regionais entre o MST e a Igreja (os quais contavam com diferentes motivações, distintos graus de enfrentamento e animosidade, e durações diferenciadas), convém destacar como as referências religiosas, lideranças e publicações do período foram apropriadas e registradas na memória dos militantes do MST, e como têm sido objetos de constantes reatualização e ressignificação.

Corso (2012) afirma que, mesmo com a autonomia do MST em relação à Igreja, isso não significou que os elementos religiosos desapareceram da luta pela terra. Pelo contrário, muitos elementos foram incorporados no Movimento, expressos na simbologia e no ritualismo do MST. Chaves (2000) destaca as alusões bíblicas em vários momentos da marcha que acompanhou no ano de 1997. Para a autora, a autonomia política foi conquistada, no entanto a visão de mundo religiosa ainda é possível dizer que se encontra presente no MST. Mesmo com a substituição da cruz pela bandeira do Movimento, no ano de 1987 (CHAVES, 2000), identificamos as heranças da Igreja na ritualística da mística e nos recrutamentos de militantes para novas ocupações de terra.

A conquista da terra, muitas vezes, continua a ser apresentada como um direito divino, como nas “Romarias da Terra”. A 1ª Romaria da Terra, realizada em Santa Catarina, ocorreu em Taquaruçu, em 1986, e a 3ª Romaria da Terra, do estado do Paraná, ocorreu no município da Lapa, no ano de 1987, cujo propósito era rememorar a luta pela terra dos caboclos do conflito denominado “Guerra do Contestado” (1912-1916), envolvendo os estados do Paraná e de Santa Catarina. De acordo com Schreiner (2012), os locais onde se realizaram as romarias se transformaram em “[...] *locus* de memória, substrato material da história que estabelece um vínculo do vivido presente com as experiências do passado” (SCHREINER, 2012, p. 186).

Outro exemplo da relação entre as experiências do passado com o presente é a ocupação de terra realizada em abril de 1991, no local da antiga Fazenda Caldeirão, situada no município do Crato (CE). Na Fazenda Caldeirão, ex-propriedade do padre Cícero, famílias seguidoras do padre Lourenço se instalaram no final dos anos 1920, onde desenvolveram trabalho comunitário e recebiam conforme a necessidade individual. Em 1937, após sete anos de ataques, a comunidade foi dizimada com um bombardeio aéreo pelo exército brasileiro. O Caldeirão tornou-se um símbolo de resistência e de luta pela terra. Em 1991, o MST considerou a ocupação como a continuação da experiência dos dois mil lavradores do começo do século XX. Ao fazer isso, manejou crenças e elementos da religiosidade popular, possibilitando a adesão e o apoio da comunidade, conforme podemos perceber na publicação do período: “O caldeirão será mais uma vez exemplo de organização e produção dos trabalhadores. O MST veio reacender o sonho histórico dos lavradores de uma vida digna e livre” (TERRA, 1991, p. 6).

## O DIÁLOGO COM A MUSEOLOGIA: APONTAMENTOS INICIAIS

A tarefa de escolher o que preservar ou não, historicamente, foi capitaneada pelas instituições preservacionistas, muitas vezes, refletindo distorções no âmbito da memória coletiva. Ao compreender

que tais organizações fazem parte de um corpo social alinhado com os quais representam, entende-se que suas ações devem ser constantemente repensadas e atualizadas para que essa representatividade aconteça de maneira democrática, legitimando um olhar amplo, que enxerga o todo, mas que também considera a realidade de cada grupo (NARDI, 2011, p. 40).

Nessa direção, os camponeses, dentro da sua especificidade, quando representados nos museus, são os mais autorizados para escrever sua história. Para Caldart é fundamental a “materialidade de origem”, ou seja, a questão conceitual precisa estar inserida no movimento histórico do campo; do contrário, seriam formulações abstratas e descoladas da realidade (CALDART, 2003, p. 69-71). Representar o camponês descolado da sua dinâmica histórica, ou não representá-lo, também traz uma questão simbólica de fundo, que é a disputa de territórios imateriais, capazes de acionar e movimentar a luta política por territórios concretos.

Adotamos o conceito de território para compreender o campo como espaços de disputas materiais e imateriais. Os pressupostos teóricos são encontrados nos trabalhos de Bernardo Mançano Fernandes, estudioso da reforma agrária e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Para Fernandes:

O conceito de campo como espaço de vida é multidimensional e nos possibilita leituras e políticas mais amplas do que o conceito de campo ou de rural somente como espaço de produção de mercadorias. (FERNANDES, Bernardo, 2006, p. 29).

Nesses termos, a musealização territorial tem por função valorizar a comunidade local. O processo de musealização não pode ser dissociado do processo de dar significado a um território. São museus ao céu aberto que narram a história e a vida das comunidades rurais. Destacam-se nesses museus os costumes, as tradições, a valorização da cultura popular e suas relações com o território. Nessa perspectiva, por meio da adoção do conceito de cultura de Roberto Da Matta, Judite Primo e Daniella Rebouças (1999) sugerem que os museus inseridos em pequenas comunidades possuem as maiores e melhores condições para a participação comunitária.

Nessa direção, queremos destacar a experiência do “Memorial da Ligas e Lutas Camponesas”, localizado no Povoado de Barra de Antas, município de Sapé, Paraíba. A sede do memorial é a antiga casa de João Pedro e Elizabeth Teixeira, lideranças das Ligas Camponesas. A instituição atua na salvaguarda da memória histórica das Ligas e Lutas Camponesas estabelecendo um elo entre os seus fundadores e protagonistas e o legado de combatividade, mobilização e de esperança para as gerações atuais. Por meio de ações de sensibilização, de direito à memória e de exercício da cidadania, sobretudo com a juventude, a instituição busca ressignificar a luta pela terra, construindo estratégias para manter os moradores vinculados ao local nas esferas produtivas, políticas e sociais.

Em entrevista com Alane Lima<sup>30</sup>, presidenta do Memorial, observa-se que após um diagnóstico - anos de apagamento histórico e de uma violência física, jurídica e simbólica após o assassinato de João Paulo Teixeira - foi necessário construir novas narrativas, destacando o protagonismo dos sujeitos e sujeitas do território em questão. Em visita ao memorial em setembro de 2022, tive a oportunidade de presenciar o envolvimento da juventude nas ações do espaço, por exemplo, na construção do Plano de Museológico e na elaboração de projetos de pesquisa e de exposição. A instituição busca mobilizar a comunidade ao acionar questões identitárias, transitando entre o passado e o presente, na construção de elos entre as lutas atuais pela terra e pela moradia e de lideranças de outrora. O desenvolvimento de outras ações, como as voltadas para a captação de água e de trabalho na horta comunitária, contribuem para que o Memorial seja um instrumento de inclusão social, voltado para o desenvolvimento local e o exercício da cidadania. Os movimentos mencionados acima, aliados a um trabalho de convencimento diário, contribuem para que sejam forjadas outras relação de pertencimento com o território.

30 Entrevista concedida em 1 de outubro de 2022.

O museu de território, portanto, se caracteriza pela utilização e relação com os sujeitos no espaço territorializado, desprendendo-se da estrutura física dos museus tradicionais. A adoção do conceito “patrimônio”, dessa forma, “rompe” com o exclusivismo da cultura material e com o privilegiamento (e o enaltecimento) de determinados grupos sociais, procurando novos espaços permeados de tensões e disputas. Ao se trabalhar o museu nas suas diversas manifestações é possível perceber como certas sociedades constroem a suas próprias narrativas: como elas se colocam no mundo, como veem o mundo, e qual é esse mundo que veem. O museu seria, assim, espelho e síntese de um real que se apresenta em multiplicidade. Partindo do pressuposto de que o museu comporta em si elementos reflexivos e de síntese, cabe pensar sobre a forma como os camponeses, sobretudo aqueles vinculados a um movimento social, se veem e ao mesmo tempo como são representados nos museus. Sobre isso, caberia, evidentemente, discutir a representatividade e as condições de acesso dessa população às instituições museológicas. Discussão não possível de ser realizada nos limites desse artigo.

Nosso intuito aqui, dentro de um exercício analítico, é somente destacar as referências teóricas no âmbito da Museologia e do Patrimônio, que permite-nos pensar a natureza, o alcance e a força dos patrimônios nos processos de produção, organização e resistências dos camponeses. As atribuições do museu presentes na Declaração de Santiago (1972) e na Declaração de Caracas (1992), sobretudo no que compete a realização de pesquisas amplas e profundas sobre a comunidade em que o museu encontra-se inserido, são fundamentais para essa reflexão.

A Declaração da Mesa Redonda de Santiago (1972) repensa o papel dos museus diante das problemáticas sociais, com destaque para a sua dimensão educativa. Os desdobramentos desse evento tiveram inspiração na pedagogia libertária de Paulo Freire, levando a Museologia a ter um comprometimento social e político com as transformações sociais. Especificamente sobre o rural, a referida declaração define que os museus devem servir como instrumentos de conscientização aos problemas do campo. Os caminhos indicados por ela são:

- a) Exposição de tecnologias aplicáveis ao aperfeiçoamento da vida da comunidade;
- b) Exposições culturais propondo soluções diversas ao problema do meio social e tecnológico, a fim de proporcionar ao público uma consciência mais aguda sobre estes problemas, e reforçar as relações nacionais, a saber:
  - i. Exposições relacionadas com o meio rural nos museus urbanos;
  - ii. Exposições itinerante;
  - iii. Criação de museus de sítios.

Os museus, portanto, deveriam servir como instrumentos para elevação do nível de consciência das comunidades, conforme aponta Mario Moutinho (1993, p. 7-8),

que o museu é uma instituição ao serviço da sociedade da qual é parte integrante e que possui em si os elementos que lhe permitirem participar na formação da consciência das comunidades que serve; que o museu pode contribuir para levar essas comunidades a agir, situando a sua actividade no quadro histórico que permite esclarecer os problemas actuais (...)

Já na Declaração de Caracas (1992) a percepção do caráter comunicacional da Museologia permite que ela seja compreendida como fluxo - de ideias e de práticas - e que configure um campo específico, que se constitui e reconstitui na interface entre os demais saberes e práticas sociais (CÂNDIDO, 2009). Assim, Cândido (2009) chama a atenção para a necessidade de refletir sobre o caráter “fluido, complexo e plural” da Museologia. Nos termos expressos pela declaração (1992, p. 252), os museus são espaços de relação dos indivíduos e das comunidades com seu patrimônio, devendo atuar como “elos de integração social, tendo em conta em seus discursos e linguagens expositivas os diferentes códigos culturais das comunidades que produziram e usaram os bens culturais, permitindo seu reconhecimento e sua valorização”.



Sandra Pelegrini (2006), nesse sentido, relembra que as noções de patrimônio cultural mantêm-se vinculadas às de lembrança e de memória, fundamentais, quando se parte do entendimento de que os bens culturais são preservados em função dos sentidos que despertam nos sujeitos e dos vínculos que estabelecem com suas identidades culturais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O MST faz uso de uma simbologia e ritualística particular. A mística é utilizada como um meio e um fim, conforme o objetivo e a necessidade de produzir sentidos para o MST. Ela resulta de uma reatualização do patrimônio da Igreja tradicional e da religiosidade popular, cuja articulação perpassa toda a prática do MST. Nesse sentido, mais do que como uma categoria analítica, o patrimônio atua na trajetória cultural e social do MST como uma categoria pragmática de ação política. Esse entendimento sinaliza um maior compromisso no processo de uso e significado dos patrimônios, sobretudo visando o exercício da cidadania e o direito à História e memória dos povos do campo.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2005.
- BRENNEISEN, E. C. **Relações de poder, dominação e resistência: o MST e os assentamentos rurais**. Cascavel: Edunioeste, 2002. (Coleção Thésis).
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico. Memória e Sociedade**. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S/A e Lisboa: Difel Ltda, 1989.
- CALDART, Roseli. A escola do campo em movimento. In: **Currículo sem Fronteiras**, v.3, n.1, jan/jun 2003, pp.60-81.
- CHAGAS, Mário. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, 41. 2011, p. 5-16. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/4515/museus%20mem%C3%B3rias.pdf?sequence=1>. Acesso em 20 abr. 2017.
- CHAGAS, Mário; STORINO, Claudia. Museus são bons para pensar, sentir e agir. **Revista MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, nº 3, Rio de Janeiro, 2007.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CHAVES, Christine de Alencar. **A marcha nacional dos sem-terra: Um estudo sobre a fabricação do social**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- COELHO, Fabiano. **A prática da mística e a luta pela terra no MST. Dourados, MS: UFGD, 2010, [284f.]**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Grande Dourados, 2010.
- CORSO, João Carlos. **Herdeiros da terra prometida: discursos, práticas e representações da Comissão Pastoral da Terra e do Movimento dos Sem Terra nas décadas de 1980/1990**. UFPR, 2012. 253f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2012.
- DECLARAÇÃO DE CARACAS. ICOM. 1992. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, nº 15. 1999, p. 243-265.
- FERNANDES, Bernardo. Os campos da Pesquisa em Educação do Campo: espaço e território como categorias essenciais. In: MOLINA, Mônica Castagna. **Educação do Campo e Pesquisa: questões para reflexão**. - Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2006, p. 27-39.
- INDURSKY, Freda. O ritual da mística no processo de identificação e resistência. **Revista Rua: Edição Especial - 20 anos**, Campinas, 2014, p. 109-126.

MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE. ICOM, 1972. In: MOUTINHO, Mário. I Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia – **I SInPeM**. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. Curso de Sociomuseologia. São Paulo, 2013, p. 2-5.

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de Museologia Social. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 1, n. 1, may 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA (MST). **Como trabalhar a mística do MST com as crianças**. Boletim da Educação, n. 2, 1993.

\_\_\_\_. Calendário Histórico dos Trabalhadores e Trabalhadoras. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MUNARIM, A. Elementos para uma política pública de Educação do Campo. In: MOLINA, Mônica Castagna. **Educação do Campo e Pesquisa: questões para reflexão**. - Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2006, p. 15-19.

NARDI, Letícia. **Centro Histórico de Paranaguá – PR – usos e sentidos na cidade contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós - Graduação Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011, 226p.

PAOLI, Maria Célia. Memória, história e cidadania: o direito ao passado. In: **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992.

PELEGRINI, Sandra. Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental. In: **Revista Brasileira de História**, vol. 26, nº. 51. São Paulo jan./jun. 2006, p. 115-140.

PRIMO, Judite; REBOUÇAS, Daniella. Documentação Museológica num museu local: Algumas considerações. **Cadernos de Sociomuseologia**, nº 14, 1999, p. 11-24.

POLLAK Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SCHREINER, David Félix. **Entre a exclusão e a utopia: um estudo sobre os processos de organização da vida cotidiana nos assentamentos rurais (Região Sudoeste/Oeste do Paraná)**. USP, 2012. 461f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2012.

TERRA, Jornal Sem. n. 103, mai. 1991.

WANDERLEY, Maria Nazareth Baudel. **O Mundo Rural como um Espaço de Vida: reflexões sobre a propriedade da terra, agricultura familiar e ruralidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2009.





# UM PATRIMÔNIO DE EMOÇÕES:

## A GUERRA DE ESPADAS EM CRUZ DAS ALMAS/BA COMO GERADORA DE SENTIMENTOS SOCIAIS

Filipe Arnaldo Cezarinho<sup>31</sup>

*A beleza, enquanto algo que existe apenas nos olhos de quem vê, é necessariamente uma relação social.*

Marshall Sahlins

Em discussões passadas, José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) problematizava a produção massiva, pelo Estado, de patrimônios culturais que, na maioria dos casos, não encontravam respaldo ou reconhecimento social. Conforme argumentava, era preciso submeter três elementos à inflação do patrimônio: ressonância, materialidade e subjetividade. Tendo esse debate como pano de fundo, o presente ensaio busca compreender de que modo o relacionamento entre a Guerra de Espadas e a sua comunidade espadeira possibilita a emergência de emoções coletivas. Seria o estudo das emoções um caminho propício para pensar a ressonância, a materialidade e a subjetividade dos patrimônios culturais?

Coragem, medo, paixão, amor, raiva e muitos outros sentimentos que poderiam ser listados aqui não são, ao que parece, condições inatas às pessoas. Distintamente do que se pensa o senso comum, e até mesmo diversos intelectuais, as emoções são produzidas dentro de contextos sociais de interação, não esquecendo a sua historicidade. Assim, não são psicologicamente e nem biologicamente dadas. Claudia Barcellos Rezende e Maria Claudia Coelho (2010, p. 12) sintetizaram muito bem essa questão:

A convicção de que os sentimentos têm uma natureza universal faz parte do senso comum ocidental, que os considera um aspecto da natureza humana marcado pelas ideias de “essência” - no sentido de uma universalidade invariável - e de “singularidade” - como algo que provém espontaneamente do íntimo de cada um.

Retirar os sentimentos da condição essencialista possibilita pensá-los enquanto resultantes de fatores simbólicos e culturais. Ora, se as emoções provêm de instâncias socioculturais, os patrimônios culturais, pensados dentro dessa mesma via, revelam-se como potenciais instrumentos de projeção das emoções. Com isso, não estaríamos lidando apenas com a perspectiva de que a coragem, o medo, a paixão, o amor, a raiva etc. dependem de determinados contextos, mas, também, são abertos caminhos para pensá-los diversamente, isto é, a depender do microcosmo social analisado.

Na cidade de Cruz das Almas/BA, assim como em alguns outros municípios baianos, a Guerra de Espadas é reconhecidamente um patrimônio cultural arregimentado ao longo dos tempos. Homens e mulheres, crianças e adolescentes, idosos e idosas juntam-se entre familiares e amigos para manusear um tipo de fogos de artifício conhecido como espada. Ao longo de todo o mês junino as espadas são tocadas, com ênfase nos dias 23 e 24, quando se comemora o São João. A ideia, portanto, é lançar as espadas de fogo na direção de outras pessoas, no intuito de que elas consigam, literalmente, pular as espadas. Depois, é o momento de lançá-las de volta estabelecendo, assim, uma Guerra de Espadas<sup>32</sup>. O jornal *A Tarde*, em matéria, apresentou de forma objetiva os passos de fabricação das espadas:

31 Doutorando em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ. Pesquisador bolsista Aluno Nota 10 vinculado à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1593-268X>. E-mail: cezarinhohistoria@hotmail.com

32 Para um aprofundamento sobre a Guerra de Espadas ver: OLIVEIRA, Adriana da Silva. **Entre a cruz e as espadas:** práticas culturais e identidades no São João de Cruz das Almas - BA (1950-1990). 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas, Campus V, 2012; PEIXOTO, Rafael Caldas Barro. **A Guerra de Espadas em Cruz das Almas:** cultura, turistificação e estigmatização. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, Cachoeira, 2012.



A composição do conteúdo das espadas é simples: salitre, enxofre e carvão. Para cada 1000 gramas de salitre, 200 gramas de enxofre e 250 gramas de carvão. Primeiro, soca-se o salitre em um pilão; depois passado em uma peneira fina. Em seguida, mistura-se com enxofre e carvão, volta-se a socar os três ingredientes no pilão e a tornar a passar na peneira fina. Aí, embucha-se o bambu com barro e se coloca a pólvora. Antes, amarra-se o bambu com corda de sisal, para evitar que rache quando se estiver socando a pólvora (A TADE, 3 jun. 1985).

De imediato, qualquer leigo ou leiga perguntaria: mas algo desse tipo não seria perigoso? A resposta pode variar e tudo depende de quem está envolvido e de que modo se relaciona com o patrimônio em questão. O que para alguns pode ser visto como uma prática que causa medo, pavor, ódio e desdém; para outros, a Guerra de Espadas pode provocar sentimentos ou emoções completamente diferentes. Se estivermos certos com relação às implicações socioculturais do sentir, a prática da Guerra de Espadas torna-se um exemplo notório de como as emoções podem variar de contexto a contexto e, ao mesmo tempo, a própria percepção de patrimônio cultural.

Uma matéria veiculada pelo jornal baiano *O Momento*, em 1948, informava sobre os infortúnios de alguns fogos de artifício utilizados por populares naquela época. Três eram eles: a espada, o busca-pé e a bomba de parede. Ao seu modo, o jornal descrevia sucintamente cada um deles atribuindo -lhes valores. No tocante às espadas, assim era expresso:

As espadas, por outro lado, já fizeram época e queimaram muita mão e muita gente. Os adeptos das espadas avisavam: “em tal trecho, às tais horas, haverá uma batalha de espada”. Era um aviso e uma ameaça. Ninguém passasse no local, à hora marcada, pois do contrário estaria fatalmente chamuscada. Hoje felizmente, repetimos, só poucos usam tão terríveis “divertimentos” (O MOMENTO, 23 jun. 1948, p. 2).

Datada de 1948, a notícia sobre as “terríveis” espadas de fogo parece buscar construir um cenário de violência, medo e pavor aos leitores e leitoras do jornal. Emoções de repugnância que pouco validariam a Guerra de Espadas como um elemento cultural de seu próprio povo. Falamos assim, pois a manifestação cultural de tocar espadas é de longa duração, sendo praticada já nas primeiras décadas do século XX e, por tal, confirmando as vozes populares contemporâneas de ser um fenômeno centenário. Em 1921, outro jornal baiano fazia uma rápida menção à Guerra de Espadas. Diferentemente, o tom conduz suas leitoras e leitores a outras sensações. O saudosismo de um bom tempo que ficou para trás toma conta de toda a crônica:

Pouco a pouco vão ficando esquecidas as tradicionais noites de S. João e S. Pedro. Principalmente a véspera de S. João deixa sempre recordações inapagáveis. De uma feita recordome de uma festa destas, passada em um arrabalde da Catital. mais ou menos seriam dez horas quando chegamos a casa para onde tínhamos sido convidados [...]. Logo que chegamos, accenderam a fogueira e começou uma batalha de busca-pés e espadas que fazia entontecer (A FLOR, 3 jul. 1921).

São, por assim dizer, duas personagens que, ao escreverem, sentem um mesmo fenômeno de maneira completamente oposta. No primeiro caso, um gênero de texto marcadamente jornalístico, situa os sabores amargos e as sensações mais degradantes do uso das espadas de fogo; no segundo, por meio da crônica, são postos à mesa novos significados e emoções que remetem aos tempos dourados dos festejos juninos nos interiores do Estado baiano. Dois produtos que traduzem as formas de sentir, mas que também ajudam a pensar na existência e nos sentidos do que é o próprio patrimônio enquanto categoria analítica. Observando as temporalidades que os cercam, teríamos dois discursos produzidos em contextos temporais próximos, mas que são afetados por dinâmicas políticas distintas. Até 1937 não existia um debate, no Brasil, que considerasse a ideia de patrimônio cultural imaterial. Pelo contrário. Somente os bens arquitetônicos, principalmente os de orientação europeia, faziam-se capazes de ser alçados à condição de patrimônio. Tal sentido começaria a ser questionado por intelectuais, assim como por grupos sociais que lutavam por direitos no país. Essas tensões atravessariam todo o século XX, como demonstra Maria Cecília Londres Fonseca (2003, p. 62:

No Brasil, a publicação do Decreto 3.551/2000, insere-se numa trajetória a que se vinculam as figuras emblemáticas de Mário de Andrade e de Aloísio Magalhães, mas em que se incluem também as sociedades de folcloristas, os movimentos negros e de defesa dos direitos indígenas, as reivindicações de grupos descendentes de imigrantes das mais variadas procedências, enfim, os “excluídos”, até então, da “cena” do patrimônio cultural brasileiro, montada a partir de 1937.

Perceber os momentos históricos como condição de possibilidade das falas e sensações dos sujeitos é importante para destacar como os sentimentos estão atrelados a fatores exógenos. Por outro lado, uma segunda análise mais íntima, isto é, que alcance níveis mais microcosmos dos indivíduos, corrobora e dá mais densidade ao que propomos realizar neste texto. Os sentimentos negativos ou positivos sobre a Guerra de Espadas perdurariam por todo o século XX, adentrando ao século XXI com força magistral. É o que nos revela o noticiário do jornal *A Tarde*, em 1986, agora, voltado especificamente à Cruz das Almas:

Em Cruz das Almas, no Recôncavo baiano, a 124 km de Salvador, a perigosa “guerra de espadas” atrai grande número de curiosos e participantes. Admirada por uns, pelo belo espetáculo pirotécnico que proporciona, e condenada por outros, a “guerra de espadas”, em Cruz das Almas, mesmo considerada como um ato de selvageria, é uma tradição cinquentenária incorporada de forma veemente aos festejos juninos da cidade. No geral, trata-se de uma “brincadeira” cheia de emoção e medo, que consiste em perseguir ou ser perseguido pela “espada” [...] (A TARDE, 15 jun. 1986.).

Entendida como “selvagem” ou como uma tradição incorporada àquela comunidade, o que importa observar aqui é como um mesmo fenômeno cultural pode ser lido e absorvido de maneira variada, provocando sensações das mais distintas tanto pelo coletivo quanto pelo indivíduo. É dentro dessa premissa que as aproximações entre os estudos das emoções e do patrimônio podem ser meritórias, uma vez que permite acessar múltiplas facetas sobre de que maneira os sujeitos legitimam (ou não) e fornecem sentidos aos patrimônios culturais. Entender esses sentimentos é manter ativas as orientações postas por Gonçalves (2005) para uma melhor apreciação do patrimônio pelo prisma de uma categoria de análise concreta.

Antes de avançarmos pelas entrevistas orais, dando-nos mais instrumentos para refletir sobre as emoções forjadas na Guerra de Espadas no presente, cabe destacar que a citação acima, datada de 1986, se encaixa em uma temporalidade bastante conflituosa na história recente do país. A década de 1980 é marcada pelo processo de redemocratização do Brasil, ou seja, por disputas assíduas nos campos sociais, econômicos, políticos e culturais. Chegavam ao fim os 20 anos de Ditadura Militar. Dois anos mais tarde, em 1988, seria promulgada uma nova constituição que recebeu a alcunha de Constituição democrática. Nela, sem dúvida, avanços significativos apareceriam no campo do patrimônio cultural, principalmente no que tange à valoração dos usos, costumes e patrimônios culturais imateriais de comunidades populares. Assim se inscreve no texto constitucional:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, p. 126).

Como se pode observar, há uma ampliação significativa no conceito de patrimônio cultural. Abre-se, de fato, para o reconhecimento de que comunidades populares são produtoras de seus patrimônios. A palavra *identidade* é de grande relevância, não podendo ser concebida como dada. Aqui apresenta-

se um ponto de tensão nos debates sobre os conceitos de patrimônio cultural e identidade. Conforme pontua Gonçalves (2015), antes dos anos de 1980 as disputas acerca do patrimônio estavam limitadas aos campos acadêmicos e instituições estatais. É nesse período de intensas movimentações políticas que o termo ganha as ruas e passa a ser manejado estrategicamente por diversos grupos identitários. Por tal, as identidades não podem ser tomadas como naturalmente dadas, mas enquanto resultantes de relações de poder.

Nesse sentido, os patrimônios são menos expressões de identidades do que meio de produção de determinadas formas de autoconsciência individual e coletiva. O debate sobre patrimônio não deve, portanto, do ponto de vista analítico, limitar-se às tarefas de descobrir, defender e preservar “identidades” supostamente dadas (2015, p. 213).

Pensar as emoções e o patrimônio pode contribuir no avançar desse debate, pois outras dimensões do simbólico tornam-se possíveis, evitando respostas exclusivamente do campo identitário. Durante pesquisas de doutorado realizamos algumas entrevistas orais com espadeiros e espadeiras de Cruz das Almas. Para a execução deste capítulo, trabalharemos com três delas. Todas as entrevistas foram feitas durante os anos de 2021 e 2022. Metodologicamente, buscamos captar as trajetórias de vida desses indivíduos em articulação com a Guerra de Espadas. Entretanto, e por motivos de limites postos para este texto, daremos ênfase às passagens que fazem referências às emoções. Como vimos, estamos lidando com um fenômeno centenário e as heranças emotivas, sejam elas positivas ou negativas sobre as espadas, também compõem o atual cenário temporal.

A espadeira Rosa<sup>33</sup>, nascida e criada na cidade de Cruz das Almas, possui uma relação bastante íntima com a Guerra de Espadas. Irmã de espadeiros homens, sendo a quinta filha entre 11 no total, ela afirma ter nascido no berço dos espadeiros:

*Eu nasci em 30 de junho de 1976, estou com 45 anos de idade. Fui criada aqui até os 11 anos. Logo em seguida fui morar no Bairro Dona Rosa, onde eu dei continuidade à minha trajetória nas espadas, porque eu nasci aqui, no berço dos espadeiros, no berço dos fogueteiros (ROSA, ENTREVISTA, 10 set. 2021).*

Em primeira análise, pode-se observar que a afetividade da espadeira tem vinculação sociocultural. É a manutenção temporal da Guerra de Espadas que permite que determinados laços sociais de reciprocidade sejam construídos. Ela começou a participar das batalhas de espadas ainda muito jovem, com 13 anos de idade. Todavia, é possível identificar o atravessamento da prática cultural em toda a sua trajetória. Nos momentos mais significativos de sua vida, pelo menos aqueles que se mantiveram em sua memória, as mudanças ocorridas em seu contexto individual e familiar não escaparam à Guerra de Espadas. As emoções produzidas são consoantes ao mundo exterior.

Mãe de duas filhas, Rosa teve que evitar de participar da Guerra de Espadas quando grávida e amamentando. A inviabilidade de sua participação em duas únicas ocasiões de sua vida esclarece o modo de como os sentimentos estão atrelados ao meio. A felicidade é contrastada com a tristeza e frustração:

*Porque eu estava grávida, na primeira, com barrigão, já com oito meses de grávida, não tinha condições e, na segunda, eu estava recém parida. Eu amamentava. Estava com quatro meses de parida da minha segunda filha. E eu não fui porque as pessoas não me deixaram ir (ROSA, ENTREVISTA, 10 set. 2021).*

E continua:

*Estava com o barrigão também, na véspera de parir. Mas na segunda foi muito difícil. Porque assim: a essa altura eu já era líder da Esquadrilha da Fumaça, entendeu? E a Esquadrilha tinha um ritual de fazer a oração todo dia 23 antes de sair. A gente fazia uma oração, fechava a rua inteira. Todo mundo se reunia. Quem ia passando, ia juntando na roda, ia pegando na mão da gente fazendo oração. Na hora, eu participei da*

33 Nome fictício.

*oração para abençoar os meus guerreiros e na hora de sair, eu não pude ir. Eu chorei muito, Filipe, chorei feito uma criança que tinha tirado um doce. Chorei, chorei muito. Não quero reviver aquilo novamente* (ROSA, ENTREVISTA, 10 set. 2021).

Os relatos da espadeira vão além da ideia de identidade. Certamente, a identidade com o lugar e com o Outro espadeiro (a) é fortalecida com a Guerra de Espadas. É ela, a Guerra de Espadas, que fecunda o sentido de pertencimento ao local. Em sua fala, constantemente aparecem os lugares de moradas cruzados com os nomes de espadeiros: “Fui vizinha do finado Luiz Fogueteiro, que era um fogueteiro muito conhecido aqui, muito bom” (ROSA, ENTREVISTA 10 set. 2021). Sem dúvida, a identidade, entendida como categoria, não pode ser negligenciada. Porém, e como estamos defendendo aqui, o patrimônio pode ser reconhecido por outras vias. As emoções são atributos potenciais nessa perspectiva. Por essas linhas, elas trazem à tona o envolvimento do individual e do coletivo com o patrimônio cultural. Poderíamos dizer, então, que esse envolvimento emotivo se traduziria em ressonância? A frustração da espadeira Rosa parece responder positivamente ao nosso questionamento.

A espadeira Rosa lidou de modo próprio, mas também comunal ao deparar-se com o seu impedimento. O choro relatado é a confirmação dos sentimentos de decepção e de tristeza provocados em conexão com a Guerra de Espadas. Portanto, como lembrou o antropólogo David Le Breton (2009, p. 149),

*As emoções não existem desvinculadas da formação da sensibilidade que o relacionamento com os outros enseja no seio de uma cultura e num contexto particular. Elas não têm realidade em si, elas não se fundam numa fisiologia indiferente às circunstâncias culturais ou sociais: não é a natureza do homem que se exprime através delas, mas a situação e a existência social do sujeito.*

Como estamos percebendo com a espadeira Rosa, suas inflexões emocionais variam de acordo com a forma relacional com objeto e com os outros. Estar de fora dos rituais desabrochados na cultura da Guerra de Espadas revela dramas sentimentais diversos. Os sentimentos, vistos como a imaterialidade provocada com o patrimônio, são voláteis e jamais estáticos. Nesse sentido, as marcas emotivas que caracterizam toda essa dinâmica tendem a fazer ver o patrimônio como algo em mutação, em permanente mudança. Maria Cecília Londres Fonseca (2003), para explicar a intangibilidade do patrimônio cultural, exemplificou o transitório do patrimônio através dos repentes improvisados e das pinturas corporais indígenas. Estariam os sentimentos numa mesma escala?

O espadeiro Leo<sup>34</sup>, 35 anos quando entrevistado, também tem a sua origem e trajetória marcadamente atravessadas pela Guerra de Espadas. Filho de pai espadeiro, explica:

*Meu pai sempre fez espadas. Eu fui criado no meio das espadas, né? No caso, aqui na Rua da Malva é uma rua muito tradicional na queima de espadas, e a gente foi criado aqui junto, desde pequeno era ajudando, botando o bambu para secar, o barro. A gente tinha esse trabalho de, à noite, tirar, guardar esse material. Já que o pessoal mais velho trabalhava, sempre as pessoas mais novas cuidavam dessa parte* (LEO, ENTREVISTA, 23 dez. 2022).

Em um breve relato, o espadeiro informa a lógica de funcionamento da Guerra de Espadas no que tange à fabricação das espadas. A divisão do trabalho dava-se por considerar a idade, mas também a critérios outros como disponibilidade. Enquanto os mais velhos ocupavam outras funções profissionais durante o dia, estava nas mãos dos jovens a incumbência de manter a produção ativa. Leo, assim como Rosa, começou a sua jornada bastante cedo nas espadas, aos 8 anos de idade. Nesse sentido, sua vida social se inseria em um conjunto de relações circunscritas que contribuiu, em demasia, na produção de determinados sentimentos. Dificilmente alguma pessoa de fora desse contexto cultural compartilharia de emoções similares. O patrimônio passa a ser reconhecido por meio do que o sujeito sente. Conforme ele, ao ser perguntado sobre as emoções de fazer parte da Guerra de Espadas:

34 Nome fictício.

“Uma emoção, não é? A pessoa se sente leve, emocionada segurando o fogo. É uma emoção” (LEO, ENTREVISTA, 23 dez. 2022).

As emoções, como estamos argumentando durante todo este ensaio, tendem a fornecer instrumentos vigorosos para o entendimento do patrimônio cultural. Normalmente, o foco das análises do patrimônio volta-se para os campos da identidade e da memória. De fato, são condições inquestionáveis quando pensamos sobre o patrimônio cultural. Todavia, atrelar essas duas dimensões, que também são sociais, aos sentimentos provocados no relacionamento com bens culturais parece ser um caminho interessante. Tais estudos permitem acessar o que há de mais íntimo no cotidiano das pessoas em vinculação com os seus patrimônios materiais ou imateriais. Além disso, mostra-se eficaz no entendimento de que esses bens fazem parte de toda a trajetória de vida dessas pessoas. São marcas indelévels que contribuem na constituição do ser.

Se para muitas pessoas a Guerra de Espadas é lida pelos óculos da barbárie, com isso, distante de ser reconhecida como um patrimônio cultural, para os espadeiros e espadeiras, em Cruz das Almas, essa manifestação tem relevância inequívoca. O ato de tocar uma espada não apresenta unicamente o exercício da diversão e lazer. Tocar espadas ratifica os valores reconhecidamente aceitos pelo grupo em questão e, concomitantemente, opera como um instrumento unificante da coletividade. Para o espadeiro Leo,

*Tocar espada é como você ter o seu primeiro filho, né? A emoção de você tá ali no meio dos amigos, emocionado, tocando a espada. Vendo, curtindo o São João, a essência do São João de Cruz das Almas que é uma tradição. E a gente sente muito emocionado de tá ali no meio, curtindo, bebendo. A gente... [prolongamento na fala]. É emoção que a gente não tem como explicar. Só quem é espadeiro mesmo que sabe a emoção que a gente sente (LEO, ENTREVISTA, 23 dez. 2022).*

O entrevistado faz comparações interessantes. A sociedade em que ele está inserido tende a tornar quase que divina a paternidade e a maternidade. Gerar uma criança, em determinados grupos humanos ocidentais, é de tamanha grandeza que chega a alcançar até mesmo o nível religioso. Comumente se ouve dizer: “É a benção de Deus” ou “Deus mandou na hora certa”. Em nossas análises, ao colocar lado a lado a emoção de ter um filho com a tocar uma espada, o espadeiro revela a primazia do seu patrimônio cultural, informando a significativa relevância para a sua existência enquanto ser social. A inexplicabilidade das emoções, conforme as palavras de Leo, é a prova de que os sentimentos são explicáveis quando compreendidos de modo contextual, cultural e histórico. Destarte, passíveis de dimensionamento.

Avançando, apresentamos o último colaborador de nossa pesquisa: o espadeiro Beto<sup>35</sup>. Diferentemente dos demais, Beto não nasceu em Cruz das Almas. Nascido em 1967, no município de Santo Antônio de Jesus/BA, ele e a sua família passaram a morar em Cruz das Almas na década de 80. Em plena juventude e ao se instalar no bairro Santo Antônio, Beto passou a socializar com aqueles que ali residiam. O contato direto com a vizinhança, aos 14 ou 15 anos de idade, foi permitindo que o mesmo passasse a se integrar às referências culturais da localidade:

*Assim, com quem eu aprendi, diretamente, eu não me recordo. Não sei assim. Mas tinha umas pessoas, aqui na rua mesmo, que fazia muitas espadas, entendeu? Ali tinha seu Benedito, pai de Lorde, que trabalhou no Contemporâneo, ele fazia muitas espadas. E fazia aí não. Fazia na Suzana, mas botava papel, muitas coisas [inaudível] era feito tudo ali, naquela casa [aponta em direção à residência]. E eu sempre tava junto, colado lá segurando, sempre tava por lá. Inclusive, a minha primeira espada quem me deu foi seu Benedito, Benedito Gonçalves, se não me engano, que era o nome dele (BETO, ENTREVISTA, 13 ago. 2021).*

O relato de Beto é sugestivo, visto que permite reconhecer o modo relacional do processo produtivo das espadas. Sem formalidades, os encontros para a confecção das espadas eram momentos de criação de laços de solidariedade e de aprendizagem. Marcante em sua memória é a ausência

<sup>35</sup> Nome fictício.



de um espadeiro específico com quem ele tenha aprendido a fazer suas espadas. Todos estavam emaranhados no processo de modo que revela ser a Guerra de Espadas, de sua fase de preparação das espadas à fase de sair às ruas para tocá-las, um patrimônio cultural imaterial. Dentro das pequenas oficinas nos quintais das casas forjava-se futuros espadeiros e espadeiras com saberes que iam sendo adquiridos espontaneamente e pela oralidade. Em trabalhos anteriores, caracterizamos o momento de produção das espadas como pedagógico: “Cogito que os processos de maestria engendrados, através da geração, formam espadeiros (as) e são utilizados nas expressões da vida concreta. Decorre, assim, a materialidade dos aprendizados oriundos da Guerra de Espadas e sua aplicabilidade real no seio social” (CEZARINHO, 2022, p. 237).

No caso das emoções, seria difícil de conjecturar que Beto, antes de tornar-se um membro efetivo da comunidade espadeira, dispusesse de condições afetivas similares aos da comunidade que agora passava a estar inserido. Quando perguntado sobre a existência de algum (a) espadeiros (a) em sua família, respondeu: “Não, não. Ninguém. Ninguém nunca produziu espadas nenhuma aqui” (BETO, ENTREVISTA, 13 ago. 2021). Nesse sentido, o que fica claro é que os sentimentos, de fato, vinculam-se aos contextos cultural e simbólico.

Com 54 anos na época da entrevista, Beto criou um de seus filhos, desde muito pequeno, no meio dos processos de confecção das espadas, introjetando nele os saberes e fazeres da tradicional Guerra de Espadas<sup>36</sup>: “Os meus filhos são novos ainda. Tem Alan que é o mais velho, tem 16 anos, e desde os 5 anos que já toca espadas. Onde eu ia, ele ia atrás de mim; todos os lugares, todos, todos que eu ia fazer espada, ele sentava junto de mim”. O discurso do entrevistado marca a existência e permanência de um modo de saber/fazer tradicional, mantido ao passar dos tempos. Enquanto às emoções? Como Beto sentia?

Há alguns indicadores em seu relato que permitem identificar fortes sentimentos de afetividade com a Guerra de Espadas. Ao ser perguntado sobre as dinâmicas das espadas na década de 1980, ele falava com o brilho nos olhos, trazendo detalhes satisfatórios: “Ah, era uma maravilha, era uma maravilha” (BETO, ENTREVISTA, 13 ago. 2021). E continuou da seguinte maneira:

*Abria todo mundo, a rua toda, de ponta a ponta. Aqui, se você chegasse nessa rua aqui, você passava o dia. Que só aqui você entrava em todas as casas, a porta era aberta. Casa aqui, da vizinha aqui, chegava o São João com 60 pessoas. Nessa casa aqui [aponta para a casa vizinha]. E todo mundo gostava aí, todo mundo tocava espada. Até a anfitriã adorava espada (BETO, ENTREVISTYA, 13 ago. 2021).*

O processo de transcrição de um relato oral é sempre dificultoso. Tentar traduzir, para a leitora ou leitor, os gestuais, as expressões, os tons das vozes em palavras escritas não é o suficiente para situar de que maneira determinados acontecimentos afetaram as vidas daqueles que estão narrando. Nos três casos aqui apresentados, cada pergunta trazia alterações visíveis na elaboração da resposta. No caso de Beto, um saudosismo tomava-lhe por completo. As memórias registradas de uma década (falamos de 1980) cheia de descobertas na Guerra de Espadas confirmam a sua integração ao patrimônio cultural. Distintamente de Rosa e Leo, nascidos em famílias espadeiras e, portanto, que veem a Guerra de Espadas como um fenômeno “natural” em suas vidas, Beto percebeu que precisou se aproximar, decodificar e compreender os mecanismos que constituíam o patrimônio cultural. É um exemplo notável de como a própria concepção de patrimônio precisa ser lida dentro de espaços socioculturais e historicamente situados: “Rapaz, eu me identifiquei muito, desde o meu tempo de menino, eu me identifiquei muito com espada. Até hoje eu adoro espada” (BETO, ENTREVISTA, 13 ago. 2021).

<sup>36</sup> Cabe destacar que o seu filho acompanhou, lado a lado, toda a entrevista feita com o seu pai. Em certos momentos, era ele quem lembrava ao seu pai de determinados acontecimentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este ensaio tentando responder se os estudos das emoções contribuiriam às reflexões sobre o patrimônio cultural. Ao investigar e submeter os relatos orais aos conceitos de patrimônio cultural e de emoções, percebemos que os sentimentos são indicadores importantes de validação do patrimônio. Nos casos aqui tratados, não há uma imposição proposital e calculada de alçar a Guerra de Espadas a tal patamar. Não são apenas a identidade e a memória as condições determinantes para o patrimônio. Há ressonância, materialidade e subjetividade da comunidade espadeira quando observados os sentimentos que os cercam.

O repertório vasto do sentir, nascido do relacionamento das pessoas com o patrimônio cultural, aponta e endossa a visão de que essa categoria precisa ter estreita relação com o social, evitando o empreendimento inflacionário, já discutido, e, como consequência, a sua massificação. Por isso, defendemos que as emoções dialogam firmemente e constituem um bom caminho para um aprofundamento do patrimônio cultural. Dar-se dessa forma, pois

Sentimentos e emoção nascem de uma relação com um objeto, da definição, pelo sujeito, da situação em que se encontra, ou seja: eles requerem uma avaliação, mesmo que seja intuitiva e provisória. Essa última baseia-se sobre um repertório cultural que distingue as diferentes camadas da afetividade, misturando as relações sociais e os valores culturais ativados pelos sentimentos (LE BRETON, 2009, p. 141).

Rosa, Leo e Beto são exemplos claros de como as emoções sentidas por cada um estão atreladas aos códigos socioculturais vigentes. Quando imbricados à Guerra de Espadas, sensações comuns, mas também distintas, são perceptíveis aos olhos analíticos. Empreender investigações mais detidas às suas trajetórias é um caminho precioso para compreensão da importância do patrimônio cultural em momentos diferentes de suas vidas. É necessário dizer que a abordagem presente visou, ao mesmo tempo, reconhecer os sentimentos como objeto de estudo, rompendo com a equívoca dualidade entre razão e emoção. A manutenção dessa perspectiva, que nega o sentir como ponto relevante de discernimento, apenas corrobora com a negação e a possibilidade de entendimento de relações simbólicas que se efetuam nesse nível.

## REFERÊNCIAS

- BRASIL. [Constituição 1988]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.
- CEZARINHO, Filipe Arnaldo. Por uma pedagogia da espada: saberes tradicionais na Guerra de Espadas em Cruz das Almas/BA. **Sillogés**, v. 5, n. 1, p. 229-261, jan./jun. 2022.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**, v. 28, n. 55, p. 211-228, jan./jun., 2015.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano. 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.
- LE BRETON, David. **Paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- OLIVEIRA, Adriana da Silva. **Entre a cruz e as espadas: práticas culturais e identidades no São João de Cruz das Almas - BA (1950-1990)**. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas, Campus V, 2012.

PEIXOTO, Rafael Caldas Barro. **A Guerra de Espadas em Cruz das Almas**: cultura, turistificação e estigmatização. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, Cachoeira, 2012.

REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Claudia. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

## **Fontes**

### *Jornais*

A TARDE. **São João em Cruz das Almas**. 15 jun. 1986.

A TARDE. **Cruz das Almas prepara “Batalha de espadas”**. 3 jun. 2985.

A FLOR. **Noites de São João e São Pedro**. 3 jul. 1921, n° 11.

O MOMENTO. **Os salários de fome restringem as festas da tradicional noite de São João**. 23 de junho de 1948, p. 2.

### *Orais*

LEO. Entrevista realizada pelo autor na residência do colaborador em 23 de dezembro de 2022.

ROSA. Entrevista realizada pelo autor na residência da colaboradora em 10 de setembro de 2021.

BETO. Entrevista realizada pelo autor na residência do colaborador em 13 de agosto de 2021.



# O CARIRI CEARENSE COMO TERRITÓRIO SOCIOBIODIVERSO: MUSEUS ORGÂNICOS E DESENVOLVIMENTO DE TECNOLOGIA SOCIAL

Antônio Nyck Wállace Tavares Freire<sup>37</sup>  
Ranielle Menezes de Figueiredo<sup>38</sup>

## INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo explorar o Cariri Cearense como um território sociobiodiverso e destacar como os museus orgânicos contribuem para o desenvolvimento de tecnologia social na região. Os museus orgânicos do cariri cearense, são promovidos e difundidos pela Fundação Casa Grande, uma Organização Social - OS, com o apoio do Serviço Social do Comércio - Sesc Ceará.

O Cariri Cearense é uma região que se destaca pela sua singularidade, tanto do ponto de vista sociocultural quanto da biodiversidade presente em seu território. Composto por 29 municípios, se apresenta como um verdadeiro tesouro, abrigando uma variedade de grupos étnicos, comunidades tradicionais, cada um com sua própria história, saberes e práticas culturais. Além disso, este território é caracterizado por uma riqueza natural impressionante, com ecossistemas diversos e uma abundância de espécies adaptadas às condições semi áridas da Caatinga.

Nesse contexto, os museus orgânicos surgem como agentes fundamentais na valorização e conservação da sociobiodiversidade única, sendo instituições culturais diferenciadas, que se destacam por adotarem uma abordagem participativa e comunitária em suas práticas. Buscando envolver ativamente as comunidades locais em todas as etapas do processo, desde a criação e curadoria das exposições até a tomada de decisões sobre as políticas e ações desenvolvidas.

O Conceito da palavra Museu parte da concepção grega de templos das musas, como uma biblioteca de estudos e inspiração artística, filosófica e científica (LIMA, 2012), essas “musas” ocupavam a figura de protetoras das artes. Esses espaços estavam ligados a templos ritualísticos de oferendas às divindades, com bens preciosos, objetos exóticos entre outros. Posteriormente tais bens ofertados se tornavam exposições privadas, sendo cobrado taxas para sua visitação.

Do latim *musĕum*, o museu é um espaço monumental arquitetônico que no seu interior deposita objetos, coleções, documentos de determinadas elites, aos quais possuam relevância e grandes feitos. Em todo o caso, os museus consagram-se à investigação, à conservação e à exposição de coleções que tenham um valor cultural.

A ampliação da noção de patrimônio cultural é uma das características marcantes da sociedade contemporânea. A sociedade tem interesse e demandas conflitantes, e por ser a história dinâmica, espera-se que o museu seja reinventado pelas transformações da sociedade que ele serve. Resultado de um processo colaborativo o Conselho Internacional de Museus (ICOM) aprovou a seguinte definição de museu em 2022:

“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, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento”.

37 Especialista em Arqueologia Social Inclusiva (URCA), Diretor de Comunicação da Fundação Casa Grande- Memorial do Homem Kariri.

38 Museóloga pela Universidade Federal de Ouro Preto e Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO. Especialista em Arqueologia Social Inclusiva (URCA) e Doutoranda em Museologia e Patrimônio (UNIRIO).



Tal definição diverge do que o povo popularmente aponta do que seja um museu, este não pode ser apenas o depositário de louças brasonadas, construções arquitetônicas das belas artes, que constituíam seu acervo apenas dos objetos que a elite narra por grandes acontecimentos. Trazer à tona tamanha discussão perpassa a ampliar novos horizontes para a grandeza de um Brasil adormecido, que tanto aguarda um espaço para contar sua nova versão da historiografia oficial.

A palavra museu ainda não compõe o repertório linguístico das cidades brasileiras, principalmente se adentramos ao interior das pequenas cidades que não dispõe de espaços museológicos, ou memorialísticos. O acesso a bens culturais se limita a condições sociais, econômicas e culturais dentro de determinados territórios.

Enquanto a mídia, redes de TVs, filmes, jornais e internet tecem uma concepção no imaginário popular do que seja um museu, reproduzindo em grande escala concepções de museus convencionais. A carência desses equipamentos distancia a ideia de um espaço apenas para “pessoas cultas, elites financeiras, pessoas letradas” que podem desfrutar de acessar um museu.

A sociedade é quem define o seu patrimônio, delimita o reconhecimento, por meio de instâncias políticas, e muitas vezes até sem instrumentos legais. Pois se nutre o desejo de preservar esse saber fazer, o bem edificado material, os ritos, crenças e espaços naturalísticos para posteridade, isto se dá de forma dinâmica, e o espaço museológico se obriga ser assim também.

A proposta que se apresentará ao norte da discussão vem de confronto a essa ideia arcaica, do templo das musas para um espaço que reflete as transformações sociais que vivemos, permitindo que distintas vozes dos distintos atores sociais oportunizem uma nova expografia do que de fato é o Brasil na sua singularidade.

Essa abordagem participativa dos museus orgânicos fortalece a identidade local do Cariri Cearense, permitindo que as próprias comunidades tenham voz e protagonismo na preservação e promoção de sua cultura, conhecimentos e tradições. Ao empoderar os habitantes locais, os museus orgânicos contribuem para a valorização e disseminação das histórias e práticas ancestrais, muitas vezes marginalizadas ou esquecidas ao longo do tempo.

Tal categorização de tipologia de museus vai de encontro para a definição de “museus de território”. Segundo (REIS, 2021):

Os museus de território surgem, então, como uma resposta aos museus tradicionais, baseando-se na musealização de um território, com ênfase dada às relações culturais e sociais homem/território, ao valorizar processos naturais e culturais, e não os objetos enquanto produtos da cultura, baseada no tempo social.

O morador do espaço é estimulado a reconhecer seu território a partir de locais icônicos, elemento fundamental para o empoderamento social. Reconfigurações de lugares de guarda, um chamado para pensar o patrimônio como imersão no Brasil mais profundo, revisitando histórias, fortalecendo identidades e memórias.

O conceito de Tecnologias Sociais-TS parte da noção de acordo com o livro “Ferramenta Tecnologia Social: Guia Prático para Implementação” (UNB, 2010) de produtos, técnicas ou metodologias com possibilidade de replicação, desenvolvidas e/ou aplicadas em interação com uma comunidade, que representam soluções de transformação social, mediante o uso sustentável de recursos locais.

Uma característica fundamental da TS é a sua natureza participativa e colaborativa, pois valoriza o conhecimento e as experiências das comunidades e busca envolver os beneficiários das ações sociais como protagonistas do processo de transformação. Tendo como princípio para seu desenvolvimento a parceria com as comunidades, levando em consideração suas necessidades, recursos e capacidades.

Diante do acima exposto, Tecnologias Sociais podem ser definidas como um conceito que engloba a aplicação de conhecimentos, técnicas e metodologias para promover a transformação social, buscando

soluções acessíveis, inclusivas, participativas e sustentáveis para os problemas enfrentados pela sociedade. É uma abordagem que coloca as necessidades das pessoas em primeiro plano e busca fortalecer as comunidades, promovendo o desenvolvimento humano e a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

## O CARIRI CEARENSE COMO TERRITÓRIO SOCIOBIODIVERSO

O Cariri Cearense é uma região do estado do Ceará, no nordeste do Brasil, situada ao sopé da Chapada do Araripe, cadeia montanhosa localizada na divisa dos estados do Ceará, Pernambuco e Piauí. A Chapada do Araripe possui uma área de mais de 1.200 km<sup>2</sup>, acidente geográfico responsável pela grande vocação migratória dos sertões nordestinos. Marcada pelas belezas naturais, de paisagem singular, fauna e flora rica em espécies endêmicas. Um platô central em meio a uma terra de trânsito e de misturas.

Das suas entranhas fecundam os grandes paredões de arenito com fósseis de plantas e animais pré-históricos, as jazidas minerais, testemunhos da formação geológica e paleontológica da terra, de importância mundial, com datações de mais de 100 milhões de anos. A Bacia Nacional do Araripe é uma das mais importantes do mundo, conhecida por sua incrível diversidade de fósseis e de recursos naturais, verdadeira janela para o passado, com registros geológicos que remontam a formação da Terra.

Desta joram as águas: veias que fitam como serpentes, “mãe d’água” - elemento que dá vida, de onde o mito repousa nas profundezas da terra, para a custódia do segredo da magia da natureza. Diante disso, vislumbramos os registros das primeiras ocupações humanas, e os processos históricos dessa presença ancestral em um território encantado, o qual a riqueza das dinâmicas culturais configura uma simbiose da relação mítica/mística da natureza e o homem, surgindo um espaço sociobiodiverso.

Essa caracterização se dá pela combinação única de sua diversidade socioeconômica e cultural com a rica biodiversidade encontrada na área. Do ponto de vista sociocultural, o Cariri abriga uma variedade de grupos étnicos, tradições e formas de vida. A região foi habitada por comunidades indígenas, quilombolas e diversas outras populações tradicionais, que preservam seus saberes ancestrais e modos de vida em harmonia com o meio ambiente. Essa diversidade cultural se manifesta em suas práticas agrícolas, artesanato, música, dança e religiosidade, entre outros aspectos da vida cotidiana.

Além disso, o território possui uma notável diversidade biológica. A região abrange uma série de ecossistemas, incluindo áreas de caatinga, chapada, serras e rios. Essa variedade de habitats sustenta uma ampla gama de espécies vegetais e animais, algumas das quais são endêmicas, ou seja, só podem ser encontradas nessa região específica. Essa biodiversidade é de grande importância tanto do ponto de vista ecológico quanto econômico, pois muitas plantas e animais possuem propriedades medicinais, alimentares ou são utilizados na produção de artesanato e produtos locais.

A interação entre a diversidade sociocultural e a biodiversidade é fundamental para a sustentabilidade e resiliência desse território. As práticas tradicionais de manejo dos recursos naturais, transmitidas de geração em geração, contribuem para a conservação dos ecossistemas e para o uso sustentável dos recursos. Além disso, a diversidade cultural presente na região fortalece os laços comunitários e promove o respeito à natureza e à preservação do patrimônio natural.

No entanto, o Cariri também enfrenta desafios relacionados à preservação de sua sociobiodiversidade. A expansão da agricultura intensiva, o desmatamento, a urbanização desordenada e as mudanças climáticas representam ameaças à biodiversidade local e aos modos de vida tradicionais. É fundamental promover políticas e ações que valorizem e protejam o território sociobiodiverso do Cariri Cearense, garantindo a participação das comunidades locais e o manejo sustentável dos recursos naturais.

Se existe uma terra onde o mito, o popular e o sagrado são vividos no cotidiano, onde vivem em uma dimensão cósmica permanente, esta terra é o Cariri. Desse solo árido e fértil surgem os profetas, beatos, violeiros, andarilhos, cantadores, brincantes, vaqueiros, poetas, cangaceiros, sertanejos miscigenados na luta dos povos originários, que bebem nas fontes mitológicas onde edificam a historicidade deste povo.

Segundo Cariry (2008):

A região do Cariri cearense é um oásis, o verde coração do semiárido nordestino. Apesar de ser uma terra de farturas e de portentos, sua história revela a tragédia do processo civilizatório sertanejo no destino de um povo - os Cariri (Kariri ou Quiriri) - que se fundiu na carne e na alma dos seus inimigos: fazendeiros, criadores de gados, agricultores e vaqueiros oriundos de Sergipe, de Pernambuco e da Bahia. Ao Cariri Cearense, centro geográfico com equidistância para as principais capitais do Nordeste, desde meados do século XVII até os dias de hoje, continuam a chegar multidões sertanejas, em um fluxo constante, atraídas pela fertilidade e pela sagração do território como espaço mítico.

É diante dessa visão mitológica e poética que partirá às pesquisas do referido projeto, numa tentativa de dar voz a cidadãos singulares onde mitos e fatos históricos que outrora foram esquecidos no imaginário popular possam ter uma visibilidade.

Existe no Cariri um outro território demarcado por lendários significados míticos de “Encantados”. Esses lugares são identificados e denominados pelo povo das localidades onde eles se manifestam como: Pedra Encantada, Reino Encantado, Lagoa Encantada, Serpente Encantada, Mãe d’Água, entre outras denominações semelhantes. (MENDOÇA, 2015)

Nessa mesma ótica Cariry (2008) reforça:

A narrativa popular, pelo mistério da arte, mergulha nas sombras e revela os arquétipos. Vale a pena enfrentar os perigos de uma jornada através do caleidoscópio de fragmentos míticos e arquetípicos do inconsciente coletivo em busca do mito original.

As manifestações enraizadas na heterogeneidade e pluralidade estão atreladas às tradições que vivenciam, oriundas da vida camponesa/sertaneja, estando à margem do dito oficial e hegemônica. É nesse viés que Cariry (2008) ainda apresenta a região:

O ouro dessa região é a cultura popular ou, como preferem os politicamente corretos, as culturas populares que possibilitaram um verdadeiro renascimento artístico - síntese e ensaio de uma brasilidade herdeira do mundo. A cultura cabocla-cariri, nascida da violência e do caos colonial, com seus heróis e suas artes de mil faces, com seus arquétipos e mitos, com sua orgia de forma e de cores, é uma cultura que ensaia uma nação brasileira mestiça e profunda. A cultura cabocla-cariri é, sobretudo, uma cultura generosa, pois nascida da violência e da exclusão se fez encontro e reciprocidade; crescida no múltiplo se fez síntese e, novamente, se afirmou na diversidade.

Por serem cultivadas por pessoas não letradas, com baixo grau de escolaridade, são preservadas na memória e transmitida oralmente, em geral, não há autores definidos, mas as abordagens são temas de interesse coletivo.

As tradições populares parte do princípio de recontar, recriar e saborear juntos suas credices, seus mitos e suas fabulações. Contador e ouvinte, herdeiros dos saberes hereditários revivem e reinventam sua fé, seus mitos e seus ritos. Tudo é criado para ser dividido e vivenciado nas futuras gerações.

“O circuito repetido de todos os aspectos do ser, que aos poucos gera a consciência de um centro transpessoal que unifica os fatos em conflito” (EDINGER, 1990).

Os museus orgânicos são instituições culturais com um enfoque participativo e comunitário. Esses museus têm como objetivo principal envolver as comunidades locais no processo de criação, preservação e difusão do patrimônio sociocultural e ambiental.

Onde busca transformar espaços culturais tradicionais, em ambientes interativos e dinâmicos, sendo a própria casa de morada dos mestres, brincantes e detentores dos saberes e fazeres comuns, as oficinas onde realizam seus ofícios em museus, espaços de abrigo da memória, dos afetos e de distintas histórias, que tem como propósito de reconhecer, salvaguardar e fortalecer identidades e expressões culturais.

Morada de encontros, formulada a partir de arquiteturas acolhedoras pois dela habita um leito familiar, “morada do ser”, possibilidades de reinvenção de histórias que até então não eram contadas, transformadora na vertente de discussão da vocação do museu. A materialização do espírito de personagens anônimos na consolidação de distintas formas de aprender o mundo, traz uma narrativa que objetos banais do cotidiano da vida privada desses mestres possam romper processos históricos, de que o espaço museológico possa ser algo vivo e convidativo para o diálogo entre a expografia e o visitante.

Para Alemberg Quindins, idealizador do projeto em questão:

O coração do que denominei de “Museus Orgânicos” não vem de teses acadêmicas ou tratados científicos. Vem do poder que tem a arquitetura de reunir em traços visíveis o sentimento humano de forma poética e se manifestar em afeto e arte. A invisibilidade do encantado se apresenta em forma de simplicidade na relação entre a natureza humana e o espaço ocupado.

A remodelação do conceito garante a vivacidade do espaço, permitindo na reunião de valores locais, quanto a ocupação humana na geografia do território, uma visão da ocupação antropológica que nasce com o povo do lugar. É a geografia antes mesmo da história, que marca os homens, e é pouco dizer que cada um traz em si, uma parcela do universo sobre o qual ele nasceu. O museu orgânico na sua concepção inovadora é a inclusão e distribuição de conteúdo, de renda, de saberes e fazeres do povo local.

As histórias de vidas, dentro de toda ancestralidade que essas expressões possuem, carregam consigo o afeto na sua linearidade. O museu vai além da exposição de fotos e peças, ao adentrar nessas casas patrimonializadas vislumbramos desde das cores vivas que compõem a estética do edifício, quanto ao olfato e paladar que transcorrer o espaço, de acordo com o livro «Museus Orgânicos: Experiências e Práticas no Cariri Cearense» (SESC, 2021):

São lares, onde homens e mulheres surgem como contadores de narrativas, como cidadãos inclusos, como atores vivos da história. São espaços que inspiram o turismo de base comunitária e permitem às famílias monetizar suas economias. São moradas, cujas paredes ganham cores de outros tempos e as platibandas, em suas formas singelas, exibem a casa renovada, num diálogo harmônico com tempos e geografias que atravessam o mar até alcançarem o Norte da África.

A gênese desse sonho vem da expertise do casal de músicos Rosiane Limaverde e Alemberg Quindins, sonhadores, jovens pesquisadores, que privilegiam uma filosofia que “a pequena história de homens e mulheres comuns, são detentoras de grandes narrativas”. Em 1983 o casal inicia uma pesquisa etno - musical na região, a fim de ouvirem vozes de mitos e lendas do território Kariri, nessa busca passam a enxergar um Cariri mágico e pouco descoberto, referenciando aos homens que aqui outrora habitava muito além da fábula histórica contada da “descoberta portuguesa”. E nessa ciranda de vivências que um novo universo de histórias fora fabulado, contadas e cantadas, não mais apenas nos versos dos emboleiros, dos rabequeiros, das benzedeadas, dos profetas e poetas, pois foram promovidas para o mundo a fora. iniciam

Em 1992, com uma bagagem de acervos garimpados de visitas campais, oriundo dos vínculos criados com estes guardiões de saberes decidem mudar a narrativa do território e abrir um espaço para visitação, tendo como visão de gestão um espaço onde as crianças fossem as protetoras dessa morada de lendas e mito dos antigos Kariri, permitindo a sua perpetuação e sustentabilidade.

O espaço escolhido para ser mantenedora desses acervos foi a casa secular da fazenda Tapera, localizada em uma pequena cidade interiorana do sertão cearense, em Nova Olinda-CE, a antiga Tapera, terra habitada pelos bravios  ndios Kari s. Um exemplar arquitetônico do século XVIII, conhecido pelos moradores como Casa Velha ou Casa Grande, que se encontrava abandonada às margens do ciclo das boiadas, testemunha da g nese da cidade de Nova Olinda, pertencente aos herdeiros de Neco Trajano, av  do Alemborg.

A mesma era julgada “mal-assombrada”, por habitar no imaginário e ganhou uma nova roupagem, e passou a ser a guardiã dos mitos, lendas e ritos da Chapada do Araripe. Surge então a Funda o Casa Grande - Memorial do Homem Kariri em 19 de dezembro de 1992, um espaço onde o ouvir, o conhecer, o cantar e encantar se faz presente, calando as vozes que sugerem sendas tortas, para que a íntima contempla o revele o caminho das respostas. A felicidade risonha em meio às ausências, companheira do vazio e seus anseios de mudança, sopraram outras coisas nos ouvidos do vento, trazendo inúmeros meninos, a verem curiosos, as portas da casa velha sendo abertas para abrigar cerâmicas, pedras, adornos, fotografias dos povos originários.

Neste espírito de novidade, que mais e mais olhinhos curiosos começaram a abrir as portas da casa, passaram a brincar, fabular, e sonhar com uma nova narrativa de futuro, tendo na vontade sincera de ser melhor, o melhorar o mundo. No compromisso com os rituais dos Kariris, começam a relacionar com a vida, com a natureza e com a sociedade de maneira mais consciente.

Surge nesse contexto o primeiro museu intitulado de Museu do Homem Kariri - MHK, com uma exposi o de artefatos arqueológicos entre cerâmicas, peças l ticas, cachimbos dos povos kariri. A simbologia daquele espaço percorre a proje o do que hoje temos na rede de museus orgânicos, partindo como uma padroniza o na forma estrutural quanto às cores, formas e arranjos de expografia. Assim discorre:

Internamente as cores da Casa são o branco (das paredes) e o vermelho (do rodapé pintado). As cores do Uniforme seguem o mesmo padrão do interior da Casa, (camisa branca, calça e sapato vermelho) pois o Homem, que habitou no passado o interior do abrigo rupestre, habita no presente o interior da Casa. No lado esquerdo, (do cora o), da camisa do uniforme se encontra o emblema, o símbolo gráfico das gravuras pintadas de Santa F , representando a memória do Homem Kariri (MENDONÇA, Pag.442, 2015).

Na perspectiva de dar abrangência a novas estruturas o idealizador Alemborg Quindins já com expertise comprovada, com co-financiamento do Serviço Social do Comércio-SESC inicia a montar espaços intitulados “museus orgânicos”. Na totalidade já são quatorze (14) espaços chancelados com esse conceito, destes, treze no âmbito do cariri cearense, e apenas um implantado no sertão-central no ano de 2021.

O Museu do Ciclo do Couro, primeiro museu implementado nessa perspectiva fica localizado na cidade de Nova Olinda, precisamente no local que outrora foi estrada para os comboios de gado povoaram os sertões afora, o espaço residencial reconta a trajetória do ciclo das boiadas, a trajetória de vida da família Seleiro e seu ofício com o couro. Tal museu de forma linear constrói um vocativo que possibilita uma aproxima o do vaqueiro nordestino, personagem importante para a história nacional e do nordeste brasileiro. O museu apresenta uma exposi o permanente, que conta a trajetória de Espedito Veloso e sua rela o com o ofício de seleiro. Por meio de fotografias, ferramentas, peças de couro, os visitantes têm a oportunidade de conhecer de perto o processo de produ o artesanal das selas e objetos, bem como apreciar as peças confeccionadas pelo mestre seleiro ao longo dos anos. O espaço valoriza não apenas o trabalho artesanal, mas também a história, os conhecimentos e as técnicas transmitidas de gera o em gera o.



O Museu Casa Antônio Jeremias, fica também localizado em Nova Olinda, espaço de morada da senhora Aldenora, filha do antigo Prefeito homenageado, na sua infância vivenciou naquele espaço distintos atos que marcaram a trajetória política daquela pequena cidade. Guiada pela voz marcante da ex-professora e filha mais velha do casal, a exposição passa desde da composição familiar na prima sala, as fotos antigas expostas do prédio, a fotos de assinaturas importantes de leis e decretos. Adentrar o espaço é se deliciar a compreender o desejo de emancipação de um pequeno distrito de Santana do Cariri - CE que em 1957 o Antônio Jeremias enquanto Prefeito articulou a criação do novo município caririense, o esplendor do cariri como enaltece seu hino. Na sala de jantar os antigos móveis traduzem a vida social do casal, desde as louças quanto as roupas, e peças cotidianas do antigo prefeito. Móveis e documentos que produziram ao sabor da memória a autenticidade do tempo que a antiga Tapera - atual Nova Olinda- conseguiu ser elevada à categoria de município. No espaço é possível ainda dialogar sobre a lenda urbana que na oralidade popular se narra a substituição do nome antigo de origem indígena Kariri, Tapera, para Nova Olinda.

O Museu Casa do Mestre Antônio Luís conta a história de Antônio Luís, localizado no município de Potengi. Agricultor de base humilde que sente a mudança local por meio das cadeiras criativas da cultura, por mais de 5 décadas o mesmo é guardião de um saber ancestral, o reisado de caretas. Traduzidos nas figuras de máscaras, símbolos, vestimentas, cantos e contos dos antigos reis do oriente que procuram o rei menino, dentro de um ritual cristão, para celebrar o baile. O Ciclo de Reis configura -se enquanto manifestação cultural popular que durante o período de “Natal até o Dia de Reis”, celebrado em 6 de janeiro. Os caretas são personagens emblemáticos desse ciclo, são figuras enigmáticas e misteriosas, vestindo trajes coloridos e máscaras grotescas, feitas de madeira, e couro de bode, eles representam a figura dos reis magos que ao retornar do encontro do menino rei, tiveram que se mascarar dos soldados do rei Herodes, por meio de suas encenações teatrais, os personagens percorrem caminhos, lendas e mitos que compõem o imaginário do território, tendo uso de animais e personagens do folguedo regional nas peças apresentadas.

O Museu Oficina do Mestre Françaçuli (“A Invenção Do Sertão”) conta a história de Francisco Dias de Oliveira, que fabrica peculiares aviões de flandres e zinco, popularmente conhecido de Françaçuli na cidade de Potengi. Mestre Françaçuli Simplicio é um renomado artista e inventor popular que dedica sua vida à criação de obras únicas e surpreendentes. Suas criações mesclam arte, engenhosidade e tecnologia, e refletem sua visão de mundo e sua relação com o sertão e sua cultura. A oficina é o coração pulsante do museu, um espaço singular onde seus objetos e invenções ganham vida e contam histórias, um verdadeiro laboratório de experimentações, onde o mestre desenvolveu suas técnicas e deu forma às suas ideias. Onde se celebra a vida e obra de um mestre artesão, inventor popular do sertão nordestino. Ao retratar «A Invenção do Sertão», o museu valoriza a cultura local, promove a tecnologia social e inspira visitantes a repensarem conceitos e a explorarem sua própria criatividade. É um exemplo inspirador de como a arte, a cultura e a tecnologia podem se unir para transformar vidas e sociedades.

O Museu Casa do Mestre Raimundo Aniceto é um museu localizado na cidade de Crato, que tem como objetivo preservar e divulgar a tradição da Banda Cabaçal, uma manifestação cultural tradicional e emblemática da região. O museu é dedicado ao mestre Raimundo Aniceto, reconhecido como um dos grandes mestres dos saberes da paisagem sonora dos índios kariri, e busca transmitir sua história e legado às futuras gerações. A Banda Cabaçal dos irmãos Anicetos tem décadas de existências, é uma manifestação cultural tradicional do sertão nordestino, especialmente presente no estado do Ceará. Essa forma de expressão artística combina música e dança, e é marcada pela presença de instrumentos musicais como zabumba, tarol, caixa, pifanos e viola. A banda é composta por músicos e dançarinos vestidos com trajes típicos, que executam coreografias vibrantes e contagiantes ao som da música tradicional. A Banda representa não apenas um estilo musical, mas também uma forma de celebração

da cultura popular, transmitindo valores, crenças e tradições ancestrais. O mestre Raimundo Aniceto foi uma figura emblemática da Banda Cabaçal e um dos responsáveis por sua preservação e difusão. Sua Casa-Museu é um espaço de referência para a cultura da região, onde os visitantes podem conhecer a história e a trajetória desse grande mestre, bem como apreciar o acervo de instrumentos musicais, indumentárias e registros audiovisuais relacionados à Banda Cabaçal.

O Museu Orgânico Casa do Mestre Nena é um espaço cultural localizado em Juazeiro do Norte, dedicado à preservação e promoção da arte dos Bacamarteiros da Paz. Esse museu único tem como objetivo preservar a memória e o legado do mestre Nena, um dos grandes mestres dessa tradição, e celebrar a rica cultura dos bacamarteiros, uma manifestação artística tradicional e significativa. Os Bacamarteiros da Paz são um grupo de artistas populares que preservam uma tradição de origem do cangaço nordestino. Essa manifestação cultural, envolve o uso de bacamartes, armas de fogo antigas que foram adaptadas para produzir sons e efeitos visuais sem a utilização de projéteis. Os mesmos executam coreografias precisas, acompanhadas de ritmos e músicas, enquanto disparam seus bacamartes em diferentes direções. Essa prática representa a celebração da paz, lembrando os tempos em que os bacamartes eram utilizados para anunciar a paz após conflitos e guerras. Através de exposições, o museu apresenta uma coleção de bacamartes, trajes e objetos relacionados à prática dos bacamarteiros.

A Casa Oficina de dona Dinha é um museu localizado em Nova Olinda dedicado à preservação e divulgação da arte de tecer redes, uma tradição artesanal importante na região. A casa-oficina é dedicada a Dona Dinha, uma renomada artesã que se tornou uma representante do ciclo do algodão e da cultura das redes, transmitindo sua técnica e conhecimentos às futuras gerações. A arte das redes é uma prática artesanal milenar, que remonta ao período colonial. É uma técnica complexa que envolve o entrelaçamento de fios de algodão ou outras fibras, resultando em belas e confortáveis redes, utilizadas como instrumentos de descanso e lazer. Essa tradição está diretamente ligada ao ciclo do algodão, que desempenhou um papel significativo na economia local durante muitos anos. A produção de redes era uma atividade comum nas famílias que cultivavam o algodão. A Casa é um espaço onde os visitantes podem conhecer e apreciar a arte das redes, assim como a história e a técnica por trás desse ofício tradicional. O museu apresenta um acervo de redes confeccionadas por dona Dinha, além de materiais e ferramentas utilizados na produção das redes.

A Casa da Mestre Zulene Galdino é um museu localizado na cidade de Crato, que tem como objetivo preservar e transmitir as danças populares tradicionais para a nova geração. A casa-museu é dedicada à Mestra Zulene Galdino, uma renomada mestra das danças populares, especialmente quadrilhas, maneiro pau e lapinhas, e busca manter viva a memória dessas expressões culturais importantes. As danças populares são uma forma de expressão artística enraizada na cultura brasileira. Elas representam uma fusão de influências indígenas, africanas e europeias, e são realizadas em diferentes ocasiões festivas e religiosas. Essas danças têm um significado profundo, contando histórias, transmitindo valores culturais e mantendo vivas as tradições ancestrais. Elas são caracterizadas por movimentos coreografados, músicas tradicionais e trajes típicos, e representam uma forma de celebração coletiva e expressão cultural. O museu apresenta um acervo que inclui trajes, adereços, instrumentos musicais e registros audiovisuais relacionados às danças populares.

O Museu Casa dos Pássaros do Sertão é um local fascinante localizado no município de Potengi, dedicado a contar a história e preservar o patrimônio natural através do trabalho de Jeferson Bob, biólogo e fotógrafo, que catalogou 212 espécies de aves no espaço. Com suas contribuições significativas para o campo da ornitologia, Bob atrai visitantes de várias partes do Brasil e de outros países, que buscam conhecer e admirar a rica diversidade de aves encontradas na região. Nascido e criado no sertão, Bob encontrou inspiração na exuberante fauna avícola da região e embarcou em uma jornada para catalogar e estudar as diferentes espécies presentes. Com determinação e conhecimento

especializado, Jeferson Bob passou anos explorando habitats diversos, observando e registrando cada ave que encontrava. Sua pesquisa meticulosa resultou na descoberta e classificação de espécies da região, tornando-o uma referência na ornitologia. A Casa dos Pássaros do Sertão desempenha um papel crucial na preservação da biodiversidade e na educação ambiental. O museu abriga uma galeria de fotos impressionante de espécimes de aves, onde os visitantes têm a oportunidade de explorar as exposições interativas, o museu proporciona experiências imersivas, como trilhas guiadas pela natureza, onde os visitantes podem observar aves em seu ambiente natural. O museu busca conscientizar o público sobre a importância da conservação das aves e de seus habitats naturais, destacando a necessidade de proteger a diversidade biológica.

O Museu Casa Dona Toinha fica localizado no município de Nova Olinda, um lugar especial que narra a história e preserva a tradição da Festa de São Lázaro, uma celebração popular que tem lugar em diversas regiões do Brasil. A casa-museu é dedicada à figura icônica de dona Toinha, que desempenhou um papel fundamental na organização e promoção dessa festividade, conhecida por sua peculiaridade e pelo envolvimento de cachorros como símbolos sagrados. A celebração honra São Lázaro, conhecido como o santo protetor dos enfermos e dos animais. A celebração é marcada por rituais e crenças populares, sendo uma das características mais marcantes a presença dos cachorros. Os animais são considerados sagrados e são enfeitados com colares e fitas coloridas, sendo levados em procissões e recebendo bênçãos durante a festividade. O Museu foi criado para preservar a memória da Festa de São Lázaro e honrar a contribuição de Dona Toinha. Abrigando um acervo de objetos, fotografias e registros que contam a história da festa e destacam o papel da mesma como promotora e defensora dessa tradição. O museu oferece uma imersão na atmosfera festiva, permitindo que os visitantes compreendam a essência da celebração e a devoção que a rodeia.

O Museu da Fotografia do Cariri - Casa de Telma Saraiva é um lugar encantador localizado em Crato. O museu é dedicado à preservação e exposição de fotografias históricas e contemporâneas, destacando a riqueza cultural e visual da região. A casa-museu homenageia o trabalho e vida de Telma Saraiva, uma renomada artista da foto pintura que dedicou sua vida a registrar a história e as paisagens do Cariri. A fotografia é uma forma de arte e comunicação visual que desempenha um papel fundamental na preservação da memória histórica. Por meio das fotografias, é possível capturar momentos, paisagens e expressões, transmitindo informações valiosas sobre um determinado período ou local. No contexto do Cariri, a fotografia tem sido uma ferramenta essencial para documentar a cultura, as tradições e as transformações da região ao longo do tempo. O museu desempenha um papel crucial ao reunir e expor essas imagens, permitindo que os visitantes mergulhem na história visual da região. O espaço abriga um acervo vasto de fotografias de Telma Saraiva, através das exposições permanentes, os visitantes podem apreciar o olhar único desses artistas e conhecer a história e a cultura da região por meio das imagens.

O Museu Orgânico Corrinha Mão na Massa é um espaço encantador que celebra a criatividade e originalidade da renomada ceramista Maria do Socorro Nascimento, popularmente conhecida por Corrinha. Localizado em Missão Velha, o museu expõe uma coleção diversificada de peças inventivas e originais, ilustrando a trajetória da artista e sua profunda conexão com a natureza. As estátuas de barro, potes de parede, biojóias e peças decorativas representam a tradição do barro e exalam a essência artística da mesma. O Museu Orgânico conta a história da artista, desde suas primeiras experiências com a cerâmica até suas criações mais recentes. Através de exposições temáticas e cronológicas, os visitantes podem apreciar a evolução do trabalho de Corrinha ao longo do tempo, desde suas primeiras peças experimentais até suas obras mais reconhecidas.

O Museu Oficina Antônio Rabelo é um espaço dedicado a homenagear e reconhecer o talento do designer de jóias, artesão e artista plástico Antônio Rabelo. Sua principal matéria-prima são as pedras

e os espinhos dos cactos encontrados em Quixeramobim, sendo o primeiro museu fora do território do Cariri. O espaço exhibe as criações únicas e surpreendentes de Rabelo, revelando como ele transforma elementos aparentemente rústicos em peças de arte sofisticadas. Com maestria e sensibilidade, ele trabalha com os espinhos de cactos e pedras, refinando sua aparência áspera e revelando a beleza e a elegância ocultas nesses materiais. Suas joias são verdadeiras expressões de delicadeza e originalidade, combinando os espinhos dos cactos e as pedras com outros materiais preciosos, como a prata. Cada peça é única e carrega consigo a história e a essência do sertão. Esculturas, quadros e objetos decorativos revelam sua capacidade de dar forma e vida aos materiais aparentemente inusitados. Através de suas criações, o artista transmite sua visão poética e sua conexão profunda com a natureza e a cultura local. Suas criações representam um exemplo de como a arte pode ser uma forma de preservação da natureza e de promoção da sustentabilidade.

O Museu Orgânico Casa de Doces João Martins é um lugar encantador que presta uma homenagem aos sabores tradicionais do Cariri, localizado no centro de Juazeiro do Norte. O museu é uma verdadeira experiência gastronômica, onde os visitantes podem mergulhar na rica história culinária da região e apreciar os sabores autênticos dos doces produzidos na casa de doces. O museu tem como objetivo principal preservar as receitas tradicionais de doces que têm sido passadas de geração em geração na família Martins. A casa é conhecida pela sua dedicação em manter viva a arte de produzir doces caseiros, utilizando ingredientes frescos e de qualidade. Ao adentrar o espaço, os visitantes são recebidos com uma atmosfera nostálgica e acolhedora. Os aromas adocicados dos doces caseiros preenchem o ambiente, despertando memórias afetivas e instigando a curiosidade pelo que está por vir. O museu oferece uma verdadeira experiência sensorial, permitindo que os visitantes degustem os doces tradicionais do Cariri, apreciando a textura, o sabor e a combinação de ingredientes que tornam essas iguarias tão especiais.

Os museus orgânicos, por meio de suas atividades e exposições interativas, estimulam o desenvolvimento sustentável no Cariri. Ao promoverem o turismo cultural responsável e o comércio justo de produtos artesanais e alimentos tradicionais, esses museus contribuem para a geração de renda e para a valorização da economia local, preservando a autenticidade e a diversidade cultural da região.

Além do aspecto cultural, os museus orgânicos também desempenham um papel importante na conscientização e preservação ambiental. Ao destacar a rica biodiversidade da região e as práticas sustentáveis das comunidades tradicionais, esses espaços promovem a valorização e a conservação dos recursos naturais, incentivando a adoção de práticas mais sustentáveis na região.

Portanto, tal proposta tem sido fundamental no fortalecimento da identidade local no Cariri Cearense. Ao envolver a comunidade na construção dos museus e na curadoria das exposições, eles permitem que os próprios habitantes tenham voz e participação ativa na preservação e promoção de sua cultura, conhecimentos e tradições.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cariri Cearense, como território sociobiodiverso, se beneficia enormemente com a presença dos museus orgânicos, que desenvolvem tecnologia social ao fortalecer a identidade local, estimular a preservação ambiental e promover o desenvolvimento sustentável. Essas instituições são espaços de encontro, diálogo e empoderamento das comunidades, criando uma conexão vital entre o patrimônio cultural e ambiental da região. Nesse sentido, investir no fortalecimento e expansão dos museus orgânicos no Cariri Cearense é fundamental para a construção de um futuro mais inclusivo, justo e sustentável.

Esses museus, como exemplificado no decorrer desta pesquisa, destacam-se por sua abordagem inclusiva e participativa, envolvendo as comunidades locais no processo de preservação e divulgação do patrimônio cultural e natural. Eles se baseiam em práticas sustentáveis e valorizam a criatividade, a inovação e a conexão com a natureza.

Além disso, os Museus Orgânicos no Cariri têm sido catalisadores do desenvolvimento de tecnologias sociais. Eles incentivam a criação de projetos e iniciativas que visam à melhoria da qualidade de vida das comunidades locais, promovendo a inclusão social, a geração de renda e o fortalecimento da economia criativa.

Sendo importantes agentes de transformação, contribuindo para a valorização da cultura local, a preservação do meio ambiente e a promoção do turismo sustentável. Eles despertam o interesse de visitantes de diferentes partes do Brasil e do mundo, atraindo pessoas em busca de experiências autênticas e de conhecimento sobre a diversidade sociocultural e ambiental do Cariri.

O Cariri Cearense, como território sociobiodiverso, evidencia a importância da preservação do patrimônio natural e cultural em harmonia com o desenvolvimento social. Os Museus Orgânicos são uma ferramenta valiosa nesse processo, integrando a conservação da natureza, a valorização da cultura e o fortalecimento das comunidades locais.

É fundamental que sejam incentivadas políticas públicas e ações que promovam a continuidade e a expansão dos Museus Orgânicos no Cariri, assim como em outras regiões que compartilham desse mesmo contexto sociobiodiverso. Dessa forma, será possível assegurar a conservação dos saberes tradicionais, o empoderamento das comunidades e o desenvolvimento sustentável da região.

Em resumo, são exemplos inspiradores de como a preservação da natureza, a valorização da cultura local e o desenvolvimento social podem caminhar juntos. Essa integração promove um futuro mais equilibrado e sustentável, onde a diversidade é valorizada e as comunidades são fortalecidas, assim como preconiza o mestre Ailton Krenak: O futuro é ancestral.

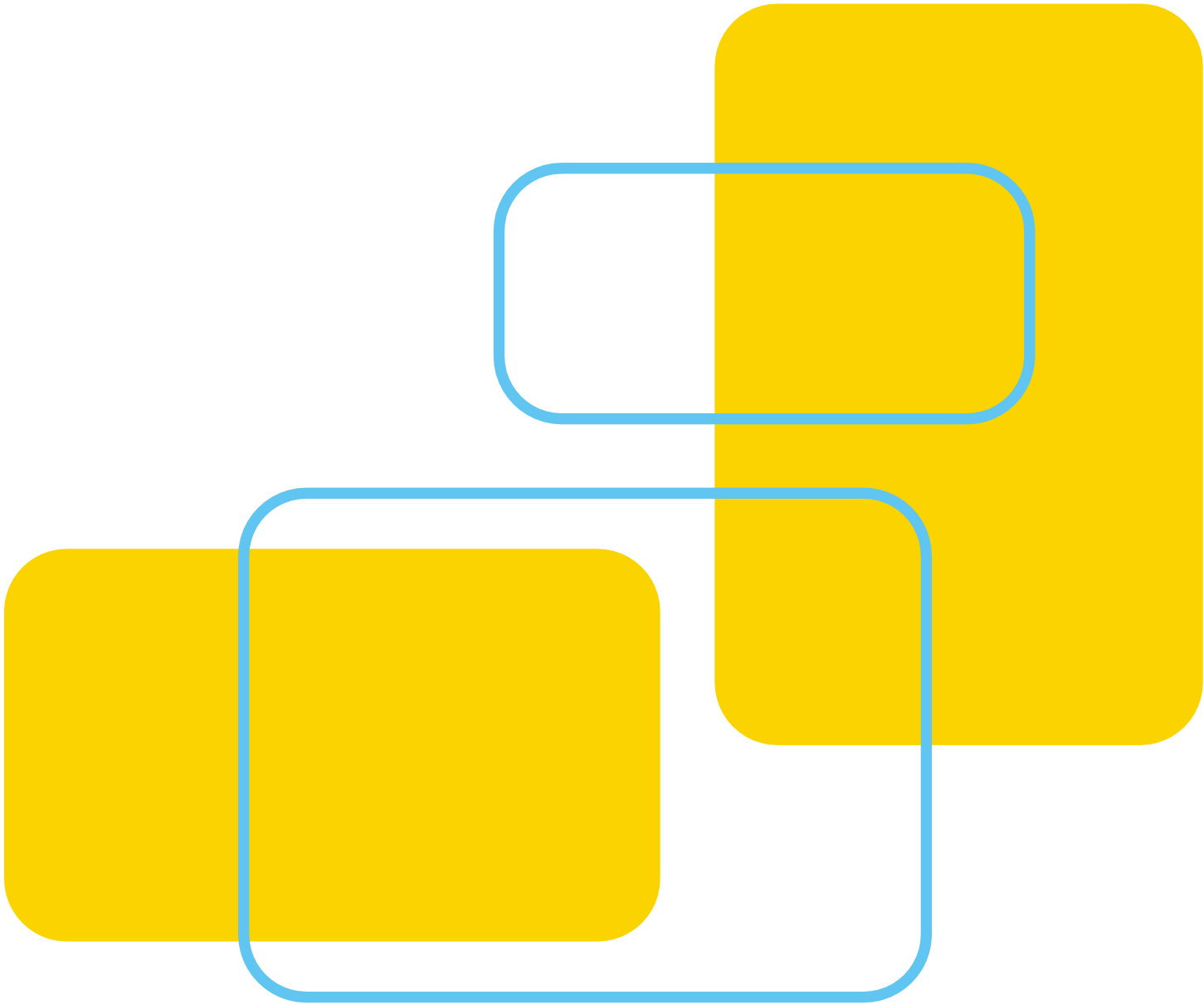
## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- CARIRY, Rosemberg. **Cariri: a nação das utopias**. In: CAVALCANTE, Maria Juraci et al. (org). História da Educação : vitrais da memória: lugares, imagens e práticas culturais. Fortaleza: Edições UFC, 2008;
- CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. **A New Definition of Museum**. 2022. Disponível em:
- EDINGER, E. F. **Anatomia da Psique: O Simbolismo Alquímico na Psicoterapia**. Edição padrão. São Paulo: Cultrix, 1990;
- LIMA, F. R. B. **Imagem & tecnologia: webmuseu de arte**. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012;
- MENDONÇA, Rosiane Limaverde Vilar - **Arqueologia social inclusiva: a Fundação Casa Grande e a gestão do patrimônio cultural da Chapada do Araripe**. Coimbra: [s.n.], 2015. Tese de doutoramento. Disponível na WWW:
- REIS, GABRIELLE ALVES. **Os museus de território enquanto estratégia de mobilização do patrimônio ambiental e cultural**. Revista CPC (USP), v. 16, p. 69-94, 2021;
- SESC CE. **Já ouviu falar sobre a história dos incríveis Museus Orgânicos**. YOUTUBE, 2021. Disponível em:
- SESC. **Museus Orgânicos**. Disponível em:



SESC. Museus Orgânicos: **Experiências e Práticas no Cariri Cearense**. Fortaleza: SESC, 2021. Disponível em: [https://www.sesc-ce.com.br/wp-content/uploads/2021/09/Livro\\_Museus-Organicos.pdf](https://www.sesc-ce.com.br/wp-content/uploads/2021/09/Livro_Museus-Organicos.pdf). <Acesso em: 20 de jun. de 2023>;

UNB. Ferramenta Tecnologia Social: Guia Prático para Implementação. Brasília: Centro de Desenvolvimento Tecnológico, 2010. Disponível em: [https://cdt.unb.br/images/CEDES/2010\\_FERRAMENTA\\_TEC\\_SOCIAL\\_LIVRO.pdf](https://cdt.unb.br/images/CEDES/2010_FERRAMENTA_TEC_SOCIAL_LIVRO.pdf). <Acesso em: 20 de jun. de 2023>.





# UM MUSEU EM UM CASTELO:

## DELINEAMENTOS DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA NOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS DO INSTITUTO

RICARDO BRENNAND

Paula Andrade Coutinho  
Sura Souza Carmo

### INTRODUÇÃO

Os museus atuam como guardiões das coleções selecionadas e constituídas para representar e testemunhar aspectos culturais e históricos de um indivíduo ou grupo. Os bens culturais são salvaguardados com a mínima intervenção para preservar o máximo possível de sua integridade, funções, valores e significados, através da própria conservação do objeto e das informações acerca de sua trajetória. Os museus se alicerçam no tripé conservação, comunicação e pesquisa por meio de ações integradas de salvaguarda e disseminação de bens culturais musealizados.

A conservação de objetos musealizados é realizada através de um conjunto de ações relacionadas a estabilização e aumento do tempo de vida do acervo. As ações em um acervo podem ser de conservação preventiva, conservação curativa e restauração - esta última utilizada apenas quando as medidas de conservação não surtirem mais efeito na estabilização e compreensão das informações do objeto. Ao observar que um importante objetivo das instituições museológicas é a longevidade e disseminação de suas coleções, ações que tem por finalidade a prevenção e retardamento de possíveis intervenções no objeto, a conservação preventiva em espaços museológicos prioriza a prevenção. As ações de conservação preventiva estão imbricadas com a criação do museu (escolha do sítio, características da planta, dos materiais de construção, etc.) e todas as ações que ocorrem na instituição (documentação, comunicação, ações educativas, empréstimos, movimentação de acervo, dentre outros). Neste artigo propomos uma análise dos espaços expositivos do Instituto Ricardo Brennand, localizado no bairro da Várzea em Recife, a fim de discorrer sobre a importância da adoção de medidas de conservação preventiva nas exposições museológicas.

### CONSERVAÇÃO PREVENTIVA EM PAUTA: A SALVAGUARDA DOS BENS CULTURAIS EM MUSEUS

Preservar vem do latim *preservare*, que significa “observar previamente”, compreendida como ações para livrar algo de algum mal, mantendo-o livre do perigo ou dano (FERREIRA, 2009, p. 1625). Preservar expressa a proteção de uma coisa ou de um conjunto de coisas de diversos perigos: destruição, degradação, dissociação ou roubo. No âmbito da Museologia, a preservação compreende um conjunto de operações em torno do objeto musealizado<sup>39</sup>, desde sua entrada no museu, à sua inventariação, catalogação, acondicionamento, conservação e restauração (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79). A preocupação com a preservação do patrimônio remete ao século XIX, a partir da formulação de conceitos e critérios para a restauração de monumentos, sendo a conservação preventiva discutida principalmente por John Ruskin (2008).

Alguns autores creditam a John Ruskin e William Morris a origem de um trabalho teórico sobre conservação preventiva, ao referenciar a preocupação de ambos os teóricos com os efeitos nocivos que intervenções de restauro tinham sobre os edifícios e, advogando em defesa da manutenção regular para retardar o

<sup>39</sup> Musealização é a “subordinação a parâmetros específicos de proteção, documentação, estudo e interpretação” (SCHEINER, 2005, p.34).

processo de deterioração (COELHO, 2017; PINHEIRO, 2008). Nas ideias do próprio Ruskin, a restauração não era aceitável e sim “[...] preservar, como a mais preciosa de todas as heranças, aquela das épocas passadas” (RUSKIN, 2008, p. 55). Inicialmente voltadas para a preservação de edifícios históricos e, posteriormente, dedicadas à conservação preventiva de bens culturais em espaços museológicos as teorias do campo da restauração e da preservação tem refletido a pluralidade das coleções e a diversidade de problemas que podem afetar um objeto musealizado (PINHEIRO, GRANATO, 2012).

O surgimento das ideias sobre conservação preventiva não tem parâmetro cronológico específico, todavia, Froner e Rosado (2008) mencionam que a atuação de profissionais voltados para essa área se desenvolve a partir da formação e circulação de coleções privadas e públicas. Na medida em que, no século XIX, grandes coleções foram se constituindo (bibliotecas e museus), as zonas de responsabilidade perante esses objetos cresceram e os agentes se especializaram. Os critérios, pesquisas e métodos científicos foram tomando corpo de conhecimento na área, contribuindo, em graus oscilantes, para a práxis do trabalho em conservação e restauro (VIÑAS, 2004; FRONER; ROSADO, 2008).

Yacy-ara Froner e Alessandra Rosado (2008) informam que as bases da conservação moderna surgiram, provavelmente, no século XX, a partir da década de 1930, quando o Escritório Internacional de Museus da Liga das Nações desenvolveu o primeiro encontro internacional sobre os princípios científicos da restauração. Trata-se do 1º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, ocorrido em 1931. As discussões entre diretores de museus, historiadores da arte e cientistas no encontro geraram um documento final: a conhecida Carta de Atenas, que marcou o início das formulações intergovernamentais voltadas para a proteção e conservação, através de estudos dos métodos para exame e preservação dos objetos (CARTA DE ATENAS, 1931; FRONER; ROSADO, 2008; CABRAL, 2015).

A partir de 1931 várias cartas e documentos internacionais versam sobre a preservação do patrimônio e abordam ações preventivas a fim de evitar e retardar os processos de deterioração (CURY, 2000). Mas é a partir do final do século XX que a conservação preventiva passa a ser disseminada como “estratégia que tem por foco principal a atuação sobre as causas dos processos de deterioração, evitando a necessidade de intervenções de grande porte nos bens culturais” (COELHO, 2008, p. 32).

Ainda no século XX, especialmente na década de 1980, teorias como a de Gerry Thomson, que insere os princípios do controle climático nas instituições numa série de artigos compilados em *The Museum Environment* (1982), passam a pensar a conservação preventiva de maneira sistemática. Thomson abordou as problemáticas referentes à climatização em museus, tratando da importância do controle e acompanhamento da luz, temperatura e umidade nas coleções (FRONER; ROSADO, 2008, p. 13).

Munóz Viñas (2005), teórico contemporâneo do campo da conservação e do restauro, informa que a definição de patrimônio abrange significativa diversidade de bens culturais preservados a partir da atribuição de valor. Conservar torna-se então uma maneira de “garantir o testemunho e o referencial de seus valores, de sua representatividade técnica e social” (ZANIRATO; CAVICCHIOLI, 2013, p. 1).

Os bens culturais são o produto e o testemunho das diferentes tradições e realizações intelectuais do passado e constituem, portanto, um elemento essencial da personalidade dos povos. Reconhecendo essa importância, faz-se mister transmitir da melhor maneira possível esse patrimônio cultural às gerações futuras (PINHEIRO; GRANATO, 2012, p. 26).

Ao tratarmos da conservação preventiva de acervos museológicos estamos inserindo no centro das discussões, além dos objetos, em especial as pessoas e as instituições de guarda. Nesse processo, podemos pensar desde a seleção do bem cultural, bem como que medidas serão tomadas para sua durabilidade ao longo do tempo e sua disseminação, pois esse bem cultural é um testemunho/documento que representa sujeitos sociais. A conservação preventiva implica uma série de ações e fatores que funcionam como um mecanismo interligado de gestão e práticas cotidianas que atuam direta ou indiretamente no bem cultural.



Ao direcionarmos o foco para a longevidade (durabilidade) desses objetos, diversas medidas podem ser realizadas a fim de retardar o processo de degradação, pois, a conservação preventiva abarca um conjunto de “medidas profiláticas específicas [...], tomadas a evitar, retardar ou reduzir à menor taxa possível os danos naturalmente causados” aos objetos de uma coleção (AZEVEDO; LAMA, 2015, p. 65). O seu objetivo é “o prolongamento e permanência física do objeto preservado, e sua manutenção em bom estado e por maior tempo possível” (ZANIRATO; CAVICCHIOLI, 2013, p. 1), para garantir a continuidade das ações que visam o usufruto dos bens culturais por seus significantes.

Pensar em conservação preventiva é elaborar medidas que não interfiram diretamente nos bens culturais, e sim nos ambientes circundantes que podem apresentar elementos que agregam fatores de deterioração para os referidos, garantido a menor necessidade de possíveis intervenções no objeto e, conseqüentemente, sua maior disponibilidade sem alterações.

O foco da atuação da conservação preventiva não se limita aos objetos, lançando o olhar também para os ambientes aos quais estão localizados, ao “ampliar a perspectiva além do objeto isolado, alcançando o ambiente, a arquitetura, os planos de segurança e manutenção, a maneira de usar a coleção” (CARVALHO, 1997, p. 2). O edifício passa a não ser pensado unicamente como ambiente depositário dos bens culturais “[...] e passa a adquirir uma condição indispensável de reciprocidade com os acervos que contém.” (FRONER; ROSADO, 2008, p. 13).

A conservação de acervos museológicos envolve fatores intrínsecos e extrínsecos aos objetos. Os fatores intrínsecos estão relacionados a composição (material de fabrico) e modo de confecção do objeto que podem possuir um envelhecimento mais rápido ou mais lento. Os fatores extrínsecos envolvem o ambiente circundante, a ação do Homem, o clima, a topografia, o manuseio, dentre outros fatores. A conservação preventiva envolve todos os profissionais do museu sob supervisão do especialista conservador, por possuir o conhecimento e práxis necessários para orientar o diálogo no desenvolvimento e nas diretrizes das ações. Quanto aos fatores intrínsecos e extrínsecos cabe ao profissional de conservação retardar o envelhecimento dos materiais a partir da salvaguarda - em reserva técnica ou exposição. Condições inadequadas podem apresentar efeitos danosos à estrutura dos objetos e, por conseguinte, suas funções e valores, tais,

[...] desde a localização - áreas poluídas, sem segurança e sujeitas a desastres naturais - até as características arquitetônicas dos edifícios, que contribuem para uma iluminação nociva e para o estabelecimento de níveis impróprios de temperatura e umidade, favorecendo os ataques biológicos. Ai também se incluem sistemas operacionais deficientes, que propiciam o vandalismo, a falta de manutenção e atitudes incorretas na manipulação dos acervos” (CARVALHO, 1997, p. 2).

Desse modo, a conservação preventiva implica a necessidade de conhecimento sobre os próprios objetos, “estudos analíticos sobre a estrutura e consistência material dos mesmos, dos fatores de degradação internos e externos que incidem ou podem incidir sobre eles” (ZANIRATO; CAVICCHIOLI, 2013, p. 4-5). Cada objeto “[...] é constituído por um ou mais materiais, foi criado com técnicas particulares e se situa em um determinado lugar, exposto a fatores de deterioração em maior ou menor intensidade” (ZANIRATO; CAVICCHIOLI, 2013, p. 5). Para conhecer essas particularidades, a realização e atualização de diagnósticos<sup>40</sup> garante a percepção das características dos objetos, assim como para a efetiva ação preventiva da conservação deve-se direcionar especial atenção ao contexto espacial e logístico ao qual o objeto encontra-se exposto.

Missão e funções do museu se alinham quanto à responsabilidade de salvaguardar, documentar e pesquisar os bens musealizados sob sua tutela. Para essas ações é fundamental o estabelecimento de normas que direcionam os métodos de trabalho (SANTOS, 2000, 24). Assim, deve ser ao pensar as

40 “[...] análise dos materiais e a identificação de patologias e de eventuais mecanismos de deterioração em ato, objetivando a apresentação de possíveis soluções” (ZANIRATO; CAVICCHIOLI, 2013, p. 5).

políticas de conservação preventiva, pois visa antecipar e retardar efeitos nocivos à preservação dos objetos. Consequentemente, existe a possibilidade de economia de recursos dos museus direcionados para intervenções de conservação curativa ou restauro - que demandam planejamento e ação dos profissionais, aquisição e uso de materiais e equipamentos (custo financeiro), além de privar, por curto ou longo prazo, o visitante do acesso ao bem. A conservação preventiva tem efeitos positivos sobre os objetos, mas também sobre os recursos financeiros da instituição.

A importância de uma eficiente e planejada política de preservação, em que se inclui a política de conservação preventiva, é que suas ações sistêmicas interagem com a gestão das instituições, ao considerar os ambientes circunstantes aos objetos, com especial olhar para as exposições, também precisando perceber particularidades estruturais do edifício, do entorno, e o fundamental: conhecer o próprio bem cultural e suas especificidades.

Ao se pensar na conservação dos objetos, deve-se observá-los “com olhar atento” ou, como é comumente falado, “com o olhar de ver”, pois suas características técnicas, materiais e sua trajetória devem ser consideradas nas ações de retardamento dos processos de deterioração. Para conhecer os objetos a serem preservados, é indispensável ter acesso à sua documentação. As informações contidas em fichas de registros e inventários<sup>41</sup> (informações intrínsecas e extrínsecas do bem), desenvolvidas através do trabalho de documentação e pesquisa, no qual também são armazenados os laudos e diagnósticos de conservação e/ou restauro que registram todo o processo de tratamento e intervenções realizadas (métodos, materiais etc.), é crucial para compreender a melhor forma de conservar o bem.

Assim como para a conservação efetiva deve-se acessar as fichas e/ou inventários das obras - onde as informações são pesquisadas, armazenadas e disponibilizadas -, todo procedimento, análise, planejamento e política resultantes dos estudos sobre os métodos para a conservação preventiva dos bens devem ser detalhadamente registrados e documentados.

As múltiplas preocupações e a abrangência da conservação preventiva resultam no trabalho interdisciplinar na área - a interdisciplinaridade está presente em todas as vertentes da preservação. Agentes formadores e atuantes em diversos campos estudam e contribuem para a produção de novos conhecimentos e na relação teoria e prática, por entenderem a importância das questões que envolvem a conservação preventiva como procedimentos para a preservação do patrimônio (seu potencial comunicacional e seus significados sociais), herança cultural da sociedade.

## EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA COMO ELEMENTO DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA NAS COLEÇÕES

O controle no ambiente expositivo pode ser um dos principais aliados, enquanto mecanismo de conservação preventiva. A salvaguarda do acervo ocorre tanto em ambientes de reserva técnica quanto no espaço expositivo que deve possuir níveis estáveis de temperatura e umidade e controle da luz e do fluxo de visitantes, pois, “[...] quanto mais as condições ambientais são estáveis, menor e mais lenta é a degradação”<sup>42</sup> (ZANIRATO; CAVICCHIOLI, 2013, p. 3). Além do controle da temperatura e umidade, deve-se ter cuidado com a utilização de alguns recursos expositivos que podem ocasionar contaminações, excesso de calor, luminosidade ou tensão no objeto.

O controle climático “[...] consiste na manutenção de fatores climáticos dentro de níveis adequados, estáveis, durante 24 horas por dia, 365 dias por ano” (CARVALHO, 1997, p. 5). Os níveis de temperatura e umidade relativa devem ser registrados e armazenados, pois os dados produzidos: “1) documentam

41 “Denomina-se **inventário** o levantamento individualizado e completo dos bens relativos a uma instituição [...], abrangendo registro, identificação e classificação.” (CAMARGO-MORO, 1986, p. 41, grifo da autora).

42 “O calor acelera a deterioração: a velocidade da maioria das reações químicas, inclusive a deterioração, é aproximadamente dobrada a cada aumento de temperatura de 10°C. Os altos níveis de umidade relativa do ar fornecem o meio necessário para promover reações químicas danosas nos materiais [...]” (OGDEN, 2001, p. 7).

as condições ambientais existentes; 2) dão suporte aos pedidos de instalação de controles ambientais; e 3) indicam se o equipamento disponível de controle climático está ou não funcionando adequadamente e produzindo as condições desejadas” (OGDEN, 2001, p. 7). Os registros permitem ainda que a documentação desses resultados seja base para planejamentos e reflexões contínuas da política de conservação preventiva na coleção. Salienta-se que todas as salas expositivas devem ter sua análise de controle climático individual, pois os resultados podem variar muito a depender da localização da sala e do fluxo de visitantes que recebem.

Ao se pensar na conservação do acervo no espaço expositivo é necessário conhecer que alguns materiais são mais sensíveis e, portanto, não devem permanecer em exposições de longa duração. Acervos formados por compostos celulósicos e que possuem pigmentação com diversos corantes podem ser danificados em apenas uma década.

O critério é garantir uma estabilização dos fatores ambientais a partir do maior grau de sensibilidade do suporte da obra presente no espaço expositivo - com atenção à umidade e temperatura (CARVALHO, 1997, p. 8-9) - em diálogo com as normas de conforto ambiental para as pessoas, levando em consideração que, assim como os objetos, as exposições são para os sujeitos (VIÑAS, 2004).

Ao estudar as condições das exposições, devemos ampliar sua zona de alcance, pensando no prédio, bem como em seu entorno, pois as condições climáticas externas podem influenciar ou definir os microclimas das exposições, interferindo diretamente na conservação. A percepção e interação entre os aspectos micro ao macro, e vice-versa, vêm sendo assunto de pesquisa de diversos profissionais no âmbito acadêmico e institucional (museus, arquivos e bibliotecas).

## CONHECENDO O CASTELO BRENNAND<sup>43</sup>

O Instituto Ricardo Brennand é uma instituição museológica privada, fundada em 13 de agosto de 2001, aberta à visitação pública desde setembro de 2002. Para apresentar e compreender a coleção e os ambientes expositivos em funcionamento, faz-se necessário conhecer seu idealizador e proprietário Ricardo Coimbra de Almeida Brennand (1927-2020).

Ricardo Brennand, apesar de nascido na cidade do Cabo de Santo Agostinho, em Pernambuco, fixou moradia no bairro da Várzea do Capibaribe, em Recife. Atuou durante anos como engenheiro e empresário, mas é como colecionador que seu nome se difunde e legitima nacional e internacionalmente (PAIVA, 2017; COUTINHO, 2017). O gosto de Brennand pelo ato de colecionar começou cedo, graças a um canivete que ganhou de presente quando jovem, o que o estimulou a iniciar a busca incessante por novos objetos, para gradualmente formar uma imponente coleção.

Sua coleção particular foi inicialmente direcionada a amearhar objetos relativos à armaria - acessório de armaria, arma e equipamentos de defesa (GLAUCE, 2013; FINER, 2008). Com o passar dos anos, suas aquisições não cabiam mais nos espaços determinados do âmbito doméstico, o que levou o colecionador a planejar um espaço maior e específico para abrigar sua coleção. Nos primeiros anos da década de 2000, conclui a construção do novo espaço. Essa construção precisava dialogar com a “temática” das obras. Define-se, portanto, a construção de um castelo com inspiração no “estilo medieval”. A edificação<sup>44</sup> foi denominada de Castelo São João<sup>45</sup> (RIQUE, 2002) (Fig. 1). Inicialmente, não foi aberta ao público,

43 O Instituto Ricardo Brennand é popularmente conhecido como Castelo Brennand devido a alguns fatores: o complexo arquitetônico é inspirado em castelos medievais; o primeiro prédio expositivo construído possui elementos arquitetônicos de um castelo (torres, ponte levadiça, fosso, etc.), é intitulado de **Museu de Armas Castelo São João** e expõe coleção de armas e armaduras (período e procedências variadas) que fazem referência ao medievo.

44 Esse prédio, bem como os demais pertencentes ao complexo arquitetônico do Instituto Ricardo Brennand, foi projetado pelo escritório do arquiteto pernambucano Augusto Reynaldo Alves Filho, por solicitação de Ricardo Brennand.

45 Esse nome é devido ao prédio estar localizado nas antigas terras do Engenho São João, pertencente a João Fernandes

sendo seu acesso restrito a amigos e convidados do colecionador. Foi integrado ao museu entre 2003 e 2004 (COUTINHO, 2017, p. 119).

**Fig. 1.** Museu de Armas Castelo São João.



**Fonte:** Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

A saga de Ricardo Brennand não ficou delimitada aos objetos de armaria. Novos rumos levaram-no a expandir o universo de suas aquisições durante suas viagens nacionais e internacionais, abrangendo as principais classes/classificações do “thesaurus museológico” (FERREZ; BIANCHINI, 1987). Pinturas, estampas, mobiliário, tapeçaria, esculturas, relógios, instrumentos musicais, entre outros objetos foram aceleradamente inseridos à coleção. A ampliação da coleção e a construção de um “castelo” para abrigar parte significativa desses objetos foram um percurso construído pelo colecionador para a “verdadeira vocação” de sua coleção - o espaço público, como salienta Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1998, p.97).

As ações do empresário e colecionador Ricardo Brennand já lançavam indícios do objetivo de deslocamento de sua coleção da esfera privada para o ambiente público, não somente para “repartir a contemplação e a vivência de tal acervo com a gente do meu Pernambuco” (BRENNAND in FINER, 2008, p. 9), como afirma o colecionador, mas como forma de legitimar-se socialmente e autobiografar-se através da coleção e do novo guardião que estava a construir (COSTA, 2010, p. 88).

Nesse mesmo período, em 2000, o colecionador planeja a construção de outro prédio, que seria denominado posteriormente de Pinacoteca (Fig. 2). A Pinacoteca foi construída para, inicialmente, abrigar uma exposição itinerante internacional, “Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002”, e, em paralelo, marcou a fundação da instituição museológica privada, no bairro da Várzea, o Instituto Ricardo Brennand, em setembro de 2002 (ALBERT, 2010). Esse prédio posteriormente passou a abrigar as principais exposições de longa duração, com obras pertencentes à coleção do museu.

**Fig. 2.** Pinacoteca.



**Fonte:** Paula Coutinho, Recife-PE.

A expressão “uma coleção de coleções” foi utilizada pela antropóloga Nicole Costa, em sua dissertação, para definir a coleção museológica do Instituto Ricardo Brennand (COSTA, 2010).

Vieira (1613-1681), um dos líderes da Insurreição Pernambucana no século XVII.



Ricardo Brennand, ao longo de sua vida, adquiriu as mais variadas tipologias de objeto para sua coleção privada. Diversificavam-se as procedências, os períodos de fabricação, autorias, materiais, técnicas, entre outros elementos. O colecionador adquiriu objetos isoladamente e coleções inteiras para integrar ao seu conjunto.

Em 2001, Ricardo Brennand inicia o processo de doação de parte considerável de sua coleção privada para a formação da coleção do Instituto RB (INSTITUTO..., 2001-2003). Vale salientar que o colecionador não cessou as doações, sendo suas principais aquisições, posteriormente, destinadas à coleção museológica do Instituto RB.

**Fig. 3.** Galeria.



**Fonte:** Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

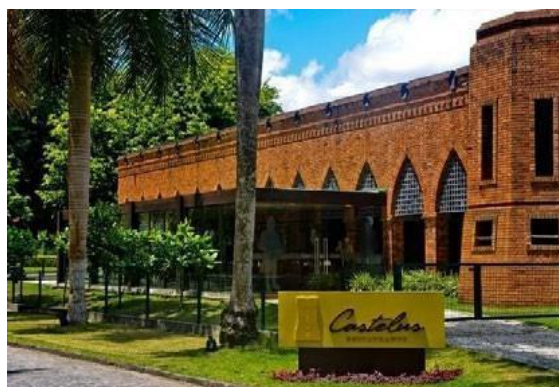
Para o Instituto RB, além das constantes doações de objetos, outros prédios foram construídos posteriormente, formando assim um complexo arquitetônico museológico em Recife. Integrada à Pinacoteca está a Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello e, como dito anteriormente, o Castelo de Armas foi também integrado à instituição. Em 2011 foi inaugurada a Galeria (Fig. 3), objetivando abrigar exposições temporárias e eventos. E posteriormente, em 2014, foram construídos: a Capela Nossa Senhora das Graças (Fig. 4) para atividades litúrgicas e o prédio do restaurante *Castelus* (Fig. 5).

**Fig. 4.** Capela N. S. das Graças.



**Fonte:** Leonardo Dantas, Recife-PE.

**Fig. 5.** Galeria.



**Fonte:** Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

O contexto arquitetônico do Instituto Ricardo Brennand em si já se apresenta como atrativo, seja pela sua inspiração em castelos góticos, pela sua paisagem, pelo diálogo entre arquitetura e paisagem, formando um importante patrimônio integrado para a instituição. Composto esse patrimônio, destacamos a coleção museológica do Instituto RB, composta a partir da personalidade e gosto do colecionador, tendo como principal característica a diversidade. E é sobre essa diversidade - apresentada nas tipologias dos objetos, em suas exposições e disposições - que nos debruçamos a seguir, ao apresentarmos o contexto expositivo dos objetos.



## OS ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO

Consideramos os prédios expositivos e sua cronologia de inauguração para o roteiro do percurso: Pinacoteca, Castelo de Armas e Galeria; os demais prédios não serão considerados por não terem a visitação expositiva como função.

A Pinacoteca foi o primeiro prédio a ser aberto à visitação. Seu salão principal foi planejado e concebido para atender aos critérios museológicos para exposições: temperatura, umidade, iluminação, segurança etc. Apresenta espaços amplos. O primeiro ambiente é intitulado *Foyer* (Fig.6), abriga majoritariamente temática de arte sacra cristã e possui como principais componentes materiais: esculturas de madeira policromada, pinturas (óleo e acrílica sobre tela), mobiliário (arcaz, retábulos, cadeiral, baú etc.) de madeira com alguns contendo cenas bíblicas pintadas.

**Fig. 6.** Pinacoteca - Foyer.



**Fonte:** Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

**Fig. 7.** Pinacoteca - Tapeçarias Gobelins.



**Fonte:** Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

**Fig. 8.** Pinacoteca - Brasil Holandês.



**Fonte:** Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

**Fig. 9.** Pinacoteca - Frans Post.



**Fonte:** Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

O maior salão expositivo desse prédio abriga as três principais exposições, que inicialmente foram planejadas com temáticas e expografias específicas, com curadorias concebidas por profissionais especializados da área, e que tiveram ao longo dos anos novas obras acrescentadas pelo gosto e visão do colecionador, criando novas e micro exposições dentro da exposição de longa duração, onde sempre sobressaiu o discurso do colecionador.

A primeira exposição é “Frans Post e o Brasil Holandês”, que é dividida em três partes: a primeira expõe tapeçarias (Fig. 7) elaboradas a partir dos trabalhos de Albert Eckhout, datadas dos séculos XVII e XVIII; a segunda parte apresenta vestígios materiais da ocupação dos holandeses no Brasil (Fig. 8), com foco no estado de Pernambuco, composta por moedas de metal, documentos, livros, estampas e mapas em papel e objetos de uso cotidiano (caneca, talheres, taças) em coco e metal; o último núcleo

tem um salão à parte e é sobre as produções artísticas do pintor seiscentista holandês Frans Post (Fig. 9), apresentando pinturas com suporte em madeira, tela ou papel. Nessa exposição, o colecionador acrescentou outras obras: esculturas de mármore, metal, madeira e marfim; conjuntos de porcelana <sup>46</sup>; mobiliário de madeira e instrumento musical (piano) de madeira. Observa-se pelos materiais e época de produção dos objetos expostos que se trata de coleções sensíveis, ou seja, que necessitam de um espaço expositivo com rígido controle ambiental.

O “Oitocentos Brasileiro” (Fig. 10) dá continuidade ao circuito e exhibe produções de artistas do século XIX, brasileiros e viajantes europeus, que retratavam o cotidiano, paisagens e costumes do Brasil. Composta por pinturas, estampas e desenhos oitocentistas, tem acréscimo de esculturas em mármore e bonecas de porcelana com indumentária e adereços de materiais distintos (tecidos, pedra, plástico). Em continuidade, a sala “Coleção Janete Costa e Acácio Gil Borsoi” (Fig. 11) expõe vidros de boticário, mobiliário de madeira com estofado em tecido e tapeçaria.

**Fig. 10.** Pinacoteca - Oitocentos Brasileiro.



Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

**Fig. 11.** Pinacoteca - Janete Costa.



Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

**Fig. 12.** Pinacoteca - Corredor das Esculturas.



Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

**Fig. 13.** Pinacoteca - O Julgamento de Fouquet.



Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

Ao sair desse salão, acessamos externamente o “Corredor das esculturas” (Fig. 12), ambiente esse que ladeia todo o prédio da Pinacoteca, aberto e com vista para o jardim. Destacam-se esculturas de mármore, metal e madeira. Ao lado desse corredor está a sala “O Julgamento de Fouquet” (Fig. 13), que retrata a cena do julgamento de Nicolas Fouquet (Superintendente das Finanças do reino da França) no século XVII. Esse cenário é composto por esculturas em cera, com indumentária e adereços diversos, além de mobiliário de madeira policromada e pinturas a óleo.

O Museu de Armas Castelo São João tem como principal aspecto a apresentação de obras, em maioria, do século XIX, com predileção à armaria. Os espaços estão divididos em: Hall de entrada;

<sup>46</sup> Trata-se, por exemplo, da coleção Margarida Cantarelli, conjunto formado por 1270 xícaras de “bigode”.



Sala da fonte; Sala dos cavaleiros; Sala das orientalistas; Salas orientais. O Hall de entrada (Fig. 14) apresenta três torres e um ambiente de acesso com esculturas em mármore e madeira, gravuras, relógio em pêndulo de madeira, metal e vidro e lareira de metal. Segue-se a Sala da fonte (Fig. 15), onde se destaca uma fonte em mármore, que jorra água constantemente e onde também é permitido/estimulado o hábito de se jogar moedas em troca de desejos - ressalta-se que a existência de uma fonte de água no salão expositivo deve ser motivo de maior vigilância no controle ambiental do edifício.

<p><b>Fig. 14.</b> Castelo de Armas - Hall de Entrada.</p>	<p><b>Fig. 15.</b> Castelo de Armas - Sala da Fonte.</p>
	
<p><b>Fonte:</b> Wheldson Marques, Recife-PE.</p>	<p><b>Fonte:</b> Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.</p>
<p><b>Fig. 16.</b> Castelo de Armas - Sala dos Cavaleiros.</p>	<p><b>Fig. 17.</b> Castelo de Armas - Torre dos Canivetes.</p>
	
<p><b>Fonte:</b> Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.</p>	<p><b>Fonte:</b> Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.</p>

Integra o Castelo de Armas a Sala dos Cavaleiros (Fig. 16), que expõe em destaque o conjunto de Armaduras Maximiliana de Campo para cavalo e cavaleiro e a coleção de facas da Cutelaria Rodgers & Sons. Acrescentam-se outros itens da coleção a este espaço: espadas; espadas pistolas; fuzis; canivetes; adagas em metal, algumas com partes em madeira e tecido e incrustações em pedra, madrepérola e marfim; esculturas em mármore, madeira, metal e marfim; tapeçaria; pintura a óleo; instrumentos musicais de madeira, com partes em metal e marfim (como o órgão de tubos do século XVII); vitrais policromados, mobiliário em madeira e metal e desenhos em papel. Ao lado desta sala está a Torre dos Canivetes (Fig. 17), que se apresenta com os objetos que intitulam-na, em maioria de metal com acréscimo de madeira, marfim e madrepérola. Acrescenta-se a esta torre armaduras de metal com acessórios em madeira. Nas salas Orientalistas e Orientais, se destacam produções de procedência e/ou temática do Oriente. Os suportes e materiais das obras expostas se assemelham aos da sala dos Cavaleiros: armaria e armaduras em metal com acessórios em madeira, tecido e incrustações pedras, madrepérola e marfim; esculturas em madeira, mármore, metal e marfim; tapeçaria (sala das Orientalistas); pintura a óleo; vitrais (sala das Orientalistas); mobiliário em madeira e metal; e desenhos em papel.

O último prédio expositivo, a Galeria (Fig. 18), foi concebido para abrigar exposições temporárias e eventos com um grande salão amplo.

**Fig. 18.** Galeria.



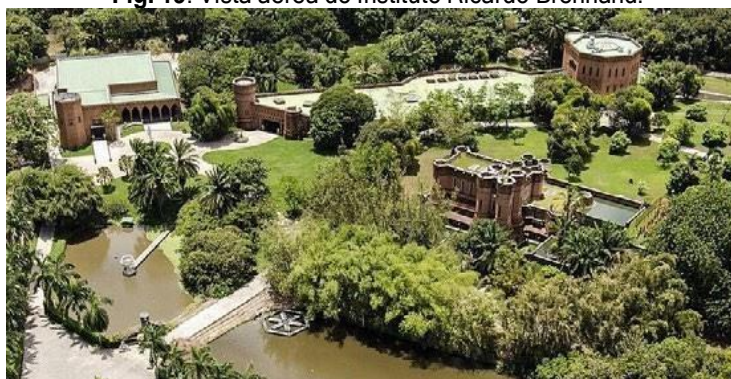
**Fonte:** Paula Coutinho, Recife-PE.

A multiplicidade de obras se reflete em seus materiais e técnicas, o que impossibilita pensar um ambiente específico para cada suporte de objetos na exposição. O ideal é a concepção de um espaço que se proponha a um nível climático estável e constante, com um alcance conservacionista mais amplo possível. Nessa perspectiva, tentaremos perceber se esse ideal, possível de alcance mais geral, é concretizado nas exposições do Instituto RB. Para tal, analisaremos adiante seus fatores climático e zonas circunstantes (exposição, prédio e entorno), como base para análise e recomendações para delineamentos a política de conservação preventiva.

#### INTERFERÊNCIA DOS FATORES CLIMÁTICOS E CONSTRUTIVOS NA CONSERVAÇÃO DOS OBJETOS EM EXPOSIÇÃO

O Instituto RB (Fig. 19) foi construído em uma área envolta por uma reserva de mata atlântica preservada, que ocupa uma área total de 77.603 m<sup>2</sup>. Seus prédios estão cercados de áreas verdes: um vasto jardim (variedade de fauna e flora) e lagos. A construção da maioria dos edifícios se assemelha pela utilização de tijolos, vitrais e claraboias em sua arquitetura.

**Fig. 19.** Vista aérea do Instituto Ricardo Brennand.



**Fonte:** Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

Como anteriormente citado, o complexo arquitetônico do Instituto RB abriga três prédios expositivos, que apresentam semelhança, mas também se distinguem entre si: Pinacoteca, Castelo e Galeria. O Instituto RB apresenta a Pinacoteca como sendo o prédio expositivo de seu complexo com maior infraestrutura, possuindo equipamentos de controle de umidade, temperatura, luminosidade e segurança contra furtos,

roubos e vandalismo. Esses equipamentos - concentrados no salão principal - se caracterizam pelo controle automatizado e constante de temperatura e umidade, com padrão de temperatura média em 21°C, com variação de mais ou menos até 3°C, e 53% UR com variação de mais ou menos 5% de umidade. O salão possui sensores e portas automáticas que garantem a constância dos níveis climáticos, com ajuste automático, e armazena seus dados e fatores climáticos durante 20 dias. É o único espaço da instituição que apresenta controle climático informatizado. Arquitetonicamente, o salão apresenta, ao contrário do resto das exposições, parede revestida com reboco, isolando as obras do contato com os tijolos. Sua iluminação é artificial e é controlado o nível de lux no ambiente. Não possui vitrais e as claraboias são todas vedadas com a utilização de filtros UV.

Entretanto, no *Foyer*, entrada do prédio da Pinacoteca, o espaço que possui obras em exposição, não possui controle climático e nem registro das condições climáticas. A ventilação é totalmente natural. As obras com estrutura para fixação na parede ficam algumas diretamente nos tijolos e outras na parede com revestimento. Sua claraboia é vedada. Ao centro do salão há o espelho d'água. A depender do horário do dia, principalmente à tarde, algumas brechas fortes de luz irradiam nas obras, e há iluminação artificial. Existem três portas de acesso para os visitantes: a porta principal de entrada para o prédio, é de madeira e sempre fica aberta, enquanto as duas outras portas ligam para a continuação das exposições: o Corredor das esculturas e outra para o Salão principal.

O corredor das esculturas, outro espaço do prédio da Pinacoteca, não possui climatização artificial e nem registro ambiental, totalmente aberto ao ambiente exterior, com focos constantes de iluminação natural. Sua iluminação artificial só é acionada no final da tarde. A sala de "O Julgamento de Fouquet" possui revestimento em reboco, iluminação artificial, uma porta de acesso para os visitantes que fica sempre aberta, um sistema de ar condicionado (mas seu controle não é automatizado por máquinas), que fica acionado a 18 °C e um desumidificador. Não há registro das variações climáticas há alguns anos, contudo, antigos registros datados de 2014 apresentam variações entre 22 e 26 °C e entre 53 e 75% de umidade, a depender do horário, visitação, e provavelmente das mudanças climáticas externas.

O segundo edifício de exposi o da institui o, o Castelo de Armas, tem como principal fator de problemas na manuten o de níveis estáveis de conserva o preventiva, o fato de ser "ilhado" em um fosso com presença e circula o constante de  gua. Vale informar que os prédios são impermeabilizados. Quanto ao acesso, apesar de possuir salas com exposi es específicas, tem apenas uma estreita porta de acesso<sup>47</sup> que possui cortina de ar. As salas que possuem sistema de ar condicionado e desumidificadores são: Sala dos Cavaleiros - seis sistemas de ar condicionado e oito desumidificadores, com registro da temperatura e umidade relativa; Sala das Orientalistas - cinco sistemas de ar condicionado e cinco desumidificadores, com registro da temperatura e umidade relativa; Sala das Armas Orientais - um sistema de ar condicionado e três desumidificadores, com registro da temperatura e umidade relativa. A maioria das salas apresentam ar condicionado, mas não apresentam portas ou cortinas de ar, o que gera a circula o do ar entre os demais ambientes expositivos. As paredes não são revestidas e algumas obras são fixadas diretamente nos tijolos. As Salas dos Cavaleiros e Orientalistas possuem claraboias e vitrais, sendo apenas algumas claraboias vedadas.

A Galeria apresenta duas salas expositivas interligadas e uma torre: Torre Rodin, Salão Rodin e Salão Principal. Possui climatiza o artificial, jatos de ar condicionado, com oito ar condicionados, ficam instalados no alto do Salão Principal e gera climatiza o para todos os espaços, não apresentando desumidificadores e nem controle climático. As paredes não são revestidas e algumas obras são fixadas diretamente nos tijolos. As salas possuem vitrais que não são vedadas, suas duas portas de acesso possuem cortinas de ar.

A arquitetura dos prédios do Instituto RB apresenta estruturas e condi es adequadas para as variadas situa es climáticas, inclusive sua estabiliza o. O que se faz necessário   um olhar minucioso

47 O que dificulta inclusive o acesso de cadeirantes.



e estudos para um projeto de readequação de alguns pontos frágeis, mas passíveis de solucionar. Os equipamentos já existem em sua maioria (instalação e manutenção), as novas aquisições devem ser realizadas a partir de estudo técnicos da capacidade desses aparelhos em comparação aos objetivos que desejam alcançar.

Devido à umidade existente nos espaços expositivos ter suas fontes localizadas nos ambientes externos e internos, se faz necessário conhecer características constitutivas do edifício e de seu entorno. Estudar o comportamento térmico do prédio, que se relaciona com suas propriedades materiais de construção, bem como com o macroclima externo, é fundamental. Por exemplo, os tijolos possuem baixa resistência térmica, o que fragiliza seu isolamento às variações climáticas externas (CARVALHO, 1997, p. 10). Isso torna necessário, e com urgência, o isolamento do contato direto das obras fixadas com as paredes. Sugerimos os acréscimos de “almofadas” de ethafoam para isolar o contato, que é acessível e possível de realização, por exemplo. Outro fator é a presença de fonte e espelho d’água nos ambientes expositivos, o que influi diretamente na oscilação da umidade relativa. Essas informações e conhecimentos podem servir de base auxiliar para a elaboração de propostas para uma política de conservação preventiva pela instituição.

Outras questões problemáticas na arquitetura, mas resolvíveis, são as claraboias e vitrais que permitem a incidência de raios solares nas obras expostas. Evitar a radiação solar direta nos objetos ou próximo a eles, vedando as claraboias e inserindo telas em filtro externamente nos vitrais, bem como diminuir o tempo de exposição das obras às fontes luminosas naturais e artificiais aumentam a longevidade do acervo. Algumas possíveis resoluções foram realizadas por meio do estudo dos tipos e variações das lâmpadas artificiais pela equipe de conservação aliada à equipe de automação, para a proposta de uma solução de iluminação para as exposições, bem como sua aquisição, aliando qualidade para a conservação da obra, garantia de visualização adequada para os visitantes, economia de energia e custo baixo de aquisição.

Especificamente no Salão principal e na sala Fouquet da Pinacoteca, no Castelo de Armas e Galeria, deve-se realizar estudos sobre as variações climáticas durante minimamente um ano, com a utilização de dataloggers ou termohigrômetros, para que seja possível a compreensão e estudo dessas instabilidades e estipular níveis estáveis de temperatura e umidade, bem como a necessidade de instalação/aquisição de mais ar condicionados (ou reajustes da temperatura dos que já existem) e desumidificadores. No caso da Galeria há necessidade de desumidificadores, sendo a quantidade definida a partir dos estudos climáticos.

Com base nos padrões de temperatura e umidade sugerido pelos manuais técnicos foi adotado o padrão nos espaços expositivos de temperatura de 20°C, com variações para mais ou menos de 2°C e umidade relativa de 50%, com variações para mais ou menos de 3%. Vale ressaltar que essa média é sugestão e que estudos contínuos e aprofundados podem chegar a outras conclusões, mas um fator que deve ser permanente e imutável é a constante busca pela constância e não oscilação dos parâmetros estabelecidos.

Deve-se ter especial atenção aos espaços com ventilação natural, pois a penetração de ventos carregados de umidade pode ocasionar a instabilidade da temperatura e umidade, acelerando assim a deterioração dos objetos expostos. Ao se manter o sistema de ventilação natural nos espaços onde possuem obras deve-se levar em consideração dois fatores:

[...] de um lado, pode ser um dispositivo eficaz para favorecer as perdas térmicas, reduzindo a temperatura superficial dos elementos de construção e, conseqüentemente, a temperatura do ar; e do outro, pode se constituir num sério inconveniente, quando o ar é carregado de umidade, sais, poeira e poluição (CARVALHO, 1997, p. 27).

Cabe especial atenção aos ambientes abertos da Pinacoteca. Para o *Foyer* seria interessante a inserção de portas automáticas e a instalação de equipamentos de climatização e desumidificadores

ou a diminuição da abertura das portas de acesso, para que haja um maior controle da circulação de ar e umidade, acompanhado de constante controle das variações climáticas ao longo dos dias, meses e estações, para que possa ser planejado soluções menos danosas e mais eficazes a longo prazo. O caso do Corredor das Esculturas seu fechamento completo e instalação de equipamentos de climatização é uma ação pouco, ou diria melhor, nada cogitada institucionalmente. Seria possível então como paliativo a inserção de telas móveis (produzidas com materiais resistentes e específicos, definidos a partir de estudos) nas arcadas externas para que durante o período de fechamento do museu tais telas ficassem fechadas (18 horas às 13 horas do dia seguinte), sendo aberta somente no período de visitação. Aliada ou não a essa possível solução, é a necessidade constante e diária de “ronda” ou fiscalização dos objetos e seus estados de conservação, desde a conferência periódica a partir dos laudos técnicos à presença de excrementos, ninhos e outros fatores biológicos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração de parâmetros e níveis definidos para a política de conservação preventiva devem ser resultantes de estudos. O acompanhamento constante da coleção, do prédio e do entorno é necessário para a definição dos padrões e para que a utilização adequada dos recursos técnicos e humanos seja realizada e passível a ajustes necessários. A adoção de uma conservação preventiva pode demandar o investimento em alguns equipamentos e profissionais, por isso os museus podem contar com o auxílio de submissão de projetos em programas de apoio e auxílio financeiro para modernização e conservação dos museus, ou o planejamento orçamentário para essas aquisições a um prazo maior de tempo. No caso específico o Instituto RB, mesmo sendo privado, assim como outras instituições, o planejamento e estudo para a política de conservação preventiva apresentará por exemplo quais equipamentos e justificativas para suas aquisições, bem como valores e custos.

Esses estudos, análises e discussões não são fáceis e rápidos de se introjetar coletivamente no conjunto de indivíduos envolvidos, desde funcionários a visitantes. Mas mesmo com as dificuldades, ou mesmo que se demande um tempo maior, deve ser elaborado, porque a conservação gerará economia financeira e o mais importante: a preservação será para evitar a necessidade de restauração e conseqüentemente a longevidade das obras, se pensada a sua conservação de forma preventiva.

Ao pensar na importância da conservação preventiva em ambientes expositivos, deve-se pensar que o bem cultural é uma herança significativa a determinados indivíduos que lhe atribuem valores. Por isso, todas as ações de prevenção em sua abrangência são fatores de valorização do mesmo e do grupo/indivíduo a quem estes objetos representam e/ou são significantes. Sendo ações preventivas e de preservação responsabilidade e função de todos os museus que têm sobre guarda bens culturais musealizados e patrimonializados.

O Instituto Ricardo Brennand possui como uma de suas funções a conservação de sua coleção. Como apresentamos anteriormente, as principais condições e práticas para uma eficiente política de conservação preventiva o Instituto possui, necessitando direcionar alguns ajustes e adaptações. Ao pensarmos nos espaços expositivos como elementos para uma proposta de política de conservação preventiva, percebe-se o quão necessário é conhecer a instituição em seus detalhes, fato só possível se houver um trabalho coletivo entre os setores/funcionários, pois envolve conhecer detalhes dos componentes materiais dos objetos, informações acerca das trajetórias de cada obra, as características climáticas e arquitetônicas dos espaços expositivos e do prédio, bem como entender as particularidades climáticas e geográficas do entorno. Essas informações servirão de base e norte para a discussão e construção de uma política de conservação preventiva.

Conhecer, analisar, dialogar: essas são ações e atividades que demandam um trabalho coletivo e a introjeção de pequenas ações cotidianas, que só serão possíveis no Instituto RB ou em qualquer outra instituição se seu corpo de funcionários e principalmente os gestores responsáveis entenderem a verdadeira importância da prevenção em todas as suas atividades, inclusive a de preservação. A elaboração coletiva, orientada pelo(a) conservador(a), de uma política de conservação preventiva, quando ligada ao Plano Museológico da instituição, desenvolve a função de servir de norte condutor para pensar a preservação e permanência da coleção, acessível então aos sujeitos significantes (inclui-se o corpo de funcionários) e ao público em geral.

## REFERÊNCIAS

- ALARCÃO, C. Prevenir para preservar o património museológico. *In Museal: Revista do Museu Municipal de Faro*, n. 2, Faro, 2007.
- ALBERT Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002. 2. ed. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2010.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.
- AZEVEDO, Miriam Della Posta de; LAMA, Eliane Aparecida Del. Conservação de coleções geológicas, **Geologia USP**: Revista do Instituto de Geociências, São Paulo: USP, v. 7, 2015, p. 5-105. Disponível em <<http://ppegeo.igc.usp.br/index.php/GUSPPE/article/view/1896>>. Acesso em: 28 nov. 2019.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)> Acesso em: 12 nov. 2019.
- CABRAL, Renata Campello. A dimensão urbana do patrimônio na Carta de Atenas de 1931. As contribuições da delegação italiana. **Arquitextos**, São Paulo, ano 15, n. 179.04, Vitruvius, maio 2015. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.179/5531>>. Acesso em: 1 dez. 2019.
- CAMARGO-MORO, Fernanda de. **Museu**: Aquisição-Documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.
- CARTA DE ATENAS. Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações. 1931 *In*: CURY, Isabelle (org.). **Cartas Patrimoniais**. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- CARVALHO, Claudia S. Rodrigues de. O espaço como elemento de preservação dos acervos com suporte em papel. 1997 (?). Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 1-36. Rio de Janeiro. Disponível em <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB\\_ClaudiaCarvalho\\_OEspaco\\_como\\_elemento\\_representacao\\_dosacervos\\_com\\_suporte\\_em\\_papel.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_ClaudiaCarvalho_OEspaco_como_elemento_representacao_dosacervos_com_suporte_em_papel.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- CASTILLO RUIZ, José. ¿Hacia una nueva definición de patrimonio histórico? Reflexiones sobre el documento “bases para una carta sobre patrimonio y desarrollo en Andalucía”. **PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**, n 16, Sevilla, IAPH, 1996, p. 101-106. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3018249>>. Acesso em: 5 jan. 2019.
- COELHO, Carla Maria Teixeira. Plano de Conservação preventiva. *In*: **Arquitetura moderna e sua preservação**: estudos para o plano de conservação preventiva do Pavilhão Arthur Neiva. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Casa Oswaldo Cruz, 2017, p. 32-41.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.
- DRUMOND, Maria Cecília de Paula. Prevenção e Conservação em Museus; *In*: CADERNOS de diretrizes museológicas. I. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional/ Departamento de Museus, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 4 ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

FERREZ, Helena Dodd; Bianchini, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.

INSTITUTO RICARDO BRENNAND. Plano museológico do Instituto Ricardo Brennand. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2019.

OGDEN, Sherelyn (ed.). **Caderno Técnico: Meio Ambiente**. Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. John Ruskin e as Sete Lâmpadas da Arquitetura - Algumas repercussões no Brasil. *In*: RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Cotia, Ateliê Editorial, 2008, p. 9-48.

Pinheiro, Lena Vania Ribeiro ; **GRANATO, Marcus**. Para Pensar a Interdisciplinaridade na Preservação: algumas questões preliminares. *In*: Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva (Org.). **Preservação Documental: uma mensagem para o futuro**. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2012, v. 1, p. 23-40.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Tradução e apresentação Maria Lucia Bressan Pinheiro, revisão Beatriz Mugayar Kühl e Paulo Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.

SCHEINER, Tereza Cristina. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. *In*: **MAST Colloquia – Museu: Instituição de Pesquisa**, v. 7. Rio de Janeiro: MAST, 2005, p. 85-100.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Coleção Estudos Museológicos. Vol 1. Florianópolis: FCC Edições, 2012.

ZANIRATO, Silvia Helena; CAVICCHIOLI, Andrea. Estratégias de conservação do patrimônio cultural material. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.3, n. 8, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9469>>. Acesso em: 5 dez. 2019.









# PARE, OLHE, ESCUTE – OBJETOS BIOGRÁFICOS SÃO BAÚS DE MEMÓRIAS?

VALORES E RESSONÂNCIAS DA LOCOMOTIVA ZEZÉ LEONE, UM PATRIMÔNIO FERROVIÁRIO.

Elizabete de Castro Mendonça<sup>48</sup>

Geisa Martins Soares<sup>49</sup>

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. **A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas.** (BARROS, 2018, p.31, grifo nosso).

## INTRODUÇÃO

O poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014) traz em sua poesia, no livro *Memórias Inventadas*, várias passagens que falam de suas memórias. O autor conta, por meio de seus poemas, suas vivências de infância, que incluem as brincadeiras em seu quintal, rememoradas através de objetos. “Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião, escrevi uma carta aos meus pais. (...) Eu queria ser fraseador, e não doutor.” (BARROS, 2018, p. 23). Poderíamos nos ater aqui a debruçar tempo e analisar os poemas de Manoel de Barros que, traz em sua escrita passagens que dizem tanto sobre coisas, quanto o que elas simbolizam na rememoração dos tempos e dos acontecidos com as pessoas. Mas trazemos o autor apenas para abrir nossa discussão e abrilhantar, poeticamente, a simbologia contida nos objetos, nomeadas através das palavras.

Como os objetos ou os *desobjetos*, denominação presente nos poemas de Manoel de Barros, e as coisas têm história e, por meio delas contos de vida podem ser cultivados. Os objetos são como nossos cúmplices, nos acompanham desde o nascimento, nos guiam e estão juntos de nós por toda a vida - até a nossa morte. E, por muitas vezes, os objetos que desempenham o papel de testemunhas fiéis, não morrem junto com seu usuário, pois mesmo gastos, continuam vivos no tempo e no espaço, ora adormecidos e esquecidos, ora exercendo nova função e cumplicidade no post-mortem de seu possuidor.

De certo, os objetos são possuidores de múltiplos sentidos ao longo de sua existência. Na analogia dos hábitos e cotidianidade dos seres humanos e a relação com o apoio material que objetos nos condicionam, Baudrillard (2009) traz uma análise abalizando que os objetos nos auxiliam duplamente: Primeiramente os objetos nos dão suportes materiais por meio de sua materialidade e técnica, o que ele denomina de séries instrumentais, ao mesmo tempo, auxiliam nas séries mentais que nos fazem dominar o tempo. (BAUDRILLARD, 2009, p.102). Uma das ancoragens da evolução de uma sociedade está na sua cultura material, a dimensão concreta de seu patrimônio cultural e, numa relação indissociável entre nós seres humanos, as coisas dão suporte material e trazem sentidos para a vivência do homem que, logo, de maneira quase recíproca, atribuem sentido às coisas que o cercam. O sentido da materialidade que contempla as funções dos objetos, seus usos e representatividade na sociedade humana vem sendo investigado por antropólogos, museólogos, turismólogos, entre outros estudiosos das ciências sociais e

48 Geisa Martins Soares é turismóloga (Bacharel em Turismo pela Factor Santos Dumont, MG.). Mestre em Turismo e Meio Ambiente (UNA Belo Horizonte MG.) Especialista MBA em Turismo: Planejamento, Gestão e Marketing (Universidade Católica de Brasília - UCB, DF). É pesquisadora e doutoranda em Museologia e Patrimônio, no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Atualmente é docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais (IF Sudeste MG.), no Campus Santos Dumont, MG.

49 Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Economia da Cultura e Gestão Cultural, mestra e doutora em Artes Visuais, com pós-Doutoramento em Museologia. Professora do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Coordenadora do Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e Documentação em Museus (NUGEP) e líder do Grupo de Estudo e Pesquisa do CNPq em Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social (GEMCTAS), ambos vinculados a Unirio.

humanas, dentre outras, tendo reconhecimento como tema de grande relevância, pois se manifestam como arcabouços no campo dos saberes.

Aos objetos são atribuídos múltiplos sentidos ao longo da existência, considerando assim, no sentido conotativo, este ensaio traz algumas reflexões na tentativa de responder a seguinte indagação: Os objetos e as coisas, de posse de novos valores e sentidos patrimoniais, podem ser considerados contadores de histórias?

Partimos do pressuposto de que os objetos e artefatos ferroviários vão adquirindo diversos valores ao longo da vida (útil ou não), como históricos, afetivos, entre outros, passando a representar testemunhos das histórias em que estes objetos, ou coisas ferroviárias fazem parte. Neste sentido, o objetivo deste estudo é conhecer e compreender as ressonâncias dos valores e representatividades do patrimônio ferroviário, especificamente na análise da Locomotiva a Vapor Zezé Leone, que se encontra estacionada na Estação Central do município de Santos Dumont, MG., que apresentaremos à frente.

De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o vasto patrimônio ferroviário distribuído pelo Brasil<sup>50</sup>, abrange os bens móveis: locomotivas, vagões, guindastes, equipamentos de manutenção, sinos, relógios, bancos, telégrafos, mobiliários, acervo documental, manuais técnicos, fotografias, e; os bens imóveis: edificações, estações, oficinas, refeitórios, alojamentos, postos telegráficos, moradias, entre outros.

Para dar suporte teórico à investigação, são discutidos brevemente a importância de se conhecer e compreender a biografia das coisas na caracterização do objeto (biocêntrico ou biográfico), como aqueles que acompanham o cotidiano e a vida do ser humano, e os novos valores dos objetos. Apresenta-se também questões relacionadas às ressonâncias que o patrimônio analisado pode alcançar. Trazendo o alicerce teórico de Violllet Morin (1969), Greenblatt (1991), Gonçalves (2007), Stallibras (2008), Baudrillard (2009), entre outros.

Portanto, o capítulo está dividido em três seções. A primeira a parte teórica que trata das conceituações de cultura material, de objeto biográfico, valor do patrimônio ferroviário, ressonâncias, e na seção de resultados apresenta-se a Locomotiva Zezé Leone e a análise da pesquisa qualitativa para, ao final, trazer algumas considerações.

O ensaio traz no processo metodológico a revisão bibliográfica com pesquisas em fontes primárias e secundárias que oportunizaram a construção de reflexões teóricas iniciais para, em seguida, trazer as análises qualitativas realizadas em torno da Locomotiva Zezé Leone em Santos Dumont, MG. Fora aplicada pesquisa de campo entre outubro e dezembro de 2022, com aplicação de 29 entrevistas<sup>51</sup> num roteiro de perguntas (semiestruturado) que, após transcritas e compiladas, com o apoio do Software Atlas Ti.<sup>52</sup>, versão 2023, foram agrupadas e codificadas para que a análise qualitativa alcançasse as reflexões temáticas propostas.

50 Quanto ao quantitativo e qualitativo dos bens, a Lei Nº11.483, de 2007, traz: os dados da Inventariança da Extinta RFFSA sinalizam os seguintes números: mais de 52 mil bens imóveis, entre terrenos e edificações; 15 mil itens de bens móveis classificados como histórico pelo programa Preserve e vinculados a convênios assinados pela RFFSA e que, em atendimento ao art. 5º do Decreto nº 6.018/2007, estão automaticamente sendo transferidos para o IPHAN para posterior avaliação por parte do instituto; dois milhões de itens de bens móveis que precisam ser avaliados quanto ao seu valor histórico, artístico e cultural; além de um incalculável acervo documental. Some-se a isso o patrimônio imaterial, representado pelos costumes, tradições e outras influências trazidas pela ferrovia, e que hoje fazem parte do cotidiano de grande parte da população, direta ou indiretamente afetada pela presença da ferrovia (IPHAN, 2012, p.12).

51 Na ocasião da entrevista foi apresentado ao participante de pesquisa o conteúdo do documento Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pelo Comitê de Ética de Pesquisa da Plataforma Brasil (em outubro de 2022), ao quais o projeto de pesquisa fora submetido. Foram selecionados para a entrevista pessoas ligadas a gestão do patrimônio, ferroviários aposentados, pesquisadores de história, museologia e turismo, alunos e eis alunos do Curso de Guia de Turismo e servidores do IF Sudeste MG, do Campus Santos Dumont.

52 O software Atlas TI (2022), é um programa que permite organizar e analisar os dados da pesquisa qualitativa, auxiliando o pesquisador na classificação e no gerenciamento das informações, é uma ferramenta que funciona como um apoio importante na análise dos dados empíricos, como documentos textuais e imagens, que depois de alimentados em um projeto criado dentro do sistema, permite a organização documentos decompondo-os e codificando-os para em seguida, elaborar análises diversas, através de códigos, memos, redes, planilhas etc.

Quando ouvimos as histórias contadas pelos ferroviários em Santos Dumont, MG.<sup>53</sup>, e por suas famílias, percebe-se a relação de afeto que a relação Locomotiva/comunidade produziu no passado que ressona no tempo presente. À luz da análise biográfica, com a histórica e os usos e dos valores atribuídos ao bem ferroviário Locomotiva Zezé Leone, pode-se afirmar que o patrimônio ferroviário vem adquirindo diversos valores ao longo do tempo. Além de valor histórico e de raridade, novos valores como: valor turístico, valor de memória e afetivo, foram identificados juntos aos participantes da pesquisa, assim, podemos dizer que as ressonâncias produzidas pelo artefato ferroviário refletem tanto na memória individual das famílias sandumonenses, quanto na memória coletiva<sup>54</sup>.

A relevância deste estudo trafega nas questões de se conhecer e compreender os valores adquiridos ao longo do tempo, da biografia dos bens do patrimônio ferroviário e as ressonâncias que podem ecoar e ir além, alcançando novas estações de preservação, de musealização e outras mais.

## 2 – OBJETOS BIOGRÁFICOS SÃO BAÚS DE MEMÓRIAS?

### A CULTURA MATERIAL, OS VALORES E AS RESSONÂNCIAS DOS BENS PATRIMONIAIS.

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência. (BOSI, 1994, p. 55).

Os elementos concretos da cultura material dão suporte para os simbolismos criados ao longo do tempo e, portanto, representam a cultura de uma comunidade ou de uma localidade e constituem seu patrimônio cultural. Em 1972 ocorreu em Paris, França, a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O evento alertou para a importância do tema e da salvaguarda do patrimônio mundial. Consideramos o Artigo 1.º da referida Convenção que traz o conceito de patrimônio cultural material:

Para fins da presente Convenção serão considerados como patrimônio cultural: Os monumentos. - Obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; os conjuntos. - Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; os locais de interesse. - Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. (UNESCO, 1972).

Desta posta, na composição da cultura material encontramos desde monumentos e objetos artísticos e do cotidiano, sendo os elementos classificados como a) Bens móveis: podem ser transportados e reúnem os acervos e coleções; b) Bens imóveis: são estruturas fixas e representam os centros históricos, sítios arqueológicos, edifícios, dentre outros edificadas. (UNESCO, 1972).

<sup>53</sup> O município de Santos Dumont está situado no sudoeste do Estado de Minas Gerais, integrando a macrorregião da Zona da Mata e a microrregião de Juiz de Fora, formada por 30 municípios. Distante, aproximadamente 207 km de Belo Horizonte, capital do Estado, seu nome é uma homenagem ao conterrâneo Alberto Santos Dumont, o Pai da Aviação. Antes Distrito de João Gomes, adiante em 1889 município de Palmyra, onde nasceu Alberto Santos Dumont - na Fazenda Cabangu, em 1932 é denominado município de Santos Dumont, em homenagem a Alberto Santos Dumont. (IBGE, 2023). Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/santos-dumont>. Acesso em 1º de julho de 2023.

<sup>54</sup> O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), traz as principais referências para os estudos sobre memória e sentença que a memória individual está na base da formulação da identidade e só existe a partir de uma memória coletiva. A memória individual, para Halbwachs, nada mais é do que fruto de uma memória compartilhada, pois não é formada isoladamente pelo indivíduo. As lembranças são constituídas, compartilhadas e cristalizadas no interior de um grupo e estas podem ser posteriormente reconstruídas, simuladas e reproduzidas graças ao que ele chama de memória histórica (sucessão de acontecimentos marcantes na história, encarados de forma consensual) e pelas inúmeras formas de vivência destes grupos. (HALBWACHS, 1990)



Na concepção de Ulpiano Bezerra de Meneses, vivemos imersos em um oceano de coisas materiais que são fundamentais à nossa existência biológica, psíquica e social (MENESES, 2005, p.18). Numa evolução dupla, os objetos evoluem - inseparavelmente, com o homem (MENESES, 2005; DOHMANN, 2013).

Abraham Moles (1981), destaca os três pilares nos estudos da cultura dos objetos: o universo dos objetos, o universo dos signos e o universo das circunstâncias em que os objetos estão inseridos e são analisados. É vão tentar entender um objeto sem considerar as circunstâncias que os significados estão inseridos, ou seja, são necessárias análises criteriosas, e em muitos casos, por meio de múltiplos olhares. Na percepção de Moles (1981) a palavra *objectum* significa coisa existente fora de nós mesmos, sendo tudo aquilo que os sentidos captam, como numa análise objetiva, ou seja, que se expressa com clareza, sem rodeios, direto. E, numa contraposição, na subjetiva, traz o que é característico da realidade como ela é percebida, que se difere e se separa do considerado concreto e tangível (MICHAELIS, 2021).

Alguns teóricos como Morin, (1969), Meneses (2012), Dohman (2013) e Bosi (2005), defendem que, da relação homem / objeto surgem interdependências em paradoxos pois, ao mesmo tempo em os homens fazem os objetos, os objetos fazem os homens, ou seja, da mesma forma que os homens valorizam as coisas, a partir das coisas criam-se perspectivas de atribuição de valor aos homens.

Para a socióloga francesa Violette Morin (1969), desde muito tempo se tem ciência de que a relação homem e objeto nem sempre é clara e, como destacado anteriormente, esta relação se torna paradoxal. Na medida em que os objetos desejados são aperfeiçoados e causam fascínio e se proliferarem no consumo de massa, as relações entre o sujeito e o objeto acabam correndo o risco de que sua gênese seja invertida (MORIN, 1969, p.187), ou seja, muitas vezes não mais o sujeito domina a técnica e cria o objeto, mas é o objeto que, como se substituísse o criador, cria a imagem e as condições de vida do sujeito.

O sociólogo Jean Baudrillard (2009), em seu livro intitulado: O Sistema dos Objetos, afirma que os objetos cotidianos proliferam, as necessidades se multiplicam e a produção e o consumo da modernidade, lhes acelera o nascimento e a morte, como um novo modelo de um celular que em sua data de nascimento já se prevê seu tempo aproximado de uso, ou seja, o tempo de vida e conseqüentemente sua data de morte. Baudrillard (2009) ressalta que falta vocabulário para designar os objetos, ao ponto em que indaga: “pode-se esperar classificar um mundo de objetos que se modifica diante de nossos olhos e chegar a um sistema descritivo?” (BAUDRILLARD, 2009, p.10).

Na teoria de Kopytoff (2008), uma coisa pode ter determinado valor para uma pessoa, ao passo que poder ser outra coisa ou ter outro valor para outra pessoa. Dizendo em poucas palavras, cada coisa tem seu valor, para cada circunstância e sob o olhar de pessoas diferentes, as coisas possuem múltiplos sentidos.

Na concepção da conservadora norte-americana Barbara Appelbaum (2010), as pessoas valoram os objetos conforme as suas emoções, seus conhecimentos, ou seja, são qualidades inteiramente pessoais que são atribuídas aos objetos e as coisas. “Os objetos não têm valor. São as pessoas que os valoram.” (APPELBAUM, 2010, p. 86). A pesquisadora apresenta treze categorias de valores não materiais a serem analisados no processo de conservação do objeto: Valor artístico; Valor estético; Valor histórico; Valor de uso; Valor de pesquisa; Valor educacional; Valor de antiguidade; Valor de novidade; Valor sentimental; Valor monetário; Valor de associação; Valor de comemoração; Valor de raridade. (APPELBAUM, 2010, p. 86-114). Nesta esteira de pensamento, a autora defende que a definição dos valores que objeto possui no momento da análise e os valores adquiridos ao longo do tempo, são pontos de extrema importância para análise do conservador. (APPELBAUM, 2010, p. 115-116). Consideramos esta questão relevante, pois, indo um pouco mais além, esta pode ser uma prática decisória não só para o conservador, mas para todos os interessados na preservação de um bem, como as custodiantes instituições públicas e privadas e a comunidade que participa deste processo decisório de preservação.



A problemática que envolve o valor é questão engenhosa que demanda tempo e ao discursar sobre o patrimônio “estamos tratando não de coisas, mas daquela matéria prima - os significados, os valores, a consciência, as aspirações e desejos que fazem de nós seres humanos.” (MENESES, 2012, P.31).

Estes trilhos de pensamento nos permitem trazer ênfase e permanecer na defesa de que são as coisas materiais, como se os sentidos que envolvem os artefatos ferroviários se comportassem como ingredientes de uma iguaria típica que, como numa alquimia, condicionam o *savoir-faire* das receitas culinárias e subsidiam, na materialidade, os elementos concretos do aporte da cultura material, dando significado e sustentando a vida em sociedade, assim, mantendo a “memória individual e coletiva” (HALBWACHS, 1990).

Todas estas elucidações sobre cultura material e a rememoração suscitada pelos objetos, mesmo que tratadas sem a imersão teórica mais profunda que elas merecem, nos faz mergulhar na abordagem biográfica das coisas, trazida por Kopytoff (2008), como uma metodologia de investigação. Ressalta -se que na trajetória dos objetos, desde seus usos primeiros, conforme já foi sugerido, sejam como “objetos biográficos” (MORIM, 1969) ou coisas que contam histórias, cada artefato tem a sua “biografia cultural” (Kopytoff, 2008) desenhada em sua trajetória ao longo do tempo. Assim, até sua chegada às coleções expostas em museus ou às coleções privadas ou públicas, os objetos vão recebendo significados e atribuições simbólicas.

Baudrillard (2009) ressalta o relógio de pulso como objeto que representa o duplo sentido em que vivemos a materialidade, ou seja, o relógio informa o tempo cronométrico exato, ao ponto que nos auxilia a nos apropriarmos do tempo, como se o relógio esgotasse o tempo ao passo que o referido acessório faz as contas e comunica o tempo que passa ou que passou - “o objeto-relógio devora o tempo” (BAUDRILLARD, 2009, p.102), decompondo e caracterizando o tempo como objeto consumido. Neste emaranhado de sobreposições de valores e sentidos das coisas, o tempo se comporta como se fosse os trilhos e as estações, ou seja, seguindo o percurso, o trem vai trafegando, devorando os quilômetros de trilhos e alcançando suas paragens, ao ponto que o maquinista vai calculando os túneis percorridos, fazendo a contagem e administrando, no tempo e nos trilhos, o tempo que foi e o tempo que resta de viagem.

Os objetos, as roupas, os monumentos, até mesmo as paisagens, vão adquirindo valores e novas formas com o tempo - ora as coisas se mantêm intactas, ora se refazem ou se dissolvem em função de sua durabilidade, possuem tempo de vida. O autor Peter Stallybrass (2008), em seu livro *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*, traz os temas da memória e do tempo materializados nos objetos usados por seus usufrutuários, sobretudo nas roupas - como se as roupas contassem fielmente, a história de vida de seu usuário, incluindo formas, puídos e cheiros adquiridos. O autor supracitado descreve as passagens em que Marx utiliza o casaco de seu falecido amigo Allon e faz reflexões sobre os significados da roupa.

Quando Allon morreu, Jen me deu sua jaqueta de beisebol, coisa que parecia bastante apropriada, uma vez que naquela altura eu tinha me mudado permanentemente para os Estados Unidos. (...) Comecei a ler, fui habitado por sua presença, fui tomado por ela. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de ‘memória’. Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro. Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. (STALLYBRASS, 2008, p.9-10).

Mas os objetos sozinhos não falam por si - relembremos o que destacou Meneses (2012): é vão indagar aos objetos a história dos objetos, são necessárias interações humanas para que as coisas produzam sentidos nos emaranhados de acontecimentos e sejam condutores dos processos de rememoração. O autor supracitado recorda que Edward Casey (1987), que fora um dos autores mais influentes a fixar, com ênfase, a noção de *‘body memory’* - corpo da memória, e a questionar a simetria junto a desproporcionalidade entre as representações mentais e materiais e o primado como mediadora da memória. Corpo de memória, a coisa ou o objeto, e o mediador da memória, a mente. Ou seja, objeto e

homem precisam se unir para que acontecimentos sejam rememorados. Através das coisas o homem vive o presente e rememora o passado, respaldado pelos objetos do cotidiano do passado.

Assim, os objetos e coisas vão produzindo lembranças e ressonâncias que alcançam, não só os que participaram do processo vivido junto ao objeto, mas também outras gerações, acionando tanto a memória individual, quanto a memória coletiva. Para o pesquisador americano Sthepen Greenblatt (1991), a ressonância é o poder de evocação que o objeto exibido possui que o faz alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em que os vê, as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque. (GRENBLATT, 1991, p. 250), ou seja, a passagem da consciência para a experiência e percepção dos valores do bem patrimonial se dá pela ponte da ressonância. José Reginaldo Gonçalves defende que o patrimônio não depende apenas da vontade e decisão política, nem depende de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos, ou comunidades e grupos. “Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar ressonância junto a seu público”. (GONÇALVES, 2007, p. 214).

Considerando que o patrimônio evoca os poderes da ressonância, ecoando sentidos, suscita saudosismo e emoção, logo, se pode acrescentar que tais desdobramentos - lembrança/lembrante, trazem encantamento. Mas o que vem a ser algo encantador? Greenblatt (1991) entende por encantamento “o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada.” (p.250). E vai além, afirmando que,

Será mais fácil apreender os conceitos de ressonância e encantamento examinando a maneira como nossa cultura apresenta para si mesma, não os vestígios textuais de seu passado, mas os vestígios visuais e materiais que dele sobrevivem, pois estes últimos estão colocados em exibição em galerias e museus projetados especificamente para este fim. (GRENBLATT, 1991, p.250).

A afirmação de Grenblatt (1991) de que a ressonância e o encantamento se dão a partir dos vestígios visuais e materiais, sobreviventes de uma cultura, e que são colocados a exposição em espaços de contemplação - como os museus, traz luz a defesa de que a atividade turística, com seus usos e ressignificações do patrimônio, pode ser uma fonte mantenedora, de preservação do patrimônio.

Aqui temos muitas nuances de desdobramentos que requerem longa discussão na tentativa de entender os imbrólios que os objetos, sejam xícaras, relógios ou trens, envolvem com o passar do tempo, acompanhando a trajetória de vida de seus usuários, e vão adquirindo novos valores que produzem ressonâncias.

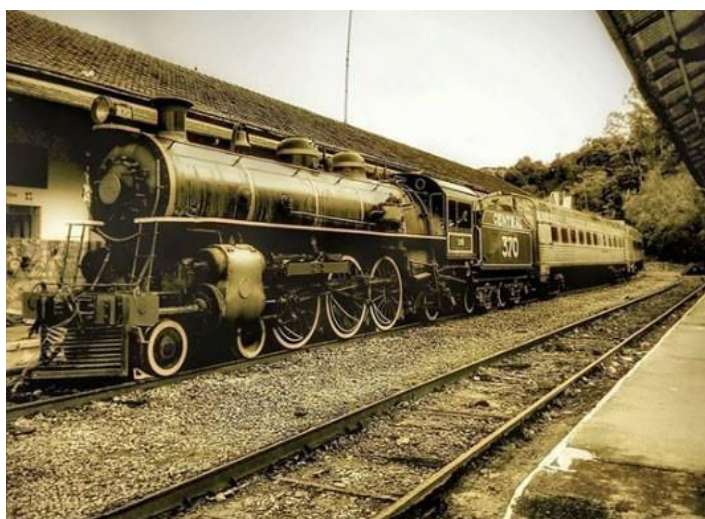
### 3 – PARE, OLHE, ESCUTE – A LOCOMOTIVA ZEZÉ LEONE CONTINUA A APITAR NA ESTAÇÃO.

Ao longe ela vinha apitando, pedindo passagem ao vento (...) dá saudade lembrar daquele barulho, vindo lá de longe, todas os dias e noites. Muitas vezes viajo em minha memória em busca daqueles dias, em busca daqueles ventos e apitos.’ (ENTREVISTADO 14, 2022).

A Locomotiva Zezé Leone<sup>55</sup> viveu muitas passagens da história ferroviária de Minas Gerais e conviveu com muitos maquinistas que a conduziam e dela cuidaram. De certo, a locomotiva testemunhou e foi cúmplice de passagens marcadas nos trilhos ferroviários, como os acidentes férreos, as paradas na estação para o embarque e desembarque de políticos importantes, o encontro de namorados ou familiares que há anos não se viam, ou como destacado acima, foi fiel confidente de seu maquinista que porventura, trafegando nas madrugadas silenciosas das montanhas de Minas, a ela confidenciou seus segredos.

55 Mas porque o bem fora chamado de Locomotiva Zezé Leone? Carlos Pereira da Rocha (1878-1957), maquinista dedicado e apaixonado pela 370, sempre cuidou da Locomotiva com muito carinho, chegou a instalar no tender um banheiro para sua comodidade. Os ferroviários da época diziam que a locomotiva de Carlos era tão bela que se comparava à beleza da então miss Brasil Zezé Leone. (CAVALCANTI, s/d).

Figura 1 - Locomotiva Zezé Leone



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

O município de Santos Dumont, MG., já elucidado em seção anterior, possui importante papel na história das ferrovias, tendo inclusive o fato de que o nascimento de Alberto Santos Dumont, o pai da aviação, que mais tarde veio a nomear a cidade, chegou por lá através da ferrovia, se mudou com a família para implantar os trilhos na região por volta dos anos de 1870. A linha ferroviária projetada por Minas Gerais que alcança e segue por Santos Dumont é denominada EFCB - Linha do Centro (Sobragi-Monte Azul). “O engenheiro Henrique Dumont estabeleceu sua família constituída de cinco filhos e escolheu uma casa de estilo palafita, e nela acomodou sua família bem próximo ao canteiro de obras da ferrovia.” (CASTELLO BRANCO, 1988, p. 46). Logo, em 19 de julho de 1873 nasceu Alberto Santos Dumont, sexto filho do engenheiro que ajudou na construção da história do município.

A Locomotiva ALCO Pacific.30 Nr. 370, (vide figura 1 acima), chegou na praça Mauá no Rio de Janeiro, onde fora feita uma linha para conduzi-la até o antigo Palácio Monroe (já demolido). Foi fabricada pela americana ALCO, e doada pelo Rei Alberto I da Bélgica, em 1922, por ocasião do centenário da independência à Central do Brasil. A Locomotiva recebeu a numeração 370 de série das Pacific.30 no Brasil, restando hoje, apenas duas, a 370 e a 353, que está no Museu do Imigrante, em São Paulo. (CAVALCANTI, s/d).

Mas porque o bem fora chamado de Locomotiva Zezé Leone? O nome faz alusão a Maria José Leone Leone<sup>56</sup>, a santista eleita no primeiro concurso de Miss Brasil, em 1923. Carlos Pereira da Rocha (1878-1957), maquinista dedicado e apaixonado pela 370, sempre cuidou da Locomotiva com dedicação, chegou a instalar no tender um banheiro para sua comodidade. Só a deixou muito tempo depois, e assumiu a 371, com a qual ficou até o fim de sua carreira. Neste período a 370 tinha 3 apitos. Os ferroviários da época diziam que a locomotiva de Carlos era tão bela que se comparava à beleza da então miss Brasil Zezé Leone. (CAVALCANTI, s/d).

A máquina a vapor possui na composição férrea de rodagem, quatro rodas guias, seis rodas motrizes e duas rodas portantes (4-6-2), (Vide Figura 2 abaixo), atingia a velocidade de 100km/h nos trilhos, feita para expressos. A Locomotiva Zezé Leone foi escalada para fazer o trem de luxo Cruzeiro do Sul com os primeiros carros de aço carbono da Central (trens de prata). Muitos carros restaurante e dormitório encontram-se atualmente estacionados a antiga Oficina Quarto Depósito, em Santos Dumont, MG. (CAVALCANTI, s/d).

<sup>56</sup> Maria José Leone, conhecida como Zezé Leone, tinha 19 anos quando venceu o concurso em abril de 1923. “Seu nome era sinônimo de mulher bonita: uma verdadeira Zezé Leone! Diziam. Ficou tão popular depois do concurso que virou nome de rua, de sobremesa, de perfume e até da Locomotiva 370! (RIOS, 2023).

Figura 2 - Desenho Bidimensional Representativo da locomotiva Zezé Leone



Fonte: Andrade, 2022.

O designer Pedro Luís de Andrade (2022), produziu o desenho bidimensional ilustrado acima, arte representativa da Locomotiva Zezé Leone com a pintura padrão da Central do Brasil. Com o objetivo de uma homenagem ao patrimônio, a postagem do desenho nas redes sociais aconteceu em outubro de 2022 por ser considerada data comemorativa do centenário da Locomotiva. (vide Figura acima). Andrade, 2022.

A Locomotiva MK-370 está estacionada na Estação Central para visitação e apreciação turística, está ao ar livre sofrendo com as intemp rias da natureza, precisa de cobertura e de adaptação de barreira de segurança. Apresenta estado de conserva o regular, com problemas de machas escuras, deslocamento de pintura, e pequenas rachaduras, sujidade aderida devido   falta de manuten o e limpeza periódica. O Projeto de Restaura o da Esta o Central prevê uma adequa o estrutural com cobertura para acomodar a Locomotiva (vide figura 3 abaixo), evitando que ela continue desprotegida   mercê das intemp rias do tempo e das depreda oes por passantes, o que vem ocorrendo frequentemente na localidade.

Figura 3 - Proje o de Cobertura para a Locomotiva Zezé Leone



Fonte: Funda o Casa de Cabangu, 2019.

A locomotiva Zezé Leone foi desativada em 1968 pela Rede Federal Ferroviária SA. (RFFSA) e, segundo alguns entrevistados, eis-ferroviários, iria para a sucata para corte no maçarico, na década de 1970, como aconteceu com muitos itens da frota a vapor na Oficina Quarto Depósito, em Santos Dumont, MG. "A interven o direta dos próprios ferroviários que assegurou a preserva o da Zezé Leone, quando foi desativada, mas houve resistência dos funcionários e ela foi salva." (CAVALCANTI,



s/d). Vale destacar que, assim como a Locomotiva Zezé Leone, outros exemplares raros da ferrovia, como por exemplo, a Locomotiva Guindaste à Vapor Nr.47, estações ferroviárias de pequeno e médio porte, maquinários, sinos, uniformes dos maquinistas, documentos, entre outros, que compõem a coleção do patrimônio ferroviário da localidade.

Nestes trilhos de pensamento, os artefatos patrimoniais ferroviários de Santos Dumont, mais especificamente a Locomotiva do estudo, pode ser uma contadora de histórias da ferrovia e da localidade.

A ferrovia perpassa a infância de diversos sandumonenses. A relação com a Estação central antigamente ia muito além do local de chegadas e partidas, mas era também o local onde a população tinha acesso ao Armazém. Além da memória afetiva e histórica, perpassa a história do inventor, a história do queijo e do vasto patrimônio material, maquinário, viadutos, locomotivas. A histórica Zezé Leone, o Trem de Prata. Eu fui criança que adorava o passeio de carro que terminava no Quarto Depósito onde por muitos anos a Zezé Leone esteve estacionada, quantas vezes decorada para o Natal. (20:3 ¶ 5-7 em Entrevista 20).

A partir do depoimento da participante de pesquisa acima, que coaduna com outros que afirmam o mesmo, percebe-se o quanto os trilhos da ferrovia, que passaram e passam pelo destino Santos Dumont, MG., continuam tocando a memória dos moradores locais e gerando afetividade em relação ao patrimônio ferroviário.

Na pesquisa realizada entre 2022 e 2023<sup>57</sup> a Locomotiva Zezé Leone<sup>58</sup> fora identificada como patrimônio ferroviário de Santos Dumont, MG., sendo um dos artefatos mais citados pelos participantes da pesquisa, dentre os elementos móveis e imóveis do patrimônio ferroviário. Os 29 entrevistados citaram a Locomotiva a Vapor Zezé Leone por 59 vezes, se referindo desde a importância do bem para a história da localidade, passando pelas condições de conservação não adequadas, e dizendo sobre a geração de memória afetiva e memória coletiva do artefato. Entre os Grupos Focais (GF) codificados entre os participantes da pesquisa, no GF - Patrimônio (Pessoas ligadas a gestão do patrimônio), 8 entrevistados citaram a Locomotiva Zezé Leone, por 17 vezes, visto a importância dada ao bem patrimonial. (Vide Figura 4 abaixo).

Figura 4 - Grupos Focais X Locomotiva Zezé Leone - Análise de Coocorrência.

		Locomotiva Zezé Leone	
		55	
GF1 Patrimônio	8 (166)	17	32,69%
GF2 Turismo	3 (99)	9	17,31%
GF3 Ferroviário	4 (113)	7	13,46%
GF4 Pesquisador	5 (92)	4	7,69%
GF5 Campus	5 (127)	5	9,62%
GF6 Guia de Turismo	4 (85)	10	19,23%
<b>Totais</b>		<b>52</b>	<b>100,00%</b>

Fonte: Elaborada pelas autoras, Software Atlas Ti. (2023).

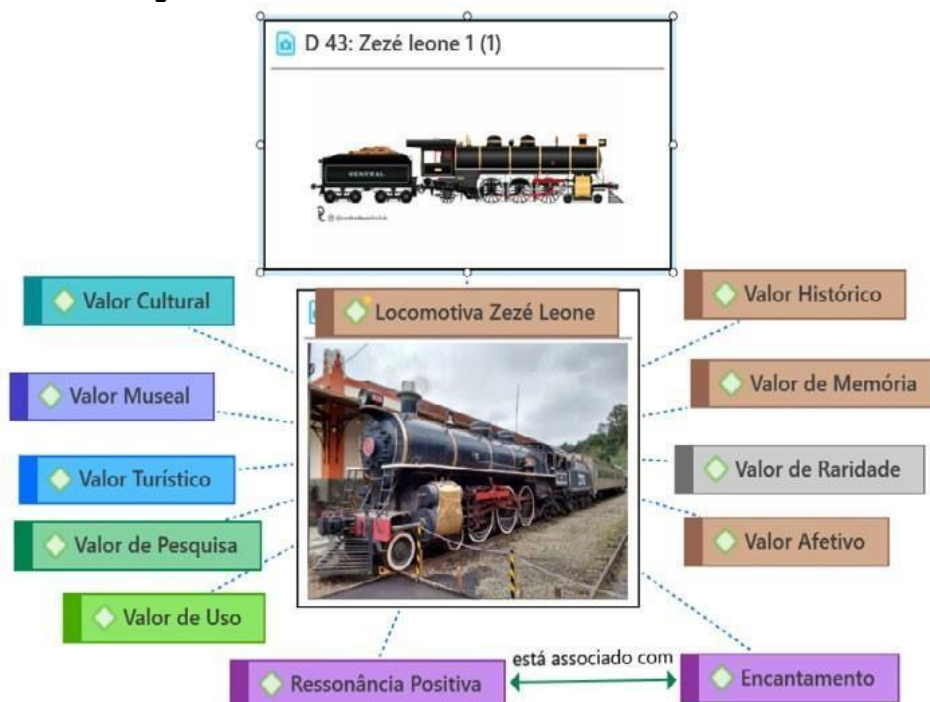
<sup>57</sup> Este estudo é integrante do projeto Ressonâncias do Patrimônio Ferroviário, alimentado no Software Atlas Ti., referente a pesquisa de Doutorado em Museologia e Patrimônio (UNIRIO), em andamento.

<sup>58</sup> A Locomotiva a Zezé Leone está estacionada na Estação Central para visitação e apreciação turística, está ao ar livre sofrendo com as intempéries da natureza, precisa de cobertura e de adaptação de barreira de segurança. Apresenta estado de conservação regular, com problemas de machas escuras, deslocamento de pintura, e pequenas rachaduras, sujidade aderida devido à falta de manutenção e limpeza periódica. O Projeto de Restauração da Estação Central prevê uma adequação estrutural com cobertura para acomodar a Locomotiva, evitando que ela continue desprotegida à mercê das intempéries do tempo e das depredações que vem ocorrendo frequentemente.



Quando fora indagado aos entrevistados sobre os valores do patrimônio ferroviário de Santos Dumont, a Locomotiva Zezé Leone recebera as atribuições dos valores: Histórico, cultural, de memória, de raridade, afetivo, de pesquisa, museal, de uso e turístico. Estes valores são ressonâncias que alcançam e demandam ações por parte da gestão pública e privada do bem ferroviário. Além dos valores e suas ressonâncias, o encantamento é um dos atributos simbólicos mencionados, sendo que o valor afetivo e o valor de memória foram mencionados por todos os entrevistados, o que sinaliza a importância do patrimônio para a comunidade. (Vide Figura 5, abaixo).

**Figura 5** - Rede de Valores Atribuídos a Locomotiva Zezé Leone.



**Fonte:** Elaborada pelas autoras, Software Atlas Ti. (2023).

Na rede de relações elaborada no Software Atlas Ti., ilustrada acima, a partir do projeto de pesquisa mencionado em seção anterior, percebe-se que as ressonâncias são como reflexos que a Locomotiva Zezé Leone emite, e dotada de múltiplos valores, como o valor afetivo e o valor de memória e o valor turístico, que provocam outros sentidos - de encantamento, inclusive, na comunidade em que ela está patrimonializada.

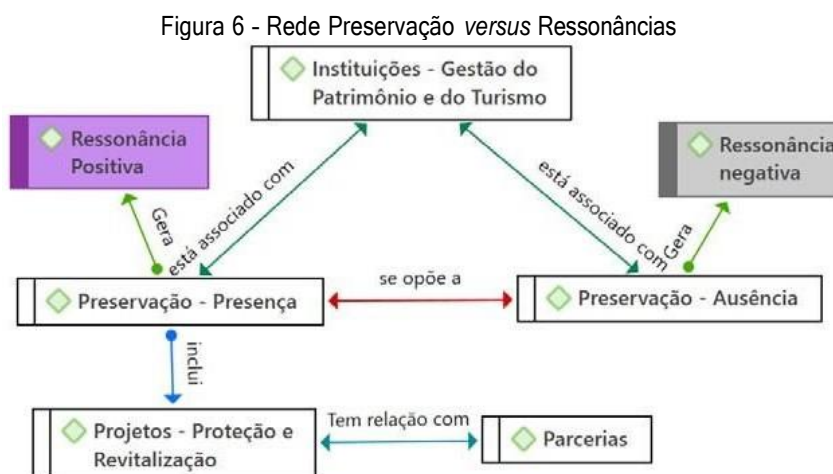
Na percepção da Entrevistada 02, além dos diversos valores do patrimônio pesquisado, o valor turístico deve ser considerado para ações e projetos integradores, que uma iniciativas públicas e privadas em prol de projetos de turismo considerando o patrimônio como elemento central, almejando os usos e a conservação do patrimônio. A participante de pesquisa supracitada aponta que a elaboração de um roteiro turístico que inclua os recursos potenciais dos bens ferroviários seria interessante para os turistas que visitam a cidade em busca de história e cultura, destaca sobremaneira, a importância da parceria entre instituições, comunidade e poder público para a preservação e valorização do patrimônio ferroviário de Santos Dumont, portanto, segundo a participante, é necessário que todos trabalhem juntos para garantir a conservação desse legado histórico ferroviário para as futuras gerações.” (02:7 ¶ 8-10 em Entrevista 02).

Considerando as ressonâncias dos valores atribuídos aos bens patrimoniais da localidade, sobremaneira da Locomotiva, estão presentes nos depoimentos relacionados às passagens de vida dos sandumonenses. Estas lembranças habitam a memória afetiva da infância de alguns entrevistados, e perpassam pela consciência individual e coletiva em relação a importância de projetos efetivos de preservação dos bens

ferroviários no tempo presente. Estas questões foram apontadas participante de pesquisa integrante do GF - 4 (Pesquisadores e professores ligados a museologia, história e/ou turismo), que diz:

Desde muito pequeno já gostava de trens, quando tinha 1 ano de idade ganhei um ferrorama da marca Estrela, tenho ele até hoje!!! Meu avô foi funcionário da Central do Brasil e depois Rede Ferroviária, trabalhou no guindaste por muitos anos, ele sempre contava histórias sobre a ferrovia e sempre ficava fascinado. Sobre a ferrovia como patrimônio, sempre assisti muitos vídeos sobre ferrovias da Europa e vejo que lá fora eles valorizam muito esse meio de transporte. Comecei a valorizar mais ainda depois que participei como estagiário na restauração da Zezé Leone em 2008. (51:2 ¶ 9-10 em Entrevista 29).<sup>59</sup>

Quando analisadas as ressonâncias - positiva e negativa, a partir do suporte de dados do Projeto Ressonâncias do Patrimônio Ferroviário no Atlas TI, percebe-se que a presença de ações de preservação gera ressonância positiva, incluindo projetos e elos de parcerias entre instituições, ao ponto que a ausência de ações efetivas de preservação do patrimônio, geram ressonâncias negativas. Como demonstrado na Rede Preservação versus Ressonâncias, gerada a partir do Software Atlas Ti.; (vide Figura 6 abaixo).



Fonte: Elaborada pelas autoras, Software Atlas Ti. (2023).

As questões relacionadas a preservação, mencionadas acima, podem ser aclaradas, no sentido de se discutir e propor ações específicas de novos usos do bem patrimonial ferroviário, é interessante utilizar-se das metodologias discutidas em seção anterior, em que se propõe investigar os valores não materiais (APPELBAUM, 2008) a biografia do bem patrimonial (KOPYTOFF, 2008).

Trazendo a metodologia de Kopytoff (2008), poder-se direcionar algumas perguntas a Locomotiva Zezé Leone, pois, produzir e examinar sua biografia pode dar novos realces ao artefato férreo, que, além de seu uso operacional primeiro como locomotiva a vapor, coleciona muitos valores. Trazendo algumas indagações, como por exemplo: a) Que tipo de informação intrínseca a locomotiva traz de conteúdo? Quantas e quais pessoas conviveram com a locomotiva e tiveram-na como testemunha de vida? Quais são os mercados culturais para elas? As respostas poderão trazer maior clareza e segurança para se discutir e direcionar esforços integrados das iniciativas públicas e privadas em prol da preservação do bem estudado.

A partir da pesquisa é possível afirmar que os depoimentos dos integrantes dos Grupos Focais analisados foram de grande importância, em primeiro lugar para se conhecer a dimensão da representatividade do patrimônio ferroviário na localidade estudada, em segundo lugar para se conhecer a atribuição de valores e as ressonâncias, positivas e negativas, geradas a partir deles. E, em terceiro lugar, para se dimensionar as articulações locais da gestão do patrimônio, que em nossa análise, precisam atuar mais efetivamente em prol da preservação do patrimônio ferroviário que o município possui. Vale ressaltar

59 <https://go.atlasti.com/337411b2-ff09-44ae-b3cd-3b213c4d789d/documents/5ba25114-76a7-4911-a163-031f7137de75/quotations/8e8afdf0-cb8f-4f4f-9dd6-23c971958a6e>

que projetos de conservação e restauro estão sendo empreendidos em Santos Dumont, MG. A partir do Projeto de Restauro da Estação Central<sup>60</sup>, proposto e implementado pela Ação em Movimentos Artísticos de Santos Dumont<sup>61</sup> (AMA-SD), foram projetadas ações de renovação dos espaços da estação, e previu uma adequação estrutural com cobertura para acomodar a Locomotiva.

Nestes trilhos de análise, percebe-se o quanto ao patrimônio ferroviário, em foco a Locomotiva Zezé Leone, foi recebendo novas atribuições de valores com o passar do tempo no destino Santos Dumont, MG. Pode-se dizer que os valores ressonantes do patrimônio ferroviário se comportam como se, na caldeira de carvão da Locomotiva Zezé Leone, o fogo e a fumaça transbordassem ou refletissem seus sentidos, ao ponto de tocar na memória individual e coletiva da comunidade sandumonense.

#### 4 – NOS TRILHOS DAS CONSIDERAÇÕES

Nestes trilhos de análise, defendemos que são os valores atribuídos aos objetos ou a coisas formadoras da cultura material, ao longo de sua trajetória de vida e suas relações sociais, que fazem dele importante ou excepcional, ao ponto de ser considerado como alegórico pertencente a cultura material considerada como patrimônio de um povo ou comunidade.

No decorrer de sua trajetória o objeto vai adquirindo simbolismos que fazem dele como um ícone excepcional contador de histórias e legitimador da memória coletiva de uma comunidade. É como se a coisa detentora destes atributos simbólicos, estivesse apta a receber novo status, ou nova categoria, seja para novo uso, seja para compor coleção de um museu.

Como vias de mão dupla, o patrimônio atrai expectadores ávidos a experimentar as diversas possibilidades de absorção - o visual, o auditivo, o tato e olfato, que suscitam sentimentos, ressonam e podem trazer encantamento para o expectador ou visitante de determinado atrativo, seja um museu tradicional, um monumento reconhecido pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade, ou uma comunidade pacata do interior de Minas Gerais.

Considerando aqui a ressonância e o encantamento - discutidos por Stephen Greenbatt (1991), tais conceitos - ou funções, são como feixes de luz a iluminar a compreensão dos significados do patrimônio herdado do passado - sejam coisas, saberes como as receitas culinárias, monumentos, fotografias etc., valorizados e preservados no presente a partir dos elos das atividades turísticas.

Podemos dizer que essa ressonância produzida pelo artefato ferroviário no passado, reflete não só na memória individual das famílias sandumonenses, mas refletem numa memória coletiva que recorda e deseja que o patrimônio ferroviário tenha seu reconhecimento como bem material preservado, patrimonializado e musealizado. Ações relacionadas aos novos usos dos bens ferroviários, como por exemplo, integrar a coleção de um museu ferroviário, que possui potencial para ser implementado na localidade, juntamente com ações turísticas na Estação Central, como espaços culturais, lojas de *souvenirs*, visita guiada na perspectiva do turismo cultural e pedagógico e da educação museal, entre outras.

Parcerias entre iniciativas de ações e projetos de preservação e conservação, direcionadas pela gestão pública e privada, são saídas para a manutenção desta memória ferroviária que ressona e atinge a memória coletiva da comunidade local. Túneis de incertezas direcionam as questões

60 O projeto da AMA-SD foi autorizado pelo Ministério da Cultura por meio da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, (Lei Rouanet), através da Portaria nº 786, de 19 de dezembro de 2018. É uma parceira das empresas Pomar, Inter Arquitetura e Instituto Serra Verde. Os custos do projeto tiveram patrocínio da empresa de transporte ferroviário MRS Logística. A Prefeitura de Santos Dumont apoia o projeto através da Secretaria de Meio Ambiente, Turismo, Esporte e Lazer. (AMA-SD, 2023).

61 A AMA-SD é uma OSCIP que nasceu do movimento de pessoas, em fevereiro de 2012, tendo como primeiro lançamento o Projeto Cultural “Feira com Choro”. A fim de fomentar a cultura local, divulgando artistas da Terra do Pai da Aviação e região. A iniciativa prosperou e ao longo dos anos são mais seis projetos: Degusta Dumont, Doses de Cultura e Arte, Leitura AMA-SD, Ensaio Aberto, TeatrAMA-SD e Mostra de Cinema. (AMA-SD, 2023).

patrimoniais da ferrovia e, as cercanias dos atributos simbólicos do patrimônio e as aplicações do campo da museologia e do turismo evocam embates que fertilizam - cada vez mais, as possibilidades de planos e ações de preservação.

Entendemos que identificar e reconhecer os diferentes valores da Locomotiva Zezé Leone, identificados nesta pesquisa, é passo importante na proposta de ações para sua preservação, todavia, não são suficientes para tomadas de decisões quanto as estratégias, com programas e planos de ação, que devem ser discutidos em parcerias multidisciplinares. Ressalta-se que este ensaio traz discussões iniciais acerca dos valores adquiridos e das ressonâncias do patrimônio ferroviário - destarte, é válido recomendar que outras reflexões possam ser propostas, para que ações efetivas sejam realidade para a preservação da Locomotiva Zezé Leone e outros bens da ferrovia brasileira.

O destino Santos Dumont, MG., tem na sua constituição histórica, os trilhos da ferrovia serpenteando os séculos de seu desenvolvimento, o que faz com muitas memórias ferroviárias ressoem em bairros e edificações ferroviárias, desde o nascimento de Alberto Santos Dumont, até as conexões dos elementos ferroviários legados como patrimônio mineiro na localidade.

Vale enfatizar que a identificação dos valores atribuídos ao bem patrimonial Locomotiva Zezé Leone, (bem não operacional remanescente da ferrovia no Brasil), como o valor histórico, de raridade, de pesquisa, bem como o valor afetivo, dentre outros, traz embasamento prático para o direcionamento de novos usos do bem ferroviário. Os desafios de preservação dos remanescentes ferroviários seguem na incerteza de destinos - terá parada fortuita na estação da lembrança ou do esquecimento? Enquanto isso, a rara e majestosa Locomotiva Miss Zezé Leone segue silenciosa, estacionada nos trilhos oxidados pelo tempo.

## REFERÊNCIAS

AMA-sd. Restauração da estação ferroviária central de Santos Dumont. Disponível em: <https://amasd.org/>. Acesso em 10 de maio de 2022.

APPELBAUM, Barbara. *Conservation Treatment and the Custodian/Conservator Relationship* », *CeROArt [En ligne]*, 2 / 2010. Tradução livre de Geísa Martins Soares. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ceroart/445>; DOI: 10.4000/ceroart.445. Acesso em 03 de dezembro de 2019.

ANDRADE, Pedro Luís Batista Chaves. Desenho bidimensional representativo da Locomotiva Zezé Leone. (abril de 2022).

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. Debates. Título original: *Le système des objets*. Tradutora: Zulmira Ribeiro Tavares. Perspectiva, São Paulo; 5ª edição, 2009

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

CASTELLO BRANCO, Oswaldo Henrique. Uma cidade a beira do caminho novo. Petrópolis, Editora Vozes Ltda. 1988.

CAVALCANTI, Flávio R. EFCB - Estrada de Ferro Central do Brasil - Locomotiva Zezé Leone. Disponível em: <http://vfco.brazilia.jor.br/locomotivas/vapor-EFCB-Estrada-de-Ferro-Central-do-Brasil/pagina-29-locomotiva-Alco-Pacific-370-Zeze-Leone.shtml>. Acesso em 15 de junho de 2023.

DOHMANN, Marcus. A Experiência Material: A Cultura do Objeto. In DOHMANN, Marcus [Org.]. A Experiência Material: A Cultura do Objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

FUNDAÇÃO CASA DE CABANGU. Projeto Estudo Preliminar Revitalização & Modernização do Museu Parque Cabangu. WF Arquitetura e Engenhop Engenharia, 2023.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. Horizontes antropológicos, v. 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

GREENBLATT, Stephen O Novo historicismo: ressonância e encantamento. Artigo traduzido por Francisco de Castro Azevedo, revisto por Dora Rocha. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, 1991. p. 244-261. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323>. Acesso em 10 de junho de 2019.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônio imaterial: o registro do patrimônio imaterial. Brasília: IPHAN, 2000.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas. Niterói: EDUFF, 2008.

MENESES, Ulpiano T. B. de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. Vol. 1. p. 25-39. 2012. Disponível em: Acesso em: 07 jul. 2017.

MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>> Acesso em 12 de junho de 2021.

MOLES, Abraham. A teoria dos objetos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MORIN, Violette. Los Objetos. In: Les Objets. Communications, 1969. Traducción directa de francês: Silvia Derlpy. PELEGRINI, Sandra. Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental. São Paulo: Revista Brasileira de História, vol.26, no.51, p.115-140, jan./jun. 2006.

RIOS, Erika. Primeiro concurso de beleza do país completa 100 anos. G1.com. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2023/04/09/primeiro-concurso-de-beleza-do-pais-vencido-completa-100-anos-fotos.ghtml>. Acesso em 14 de junho de 2023.

STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória, dor. 2ª. Ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

UNESCO. Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural. Paris, França, 1972. Disponível em: <https://pt.unesco.org>. Acesso em 21 de outubro de 2021.







# O OPERÁRIO DA MEMÓRIA E O JUIZ DA HISTÓRIA

Daniel Rincon Caires

Este texto apresenta parte dos resultados de uma pesquisa que tem por objetivo central compreender a recepção às obras de José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) pelo aparato patrimonial, pela história da arte e pelo campo museal, fenômenos que se desenvolveram em meados do século XX. Interessa compreender a maneira pela qual os objetos produzidos pelo santeiro foram investidos de novos significados, saindo do âmbito religioso privado e público ao qual estavam tradicionalmente ligados e passando a transitar por outros circuitos como museus e coleções públicas e particulares. Nessa tarefa, torna-se indispensável tratar de um acontecimento considerado central nesse processo, que é a passagem de João José Rescala (1910-1986) pela cidade de Goiás em 1940.

Trata-se de um marco não somente na trajetória das obras do santeiro goiano, mas da própria história da patrimonialização da cidade: tal acontecimento estabelece a ligação entre as políticas de preservação e tombamento desenvolvidas no Rio de Janeiro pelo recém-fundado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e elementos da comunidade residente na velha capital do estado. Neste texto serão analisadas as circunstâncias específicas em que esses acontecimentos se registram. Emaranhados muito significativos de eventos se entrecruzam naquela exata coordenada temporal - eventos que se processam em diversas escalas - individual, local, regional e nacional. Sua consideração conjunta trará uma contribuição para que se desvelem significados das ações empreendidas pelos sujeitos e pelas instituições, significados que serão definitivamente incorporados ao ideário que circunda os monumentos e os objetos tombados. Transformações políticas e sociais que alteram o equilíbrio de poder, a partir de 1930, proporcionam oportunidades para que indivíduos, grupos e ideias emergentes se vejam em condições de desafiar o *status quo* e, em diversos casos, alterá-lo ou substituí-lo por novas configurações. Por outro lado, essas mesmas transformações modificam dramaticamente a situação da cidade de Goiás, que perde seu estatuto de capital e fica à deriva, em busca de uma razão de ser. A observação em escala reduzida de experiências individuais parece ser uma maneira adequada para percorrer e expor essas tramas e por isso a narrativa se concentrará em torno de parte das trajetórias biográficas de João José Rescala e Luís do Couto (Luiz Ramos de Oliveira Couto, 1884 - 1948).

## JOÃO JOSÉ RESCALA, OPERÁRIO DA MEMÓRIA

Nascido no Rio de Janeiro em 1910, Rescala fez parte de uma geração de artistas que atuou para alterar as condições do sistema das artes vigente. Filho de imigrantes, trabalhou desde criança para complementar o orçamento familiar, primeiro como vendedor ambulante de peixes (de onde veio o apelido *Peixeirinho*), depois como “caixeiro de tendinha” e em diversas outras atividades<sup>62</sup>.

Interessado por desenho e pintura começou sua formação artística frequentando o curso noturno de Liceu de Artes e Ofícios, por volta de 1927. Apesar de ser desencorajado pelo professor Isaltino Barbosa, seguiu o curso até a conclusão e chegou a receber a Grande Medalha de Prata<sup>63</sup> numa exposição da escola.

62 Há imprecisão sobre a origem de sua família: filho de “levantinos” segundo Jorge Amado (apud. ÉPOCA GALERIA DE ARTE, 1982), de imigrantes libaneses, segundo BALTIERI, 2012, p. 55. Segundo o próprio Rescala, “nós somos descendentes de árabes, libaneses” (SPHAN, 1988, p. 13). Um relato circunstanciado de seus anos de formação apareceu na *Revista Vamos Lêr!*, em 1943, por ocasião de sua premiação no Salão de Belas Artes daquele ano; nessa reportagem, é dito que os pais de Rescala eram de origem síria; cfe. SEGISMUNDO, 1943.

63 BALTIERI, 2012, p. 55.

Estudou também na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), entre cerca de 1928 e 1932, como aluno do Curso Livre, noturno, geralmente frequentado por aqueles que trabalhavam durante o dia. Segundo relatos de contemporâneos de Rescala, os participantes do curso livre enfrentavam sérias dificuldades de acesso às benesses mais cobiçadas da ENBA: ao contrário daqueles que podiam frequentar os cursos regulares, eram impedidos de concorrer às medalhas nos Salões de Belas Artes, não tinham obras adquiridas para a coleção da escola e não recebiam os prêmios de viagem. A ENBA instituía, dessa forma, uma clivagem social entre seus alunos, uma vez que somente aqueles mais bem aquinhoados socialmente tinham acesso integral aos recursos da instituição<sup>64</sup>.

É importante ressaltar o papel central da ENBA e dos Salões de Belas Artes por ela controlados no cenário artístico brasileiro daquele período. Com um circuito de galerias ainda tímido e sem outras vitrines institucionais, eram praticamente as únicas instâncias de consagração disponíveis, indispensáveis aos postulantes do ofício de artista.

Diante desse quadro, Rescala e outros colegas em situação similar decidiram associar-se em um grupo onde pudessem defender seus interesses, aprimorar a formação e buscar projeção fora do circuito oficial. Constituíam-se assim o Núcleo Bernardelli, fundado em 12 de junho de 1931<sup>65</sup>. De início, o Núcleo concentrava-se no aperfeiçoamento técnico através das trocas de experiências e tutorias com pintores mais tarimbados, oficinas de desenho com modelos vivos e périplos domingueiros aos arredores da cidade para o estudo direto da paisagem e da natureza. Mais tarde eles passariam a exercer pressão para a alteração no regime de distribuição de prêmios pela ENBA e o Salão, para que os incluíssem<sup>66</sup>.

Os integrantes do Núcleo Bernardelli foram recebidos como artistas jovens e independentes em busca de afirmação no campo profissional. Por ocasião da primeira exposição coletiva do grupo, Rescala ressaltou essas características:

É para mim um privilégio pertencer a esta geração, pois ela é organizadora de um movimento de arte nova, em que o Núcleo Bernardelli ocupa um lugar providamente útil. Meus contemporâneos, unidos em torno de um único ideal, serão uma força destinada a deixar um rastro de inteligência e de arte, indicando aos seus irmãos vindouros quanto vale a independência de ação<sup>67</sup>.

Importante ressaltar a prática das excursões suburbanas e interioranas em busca de objetos para pinturas, aquarelas e desenhos. Segundo Moraes, essa era uma característica não somente dos artistas reunidos em torno do Núcleo Bernardelli, mas algo compartilhado por outras associações de “artistas proletários” que apareciam em diversas regiões do Brasil, como o Grupo Santa Helena em São Paulo, o Clube da Gravura no Rio Grande do Sul e a Sociedade de Arte Moderna no Pernambuco. Sem

64 Segundo Baltieri, a maneira como a Escola Nacional de Belas Artes organizava-se institucionalmente “tolhia a ascensão de alunos mais carentes e sem condições de frequentá-la em seus cursos regulares” (BALTIERI, 2012, p. 56); Quirino Campofiorito, que foi companheiro de Rescala e artista em condições similares, afirmou que a ENBA promovia um tratamento diferenciado dos alunos, de acordo com suas condições sócio-econômicas, cerceando “aptidões vocacionais” em função de sua origem social; apud. MORAIS, 1982, p. 11.

65 O nome do grupo foi escolhido como homenagem aos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli que, logo após a proclamação da República, criaram uma escola de artes paralela na Rua do Ouvidor como forma de protesto contra a impassividade da ENBA diante das reformulações exigidas pelas novas gerações. É notável que estes dois movimentos “secessionistas” tenham se deflagrado logo após grandes alterações institucionais (a proclamação da República, no primeiro caso, o golpe de estado de Vargas, no segundo): em ambas as situações, os participantes consideravam que o universo das artes precisava acompanhar as mudanças que incidiam sobre o país. Sobre o movimento encabeçado pelos irmãos Bernardelli, ver CAVALCANTI, 2007.

66 “O Núcleo Bernardelli, portanto, surgiu com o objetivo de democratizar e renovar o ensino da arte, introduzir modificações no Regulamento do Salão e abrir novos espaços para os artistas que estavam aparecendo, objetivos que foram sendo cumpridos gradualmente à medida que o prestígio do grupo crescia junto à comunidade artística” (MORAIS, 1982, p. 32). O desejo de legitimação oficial desse grupo era tamanho que eles seriam referidos como “turma do arranca-prêmio” (idem, p. 58).

67 cfe. DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *O 1º Salão do Núcleo Bernardelli*. Rio de Janeiro, 12/06/1932, p. 27. Em outra nota, explicava-se que o Núcleo Bernardelli era um “centro onde dezenas de pintores jovens, livres de mestres e de cânones, prepararam-se em liberdade para a vitória e para a luta”; cfe. DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *Inaugurou-se ontem, no “Studio Eros Volússia”, a “Exposição dos Seis”*. Rio de Janeiro, 04/01/1933.



grandes recursos financeiros e sem acesso à cultura “elevada” transmitida nos circuitos das altas classes, não buscavam no exterior ou nos grandes centros urbanos os temas para suas obras, procuravam -nos nos “arredores proletários das grandes cidades” ou nos interiores pouco explorados do país<sup>68</sup>. Tal característica era bastante pronunciada em Rescala: seu contato com o interior do Brasil se iniciara precocemente, informando sua pintura com frequência, e seria determinante para levá-lo ao trabalho como agente do SPHAN em Goiás em 1940.

O descontentamento com a situação institucional no campo da cultura não era exclusivo dos artistas reunidos no Núcleo Bernardelli. Havia também um conjunto de intelectuais postulantes a posições institucionais que atacava o *status quo* da ENBA. As bruscas alterações no comando do governo central criavam ensejo para que os interesses dos postulantes fossem contemplados. Com a notável expansão institucional no campo da cultura exercida por um Estado que desejava colocar-se como agente decisivo nessa seara, uma nova leva de intelectuais galgou postos no governo e passou a planejar uma reformulação da ENBA<sup>69</sup>. Um primeiro esforço veio com a nomeação de Lúcio Costa como seu diretor, numa gestão curta e polêmica que deixou como saldo a realização de um salão aberto a artistas de fora do grupo que usualmente tinha acesso a ele e algumas alterações - pouco duradouras - no currículo do curso de arquitetura<sup>70</sup>.

As pressões dos reformistas suplantaram lentamente a resistência daqueles encastelados nas posições de direção. O Conselho Superior de Belas Artes, que existia desde 1890 e que, entre outras coisas, organizava os Salões e distribuía os prêmios, foi dissolvido pelo governo provisório de Vargas em decreto de janeiro de 1931. Depois de diversas alterações no regime de organização dos Salões o governo finalmente o colocou sob a responsabilidade do recém-criado SPHAN em 1937<sup>71</sup>. Ainda que a influência dos antigos membros do Conselho Superior das Belas Artes se fizesse presente - uma vez que muitos deles se mantinham incorporados aos quadros institucionais que de fato organizavam os Salões - as alterações operadas pelos decretos governamentais abriram caminho para o que Quirino Campofiorito chamaria de “deselitização profissional”<sup>72</sup>. Alterados os estatutos dos salões, diversos artistas do Núcleo Bernardelli passaram a figurar nas exposições oficiais, concorrendo aos prêmios e, de fato, ganhando muitos deles<sup>73</sup>.

Eventualmente os interesses convergentes de Rescala (e de outros artistas em situação similar, como Edson Motta) e do SPHAN se consolidariam numa parceria: o pintor ex-peixeiro iria se integrar à *Constelação Capanema*<sup>74</sup>. Diante de todas estas alterações no sistema oficial, Rescala encontrou oportunidade para se afirmar como artista profissional, participando dos Salões, ganhando medalhas e prêmios. Em 1934 recebe a Medalha de Bronze pela pintura *Retiro Saudoso*<sup>75</sup>. Em 1937 conquista o prêmio de viagem ao

68 MORAIS, op. cit., p. 17.

69 Para Sérgio Miceli, ocorre na década de 1930 a substituição de um regime de poder oligárquico por um “burocrático” - onde a expansão e diversificação do aparelho estatal torna-se principal via de acesso ao poder e forma de absorção dos letrados do país. É nesse movimento que se podem observar as profundas alterações no campo da cultura, quando uma nova geração de intelectuais com seus novos projetos para a arte, a história e a memória do país encontra respaldo institucional para a implantação de suas ideias; cfe. MICELI, 2001. pp. 69-281.

70 Segundo Jurema Fernandes o Salão de Belas Artes de 1931, chamado também de “Salão Revolucionário” e “Salão dos Tenentes” marcava “o início do projeto do Estado Novo” para a área das artes visuais; cfe. FERNANDES, 1998; p. 23.

71 FERNANDES, op. cit., p. 28.

72 apud. MORAIS, op. cit., p. 11.

73 Notar que Rescala, em depoimento nos anos 1970, creditaria diversas dessas alterações à atuação do Núcleo Bernardelli, listando-as da seguinte maneira: “a) A eliminação do tradicional e poderoso Conselho Nacional de Belas Artes; b) Proibição aos membros da Comissão e do júri de concorrerem aos prêmios, o que não acontecia com o antigo regulamento do Salão Nacional de Belas Artes que, inclusive, permitia que adquirissem os seus próprios trabalhos para o acervo do Museu de Belas Artes; c) A criação do Prêmio de Viagem pelo País; d) Eliminação da idade mínima de 35 anos para concorrer aos prêmios de viagem; e) Surgimento da Arte Moderna no antigo Salão, que, mais tarde, transformou-se no Salão Nacional de Arte Moderna; f) Finalmente, a queda definitiva da oligarquia artística então reinante” (apud. BALTIERI, p. 59).

74 BOMENY, 2001.

75 JORNAL DO BRASIL. *O Salão de 1934*. Rio de Janeiro, 07/09/1934, p. 11.



país com o óleo *Meus pais*<sup>76</sup>. Em 1939 receberia a medalha de prata do Salão e finalmente, em 1943, seria premiado com a viagem ao estrangeiro. Por conta da guerra na Europa, Rescala viajaria aos Estados Unidos e ao México.

O prêmio de viagem ao país era uma novidade introduzida também nesse contexto: até 1935, havia apenas o prêmio de viagem ao exterior. A criação deste prêmio parece indicar a consolidação institucional de uma determinada compreensão sobre a trajetória cultural no Brasil. Até então, apesar dos protestos de alguns críticos de arte, entendia-se que o aperfeiçoamento da formação artística deveria se dar pelo contato com os centros artísticos da Europa. A ideia de uma formação realizada no contato com os interiores do país derivava da onda nacionalista das décadas iniciais do século XX, que criou a ideia de uma cultura genuinamente brasileira, enraizada especialmente nas regiões onde a presença das influências estrangeiras fosse menos efetiva<sup>77</sup>. Daí a criação de uma premiação que nacionalizasse o artista brasileiro no contato com esses “tesouros” interiores. O próprio Rescala, ao comentar na imprensa a conquista do prêmio e a viagem que o aguardava, demonstrou alinhamento com esse ideário. Segundo Baltieri,

Rescala mostrou-se ansioso por iniciar a viagem de estudos que optou fazer pelo Norte e Nordeste brasileiro. Tal escolha se justifica pelo seu interesse em retratar os indícios de ‘brasilidade’ provavelmente presentes nas cidades que visitaria. Conforme declaração proferida após ter sido anunciado como vencedor: ‘Percorrerei, o mais que me for possível, o nosso paiz e pintarei bastante. [...] Farei um programma, visando os pontos mais característicos do Brasil’. Essa preferência por temas regionais, visando mostrar as peculiaridades do país era uma tendência forte na época, como pontuou o próprio Rescala, em 1938: ‘A pintura brasileira vive no momento, dominada por um sentimento vivo de brasilidade’<sup>78</sup>.

A premiação recebida em 1937 permite a Rescala estreitar seus laços com o SPHAN, aproximando-o especialmente do diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade. Além do contato necessário com o órgão por conta dos trâmites para a viagem, o pintor manteve o hábito de informar sobre suas andanças no usufruto do prêmio em cartas e relatórios enviados rotineiramente<sup>79</sup>.

Sua viagem inicia-se por volta do final de abril de 1938: “Começará pelo Espírito Santo e irá até ao Pará”<sup>80</sup>. Em junho, na capital do Espírito Santo, realiza uma exposição de suas obras<sup>81</sup>. Ainda nessa cidade relata ter impedido a venda de imagens sacras ao chamar atenção do SPHAN para o fato<sup>82</sup>. Passaria ainda pela Bahia, Goiás, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Pará e Amazonas, “sempre em contato com o diretor do SPHAN”<sup>83</sup>. Na volta ao Rio de Janeiro, expôs as obras produzidas durante a viagem, colhendo uma recepção calorosa da crítica<sup>84</sup>.

Segundo nota colhida na imprensa da época, a atitude de Rescala diante do prêmio foi distinta daquela observada entre seus colegas: outros contemplados teriam preferido empregar o dinheiro

76 Cfe. MACHADO, Else. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro. Diário de Notícias, 17/04/1938, p. 3.

77 Sobre esse “nacionalismo sertanejo”, ver CAIRES, 2022.

78 BALTIERI, op. cit., p. 62.

79 Durante a pesquisa não houve sucesso na busca por esses documentos.

80 cfe. O JORNAL. *Letras e artes*. Rio de Janeiro, 17/04/1938, p. 27.

81 VIDA CAPICHABA. *Exposição Rescala*. Vitória, 15/06/1938, p. 6.

82 Na memória oral publicada pelo SPHAN em 1988, Rescala menciona que em sua passagem por Vitória (ES), impediu um padre de vender “uma porção de peças, pratarias, quadros” para um antiquário. (p. 1) Telegrafou ao chefe do recém-fundado SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, e este conseguiu impedir a transação. Para Rescala, o episódio foi positivo para sua reputação junto ao diretor do SPHAN e resultou na “vontade dele de que eu trabalhasse para o patrimônio” (idem).

83 BALTIERI, op. cit., p. 64.

84 “As telas que J. Rescala executou durante a sua excursão ao norte do país, em gozo de seu prêmio de viagem, e que reuniu numa exposição na Casa Leandro Martins, comprovam os grandes progressos realizados por esse artista.

Embora já figurasse, antes do prêmio, entre os bons pintores da moderna geração, Rescala adquiriu, durante a sua viagem novas qualidades que aprimoram seu talento: sensibilidade maior, maior segurança, maiores independência e personalidade. Aperfeiçoou suas cores, notando-se nas telas expostas uma bela variedade de verdes. O próprio desenho tornou-se mais expressivo e sua sinceridade aparece mais profunda.

É uma bela carreira, de que muitas etapas já foram vencidas e que encerra, ainda, as melhores esperanças.”; cfe. H.K. *Bellas Artes*. O Jornal, Rio de Janeiro, 17/06/1939, p. 13.

recebido para a aquisição de imóveis nas imediações do Rio de Janeiro, deixando de realizar o périplo pelo país<sup>85</sup>. Seja como for, a conduta de Rescala causou boa impressão entre os dirigentes do SPHAN. Por ter cumprido o itinerário esperado e pela experiência que acumulou em sua peregrinação pelo país, Rescala seria convidado para atuar como emissário do órgão nos interiores de Brasil, desempenhando a função de identificar e inventariar monumentos de valor histórico e artístico, produzindo relatórios que seriam remetidos à sede no Rio de Janeiro e que, oportunamente, seriam analisados pelo Conselho do Patrimônio que decidiria, afinal, quais seriam tombados. A relação do pintor com o SPHAN, que continuaria nos anos seguintes e se converteria em colaboração vitalícia, consistia no caminho encontrado por Rescala para ascender socialmente, integrar-se ao aparato estatal e conquistar estabilidade profissional<sup>86</sup>.

Procurou-se nesse segmento indicar as forças históricas que criaram algumas das condições que levariam à descoberta de Veiga Valle por João José Rescala. A conjuntura jogava nova luz sobre o santeiro goiano, que poderia agora ser compreendido como manifestação da genuína cultura brasileira. Da mesma maneira, as reacomodações sísmicas do cenário político levaram a uma espécie de extrusão social, abrindo caminho para novas levadas de intelectuais que se apossaram do aparato governamental na área da cultura, sejam eles oriundos das elites empobrecidas em busca de consolidar sua posição, sejam eles elementos de origem proletária postulantes a determinadas profissões até então vedadas aos de sua origem.

Observando o significado profundo desses acontecimentos a partir das ideias de Sergio Miceli<sup>87</sup>, parece seguro afirmar que Rescala e seus pares movimentavam-se para ampliar o acesso ao ofício de artista e aos mecanismos tradicionais de validação, reconhecimento e recompensa - os prêmios nos Salões Nacionais de Belas Artes. Nessa busca, encontram os interesses convergentes dos novos intelectuais egressos das elites - fossem eles *primos pobres* ou *homens sem profissão*, na tipologia de Miceli - com quem se articulam e se aliam. A parceria estabelecida entre Rescala e Rodrigo Melo Franco de Andrade ilustra perfeitamente essa situação. O SPHAN encabeçado por Andrade introduz as alterações desejadas pelos artistas proletários no regime da ENBA e dos Salões, encerrando o domínio "oligárquico" exercido pelos mandantes tradicionais e abrindo a essa nova leva de postulantes o acesso às benesses da instituição. Justamente no gozo dessas benesses Rescala aprofundaria seu contato com as regiões brasileiras exteriores ao eixo cultural hegemônico e as integraria ao sistema patrimonial e museológico que se começava a desenvolver.

Essa foi a trajetória que levou Rescala à cidade de Goiás e ao encontro com Veiga Valle em 1940.

## LUIZ DO COUTO, JUIZ DA HISTÓRIA

A análise da trajetória de Luiz do Couto parece oferecer uma via privilegiada de acesso à situação de Goiás - o Estado e a cidade - no começo do século XX, nas décadas que antecederam a instauração oficial do aparato museal-patrimonial, bem como nos momentos iniciais da presença do SPHAN na região. Como indivíduo, Couto representa a elite letrada de seu estado, oriunda de famílias importantes

<sup>85</sup> Segundo o redator, assim que obtinham o desejado prêmio muitos artistas eram atacados por "crises de sedentarismo", "[p]orque uma porcentagem escandalosa dos premiados não tem viajado. Compram sítios, com o dinheiro da viagem". Rescala, ao contrário "[t]irou o prêmio e não comprou sítio. Preferiu a viagem. Deve ser mais artista dos (sic) que os outros"; cfe. C.C. Bellas Artes - *J. Escala (sic)*. Rio de Janeiro, Diário da Noite, 10/06/1939, p. 2.

<sup>86</sup> Em diversos momentos de sua trajetória Rescala buscou integrar-se ao serviço público: após trabalhos interinos no SPHAN, no Museu Nacional e em outros órgãos públicos, ele seria convidado para lecionar na Escola de Belas Artes da Bahia, na cadeira de Conservação e Restauração de Pintura, onde se tornaria catedrático, que ocuparia até a aposentadoria, em 1980; paralelamente, foi contratado pelo SPHAN e dirigiu o escritório regional na Bahia, onde realizava, pessoalmente ou como coordenador, ações de identificação, conservação e restauro de obras de arte antigas, especialmente em Igrejas dos tempos coloniais.

<sup>87</sup> MICELI, 2001. pp. 69-281.

e que em alguns casos, como o seu, encontravam-se naquela altura fragilizadas econômica e socialmente. Os membros destes grupos buscariam frear a queda engajando-se em atividades intelectuais e no serviço público. Couto exerceu funções como historiador e, assim, cultivou uma narrativa que procurava lembrar os feitos dos grandes homens do passado (alguns dos quais seus ascendentes), demarcar a existência de um tempo de fausto na era da mineração e lamentar a decadência atual (estendendo a decadência familiar a toda a sociedade local)<sup>88</sup>. Sua atuação, suas ideias e interpretações marcariam a fundação do aparato patrimonial que seria instalado em breve; ele não foi o único, nem talvez o mais destacado cultor destas narrativas, mas parece exemplar típico de todo um grupo de letrados em atividade naquele contexto. Luiz do Couto e seus pares formavam aquilo que Márcia Chuva denominou “redes locais ainda dispersas e desconectadas” que seriam aglutinadas e reunidas em torno do SPHAN; com o órgão, trabalhariam na seleção, formatação e imposição de valores civilizatórios, estéticos e morais que constituiriam o ‘patrimônio nacional’<sup>89</sup>.

Ao contrário de Rescala, cuja origem familiar era opaca por conta das rupturas provocadas pela imigração, Luiz Ramos de Oliveira Couto (conhecido como Luiz do Couto) poderia facilmente apresentar uma elaborada árvore genealógica recuando até, pelo menos, seus tataravós, no final do século XVIII. Ele poderia também orgulhar-se da presença de figuras ilustres ligadas aos seus ramos familiares - nada menos que os célebres bandeirantes Bartolomeu Bueno da Silva e seu filho, primeiro e segundo *Anhangueras*, a quem se atribui o “desbravamento” dos sertões goianos e a própria fundação da cidade de Goiás, ainda que esse parentesco, perdido nas dobras do tempo, fosse afiançado somente por tradições orais transmitidas entre as gerações dos Couto Guimarães.

Reconstituir a trajetória familiar de Couto exige que o historiador assuma funções dos antigos genealogistas e antiquários, mas o exercício parece ser frutuoso para a compreensão geral do tema da pesquisa.

Na virada do século XVIII para o XIX o tenente-coronel João José do Couto Guimarães (1780-?), português emigrado de São Tiago do Ronfe, aldeia do distrito de Guimarães<sup>90</sup>, adquiriu em leilão público a Fazenda Paraíso, no alto vale do rio Uru, nas imediações da cidade de Goiás, numa área que hoje faz parte do município de Mossâmedes<sup>91</sup>. Couto Guimarães casou-se com Vicência Pereira de Abreu, (1823-1923), de quem se dizia ser descendente direta de Bartolomeu Bueno da Silva. Tiveram quatro filhos: João José do Couto Guimarães Filho, Manoel José do Couto Guimarães (Cônego Couto), padre Luís José do Couto Guimarães e Antônia Maria do Couto Guimarães<sup>92</sup>. Como grande proprietário de terras e minas, João José do Couto Guimarães assumiu diversas posições políticas na região de Goiás, entre elas a de deputado provincial e membro da junta governativa provisória entre 1821 e 1824<sup>93</sup>.

A Fazenda Paraíso passou para a administração de Antônia Maria do Couto Guimarães (conhecida como Mãe Iaiá, 1808-1901) e seu marido Jacyntho Luiz Brandão (português, com quem teve 12 filhos). Nessa época, o principal produto da Fazenda Paraíso era o ouro, colhido por mãos escravas na Serra Dourada<sup>94</sup>. Antônia seria a única a deixar descendentes, uma vez que dois de seus irmãos eram sacerdotes e o terceiro morreu prematuramente<sup>95</sup>.

88 Notar que uma interpretação muito similar a esta foi realizada pela elite maranhense nos séculos XIX e início do XX; o caso maranhense, por mais distante que possa parecer para a compreensão dos acontecimentos de Goiás, parece oferecer uma oportunidade de comparação que pode beneficiar as análises de historiadores e cientistas sociais de ambas as regiões; sobre esse tema, ver ALMEIDA, 2008. Sobre as implicações da ideologia da decadência no campo cultural e na esfera dos museus e da memória, ver CAIRES, 2018 e 2012.

89 CHUVA, 2017, p. 25.

90 cfe. BRITTO e SEDA, 2009; p. 21.

91 cfe. BARBOSA, 2017; p. 33.

92 cfe. BRITTO e SEDA, op. cit. p. 22.

93 Idem.

94 cfe. BARBOSA, op. cit. p. 34.

95 BRITTO e SEDA, 2009, p. 23.

Os primogênitos do casal Antônia e Jacyntho, Joaquim Luiz do Couto Brandão e Vicência do Couto Brandão mudaram-se da Fazenda Paraíso para a cidade de Goiás e ali integraram-se ao grupo das famílias de elite. Joaquim Luiz do Couto Brandão casou-se com sua prima Honória Pereira de Abreu, outra descendente de Anhanguera<sup>96</sup>. O casal passou a viver na “casa velha da ponte”, imóvel que, por abrigar mais tarde a poetisa Cora Coralina (Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, 1889-1985), se tornaria peça importante no dispositivo museal da cidade de Goiás.

O casamento de Joaquim e Honória “tornou-se um importante ponto de referência das tradições orais propaladas na cidade de Goiás”<sup>97</sup>. Jacynta Luiza (Mãe Cynta, 1833-1919), uma das filhas originadas dessa união, seria a mãe de Cora Coralina, poetisa que registraria no poema *Estória do Aparelho Azul Pombinho* a tradição oral sobre o casamento de seus avós. Vicência do Couto Brandão (Mãe Ita), outra filha do casal Antônia e Jacyntho, casou-se com Francisco da Cunha Bastos e seria mãe de Luiz do Couto. Desde o começo, as riquezas amealhadas nas minas e fazendas eram convertidas pela família em capital cultural: um dos filhos de Joaquim Luiz e Honória foi à Bélgica estudar medicina<sup>98</sup>; o cônego Couto, filho de João José e Vicência, estudou em Coimbra<sup>99</sup>; João Edson do Couto - irmão de Luiz do Couto - era médico diplomado em Paris; o próprio Luiz do Couto formaria-se em Direito no Rio de Janeiro.

A situação econômica da família de Cora Coralina deteriorou-se na virada do século XX, seja pela morte prematura de seu pai, seja porque o fim da escravidão subtraía dos descendentes de João José e Vicência a força de trabalho que sustentava suas atividades econômicas<sup>100</sup>. O mesmo pode ser dito sobre a situação do ramo da família de Luiz do Couto. Quando menino, entendendo que “precisavam de dinheiro e não eram ricos”, Luiz do Couto levantava-se de madrugada para preparar bolinhos de arroz que vendia nas ruas de Vila Boa<sup>101</sup>.

Mesmo assim, apoiando-se nos resquícios dos privilégios legados pelos antepassados prestigiosos, Luiz do Couto teve acesso aos mecanismos de ascensão social disponíveis em sua cidade. Aproveitando-se de uma inclinação pessoal para os estudos, concluiu com destaque todas as etapas do ensino formal. Pelo Liceu obteve a formação secundária e depois bacharelou-se pela Academia de Direito de Goiás, localizada também na capital. Neste aspecto, a trajetória de Luiz do Couto parece corroborar as observações que Sérgio Miceli fez sobre os destinos dos membros de antigas famílias de prestígio que, no início do século XX, experimentavam um processo de desclassificação e perda de *status* social. Assim, aponta que a maioria dos intelectuais desta época advinham das parcelas menos favorecidas de famílias da oligarquia (destituídos ou pacientes de desclassificação) ou de famílias com tradição na prestação de serviço político e cultural às oligarquias<sup>102</sup>. A forma de recrutamento de intelectuais ainda se fazia, como no regime antigo, tomando-se em conta o capital social do postulante, mas agora, ao lado disso, certos atributos ganham destaque e se tornam decisivos - “trunfos escolares e culturais”<sup>103</sup>.

Para Fernanda Barros, a passagem pelo Liceu já bastava para que se pudesse postular posições de mando na sociedade local:

“Para o Estado, o Lyceu propunha a formação de uma nova classe, que fosse apta ao trabalho, mas não mais o trabalho rural e sim o liberal, de gabinete, no comércio ou na política [...]. Ser bacharel era mesmo uma condição diferenciada que concederia privilégios aos alunos que eram aprovados no exame de admissão e concluíam o curso secundário, afastando a população em geral de privilégios. Primeiramente, servindo de desempate nos concursos públicos e em seguida, desobrigando de concurso para a carreira do magistério,

96 Idem.

97 BARBOSA, 2017, p. 38

98 BRITTO e SEDA, op. cit., p. 24.

99 Idem, p. 23.

100 Idem, p. 26.

101 cfe. FERREIRA, 2007; p. 41. Quando da fundação oficial da cidade, em 1736, o nome oficial designado era *Vila Boa de Goiás*, daí a cidade ser conhecida também como Vila Boa e seu gentílico ser “vilaboense”.

102 MICELI, op. cit., p. 82.

103 Idem, p. 79.

são duas situações em que o recém-formado do Lyceu teria direitos adquiridos. Seria, portanto, o Lyceu, nestes primeiros anos do século XX uma alavanca ao sucesso social, pois transformava jovens em intelectuais, chamados de doutores, com saberes humanistas, literários e filosóficos, jovens capazes de trabalhar nos ramos públicos como a Secretaria da Fazenda ou o mais complexo, como professores do ensino secundário. O desafio do Lyceu era o de transformar jovens e adolescentes, em bacharéis com a função de construir uma nova sociedade goiana com representantes no cenário político nacional, pois o ensino superior seria o ápice alcançado por este grupo, que só seria conseguido em Goiás se o aluno tivesse posses para ir ao Rio de Janeiro e isto era facilitado se estudasse no Lyceu<sup>104</sup>.

O acesso ao serviço público oferecido aos formandos do Liceu, conforme afirma Barros, foi aproveitado por Luís do Couto que, em 1903, foi nomeado 2º escriturário da Secretaria de Finanças<sup>105</sup>. Em 1904 matricula-se na Academia de Direito de Goiás, bacharelado-se em 1906. Em 1915 ele revalidaria seu diploma na Faculdade Livre do Rio de Janeiro<sup>106</sup>.

Luiz do Couto incorreu no nomadismo mencionado por Sérgio Miceli: desfeitas as ligações com o universo dos proprietários, as famílias desclassificadas acompanhavam os deslocamentos do chefe da casa em busca de “refúgio em outros domínios de atividade, à altura de suas expectativas”<sup>107</sup>. É o caso de Couto que, em sua trajetória, mudou-se continuamente pelo interior de Goiás, na busca por cargos: em 1906 é nomeado subdelegado de polícia em Santana, no ano seguinte assume o cargo de juiz de direito na comarca de Rio Palmeiras, com sede na cidade de São José do Duro, atual Dianópolis (TO). Nessa cidade casa-se com Maria Ayres Cavalcante, com quem teria 12 filhos<sup>108</sup>. Em 1912 é transferido para a cidade de Catalão, em 1918 vai para Bela Vista e, no mesmo ano, para Santa Rita do Parnaíba (atual Itumbiara). Aposenta-se da magistratura em 1921 e, no ano seguinte, assume o cargo de lente de História Universal no Liceu de Goiás, o mesmo em que se formara, cargo que ocupa até 1924. Em 1927 é nomeado procurador-geral do estado. Em 1932, passa a lecionar na Faculdade de Direito<sup>109</sup>. O recurso ao serviço público apresenta-se, como aponta Miceli, como forma de deter a queda social que as antigas famílias oligárquicas experimentavam, funcionando como um porto seguro que ajuda a amenizar a destituição<sup>110</sup>. Em paralelo às suas atividades jurídicas, Luiz do Couto desenvolveu uma produção literária, especialmente nos anos de juventude. Em 1903 começa a publicar por folhetins o romance *Alice*, que continuará saindo nos anos de 1904 e 1905 e que seria mais tarde reunido em volume. Em 1905 publica seu primeiro livro de poesias, *Violetas*, editado pela Laemmert & Cia. A segunda coletânea de poemas, *Lilases*, é publicada em 1913<sup>111</sup>. Muito se escreveria, nas décadas seguintes, sobre sua carreira literária e, em diversas periodizações feitas pelos críticos locais, a geração de Couto aparece como ápice da produção literária goiana<sup>112</sup>.

Luiz do Couto atuou também à frente de alguns empreendimentos privados. Segundo *A Informação Goyana*, criou uma empresa de “auto-viação” ligando Santa Rita do Parnaíba e Buriti Alegre; a linha de 48 km era administrada por sua esposa, Maria Ayres Couto<sup>113</sup>. Em 1940, reabriu seu escritório de advocacia em Goiás<sup>114</sup>. Contava ainda com acesso privilegiado à imprensa local já que seu primogênito, Goiás do Couto, dirigiu por muitos anos o jornal *Cidade de Goyaz*.

104 BARROS, op. cit., p. 69.

105 cfe. FERREIRA, op. cit., p. 29.

106 Idem, p 29-33.

107 MICELI, op. cit., p. 166.

108 cfe. BARBOSA, 2017, p. 40.

109 Idem.

110 MICELI, op. cit., p. 107.

111 BURKINSKI, Francisco. *Um poeta goiano*. In: *Cidade de Goyaz*, 1/8/1943, p. 2.

112 Em um desses textos, por exemplo, diz-se que Luiz do Couto fez parte da “fase mais gloriosa” da vida literária goiana, ao lado de Acrísio Gama, Honestino Guimarães, Godofredo de Bulhões, Higino Rodrigues e Joaquim Bonifácio; cfe. COUTO, Goiás do. Joaquim Bonifácio. In: *Cidade de Goyaz*, 17/10/1943, p. 1. Francisco Ferreira dos Santos Azevedo atribuiria a Couto e a Joaquim Bonifácio o “renascimento das letras em Goiás”, apud. FERREIRA, op. cit., p. 73.

113 cfe. INFORMAÇÃO GOYANA. *O Auto Viação em Goiás*. Rio de Janeiro, ano III vol. II n. 2, 15/9/1919. p. 15.

114 Conforme anúncio no jornal CIDADE DE GOYAZ, 18/2/1940, p. 3.



A faceta de Luiz do Couto que interessa enfatizar aqui é a do memorialista, historiador e cronista. Nessa atividade, associado a outros parceiros, ele criaria e promoveria certa imagem da história goiana, num processo de curadoria cuidadosa que instituía ênfases e silêncios e que influenciaria as políticas de seleção, preservação e publicização daquilo que se constituiria no patrimônio local. Em sua narrativa, a cidade de Goiás, antiga capital e terra onde seus antepassados lançaram raízes, ocuparia lugar central. Esse fato seria relevante diante das dramáticas alterações que a velha cidade sofria em seu estatuto. Para Raquel Barbosa, o controle do passado significava uma preocupação com o presente:

“A “ordem” deveria ser mantida, e a estratégia de reverenciar os ícones do passado resultaria no pretendido controle social. O enaltecimento das origens e dos filhos da cidade, a exemplo de Luiz do Couto, que lutavam em prol do resgate da memória dos tempos faustosos da riqueza colonial, ofuscaria a imagem de crise que a república brasileira passava naquele período”<sup>115</sup>.

Essa crise a que se refere Barbosa deve ser melhor compreendida, e para isso é necessária uma imersão na história política de Goiás naquele início de século XX. Nesse exercício espera-se que a trajetória de Luiz do Couto seja melhor contextualizada.

A dinâmica é bem demonstrada por Nasr Chaul<sup>116</sup>: nas primeiras décadas do século XX as áreas centrais da economia brasileira - e em especial o sudeste cafeeiro - encontravam-se próximas do nível de saturação, tornando-se gradualmente incapazes de acolher as levas imigrantes e freando - por falta de espaço - a expansão das frentes capitalistas. Essa situação - somada a um aquecimento da economia nacional por conta da guerra na Europa - levou a um espalhamento das frentes de expansão para as “periferias” do território (o autor fala em “periferia da periferia”<sup>117</sup>). Em Goiás, isso ocorre nas regiões sul e sudoeste, servidas por ferrovias, que veem sua população aumentar e se integram economicamente ao próspero sudeste. Enquanto isso, as antigas regiões de mineração - onde se localiza a velha capital - e o norte do estado permanecem isoladas desse processo. Esse isolamento é interpretado como “estagnação” e “atraso” no interior da ideologia do progresso que acompanha a frente capitalista.

“Assim, as alterações efetuadas nos meios de transportes, a dilatação da fronteira agrícola e os novos mercados abertos à produção e à exportação dinamizaram economicamente as regiões Sul e Sudoeste do Estado, desnivelando-as das demais regiões goianas e tornando-as centro econômico do Estado”<sup>118</sup>.

A dinâmica política demora a acompanhar esse processo: o poder segue concentrado nas mãos da antiga oligarquia<sup>119</sup>, encabeçada pela família Caiado que, acomodada ao pacto coronelista da República Velha, conseguiu barrar temporariamente as pretensões das elites do sul e sudoeste, conservando a condução política do estado até 1930. Os Caiado controlavam pela sedução - distribuindo cargos e privilégios - e pela força - empregando as polícias como braço coercitivo sobre os opositores, chegando à eliminação física dos recalcitrantes. As fraudes eleitorais eram notórias. O controle sobre a força de trabalho era praticamente total.

Com a dinamização da economia do sul e sudoeste goianos, aumenta a pressão da elite dessas regiões por uma participação política condizente com sua predominância econômica. As vozes

115 BARBOSA, op. cit., p. 46. Nas palavras de Goiandira do Couto, uma das filhas de Luiz do Couto, a atividade do pai no terreno da história tinha finalidades cívicas, visando a retificação de certas representações incorretas ou injustas da região; como historiador, Couto estaria “preocupado com a nossa identidade, com o registro correto dos nossos fatos mais significati vos, a fim de que nossa trajetória, como povo livre, não sofresse os acidentes de percurso, geralmente, provocados pelas distorçõe s, propositadas ou não, de verdade e informações básicas para a vida de um povo”. (apud. BARBOSA, 2017, p. 45).

116 CHAUL, 1999.

117 Idem, p. 22.

118 Idem, p. 24.

119 Compreendemos *oligarquia*, conforme Ana Lúcia Silva, como “grupo de dominação cujo poder político real emana da propriedade da terra e do consequente controle que exerce sobre o comportamento dos que nela trabalham” (apud. CHAUL, op. cit., p. 46).

dissidentes se tornaram mais presentes e difíceis de serem ignoradas: aumentavam em número os jornais dedicados à defesa de seus interesses e ao ataque aos Caiado e seus apaniguados. No final da década de 1920 as dissensões no interior da elite eram agudas. Formavam-se claros movimentos anti-caiadistas que denunciavam incessantemente os “descaminhos da República Velha”<sup>120</sup>. Uma das lideranças do grupo dissidente era Pedro Ludovico Teixeira, médico da cidade de Rio Verde, que mais tarde teria papel central na história política da região. Em 1928 os grupos dissidentes, até então desarticulados, conseguem alinhar-se e formam o Partido Republicano de Goiás que representava “as várias regiões descontentes de Goiás”<sup>121</sup>. O sistema eleitoral dominado pelos caiadistas, no entanto, impedia qualquer vitória efetiva.

A oposição goiana acabou se aliando a um movimento que se articulava no plano nacional que vinha de encontro com os seus desejos, a *Aliança Liberal*, descrita por Bóris Fausto como “coligação de oligarquias dissidentes cujos nomes ilustres não visavam outra coisa senão a pressionar a burguesia de São Paulo e obter concessões”<sup>122</sup>. Não havia entre as elites antagônicas nenhuma discordância em relação à condução dos assuntos econômicos e sociais, apenas o desejo de rotatividade no poder. Todos eles “velejavam no mesmo barco e desejavam parte do leme, sem perder de todo a tripulação”<sup>123</sup>. Foram mais uma vez derrotados nas eleições de março de 1930, mas os resultados não seriam aceitos, deflagrando-se, em outubro de 1930, uma revolução que colocaria Getúlio Vargas no governo federal e Pedro Ludovico Teixeira na condução de Goiás.

A atuação de Luiz do Couto, quando observada em conjunto com esse quadro, oferece dados para compreender o papel das classes médias neste momento da trajetória política de Goiás. Chaul ressalta que não existiam condições materiais para que se pudesse desenvolver em Goiás uma camada média autônoma, uma vez que o papel da região na economia nacional concentrava o poder nas mãos dos proprietários rurais e dificultava o desenvolvimento de núcleos urbanos independentes. Jovens saídos de famílias tradicionais que buscavam formação nos grandes centros do país, como Couto, embebiam-se da ideologia do progresso, voltavam com títulos de médicos, advogados, engenheiros, impregnados de uma vontade de erradicar o “atraso” da terra natal. Não tinham condições, no entanto, de liderar a sociedade local e, por isso, tornavam-se aliados “naturais das oligarquias, ajudando-as na manutenção da dominação sobre o restante da população”<sup>124</sup>. Essa contribuição era bem-vinda, uma vez que numa sociedade que se tornava mais complexa, suas habilidades se faziam essenciais para o bom desempenho do trabalho de dominação. É possível argumentar que a criação de um aparato memorial e patrimonial era uma das atividades auxiliares do trabalho de dominação levada a cabo justamente por estes letrados locais.

Após a tomada do poder, o regime centrado em Vargas precisava manejar adequadamente os eleitores para que o processo de formação de uma assembleia constituinte ficasse sob seu controle. Para isso, ele apoiou-se nos interventores, que garantiam a mobilização do eleitorado sob sua jurisdição. Dessa maneira, as antigas estruturas eleitorais “regionalistas” sobreviveram às alterações no poder central. Esse fato dotou os interventores de um grande poder local.

A nova estrutura de governo, no entanto, era instável. Ludovico era interventor provisório e, além de se ocupar com o sufocamento político definitivo da elite destituída, tinha ao seu redor sérios postulantes ao comando do estado que ameaçavam sua permanência no comando da região. Chaul, reiterando uma interpretação já presente na historiografia goiana, afirma que a transferência da capital de Goiás seria utilizada como ferramenta para consolidação do poder de Ludovico. O interventor reavivou a ideia da transferência - presente de maneira latente desde o século XVIII - em 1932, como arma de combate contra

120 Idem, p. 32.

121 Idem, p. 33.

122 Apud. CHAUL, op. cit., p. 33.

123 Idem, p. 35.

124 Idem, p. 43.

todos os seus opositores, tanto a elite destituída quanto os outros “revolucionários” (ou “outubristas”). A transferência da capital era uma plataforma que tinha o potencial de reunir “as aspirações de uma forte maioria”<sup>125</sup>, alcançando assim galvanizar em torno de si o sentimento *mudancista*, que era majoritário entre os eleitores do interior. A transferência arregimentava também certos significados e símbolos, evocando conceitos como “o novo, o progresso, a centralização, a esperança”<sup>126</sup>, ainda que, de fato, a economia de Goiás seguisse vinculada à terra e, assim, permanecesse nas mãos das elites de sempre. Os ataques à antiga capital “simbolizavam não apenas ataque à cidade decadente, mas sim ao centro de poder da oligarquia que se desejava apear, de uma vez por todas, da liderança política do Estado”<sup>127</sup>. A nova capital, por sua vez, alinhava Goiás com o discurso sobre o “novo Brasil”, marcando o fim do tempo de estagnação e o começo de uma era de progresso. A estratégia funcionou: os indicados de Ludovico venceram as eleições de 1933 e 1934, enterrando de vez a oligarquia dos Caiado, cujos candidatos não obtiveram um mandato sequer, e suplantando outros “outubristas” que desejavam o cargo máximo do estado.

A hegemonia de Ludovico solidificou-se com a instauração do Estado Novo (1937), regime que era “capaz de fazer as mudanças econômicas que se impunham, mas sem mexer nas relações sociais vigentes, de modo a provocar a subversão de qualquer espécie”<sup>128</sup>. Observou-se uma identificação profunda entre o projeto político do Estado Novo com a visão de Ludovico, em especial, com a ideia de transferência da capital e a fundação de Goiânia. A *Marcha para o Oeste*, um dos pontos centrais do programa de Vargas, ressaltava o papel de destaque do interior do território no concerto nacional:

[...] se tornava imperioso localizar no centro geográfico do país poderosas forças capazes de irradiar e garantir a nossa expansão futura. Do alto dos vossos chapadões infindáveis onde estarão amanhã os grandes celeiros do país, deverá descer a onda civilizadora para as planícies do Oeste e do Noroeste”<sup>129</sup>.

Goiânia é “a flor miraculosa do Estado Novo”<sup>130</sup>. Sua construção significa, para seus entusiastas, a concretização do antigo desejo de integrar Goiás ao restante do país, modernizando-o, sonho que goianos como Henrique Silva vinham acalentando desde o final do século XIX. Parte central do programa defendido pela revista *Informação Goyana* aparece nas palavras de Pedro Ludovico Teixeira, como algo realizado graças ao Estado Novo:

“Não fora o ambiente de segurança, de estabilidade administrativa que vimos conhecendo, como fruto do Estado Nacional, que tem dado uma solução brasileira aos problemas brasileiros, Goiás ainda permaneceria como mera expressão geográfica, completamente desintegrado do progresso conhecido pelos seus co-irmãos”<sup>131</sup>

A cidade de Goiás, velha capital combatida por todos estes transe, precisaria encontrar uma nova vocação que lhe permitisse sobreviver à perda do estatuto de centro da vida regional. E seria, paradoxalmente, na própria antiguidade, tão vilipendiada pelos *mudancistas*, que a solução seria encontrada: tratava-se de valorizar justamente os traços coloniais, interpretando-os não mais como máculas do atraso, mas como vestígios de um passado faustoso e brilhante, espécie de raiz do espírito goiano. Ocorre então o que Rosa chamou de “produção da cidade histórica”: após a mudança da capital, alguns grupos de Goiás passaram a defender sua “elevação” ao estatuto de patrimônio histórico como forma de reverter as perdas, numa espécie de “resgate da autoestima” local<sup>132</sup>.

125 Idem, p. 71.

126 Idem, p. 77.

127 Idem, p. 79.

128 Idem, p. 153.

129 Apud. CHAUL, p. 156.

130 Idem, p. 159

131 Apud CHAUL, p. 158.

132 ROSA, 2016; p. 33. Outros, segundo Rosa, foram contra esse movimento porque entendiam que o tombamento selava

Essa proposta não contrariava a retórica do progresso e da modernidade associada à Goiânia e a Pedro Ludovico. Pelo contrário, o projeto de um futuro marcado pela modernidade e pelo progresso exigia como contrapartida o lastro da tradição. Nesse discurso que visa o futuro o passado pode ser útil, se adquirido da maneira correta. Os intelectuais engajados na criação das tradições goianas, como aqueles que integraram o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), fundado justamente em 1933, se encarregariam de estabelecer as conexões úteis entre tradição e modernidade<sup>133</sup>. Nas palavras de Colemar Natal e Silva, que dirigiu o IHGG entre 1933 e 1956 e depois entre 1973 e 1992, “não bastava o progresso material, era necessário lançar a semente da cultura e do saber, porque nós vínhamos de uma cidade, a cidade de Goiás, que era o berço da cultura”<sup>134</sup>.

É notável o quão conscientemente se desenvolve esse processo de “fundação da tradição”, uma vez que se fala em “lançar a semente” da cultura e do saber, ou seja, parte-se da ideia de uma “construção retroativa” do passado, um *fiat* formatado de maneira a ser apto a se anexar perfeitamente ao presente - que é apontado para o futuro. De certa forma repete-se em Goiás o que se faz em nível nacional: a criação de um passado e de uma tradição - bases de uma identidade nacional - que deveriam sustentar a nova organização política centralizada em Vargas e no Estado Novo e que, como no caso goiano, ofereciam uma utopia, uma promessa de grandes realizações futuras vinculadas à adesão obediente a um programa.

É nesse cenário que Luiz do Couto encontrará ocasião de contribuir com a institucionalização das memórias locais, acionando narrativas que ele vinha burilando já havia décadas. Ele integrou-se a esse grupo de intelectuais que se ocuparam com a instituição de uma tradição goiana garantidora de uma identidade coletiva, que contribuía com a consolidação do Estado reformulado. O interesse de Couto pelo passado goiano vinha de longa data. Já em 1908 ele estimula seus conterrâneos a colaborarem com a recuperação da Igreja de Santa Bárbara, que estava arruinada e carecia de reformas<sup>135</sup>.

Em 1914, Couto protagoniza um episódio central na trajetória da institucionalização da memória local. Atuando como juiz em Catalão, ele tomou parte numa diligência para mediar *in loco* um litígio sobre certos limites de propriedades rurais. Nessa ocasião, ele encontra uma cruz de madeira de aparência antiga. Examinando-a, divisa nela alguns algarismos entalhados e percebe ser um objeto do início do século XVIII. Conclui imediatamente que se tratava da “cruz do Anhanguera”, que teria sido plantada ali quando da passagem de sua bandeira no século XVIII. Segue-se ao achamento uma série de disputas pela posse do objeto: o governador de São Paulo e o prefeito da capital paulista tentaram sem sucesso levar o objeto para a terra natal do Anhanguera. Os catalanos tentaram, também sem sucesso, manter a cruz na cidade onde foi encontrada. Ela acabaria sendo transportada para a antiga capital do Estado em 1918 e colocada num monumento em local de grande visibilidade, onde ficaria até o início do século XXI, quando uma réplica a substituiu<sup>136</sup>.

Luiz do Couto postulou que aquela velha cruz de madeira materializava os mitos fundadores de Goiás, proposta acatada pelas autoridades e confirmada publicamente nas cerimônias de inauguração

o destino da cidade, condenando-a à estagnação. Izabela Tamaso recuperou as discussões realizadas pelos moradores de Goiás e seu papel na criação do aparato patrimonial na cidade; cfe. TAMASO, 2007, em especial o capítulo 4, *O paradoxal início da restituição*.

133 Notar que Luiz do Couto estava entre os fundadores e era um dos membros mais ativos do IHGG.

134 TAVARES, 2000; p. 41. Colemar Natal e Silva insistiria nesse aspecto quando falou sobre a fundação da Academia Goiana de Letras: após enumerar todos os aspectos modernizantes que se observavam na época da fundação de Goiânia (“o urbanismo tornado ciência”, “o cortejo imperioso e complexo da luta pelo progresso material”) afirmava ser necessário também “lançar, senão as bases, ao menos as sementes da evolução cultural”; p. 44.

135 Menciona-se em texto de 1918 que, “há dez anos, pouco mais ou menos, o Dr. Luiz do Couto, conhecido homem de letras e atualmente Juiz de Direito de Bela Vista, vendo o estado de ruína do mais mimoso templo goiano, escreveu brilhante artigo, mostrando a necessidade de ser com urgência reparada e encantadora igreja” (refere-se à Igreja de Santa Bárbara). Do artigo de Couto, segundo a nota, resultou uma subscrição que arrecadou o suficiente para fazer os reparos mais urgentes, cfe. INFORMAÇÃO GOYANA. *Reminiscências de Goiás*. Rio de Janeiro, ano II vol. II n. 5, 15/12/1918, p. 65 e 66.

136 FERREIRA, op. cit., p. 97-107.

do monumento a ela dedicada. A cruz representava a presença do conquistador nas terras selvagens, gesto inicial do processo de civilização. Nas palavras de seu primogênito, Goiás do Couto, a cruz

[...] transformou-se num altar venerável dos vilaboenses e dos brasileiros, refletindo a majestade indômita de uma época, na síntese grandiosa de uma autoridade legítima neste pedaço de terra, respeitável e digna, verdadeira soma das qualidades de um povo”<sup>137</sup>.

A acuidade dos fatos postulados por Couto é secundária para o processo de criação de tradições. Desde o achamento pairavam dúvidas sobre a conclusão de que aquela cruz fora plantada pela bandeira de Anhanguera. Uma comissão enviada pelo governo de São Paulo já em seguida à descoberta afirmou que a data inscrita no objeto “poderia ser a de 1746”<sup>138</sup>. A própria narrativa mítica sobre o Anhanguera desmorona frente a pesquisas que levam em conta documentos históricos<sup>139</sup>. Tamaso aponta que certas práticas patrimoniais se afastam da história: não há uma pesquisa histórica para se conhecer o passado, “o que o patrimônio faz é celebrar o passado como uma declaração de fé que atende aos propósitos do presente”<sup>140</sup>.

Seja como for, Luiz do Couto seria peça chave no momento da institucionalização das memórias e tradições goianas. Já aposentado da magistratura e reinstalado em sua terra natal, ele acompanharia o técnico Rescala em sua busca preliminar do patrimônio local e dirigiria seu olhar, influenciando decisivamente na seleção dos imóveis e objetos passíveis de tombamento. A influência de Luiz do Couto sobre as decisões de Rescala ficaria registrada nas fichas que o pintor carioca preencheu durante sua missão, em 1940.

## O TRABALHO DE GOIÁS

Como visto, Rescala foi um dos “artistas proletários” que mais se aplicou em andanças pelos subúrbios e interiores do Brasil. O hábito viajante de Rescala aparecia com frequência nos perfis que faziam dele os jornalistas do Rio de Janeiro e também nas telas que apresentava em exposições, inclusive naquela com a qual venceria o cobiçado prêmio de viagem ao exterior em 1943<sup>141</sup>.

Nessas andanças, e anos antes de passar por lá a serviço do SPHAN, Rescala travou relações importantes com o estado de Goiás. Voltando de uma viagem à região em 1936, manifestou a intenção de inaugurar uma exposição intitulada *Paisagens e motivos goianos*<sup>142</sup>. No ano seguinte inaugurou de fato

137 TAMASO, 2006; p. 254.

138 Idem, p. 256.

139 Estudos históricos recentes desconstruem o mito do Anhanguera, apontando diversas adições inconsistentes aos fatos feitas em nome da heroificação do personagem. Eduardo Gusmão de Quadros demonstra que essas adições se fizeram desde os escritos mais antigos sobre o personagem, ganharam visibilidade nas penas dos literatos encastelados em posições institucionais privilegiadas e acabaram por entrar nos manuais e livros didáticos, popularizando a lenda em detrimento da história. Para Quadros, ignoram-se mesmo fatos elementares, como o da fundação da cidade de Goiás, que teria sido ato realizado pela Coroa, através de carta régia datada de 1736, justamente como forma de diminuir os poderes de Anhanguera. Este, abusando dos foros concedidos a ele por conta de suas penetrações no território, governava despoticamente e com violência sobre as gentes da região. A criação da vila trazia consigo a instauração de outras autoridades que, em conjunto, serviriam como contrapeso à autonomia do velho bandeirante; cfe. QUADROS, 2017.

140 TAMASO, 2006, p. 254.

141 Rescala foi vencedor do prêmio de Viagem ao Exterior no Salão daquele ano com a pintura “Água - Ceará”. cfe. REVISTA DA SEMANA. *O Salão de 43*. Revista da Semana, ano XLIV, n. 43. 23/10/1943. p. 16-17. No depoimento ao IPHAN, Rescala informa que os estudos que deram origem à obra foram feitos em Almofala, no Ceará, quando de sua passagem a serviço do órgão em 1940 (SPHAN, 1988, p. 8). Comentando o hábito viajante de Rescala, Else Machado especulava sobre os motivos que levavam os artistas em geral a buscarem novas paisagens: “Há fases, na carreira do artista, em que ele se sente falto de motivos, lutando com a inspiração para originar algo ao nível do seu temperamento. Muitas vezes, depois de um esforço de longos meses, e quem sabe de anos, resolve buscar num ambiente diverso do usual a flama de uma nova ideia ou um novo espetáculo [...]”; cfe. MACHADO, Else. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro. Diário de Notícias, 17/04/1938, p. 3.

142 O JORNAL. *Letras e artes*. Rio de Janeiro, 11/10/1936, p. 37.



uma mostra individual no *Studio Nicolas* onde, segundo nota na imprensa, apresentava “toda uma visão de trechos das ignoradas paragens de Goiás”<sup>143</sup>. Seu contato com Goiás, sobretudo, era reputado por ele como central no seu desenvolvimento artístico:

“Goiás [...] é a região que mais me interessa para o exercício de minha arte. Grandes trechos dessa enorme área desfrutam de primazia entre outros lugares que pintei e pretendo pintar de novo. Sou, provavelmente, o primeiro pintor laureado a escolher esse Estado como um dos pontos por onde andei no gozo de prêmio oficial. Quero crer, até que a Goiás devo o meu progresso: foram os seus rios e os seus carros de bois que me tornaram mais desvolto, mais confiante nas minhas possibilidades”<sup>144</sup>.

A trajetória de Rescala ficaria definitivamente associada a Goiás em 1940 quando, incumbido de inventariar monumentos a serem tombados como patrimônio histórico, esteve na cidade a serviço do SPHAN. Rescala lembraria das circunstâncias de sua passagem por lá, em depoimento três décadas mais tarde:

“Aconteceu que havia um trabalho em Goiás. Não sei por que razão, os funcionários ou não estavam disponíveis, ou não tinham a prática de andar muito pelo interior; qualquer coisa nesse sentido. Então, ele [Rodrigo Melo Franco de Andrade] me convidou. Eu era solteiro e gostava de viajar. Aceitei a incumbência e fiz o trabalho de Goiás. Fiquei conhecendo Goiânia quando estava sendo construída, quando as ruas estavam sendo abertas ainda. Isto foi um fato extraordinário na minha vida. Depois fui - uma grande dificuldade de transporte! - para a velha capital de Goiás, onde passei uns dois meses”<sup>145</sup>.

No final de fevereiro de 1940 Rescala chegou à cidade, “[e]m missão do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para fazer o tombamento das construções Históricas e Coloniais do Estado de Goiás”<sup>146</sup>. Apesar de realizar diversas pinturas durante essa estadia, a finalidade expressa era a de fazer “o trabalho preliminar de tombamento”<sup>147</sup>.

Munido de uma máquina fotográfica adquirida num “belchior”<sup>148</sup> Rescala deu início ao “trabalho de Goiás”, a identificação e registro dos monumentos locais considerados aptos a serem tombados pelo SPHAN. Nessa atividade, produziu uma série de fichas contendo dados e descrições dos itens selecionados para o tombamento<sup>149</sup> (ver Tabela I e Figura 4). A leitura destas fichas e a análise das

143 SIMAS, Gelabert de. *De Arte...* Revista da Semana, Ano XXXVIII, n. 25, 29/05/1937, p. 31. Outras informações sobre essa exposição foram obtidas em REVISTA DA SEMANA. *Exposição Rescála* (sic). Revista da Semana, Ano XXXVIII, n. 20, 24/04/1937. p. 29. Segundo o redator identificado como H.K., Rescala produziu a maior parte dessas cenas goianas na cidade de Trindade, cfe. H.K. *Bellas Artes - Exposição Rescala*. O Jornal, Rio de Janeiro, 13/04/1937, p. 2; em depoimento décadas mais tarde, Rescala afirma que muitas de suas pinturas desse período foram realizadas em Ipameri, cfe. RESCALA, João José. João José Rescala: depoimento. In. *Revista Goiana de Artes*. Goiânia, 3 (2), 177-188, jul/dez, 1982.

144 SEGISMUNDO, op. cit., p. 58.

145 SPHAN, op. cit., p. 2.

146 CIDADE DE GOIÁZ. *J. Rescála*. Goiás, 10/03/1940, p. 4.

147 As atividades paralelas, no entanto, não devem ser desprezadas. O próprio pintor registraria que sua presença despertou a curiosidade em diversos moradores locais, que acompanharam de perto a produção de pinturas e que, segundo ele, viriam a despontar em atividades culturais: “Sabe como é: porque meu prazer de fazer essas viagens para o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional não era só o trabalho da instituição. Eu queria pintar! Várias moças e rapazes se juntaram a mim. Como acontece sempre, não é? Então, nós íamos pintar juntos. Resultado, depois de algum tempo, professores, diretores de museus e professores de pintura saíram desse grupo”; cfe. SPHAN, op. cit., p. 2. A *Revista da Semana* publicaria mais tarde algumas fotografias da passagem de Rescala por Goiás e, entre elas, algumas em que se pode ver o artista pintando em Goiás, cercado por grupos de pessoas (Figuras 5 e 6); cfe. F.M. *João Rescala, descobridor de artistas*. Revista da Semana. Rio de Janeiro, 07/12/1940, p. 11-12.

148 “Uma nota curiosa é que eu nunca tinha tirado fotografia, e o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional não tinha uma máquina pra me emprestar. Então eu fui a um belchior e comprei uma máquina velha, mas que tinha uma lente fantástica, por sorte minha. Pois eu tirei fotografia, no interior, das igrejas, das imagens do Veiga, sem flash, sem nada. Um dia, Dr. Rodrigo, quando eu voltei do Rio de Janeiro, falou-me: ‘Você sabe o que aconteceu com as fotografias?’ Eu disse: ‘Não, estragaram-se todas?’ Ele disse: ‘Não, você fez um trabalho formidável!’ Respondi: ‘Pois eu não sabia!, foi por acaso...’” (SPHAN, op. cit., p. 3).

149 Tive acesso às fichas nos meses iniciais do ano de 2022 graças aos esforços da equipe do Arquivo Central do Iphan no Rio de Janeiro que, por conta da crise sanitária, atendeu remotamente minhas solicitações, enviando cópias digitais dos documentos. Gostaria de agradecer especialmente a Tatiana Lopes Salciotto, que intermediou todo o atendimento e a Luiz Sigmar Rodrigues Pimenta, que realizou as digitalizações dos itens do arquivo. Neste texto farei referência aos documentos

fotografias e materiais suplementares adicionados aos dossiês oferecem informações sugestivas sobre diversos aspectos da passagem de Rescala por Goiás: da organização e atuação do SPHAN em seus primeiros anos, do contato inicial e inserção das obras do santeiro Veiga Valle no campo da arte e do patrimônio e, em especial, de vestígios relevantes sobre o papel dos elementos locais no processo de construção de uma memória institucionalizada que se iniciava ali.

Os primeiros registros de Rescala contemplaram principalmente igrejas da cidade de Goiás. Nas fichas o pintor registrou as datas de construção (todas elas do século XVIII), a autoria dos edifícios e a presença de elementos decorativos e imagens sacras, procurando também determinar seus autores. Nas descrições, informa sobre o estado de conservação do edifício, procura determinar os materiais empregados na construção e faz observações sobre características específicas dos prédios. A existência de irmandades leigas ou confrarias associadas às Igrejas era também anotada por Rescala, pois considerava esse dado determinante para que se pudesse estimar as perspectivas de manutenção dos edifícios<sup>150</sup>.

Após observar os templos católicos de Goiás, Rescala seguiu com o inventário ao longo do mês de março de 1940, registrando o antigo prédio do Quartel (que então abrigava um hotel), um chafariz, a velha Casa da Pólvora, o Convento dos Dominicanos, o cemitério local e uma série de prédios residenciais que ele considerou aptos ao tombamento.

Uma característica comum nas descrições feitas pelo artista era a anotação sobre eventuais alterações realizadas nas feições originais das edificações, em geral adições que se sobrepunham às linhas primitivas. Essa preocupação era recorrente nas iniciativas de tombamento do SPHAN, e voltaria a ser discutida nos relatórios produzidos pelos técnicos que passariam pela cidade nos anos seguintes, como mencionado por Izabela Tamaso<sup>151</sup>. A busca pelo caráter original levaria à adoção de uma política de “restauração” dos imóveis tombados: nesse caso, a palavra significa não somente uma intervenção com a finalidade de corrigir os danos provocados pelo tempo, pelas intempéries ou pela negligência, mas de remover aquilo que se considerava adições posteriores espúrias que recobriam as características originais.

O cabeçalho das fichas preenchidas por Rescala, impressas em tipografia, indicava, além do nome do órgão e o Ministério ao qual ele se subordinava, a informação *Artes Eruditas*, apontando a existência de uma categoria tipológica previamente determinada, restando ao técnico encontrar suas manifestações no campo.

A participação da comunidade local nesse trabalho de levantamento preliminar transparece com frequência nas fichas preenchidas por Rescala, o que aponta que a curadoria da memória foi feita em parceria com certos moradores da cidade, entre eles, Luiz do Couto. A memória bandeirante, tão importante nas narrativas históricas construídas e promovidas por Couto, comparece constantemente. Sobre a Igreja da Boa Morte, visitada em 29 de fevereiro de 1940, informa-se que “foi edificada no antigo lugar da casa de Bartolomeu Bueno”<sup>152</sup>. Rescala é colocado no centro de uma disputa entre habitantes da cidade sobre o verdadeiro local da residência de Bartolomeu Bueno, e acaba se decidindo por aquela indicada por Luiz do Couto, no número 17 da rua Moretti Foggia. Na ficha dedicada a este imóvel, Rescala refere-se ao juízo de Luiz do Couto e justifica a seleção do imóvel dizendo que era prova adicional da sua autenticidade a presença da Cruz de Anhanguera, colocada “no pequeno largo fronteiro à mesma”<sup>153</sup>.

---

oriundos do Arquivo Central do Iphan do Rio de Janeiro (ACI/RJ) utilizando os identificadores empregados pelo sistema de arquivamento do próprio acervo

150 Da Igreja de São Francisco de Paula afirmou que o bom estado de conservação se devia à atuação da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, numerosa confraria que “zela bem pela mesma” (ACI/RJ Caixa GO 009/1/02). Já a Igreja de Nossa Senhora da Abadia apresentava situação oposta: “O estado de conservação desta é péssimo, não possui Irmandade. A fachada principal ameaça ruir, apresenta enormes fendas, o resto da construção parece mais sólido. Há necessidade de urgentes reparos”; (ACI/RJ Caixa GO 008/1/02).

151 TAMASO, 2007; p. 135.

152 ACI/RJ Caixa GO 008/1/03.

153 ACI/RJ Caixa GO 001/1/05.

Habitantes da cidade enriquecem as fichas de Rescala adicionando à descrição técnica dos imóveis informações guardadas e transmitidas pela tradição oral. Quando inventaria a casa situada às margens do Rio Vermelho, à Rua Moretti Foggia nº 20, casa que depois ficaria célebre por abrigar a poetisa Cora Coralina, Rescala adiciona um longo relato, em suas palavras um “fato que mais parece lenda”<sup>154</sup>. Narra na ficha a história sobre um antigo morador que, tentando ocultar as provas do desvio de recursos que cometera durante sua atuação como fiscal da mesa de rendas da província, teria escondido um enorme cofre cheio de ouro em algum lugar da casa.

Em outras situações, Rescala testemunha disputas em andamento em torno dos monumentos e acaba por registrar nas fichas os argumentos de uma das partes contendoras. Ao descrever a estrutura da Igreja de Santa Bárbara, por exemplo, acrescenta que

“[r]ecentemente foi construída uma grande escada de cimento em substituição à antiga de pedra-sabão, com grande esforço do Sr. José Albuquerque Mello contrariando o padre Domingos Bento Figueiredo que esforçou-se para embolsar o dinheiro dado pelo povo. Foi também carregado pelo atual Bispo uma taça de ouro doada à Igreja”<sup>155</sup>.

## VEIGA VALLE

Ao registrar informações sobre a autoria dos elementos decorativos e imagens sacras encontradas nos edifícios religiosos de Goiás, Rescala menciona pela primeira vez a figura do “escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle”. O pintor atribui a ele a imagem do Senhor dos Passos que se encontrava no altar-mor da Igreja de São Francisco de Paula, três imagens encontradas na Igreja de Nossa Senhora da Abadia (um “Jesus morto”, uma N. S. da Abadia e “uma Santa Bárbara ainda em madeira (cedro) que está jogada ao lado”<sup>156</sup>), a imagem de Nossa Senhora do Carmo encontrada na Igreja de mesmo nome e uma imagem de São Miguel presente na capela do cemitério, local onde o pintor assinala encontrar-se também o túmulo do escultor. Já na primeira construção inventariada, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, Rescala enumerava as obras que eram atribuídas ao santeiro goiano. Começava assim o processo de aquisição das obras e da própria figura de Veiga Valle pelo aparato patrimonial que se instituiu em Goiás. A ‘descoberta’ de Veiga Valle por Rescala seria integrada daí por diante na história do escultor goiano, espécie de estação obrigatória em seu “mito hagiográfico”<sup>157</sup>.

Um primeiro ponto a se esclarecer é o do significado do termo “descoberta” quando aplicado a esse caso. Esse dado nos parece importante especialmente quando se considera que Rescala aparece em diversas narrativas sobre Veiga Valle como seu “descobridor”, responsável por retirá-lo de um suposto “anonimato” ao qual o escultor estaria condenado desde sua morte. O próprio Rescala pode ter contribuído para a fixação dessa narrativa, como se vê num diálogo recriado pelo redator F.M. na *Revista da Semana*:

- “- É verdade, Rescala, que você descobriu um artista desconhecido?
- Um grande artista, respondeu-nos Rescala; - tenho muita documentação para demonstrar as fortes esculturas desse artista.
- Como conseguiu descobrir essas obras?
- Muito facilmente. Em todas as igrejas de Goiás havia esculturas religiosas de um artista desconhecido. Notei que o autor de tais obras tinha personalidade; perguntava. Ninguém me sabia dizer de quem eram. Entretanto, afirmavam que tinham sido feitas ali. Meti-me nos velhos arquivos, vasculhei tudo. Não desanimava. Tinha de descobrir o artista! E depois de muito trabalho, consegui.

154 ACI/RJ Caixa GO 005/2/02.

155 ACI/RJ Caixa GO 009/1/01.

156 ACI/RJ Caixa GO 008/1/02.

157 Conforme CLERC-RENAUD, 2014.

- E é...
- José Joaquim da Veiga Valle, nascido em 9 de Setembro de 1806, na cidade de Pirenópolis, em Goiás, e falecido a 29 de Janeiro de 1874.
- Como conseguiu identificar o artista?
- Pelos recibos encontrados nos arquivos e também pelos pedidos para a realização das obras e muitos outros documentos que reuni e encaminhei ao patrimônio artístico. Consegui ainda reunir cerca de 40 obras e fiz uma exposição sob o patrocínio da Prefeitura local”<sup>158</sup>.

A leitura dos documentos produzidos em sua passagem por Goiás em 1940, no entanto, sugere algo diferente. As atribuições de autoria presentes nas fichas preenchidas por Rescala parecem-nos indicar que a memória de Veiga Valle estava bem presente em Goiás, pois algumas pessoas da comunidade local com quem travou contato *já reconheciam* a autoria das imagens sacras presentes nas igrejas e oratórios. É Rescala quem afirma, por exemplo, que “segundo informações” a imagem de Nossa Senhora do Carmo era feita pelo escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle; além disso, o fato de ter registrado a autoria de Veiga Valle já durante seus primeiros levantamentos, recém-chegado a Goiás, enfraquece a afirmação de que o autor das imagens estaria esquecido e que fora ele mesmo, Rescala, o responsável por “redescobrir” o nome do escultor através da pesquisa em arquivos locais<sup>159</sup>. O próprio Rescala, num depoimento de 1982 a uma revista goiana, esclareceu a maneira pela qual obteve esses dados iniciais sobre o escultor goiano:

“[...] nas igrejas comecei a observar que algumas imagens eram semelhantes, indicando ter sido feitas por um artista só e comecei a me informar, procurar dados e soube que eram de Veiga Valle, através de um seu descendente, Dr. Edilberto Veiga, que na ocasião era o prefeito da cidade. Conversei com outros descendentes, com Henrique Veiga e com a neta do artista, que deveria ter uns 90 anos, era de uma lucidez incrível”<sup>160</sup>.

O papel de Rescala na trajetória de integração de Veiga Valle ao campo da arte e do patrimônio, portanto, como afirmou Fernando Martins dos Santos, foi o de empreender um novo enquadramento da produção do escultor goiano, adicionando significados até então inexistentes às imagens atribuídas a ele<sup>161</sup>. Desse modo, a palavra ‘descoberta’, quando aplicada ao caso em questão, deve ser compreendida como integração dos santos de madeira policromada produzidos por Veiga Valle ao universo do patrimônio e da história da arte.

Rescala produziu um relatório sobre Veiga Valle e o enviou ao SPHAN<sup>162</sup>. Esse documento funciona como uma espécie de “certidão de nascimento” do artista. Rescala afirma que o escultor “iniciou seus estudos de escultura e pintura com padre Amâncio, superando em pouco tempo o mestre”; aqui ele retoma a ideia do pupilo que supera seu professor, muito encontradiça em diversas biografias de artistas. Depois faz algumas considerações sobre a técnica, enfatizando sua excelência na douração das imagens “pintadas com cores harmoniosas, demonstrando as suas qualidades como pintor”<sup>163</sup>. Narra então a passagem da mudança de Veiga Valle para Goiás: nascido e radicado em Pirenópolis (que

158 F.M. *João Rescala, descobridor de artistas*. Revista da Semana. Rio de Janeiro, 07/12/1940, p. 11-12.

159 Rescala fez de fato uma busca nos arquivos locais encontrando documentos que transcreveu e enviou ao SPHAN junto com o relatório sobre Veiga Valle, mas não parece factível que tenha sido somente através deste levantamento que se “descobriu” a identidade do escultor.

160 RESCALA, 1982, p. 184.

161 “Por mais que os vilaboenses já estivessem acostumados com as imagens nas igrejas e nas suas casas, a exposição foi fundamental para o reconhecimento do seu caráter artístico, pois elas saíram do caráter de sagrado e ganharam uma configuração estética.” Cfe. SANTOS, 2018.

162 RESCALA, João José. *Relatório feito e encaminhado ao INPHAN (sic) em 1940*. Datado de 11/4/1940, assinado pelo autor. Fundação Frei Simão Dorvi, Goiás/GO.

163 “Veiga Valle foi um produto da época e do meio em que viveu, foi um fiel intérprete de seu século; a sua escultura era feita com grande precisão e a largos golpes, dominava de absoluto a matéria. As suas imagens são rigorosamente proporcionadas, indicando conhecimento da anatomia; os panejamentos, bem movimentados, feitos com inteligência, indicando a existência de um corpo por baixo” (idem).

então era chamada de Meia Ponte), ele foi contratado pelo governador da província para realizar obras na Matriz de Santana; na verdade, tratava-se de um ardil para atrair o escultor para Goiás e fazê-lo estabelecer-se ali definitivamente. Segundo Rescala, o governador intentava alcançar esse feito promovendo o casamento de sua filha com Veiga Valle, o que de fato aconteceu. Veiga Valle fixou-se na capital daí em diante e, seguindo a trilha do sogro, assumiria cargos no comando da política goiana. O relatório de Rescala alinhava informações oriundas de três fontes: aquelas preservadas pela tradição oral; as que resultam de observações técnicas feitas pelo pintor que domina seu ofício e as que são produzidas em conformidade com a história da arte canônica e suas fases e etapas, estilos e esquemas de sucessão. Nesse último ponto, Rescala assume o papel de historiador da arte e procura encaixar o artista recém-descoberto na posição que melhor lhe caberia. O rótulo de “acadêmico” empregado por Rescala fazia parte do jargão modernista e significava uma arte que se faz em conformidade com modelos pré-estabelecidos, ao contrário daquela que emerge da personalidade do autor. Rescala justifica esse traço da obra do goiano afirmando que ele era um artista de sua época e que não podia se libertar das determinações da sociedade e da Igreja.

Esses novos significados atribuídos aos objetos resultaram em maneiras novas e diferentes de relacionamento com eles. Isso se manifestou, sobretudo, quando Rescala reuniu um conjunto de obras de Veiga Valle e os exibiu em uma exposição, no final do mês de março de 1940<sup>164</sup>. As imagens deixaram os oratórios e igrejas e foram temporariamente enquadradas num ambiente museal, ainda que improvisado (a exposição realizou-se nas dependências do Liceu de Goiás - ver Figuras 7 e 8). O evento marcou o fim do trabalho do pintor em Goiás e se destinava, segundo ele, a despertar a consciência dos intelectuais da região sobre a importância de Veiga Valle<sup>165</sup>.

Vale ressaltar que a nova carga simbólica proposta através destas ações não substituiu a anterior, já que as imagens de santos continuariam a ter, aos olhos de membros da comunidade local, caráter sagrado. O próprio Rescala confirma isso ao revelar que, diante da exposição das imagens sacras fora do contexto religioso e enquadradas como objetos de arte, alguns moradores da cidade se sentiram contrariados e os classificaram como “macumbeiro”<sup>166</sup>.

Tal caracterização, pejorativa naquele contexto, demarcava sua exclusão do círculo dos fiéis pelo tratamento profano dirigido às imagens. Assinalava-se assim o início de um longo e ainda não resolvido conflito entre os significados atribuídos às imagens de Veiga Valle.

---

164 A exposição ocorreu entre os dias 30 de março e 1 de abril, cfe. *Convite para a primeira exposição das obras de Veiga Valle*, 28/3/1940. Fundação Frei Simão Dorvi-Goiás.

165 “Convenci o prefeito a fazer uma exposição lá em Goiás para ter repercussão e marcar o evento. Retiramos as imagens das igrejas e realizamos a exposição. Na época pensei que os intelectuais goianos se interessariam pelo conhecimento e divulgação de um artista de destaque que foi Veiga Valle, mas isto não aconteceu. Eu, é que dei entrevistas em São Paulo e outra no Rio, falando sobre o artista goiano. Bem mais tarde é que fizeram uma exposição em Goiânia e aí foi que a sua divulgação começou a tomar vulto”; RESCALA, 1982, p. 185..

166 “Para pôr em maior evidência o escultor, eu e o prefeito resolvemos retirar aquelas imagens das igrejas e fazermos uma exposição. Foi o que fizemos. Então o povo, de lá, religioso - sabe como é gente do interior! - começou a me chamar de macumbeiro”.; cfe. SPHAN, 1988, p. 2-3.



## ANEXOS

**Tabela I** - Itens incluídos no tombamento preliminar realizado por João José Rescala em sua passagem por Goiás, 1940

Ficha Nº	Objeto	Data
1	Igreja da Boa Morte	29/2/1940
2	Igreja de São Francisco	01/3/1940
3	Igreja de Nossa Sra. da Abadia	02/3/1940
4	Chafariz de Goiás (da Boa Morte)	03/3/1940
5	Igreja do Carmo	04/3/1940
6	Igreja de Santa Bárbara	05/3/1940
7	Casa de Câmara e Cadeia	07/3/1940
8	Quartel	08/3/1940
9	Casa Moretti Foggia 35 (36)	08/3/1940
10	Casa Eugênio Jardim 4	09/3/1940
11	Casa Eugênio Jardim 16	10/3/1940
12	Casa Monsenhor Azevedo 25	11/3/1940
13	Escola de Aprendizes e Artífices	12/3/1940
14	Casa Rua Moretti Foggia 7	13/3/1940
15	Convento Dominicanos	14/3/1940
16	Casa da Pólvora	14/3/1940
17	Chafariz Biquinha do Rei	15/3/1940
18	Não localizada	
19	Cruz de Anhanguera	17/3/1940
20	Casa de Bartolomeu Bueno	18/3/1940
21	Casa Monsenhor Azevedo 13	17/3/1940
22	Não localizada	
23	Casa da Fundação do ouro	20/3/1940
24	Palácio do Governo, atual prefeitura	23/3/1940
25	Casa Praça Pinheiro Machado 5 (Pça. Castelo Branco)	24/3/1940
26	Cemitério São Miguel	28/3/1940
27	Mercado Municipal	23/3/1940
28	Casa velha da ponte	23/3/1940
29	Solar Fleury	26/3/1940
30	Solar Morais Jardim	26/3/1940
31	Casa Moretti Foggia 25	26/3/1940
32	Casa R. Bartolomeu Bueno 30	27/3/1940
33	Casa Praça Pinheiro Machado 3 (Pça. Castelo Branco)	27/3/1940
34	Não localizada	
35	Chafariz da Carioca	29/3/1940



**Figura 1** - Esboço do interior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, João José Rescala, 1940. ACI/RJ Caixa GO 008/1/03



**Figuras 2 e 3** - Cruz de Anhanguera, 1940. ACI/RJ Caixa GO 007/3/02



MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE PÚBLICA  
S. P. H. A. N.  
ARTES ERUDITAS

SERIE: \_\_\_\_\_ CATEGORIA Monumento  
Tombamento sob n. 19 Em 17 de Março de 1940

Designação Cruz de Ambranguera  
Autoria Ambranguera (autor de Ambranguera)  
Epoca 1700  
Situação Arço Largo da Lapa, cidade de Goiás  
Proprietário { nome Propriedade Municipal  
                  endereço \_\_\_\_\_

Referências bibliográficas O Monumento foi erigido por iniciativa dos historiadores goianos: Joaquim Bonifácio e Americano do Brasil, quasi ao lado da casa em que residiu Bartholomeu Bueno.  
Acompanha este um resumo histórico de muitos da cruz

Observações Em tom de autenticidade desta cruz há opiniões divergentes, para evitar duvidas procurei o Sr. D. Luiz do Couto, homem de provada capa cidade moral e intelectual: Juiz de Direito, historiador de grande reputação no país, e colatorador dos arquivos de Rio e estudos. Sendo ele o descobridor da Cruz, convenci-me perfeitamente pelos factos por ele expostos: a Cruz é de Ambranguera.

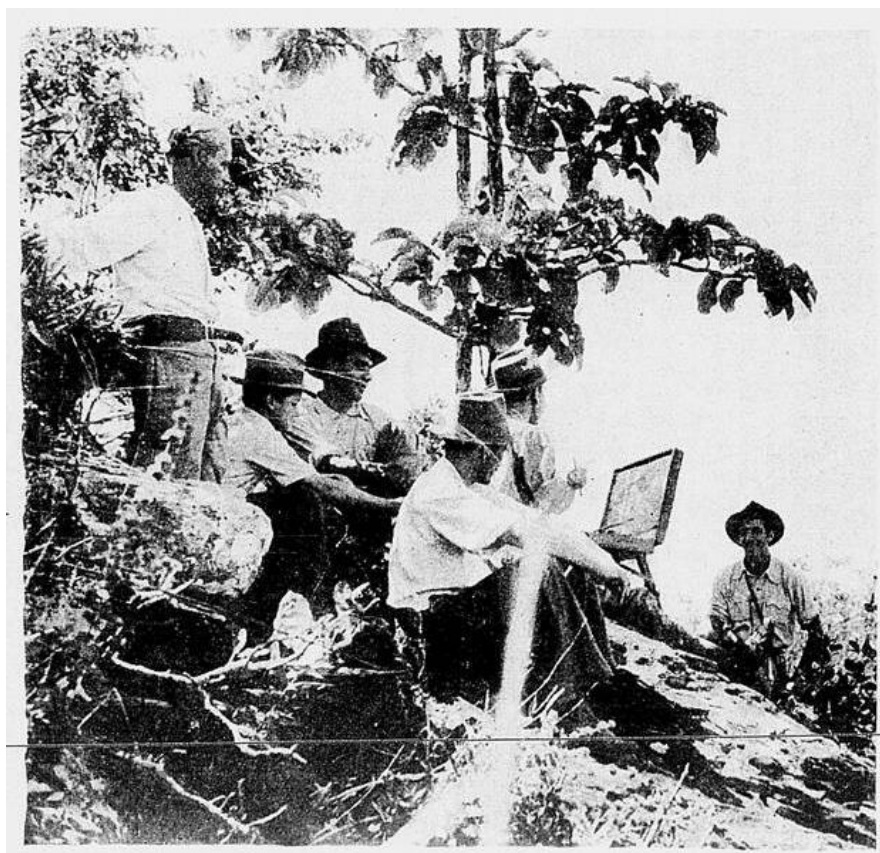
Esquema ou fotografia	Caracteres descritivos
<p><u>Depois enviar a declaração de Luiz do Couto</u></p>	<p><u>O Monumento tem a base quadrada com quatro colunas no canto e uma no centro que vai em direcção a cruz. A sua construção data de 1917, parece feita de pedra e tijolo coberto de argamassa e caiado de branco. Nas quatro faces a cima tem as seguintes datas: 1722, 1726, 1740 e 1917.</u></p> <p><u>Acima em cima do monumento está colocada a cruz rodeada por uma pequena grade.</u></p> <p><u>É preciso estudar um meio de conservar a pois já está caindo a pedra.</u></p> <p style="text-align: right;"><u>João Rescala</u> O encarregado do Tombamento</p>

Figura 4 - Ficha de inventário preliminar preenchida por João José Rescala, 1940. ACI/RJ Caixa GO 007/3/02





**Figura 5** - “Junto ao pintor João Rescalla, vê-se o neto do escultor Veiga Valle. Chama-se Henrique Veiga, e anda beirando os 70 anos”. In: *F.M. João Rescala, descobridor de artistas*. Revista da Semana. Rio de Janeiro, 07/12/1940, p. 11.



**Figura 6** - “João Rescalla pintando na Serra Dourada”, Idem, p. 12.



Figura 7. Aspecto da Exposição de obras de Veiga Valle, 1940; Idem, p. 11



Figura 8. Aspecto da Exposição de obras de Veiga Valle, 1940; Idem, p. 11  
Idem, p. 12



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *A Ideologia da Decadência - leitura antropológica a uma história da agricultura do Maranhão*. 2.<sup>a</sup> edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Editora Casa 8/ Fundação Universidade do Amazonas, 2008.
- BALTIERI, Rosana Rocha. *João José Rescala: teoria, conservação e restauração da pintura em Salvador (1952-1980)*. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.
- BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2001.
- BARBOSA, Raquel Miranda. *Muito Além das Telas Douradas - Cidade e Tradição em Goiandira do Couto (1960 a 2001)*. Tese (doutorado em História). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2017.
- BRITTO, Clóvis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina - Raízes de Aninha*. Aparecida/SP: Ideias & Letras, 2009.
- CAIRES, Daniel Rincon. A estética nacionalista de Carlos Maul. In: *Anais do XXIV Encontro Regional de História da ANPUH-SP*, 2018.
- \_\_\_\_\_. Um Nacionalismo Sertanejo - criação de tradições, patrimônio e memória. In: *Anais do XVI Encontro de História da ANPUH-MS*. Campo Grande, 2022. p. 198-212.
- \_\_\_\_\_. *A respeito de maneiras de falar e ver o Maranhão - paradigmas em disputa e seus reflexos na historiografia*. TRILHAS DA HISTÓRIA, v. 7, p. 104-119, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Entre Barões, Foguetes e Quilombolas: o Museu Casa Histórica de Alcântara e a institucionalização de discursos e representações sobre a cidade de Alcântara*. Outros Tempos, v. 9, p. 149-168, 2012.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007.
- CHAUL, Nasr Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1999.
- CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.
- CLERC-RENAUD, Agnes. À l'épreuve des certitudes: récits d'une sanctification locale (Ceará, Brésil). In: *Social Compass*, Vol. 61 (4), 2014.
- CRUZ, Ana Carolina de Souza. *Meninos de Veiga Valle: um olhar aprofundado sobre as obras do artista*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais/Escola de Belas Artes, 2021.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador vol. I - Uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- ÉPOCA GALERIA DE ARTE. *João José Rescala - Pinturas recentes*. Salvador: Época Galeria de Arte, 1982.
- FERNANDES, Jurema Palmeira. *O Salão: Memória institucional*. Dissertação (mestrado em História da Arte). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- FERREIRA, Rogério Arédio. *Luiz do Couto - o poeta das letras jurídicas*. Goiânia: Kelps, 2007.
- MICELI, Sergio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 69-281.
- MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte Brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1982.
- QUADROS, Eduardo Gusmão de. *Anhanguera: mito fundador de Goiás*. Revista *Temporis[ação]* (ISSN 2317-5516), v. 9, n. 1, p. 177-189, 9 mar. 2017
- RESCALA, João José. João José Rescala: depoimento. In: *Revista Goiana de Artes*. Goiânia, 3 (2), 177-188, jul/dez, 1982.
- ROSA, Mana Marques. *Sistema Museológico: por uma etnografia dos museus na cidade de Goiás (GO)*. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de

Goiás (PPGAS/UFG); Goiânia, 2016.

SANTOS, Fernando Martins dos. O RESCOBRIDOR DE ARTISTAS: João José Rescala e o (re)descobrimento de Veiga Valle. In: *Revista Nós - Cultura, Estética e Linguagens*. v.03 n.03, 2018.

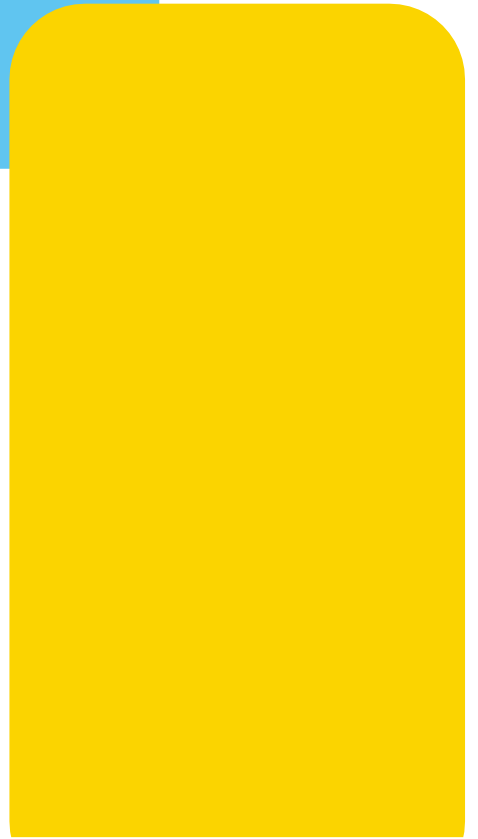
SEGISMUNDO, Fernand. *De Peixeiro a Prêmio de Viagem - a vitoriosa carreira de um humilde filho do povo*. Vamos Lêr! Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 385, 16/12/1943. p. 31-32 e 58-59.

SPHAN. *Memória Oral - Depoimento de João José Rescala n. 3*. Rio de Janeiro: SPHAN - Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

TAMASO, Izabela. *Em nome do patrimônio - representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_. A Cruz do Anhanguera: representações, experiências, memórias, patrimônio. In: FRÚGOLI JR, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira de; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Orgs.). *A cidade e seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: PUC Minas/Edusp, 2006.

TAVARES, Giovana Galvão. *A trajetória de uma "casa de saber": o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (1930-1970)*. Dissertação (mestrado) Instituto de Geociências - Universidade Estadual de Campinas, 2000.



# REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE PAMELLA MAGNO - O PORTAL 432 HZ, NA EXPOSIÇÃO “SOB A POTÊNCIA DA PRESENÇA” NO MUSEU DA REPÚBLICA (2019/2020)

Danielle Maia Francisco Vieira<sup>167</sup>

A entrada do Museu da República, localizado na Rua do Catete, no bairro do Catete no Rio de Janeiro, sua entrada faz-se por um portão de ferro fundido de 1864. O Hall deste museu chama a atenção pela imponência, com uma sequência de seis colunas de mármore, que levam à escada principal, que é construída em módulos pré-fabricados de ferro fundido, sendo uma das primeiras a serem utilizadas no Brasil. Esculturas, luminárias e estuques no teto, com as Armas da República, que podem ser observados até hoje.

O Museu da República, é um prédio histórico que remonta ao período que antecedeu a mudança da capital federal para Brasília, tendo como último presidente a ocupar o palácio, [Juscelino Kubitschek](#).

Este museu foi fundado em 1960, no dia 15 de novembro, data na qual também se comemora oficialmente a [Proclamação da República](#) no Brasil integrando -se ao patrimônio histórico nacional, reconhecendo sua importância na vida política e social do país.

Figura - 01 Hall do Museu da República



Fonte: acervo próprio

Ao iniciar o circuito da Exposição “Sob a Potência da Presença”, logo no hall, nos deparamos com a obra de Pamella Magno, artista da Rede NAMI<sup>168</sup>, cuja obra intitula-se, Portal 432 HZ, que contrasta, e ao mesmo tempo e dialoga, com a arquitetura deste museu.

<sup>167</sup> Doutora em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MAST), Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MAST), Graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora da Rede Pública Estadual e Municipal do município de Cabo Frio ( R.J.).

<sup>168</sup> A Rede NAMI é uma ONG formada por mulheres, que tem como principal finalidade o uso da arte como veículo de transformação cultural positiva. A Rede Nami, por meio da promoção dos direitos das mulheres, povos originários, LGBTQI+ e pessoas com necessidades especiais, busca contribuir para o fim da violência e do racismo estrutural contra esses povos e, principalmente, procura fomentar o protagonismo de mulheres nas artes plásticas.



O objetivo desta obra é trazer a perspectiva do futuro, interferindo em um passado aristocrático como uma espécie de montagem cinematográfica, onde as cenas separadas (museu e portal), possuam uma edição tornando-as complementares de forma a mostrar a passagem do tempo.

O conceito é que, duas ou mais cenas de temporalidades diferentes colocadas juntas e em uma certa ordem podem dizer muito mais ao visitante do que se estivessem isoladas. Esse conjunto de cenas e obras são capazes de contar uma história, ao passo que cada cena ou objetos sozinhos não seria possível de ser decifrada pelo público na visão da artista.

O fato das artistas da Rede NAMI terem escolhido o Museu da República evidencia em que medida essas artistas se propuseram a uma missão, no sentido de transformar um museu histórico em um espaço de construção que possui laços de pertencimento com a comunidade e de compromisso com a reflexão do conceito de museu junto a seus posicionamentos políticos e artísticos.

Momento decisivo para o fortalecimento do Museu da República, enquanto instituição contemporânea, foi a criação do Instituto Brasileiro de Museus<sup>169</sup>, cuja missão primordial é promover a valorização dos museus e do campo museal, a fim de garantir o direito às memórias, o respeito à diversidade e à universalidade de acesso aos bens musealizados, fortalecendo a instituições museológicas. Percebemos que a conceituação de uma Museologia Social destacando ações e projetos, com a intenção de transformar os museus em atores do desenvolvimento, da inclusão social, da igualdade de gênero, do respeito pelas minorias, tornou possível analisar e compreender a representatividade das mulheres negras nas artes plásticas das participante da Rede NAMI, na exposição “ Sob a Potência da Presença”, assim como a função do Museu da República como catalisador e transformador de suas práticas museais.

Escolher a referida exposição para esta tese ia ao encontro dos meus anseios em estudar o mundo dos museus, lugares que conceituo como campo da emoção, tensão, idealização, recriação, renovação e transformação - conceitos estes que exalam movimentos de afetos.

Logo, uma análise das ações artísticas dessas artistas plásticas permite também refletir sobre o papel do Museu da República durante essa exposição e a partir dela.

Criando uma atmosfera inquietante, o museu abre suas portas às artistas negras através do Portal de Pamella Magno, o Portal 432Hz’.

Fig. 02: Pamella Magno o Portal 432Hz’



Fonte: Acervo pessoal

<sup>169</sup> O Instituto Brasileiro de Museu foi criado mediante a Lei nº11.906, de 20 de janeiro de 200, que o definiu como como autarquia federal.



Nascida e criada na zona norte do Rio de Janeiro, Pamella Magno é artista visual, performance e gambióloga. Possui formação multidisciplinar, com experiência no campo da produção cultural, cinema, serviço social, comunicação e tecnologias. Suas obras abordam temas como ancestralidade, relações humanas, psicanálise, física, espiritualismo, múltiplas dimensões e representa as inquietações de sua psiquê. A obra 'Portal 432 Hz' é uma instalação eletrônica que almeja tornar visível e capturar as forças eletromagnéticas que afetam e que partem dos seres humanos.

A obra, ao mesmo tempo que funciona como um receptor e transmissor de frequências FM e VHF, emite sons com a frequência sonora 432Hz, considerada como uma frequência universal que possui propriedades de cura física. Sua obra aborda temas como ancestralidade, relações humanas, psicanálise, física, espiritualismo, múltiplas dimensões e representa as inquietações de sua psiquê.

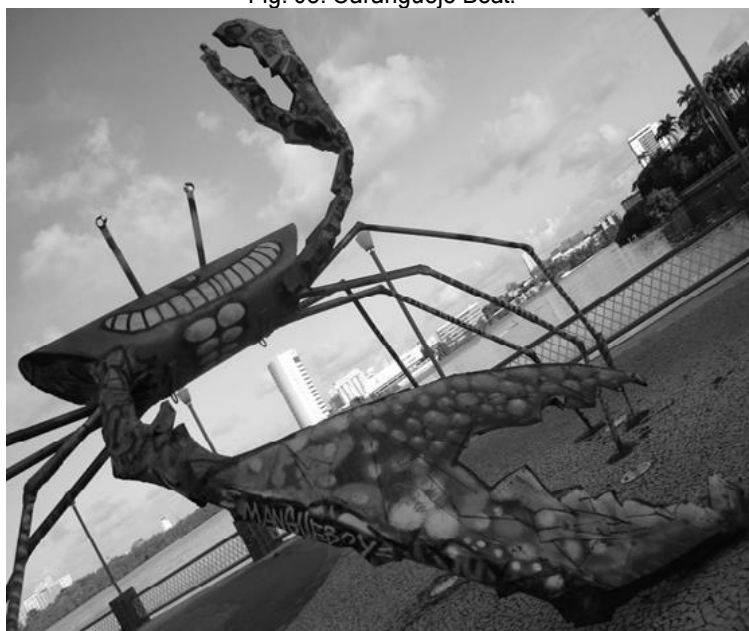
Percebemos na obra de Pamella Magno um circuito magnético que se expressa, como a “Lei de Ampère afetiva” permitindo calcular o módulo da intensidade de campo magnético entre bandeiras políticas e sororidade. Em sua proposta de gambiologia da arte, a artista apresentou uma linha de criação canibalista, elétrica e parabólica, que personificava sua busca por uma nova linguagem: com elementos mais abasileirados, em concordância às técnicas cubistas, surrealistas e destoante da academia.

Em nossa análise percebemos que sua obra se aproxima do movimento do Mangubeat, contracultura que surgiu em Recife, em 1991, sendo motivado pela estagnação do cenário cultural pernambucano e pela pobreza da cidade. Seu objetivo era denunciar os problemas de Recife e propor uma renovação cultural, com o aparecimento de ritmos que misturavam elementos da cultura tradicional com a cultura pop. Chico Science (1997) em entrevista à revista Rolling Stone (1997) revela:

O objetivo era engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo; uma antena parabólica enfiada na lama” (SCIENCE, 1997, p.13).

O “Mangubeat”, manifestação cultural o “maracatu atômico”, assim como a obra de Magno, também expressa espécie de canibalismo com suas “antenas” que capturavam a cultura regional nordestina como o maracatu, o coco e a ciranda, e “canibalizava” com elementos da cultura pop, como o hip-hop e o rock.

Fig. 03: Caranguejo Beat.



Fonte: Revista Movimento Mangubeat - 1997

O Mangue Beat, além de buscar novas formas de manifestação cultural, foi também um movimento que trouxe mensagens de questionamento e protesto contra a ordem estabelecida. Os representantes do Mangue Beat pretendiam difundir ideias que incentivassem mudanças sociais. A mensagem crítica do Mangue Beat ao quadro da sociedade recifense no começo da década de 1990 pode ser identificada pela parabólica na antena, um símbolo que expressava a contradição que vivia a capital pernambucana: as inovações tecnológicas em meio a uma cidade que vivia em estado de pobreza.

Ainda que seja imprescindível reconhecer um anacronismo entre os dois movimentos: Mangubeat e Arte gambióloga da arte, entendemos que para repensar o lugar da mulher na contemporaneidade é necessário um olhar que possa ser articulado entre as variações de classe social e de raça, elementos que aparecem nas interseções destes movimentos.

Fig. 03: Sem Título - 1997



Fonte: Revista Movimento Mangubeat - 1997

Ressaltamos também que a obra artística de Pamella Magno elencada para a análise da representatividade das artistas negras nesta subsecção possui as vozes de narradores e agentes de seu tempo, consolidando a configuração de uma identidade social associada a uma e, atrevemos a dizer, que os museus possivelmente não estão preparados para aceitar obras de arte das artistas afrodescendentes, com as características das obras de Pamella Magno, por propor nova visão de arte, a partir de uma estética inovadora. Para a artista, o principal objeto de criação de suas obras é o aspecto de desconstruir e construir em paralelo a sua construção/desconstrução. Didi-Huberman (2013) diz que:

O historiador remonta os restos, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... Não se pode jamais separar o objeto de um conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 133).

Nesse sentido, Pamella Magno remonta às pistas sobre a presença da arte, a partir de fontes que lhe permitem contar a história da arte afrodescendente, por meio de perspectivas contemporâneas, quando sua obra manifesta sintomas da modernidade ao revelar uma presença multicultural.

Em sua entrevista, Pamella Magno (2020) logo explica seu fascínio pelas montagens e desmontagens que virou sua forma de representar suas obras artísticas:

Há os que montam e desmontam computadores, criam sistemas de iluminação com extensões improvisadas, consertam ventiladores, desenvolvem adaptadores para tomadas, montam pequenos geradores e até lidam com softwares de código aberto. A gambiarra é essa coisa de teste mesmo. Você junta uma coisa com a outra e vai vendo no que dá, é instintivo (MAGNO, 2020, p. 3).

Para ela, a sensação de trabalhar com as artistas que fizeram parte da Exposição “Sob a Potência da Presença” foi como “encontrar pessoas da mesma espécie”.

A gambiarra é genuinamente favelada. É onde a luz e a internet não chegam direito, onde os serviços são irregulares, a janela não fecha e as coisas precisam de concerto. Logo o ‘hype’ se apropriou disso e criou a cultura ‘maker’ e agora estamos trazendo isso de volta para a favela” conclui. “Sempre gostei de mexer com elétrica, inventar coisas. Já criei uma luminária a partir de uma extensão, fazendo várias emendas, e cada uma acendia uma lâmpada. Funcionou por pouco tempo, mas funcionou” (MAGNO, 2020), conta, bem-humorada, a carioca de Vigário Geral, comunidade da Zona Norte do Rio. Mãe de Fernando e Augusto, diz que o marido aprova as engenhocas. “No verão teve um dia que estava fazendo muito calor, e não tínhamos ventilador. Eu me dei conta que o vento vinha da janela do corredor, e montei umas cartolinas cortadas como velas de navio, para canalizar a brisa para o quarto. Deu certo, ficou fresquinho» (MAGNO, 2020) explica.

Acostumada a lidar com softwares livres, onde o usuário ajuda a criar o código dos programas, ela também é viciada em garimpar peças e aparelhos na rua e em depósitos. A jovem diz que recentemente levou um botão de semáforo de pedestres para casa, mas ainda não sabe o que vai inventar com ele.

Vou levar essa oficina para o ponto de cultura digital, vou reproduzir isso por lá. O que estou aprendendo aqui vai me ajudar, sem dúvida, porque estou vendo que você pode implementar o conceito de gambiarra para tudo, desde as soluções mais caseiras até coisas eletrônicas mais complexas. O importante é improvisar (MAGNO, 2020).

É possível estabelecer um vínculo com as formulações de Scheiner (2020), utilizando seu artigo sobre a Hipercultura:

A ideia de Hipercultura remete, portanto, à impressionante taxa de mudança das sociedades atuais, atravessadas pela tecnologia - e tem a ver com a acelerada forma de modernidade que resulta das novas percepções de tempo e espaço dessas sociedades. Nesse contexto, a hiper cultura seria a consequência natural da vida numa sociedade digitalmente conectada, capaz de produzir rápidas interações comunicacionais e de criar valores e emoções “pela remixagem de objetos de outras eras e formas (SCHEINER, 2020, p. 46).

Utilizando um sistema “warburgiano” percebe-se que as obras de Pamella Magno propuseram a tentativa de ser capaz de englobar os conflitos do tempo presente sobre a cultura que tenha a arte e as imagens como foco e como perspectiva, a partir da qual é necessário pensar as relações sociais e sua historicidade, possibilitando as manifestações de novas linguagens e performances, que se entrecruzassem de forma fecunda e indissociável, trazendo inegavelmente imagens representativas da força da arte contemporânea.

Neste contexto, uma espécie de interseção se aloja no Movimento do Mangubeat e o “Gambiologia” de Pamella Magno, que está explicitado no verso de Chico Science (1997) “eu me organizando posso desorganizar e eu desorganizando posso me organizar” manifestos esses, que trazem latentes a antropofagia, a ideia de canibalismo e os ideais desordenáveis em que Mario de Andrade configurava - se como um antropófago, que devorava as vanguardas europeias na sua escrita e as misturava com a cultura brasileira (CHAGAS , 2018).

Este ano de 2022, a semana de Arte Moderna completa cem anos e a antropofagia ainda se faz contundente, tantonaartequantonosmuseus. Aexposição“SobaPotênciadaPresença”queocorreunoMuseu daRepública,possuiurima,métrica,estrofe,vanguarda,queremeteao“remanifesto”,queapareceunoSlam

, contracultura em um cenário que, se pudéssemos visualizar, seria uma espécie de “esculturas verbais”, que possuem a frequência da obra de Pamella Magno, metamorfoses artísticas em vários contextos culturais.

Portanto, construir uma ideia de representatividade dos negros e negras, a partir da obra artística que aqui selecionamos para esta tese nesta subseção, leva a uma intervenção subjetiva na seleção dos elementos a serem interpretados, que deverão ser preservados e transformados em referência à uma memória que se pretende coletiva de um Brasil multicultural. Outro fator a ser contemplado nestas imagens é o fator preponderante do uso de imagens, ora como atores de patrimonialização, ora como iniciadores de memória, como colocou Benjamin (2012).

Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem (...) Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda que graças à reprodução ela consegue captá-la até no fenômeno único (BENJAMIN, 2018, p. 113).

É possível pensarmos ainda que, reordenadas, desveladas, reconstruídas as obras apresentadas nas artes plásticas que representam as mulheres deixam evidentes as camadas de temporalidade que constituem a cultura e os valores de determinado período.

Observamos que, por vezes, as exposições artísticas dessas mulheres negras são interpretadas e apontam para um olhar “tingido” entre o universal matizado de racismo e de colonialismo, que vem recorrentemente sido discutido na museologia, através de suas exposições que Pamella Magno sinalizou em sua fala.

No entanto essa teia de acontecimentos relacional, Glissant (1998) deve ser considerada quando abirmos a nossa capacidade para perceber as obras artísticas entra em relação com o espaço museu, inclusive vivos e não vivos, palavras e paisagem. Portanto ao analisar as representatividades das artistas negras nesta subseção seria, segundo Glissant (2020):

[...] a reconstituição cultural feita por meio do rastreamento de memórias diversas que sobreviveram a degradação ao alcançar a diversidade de pensamento e terminar por universalizar as lembranças” (GLISSANT, 2020, p. 183).

Vivemos hoje a primazia da imagem e da tecnologia. E a imagem que a obra de Pamella Magno constrói a partir da história e memória, e vice-versa, onde as imagens expositivas são talhadas em identidades, esculpidas em memórias, pintadas com tintas de variados matizes, configurando referências na representatividade e no imaginário relativo às mulheres e à presença, através das exposições museais.

E nesta construção referente ao papel do museu, o museólogo Chagas (2016), abordou o pensamento museológico de Mário de Andrade, através da análise da obra “Há uma gota de sangue em cada museu: uma ótica museológica de Mário de Andrade”, na qual Chagas parafraseia a obra de Andrade, que, durante a Primeira Guerra Mundial, afirmava em seu primeiro livro: “Há uma gota de sangue em cada poema:

A paráfrase ancora-se na identificação de uma veia poética pulsando nos museus e na convicção de que tanto no poema quanto no museu há “um sinal de sangue” a lhes conferir uma dimensão humana. Admitir a presença de uma gota de sangue nos museus significa também aceitá-los como arenas, espaços de conflito e campos de tensão (CHAGAS, 2018, p. 13).



Portanto, um pensamento por imagens, uma história da arte sem texto escrito, realizada a partir das relações e dos conflitos entre elas. De acordo com Jacques Le Goff (2003) a importância de transformar o objeto em documento é que, inicialmente, o documento:

É o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história da época, da sociedade que o produziram, [...] o documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando - lhe o seu significado aparente (LE GOFF, 2003, p. 538).

A obra de Pamella Magno, representa a visão de mundo de diferentes conexões em um tempo distinto, tendo como um dos seus cenários o Museu da República, que vem expressando nas artes plásticas as diretrizes de memória coletiva ora, diretas ora metafóricas, traços e valores culturais dos grupos sociais representados, na Exposição “Sob a Potência da Presença”,

A capacidade imaginativa coloca em ação permanente a memória, como instrumento de elaboração de experiências. É o oposto do hábito, que atribui valor. à permanência. A infinita capacidade imaginante do ser humano desdobra-se em fluxo continuado, permitindo-nos apreender o real como poética e desenhar incontáveis percursos entre a mente e os sentidos, como verdadeiros ‘sonhos de voo’ - que se iniciam na mente e percorrem todos os caminhos da memória, em busca do maravilhoso e do desconhecido (SCHEINER, 2020, p.12).

A importância da representatividade das artistas negras vem assinalando que o universo museológico através dos campos da História Oral e Antropologia vem impondo a revisão nas definições documentais e a valorização das obras artísticas das mulheres negras em exposições que contribuam como fontes de estudos e pesquisa da representatividade sociais e culturais das artistas negras.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.
- CHAGAS, Mario de S. Museus: Interseções e Caminhos. In: *Seminários de Estudos Avançados em Museologia*, Lisboa, ULHT, 2006.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, O que nos olha*, São Paulo, Editora 34, 2002.
- GLISSANT, EDOUARD. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro, Editora Bazar do Tempo, 2021.
- LE GOFF, Jaques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- MAGNO, Pamella. Entrevista via Google Meet, concedida no dia 22 de setembro de 2021.
- RIBEIRO, Rafael Gaia. Movimento Mangubeat: manifestações, fenômenos musicais e diálogos de uma cultura híbrida e globalizada. v. 2 n. 1 (2020): *Revista Música em Foco* 2020
- SHEINER, T. (2020). Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do Século 21. *Museologia & Amp; Interdisciplinaridade*, 9(17), 46-63. <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.31592>.
- [www.gov.br](http://www.gov.br) › museus-ibram › museu-da-republica (acesso em 28 de fevereiro de 2021).



# NOS TEMPOS DE ANTONIETA DE BARROS:

## LUGARES DE MEMÓRIA A PARTIR DE UMA VIDA

Marilane Machado de Azevedo Maia

Este artigo tem como principal objetivo apresentar uma ação de extensão universitária idealizada a partir do ano de 2019 junto à Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC que consiste em apresentar visões diferenciadas sobre o patrimônio da cidade de Florianópolis a partir da biografia de Antonieta de Barros, mulher negra que viveu em Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina, entre 1901 e 1952. Ao longo de sua trajetória, Antonieta de Barros ocupou espaços incomuns para a maioria da população negra de seu tempo. Foi professora, diretora de escola, deputada, escritora e jornalista. A partir dessa trajetória, idealizou-se o itinerário educativo “Caminhando com Antonieta de Barros”.

A proposta consiste em uma caminhada que tem como ponto de partida o Museu da Escola Catarinense - MESC, um equipamento cultural localizado no centro histórico da cidade de Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina, e administrado pela UDESC. O edifício do atual museu foi um dos lugares ocupados por Antonieta de Barros ao longo de sua trajetória, ali funcionava a Escola Normal Catarinense, onde a personagem foi professora e chegou a ocupar o cargo de diretora. Em nossa ação, parte-se desse local para outros pontos da caminhada no entorno imediato do Museu, apresentando aos participantes outros lugares de memória afetiva e material que possuem a presença da figura emblemática e levando-os a refletir sobre outros sentidos para a cidade, as transformações urbanas e o patrimônio preservado, bem como o que é esquecido e invisibilizado.

Nesse processo apresentamos a vida de Antonieta de Barros a partir de lugares selecionados da cidade e passamos a observar esses locais a partir de sua biografia e levantar questionamentos sobre a presença da população negra em Florianópolis no início do século XX. Compreende-se a partir desta proposta, tanto o museu, quanto os demais lugares visitados em nossa caminhada enquanto “lugares de memória”, no sentido enunciado por Pierre Nora (1993): operações sociais não naturais ancoradas na pertença de comunidade para evitar a sensação iminente de que alguns eventos estivessem ameaçados ao total esquecimento. (NORA, 1993, 13-14).

A noção e sentido de lugares de memória se alicerça na ideia de que a memória é um fenômeno social construído pelas coletividades, que ancoram conjuntamente as lembranças individuais, que por sua vez, também podem ser alimentadas e modificadas pelos quadros sociais. Ou seja, embora os indivíduos é que se lembrem, cada memória individual é um ponto de vista sobre processos mais amplos e tanto a memória coletiva quanto pontos de vista individuais sofrem mudanças conforme o lugar social ocupado pelo indivíduo e pelas relações que mantém com os ambientes nos quais circula. (HALBWACHS, 2003, 35-36)

É necessário levar em consideração, ainda, conforme nos alerta Mário Chagas (2002), que há uma relação direta entre a preservação da memória e as relações de poder. A preservação de um patrimônio ou o seu abandono, as lembranças ou os esquecimentos são sempre escolhas de um determinado grupo: «Reconhecer que existem relações entre o poder e a memória implica em politizar as lembranças e os esquecimentos. A memória - voluntária ou involuntária, individual ou coletiva - é, como se sabe, sempre seletiva.» (CHAGAS, 2002, 44) Nesse sentido, levaremos em consideração que em nome de um processo de preservação patrimonial algumas memórias ao longo da história foram levadas a um processo de silenciamento, esquecimento ou apagamento, sendo invisibilizadas. É o caso do patrimônio das populações afrodescendentes e indígenas, por exemplo. Sendo assim, se faz necessário articular a educação patrimonial à ampliação da noção de patrimônio, para além da perspectiva da história vista pelo colonizador, homem branco cristão. (BENÍCIO; MESQUISTA; JESUS; SEBASTIÃO, 2020)

Para a elaboração da proposta, partiu-se dos princípios e diretrizes que norteiam a Política Nacional de Educação Museal, que visa o incentivo à construção de programas educativos e culturais em museus, compreendendo a educação museal como um processo de múltiplas dimensões de ordem teórica, prática e de planejamento, em permanente diálogo com o museu e a sociedade. Além disso, a política pretende assegurar, a partir do conceito de patrimônio integral, que os museus sejam espaços de educação, de promoção da cidadania e que colaborem para o desenvolvimento regional e local, estimulando, promovendo e apoiando a sustentabilidade ambiental, econômica, social e cultural, respeitando as características, as necessidades e os interesses das populações locais, garantindo a preservação da diversidade e do patrimônio cultural e natural, a difusão da memória sociocultural e o fortalecimento da economia solidária e incentivando o uso de novas tecnologias, novas mídias e da cultura digital. (IBRAM, 2018, p. 44-53)

É necessário enunciar a importância de nossa ação no âmbito da extensão universitária na medida em que seu principal objetivo é manter o vínculo da instituição com a comunidade. Considerando o cenário da educação brasileira e a precariedade de recursos, assim como a escassez de fomento à cultura e à manutenção de equipamentos culturais, as ações de extensão universitária tornam-se bons exemplos de persistência da educação para o público externo à academia (SOUSA, 2000). Alinhamos-nos ao ideal de extensão universitária descrito por GADOTTI (2017) como uma vertente que compreende a extensão como comunicação de saberes. É uma visão não assistencialista, que se fundamenta numa teoria do conhecimento fundamentada numa antropologia que considera seres humanos como seres inacabados, incompletos e inconclusos, que não sabem tudo, nem ignoram tudo. Assim, compreendemos que a educação museal é para os museus o que a extensão universitária é para as universidades: a linha que conecta e une o ambiente interno com o público externo, que comunica, traduz, amplia e constrói saberes. Tratando-se nossa proposta de uma ação que parte de um museu que é administrado por uma universidade, as duas dimensões citadas coadunam-se e dão sentido à nossa proposta.

## O MUSEU DA ESCOLA CATARINENSE E SEU ENTORNO IMEDIATO: UMA AVENIDA ATRAVESSANDO VIDAS

O edifício que hoje abriga o MESC, localiza-se na região leste do centro histórico de Florianópolis-SC. Foi tombado na categoria P1 através do Decreto Municipal nº 521/89, de 21 de dezembro de 1989, devendo ser totalmente conservado, interna e externamente. Foi construído inicialmente para abrigar a Escola Normal Catarinense, fundada em 1892 no contexto da implantação do período republicano no Brasil, no qual as ideias de modernização e progresso estavam muito presentes e buscavam o contraste com o Brasil colonial e imperial, considerado atrasado e arcaico. É um edifício muito imponente, em estilo eclético, apresentando elementos predominantes do neoclássico. Apresenta um átrio central aberto e iluminado por claraboia, estilo chamado de panóptico que foi amplamente utilizado em instituições de ensino no período, apresentando assim em sua arquitetura um discurso da construção cultural dos valores empregados na época como: a ordem, disciplina e vigilância. (ESCOLANO, 2001)

A Escola Normal foi efetivamente transferida para o local em 1924, apesar de em sua fachada o prédio trazer o ano de 1922. A mesma instituição passou a chamar-se em 1947 Instituto Dias Velho e em 1949, Colégio Dias Velho. Em 1963, no mesmo edifício foi criada a primeira Faculdade de Educação do Brasil e com ela, o início da UDESC. Em 2007, o local foi destinado para abrigar o MESC após transferência do Centro de Ciências Humanas e da Educação (antiga Faculdade de Educação) para o campus 1 da UDESC localizado no bairro de Itacorubi.

No interior do Museu é possível conhecer a Saleta Antonieta de Barros. Este espaço simula uma típica sala de direção e homenageia a personagem que foi diretora do Instituto de Educação Dias Velho

entre 1944 e 1951. Afirma-se inclusive, que a escrivaninha presente na sala foi ocupada pela própria Antonieta. Muito antes de ser diretora Antonieta já era parte do corpo docente da instituição, desde 1931, quando foi convidada pelo Professor Barreiros Filho para substituí-lo como professora da cadeira Língua Portuguesa da Escola Normal. A partir desta sala no interior do edifício do MESC iniciamos nossa narrativa do itinerário que entrelaça a biografia da personagem ao patrimônio da cidade.

Figura 1 - Fachada do Museu da Escola Catarinense



O contexto da construção do edifício do MESC compreende um projeto maior de remodelação e modernização urbana da cidade de Florianópolis, intensamente estimulado pelo então governador do Estado de Santa Catarina, o republicano Hercílio Luz. Este projeto de urbanização seguiu o modelo implementado na capital federal, Rio de Janeiro, seguido de outras capitais brasileiras e inspirado no modelo francês de urbanismo. O entorno imediato do museu é um espaço urbano de grande significado nesse contexto. A rua lateral do edifício nos leva diretamente para a Avenida Hercílio Luz onde localizava-se a região chamada de pedreira. Era local de moradia dos mais pobres da cidade, composto por trabalhadores braçais e informais, como lavadeiras, marinheiros, empregadas domésticas, prostitutas, etc. Na parte central da avenida há atualmente um passeio e uma ciclovia, na verdade este passeio encobre o rio da Bulha, uma fonte de água que foi canalizada no mesmo período da construção da avenida. As obras de canalização visavam o saneamento e a remodelação da cidade. A chamada Avenida do Saneamento teve suas obras iniciadas em 1919 e inaugurada oficialmente em 1922, quando recebeu o nome do governador Hercílio Luz. Portanto, o período de canalização do rio e construção da avenida coincide com a construção da grande edificação da Escola Normal.

É importante observar que a Avenida Hercílio Luz foi a primeira de grande porte na cidade de Florianópolis e contrastava com as ruas estreitas do entorno da Praça XV de Novembro. As casas simples dessa região que passaram a ser demolidas e a população mais pobre do local passou então a construir suas habitações nas encostas do morro do Antão. A região então passou a ser um novo espaço elitizado da cidade onde às margens da nova avenida passaram a surgir construções mais pomposas em estilo eclético.

A construção dessa avenida atravessa diretamente a vida da população local, que é praticamente arrastada cada vez mais para as periferias, em sua maioria, famílias de trabalhadores urbanos negros que tinha seu sustento garantido nas proximidades do centro da cidade. Além da avenida, em todo o entorno da praça central de Florianópolis um conjunto de obras foi implementado, identificando-se o alargamento de ruas e a modificação de fachadas que passaram a ser transformadas pelo estilo



eclético: “[...]A avenida Hercílio Luz passou a ser uma das regiões residenciais prediletas da classe média e ali se multiplicaram habitações de fachadas ecléticas, dotadas de conforto e padrões higiênicos sadios. Aquele logradouro foi oficialmente inaugurado em 22 de julho de 1920, apresentando um magnífico aspecto. [...]” (Excerto retirado do Jornal Republica de 20/02/1920:p.2. Apud VEIGA, 2008. P.215.)

No excerto abaixo, extraído do Jornal República referente ao dia 01 de fevereiro de 1920, no momento em que as obras estavam ocorrendo, observa-se o discurso da higienização e a associação dos moradores da região à sujeira, maus hábitos de higiene e, conseqüentemente, ao surgimento de doenças. Remodelar, urbanizar e higienizar eram palavras e práticas que tornaram-se correntes nesse período nas principais cidades brasileiras e Florianópolis acompanhou esse ideal, expulsando dos locais associados à sujeira e ao atraso sua população, que longe dos olhares da elite continuavam entregues à própria sorte nas áreas mais periféricas, tal como apontou Hermetes Reis de Araújo, em seu estudo de 1989 sobre as reformas urbanas de Florianópolis (ARAÚJO, 1989).

Com a sua feição rotineira, colonial, com as suas ruas estreitas, com innumerous casébres, a enfeiar-lhe, a esthetica, Florianopolis impressionava mal ao forasteiro.

O becco Irmão Joaquim com os seus cortiços margeando o canal da Fonte da Bulha até a Pedreira, era um verdadeiro fóco de miasmas e um conhecido antro de vadiagem.

Não havia alli a menor noção de hygiene.

Os casébres não tinham installações de esgottos. As dejecções eram feitas no canal, onde as aguas dos montes corriam serenamente para o mar.

Kilometros acima, rumando o leito da Fonte da Bulha, a mesma pratica dos moradores pobres, sem noção da limpeza e dos bons ensinamentos da hygiene. (REPÚBLICA, 01 de fevereiro de 1920)

Antonieta viveu essas transformações da cidade acompanhadas das transformações sociais e sentiu-as em sua própria vida pessoal. Diante do contexto de modernização urbana na cidade de Florianópolis, a família de Antonieta de Barros, antes proprietária de uma pensão na antiga moradia, localizada na rua Arcipreste Paiva com a rua Vidal Ramos, nas proximidades da praça central e catedral metropolitana, rua que também passou por um alargamento e demolição de casas, migra na década de 20 para uma casa na Rua Fernando Machado, nas proximidades da nova avenida, onde irá ser instalada a Escola Primária, Curso Antonieta de Barros, a fim de atender à clientela nova de moradores da região. (FONTÃO, 2010, 251) A trajetória de Antonieta de Barros e sua família, neste momento composta por sua mãe Catarina e sua irmã Leonor, destoa, portanto, da maioria da população de trabalhadores urbanos negros que passaram a habitar as áreas mais periféricas das encostas do morro do Antão.

## ESPAÇOS DE EDUCAÇÃO E CULTURA

“É lamentável o divórcio existente entre as crianças pobres e o livro. (...)

A necessidade e o meio matam a flôr de cultura que poderia daí desabrochar, conservam na planície os que podiam realizar a escalada deslumbradora.

Todos nós temos o dever e o direito do trabalho, mas temos, também, necessidade de cultura, para viver, no sentido humano da palavra.”

(BARROS, 2001, 93-94)

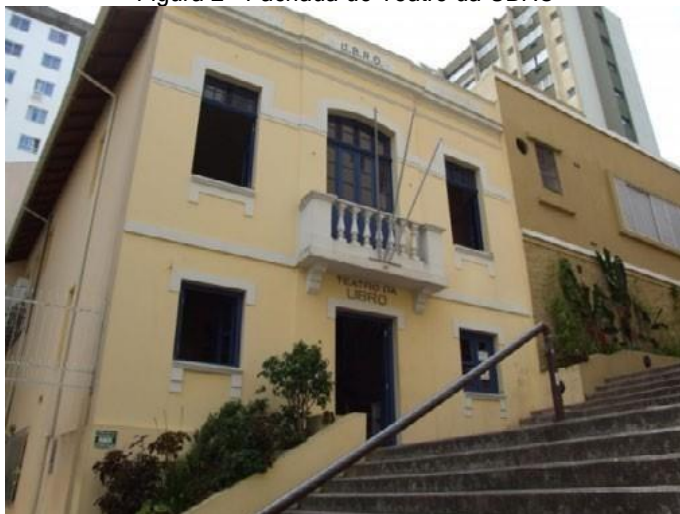
O excerto acima é de uma das crônicas publicadas por Antonieta de Barros em sua obra Farrapos de Ideias, em tal crônica, intitulada “Bibliotecas Escolares” a autora discorre sobre a lamentável distância entre as crianças pobres e os livros, enfatizando a necessidade de instituírem-se nos grupos escolares as bibliotecas que dariam acesso a novas possibilidades de leitura além daquelas indicadas pelos professores para as lições escolares. Evidencia-se assim, a visão de Antonieta de Barros, uma grande defensora e entusiasta do acesso à educação e à cultura pelas camadas mais pobres da população. Sua

própria trajetória de vida é exemplar para que possamos pensar a possibilidade de ascensão social através do acesso à educação.

Antonieta de Barros foi uma grande intelectual de seu tempo, além de seu engajamento através de seu trabalho como educadora em diferentes instituições escolares, foi jornalista e manteve no Jornal República uma coluna semanal de crônicas intitulada Farrapos de Ideias, onde utilizava o pseudônimo Maria da Ilha. Das crônicas semanais produzidas para o jornal, a autora fez no ano de 1937 uma seleção para a publicação de seu livro. Nesse sentido, em nosso itinerário procuramos dar visibilidade a espaços relacionados à educação e cultura que fizeram parte da trajetória de vida de Antonieta de Barros, pensando aspectos da intelectualidade e educação.

Situado na escadaria da Rua Pedro Soares, local que unia o centro de Florianópolis a chácaras das imediações, encontra-se um sobrado com características ecléticas construído por operários de baixa renda no início do século XX. A União Beneficente Recreativa Operária - UBRO foi fundada em 1922 e desenvolvia práticas políticas pelos direitos trabalhistas, no ano de 1931 abriu as portas deste edifício para o público com seu grupo de teatro, este, aberto ainda hoje. Neste mesmo edifício, em 1925, foi fundado o Centro Catharinense de Letras do qual fez parte Antonieta de Barros, ao lado de outras personalidades negras da cidade com o ideal de democratização do acesso às letras. O grupo reuniu escritores negros, brancos e mulheres que não conseguiram acesso na constituição da Academia Catarinense de Letras em 1923. Portanto, este local servia de ponto de encontro a importantes nomes da literatura catarinense como: Maura de Senna Pereira, Barreiros Filho, Rodolfo Bosco, Acy Coelho, Beatriz de Sousa Britto, Nicolau Nagib Nahas. Destaca-se a participação dos poetas negros: João Rosa Júnior, Ildefonso Juvenal, Trajano Margarida e Antonieta de Barros. (ROMÃO, 2010, 24-25). Portanto, ao demonstrar a importância deste espaço para a intelectualidade negra de Florianópolis, destacamos sua importância como lugar de memória negra da cidade, ainda pouco destacado e explorado.

Figura 2 - Fachada do Teatro da UBRO



O teatro da UBRO localiza-se na Rua Pedro Soares, onde ao final, há uma escadaria no trecho onde localiza-se o teatro. Deste ponto, conseguimos avistar os fundos de uma outra edificação do século XIX, local onde em 1898 as Irmãs da Divina Providência fundaram o Colégio Coração de Jesus. A partir de 1936 Antonieta de Barros passou a trabalhar como substituta na Cadeira de Língua Portuguesa e Psicologia da Educação no Curso Normal deste colégio, onde permaneceu até o ano de 1945. Em 1939, recebeu o convite para ser Patroessa da turma. Em 1945, foi convidada novamente para ser Parainfa, cuja solenidade ocorreu no Teatro Álvaro de Carvalho em 26 de novembro de 1945. Para a ocasião, a professora proferiu uma Oração às Magistrandas, sob o título “Falando às Mestras”, texto publicado na página 224 a 229 do livro Farrapos de Idéias.

Figura 3- Colégio Coração de Jesus



Outro importante espaço educacional do centro histórico da cidade é o edifício do Grupo Escolar Lauro Müller, inaugurado oficialmente em 24 de dezembro de 1912. A inauguração ocorre no contexto da reforma educacional na Instrução Pública realizada pelo então Governador do Estado Vidal José de Oliveira Ramos (1910 a 1914), quando ocorreu a instituição dos grupos escolares e o ensino público e gratuito passou a ser obrigatório para as crianças de sete a quatorze anos.

Figura 4- Grupo Escolar Lauro Müller



A arquitetura deste grupo escolar segue um padrão da época para a construção dos grupos escolares, onde se observa um pátio central onde ocorriam a formação de filas, hasteamento da bandeira e solenidades comemorativas, ao redor deste foram posicionadas as salas de aula.

Nesse contexto, Antonieta de Barros, à época com onze anos de idade, foi matriculada oficialmente no quarto ano primário do Grupo Escolar Lauro Muller. Antonieta estudou no Grupo Escolar Lauro Muller até a sua formatura no ginásio. Em 1916, aos quinze anos, fez o primeiro ano do Complementar no mesmo Grupo Escolar. Em 1917, aos dezesseis, prepara-se para o exame de admissão da Escola Normal Catarinense, localizada nesse período a duas quadras dali, aos fundos do Palácio do Governo, atualmente Museu Histórico Cruz e Souza.

O olhar para a edificação histórica do grupo escolar, que passou a ser posteriormente um colégio e por fim escola de educação básica administrada pelo governo do Estado de Santa Catarina induz à reflexão sobre a importância da educação pública, que deu acesso às letras sobretudo às classes

populares, com a instituição da educação pública obrigatória e gratuita. Infelizmente, esta é uma das escolas básicas fechadas pelo governo do Estado de Santa Catarina, o prédio encontra-se destinado à realização de reformas e restauro e há projetos para que abrigue o Arquivo Histórico do Estado de Santa Catarina após reformas.

Outra edificação escolar do centro histórico de Florianópolis na mesma situação de abandono é o prédio da Escola de Educação Básica Antonieta de Barros, prédio que fica ao lado do Museu da Escola Catarinense pois por muito tempo fizeram parte de um mesmo complexo educacional. É possível observar fotografias dos anos 1940 onde os dois prédios o da Escola Normal (atual Museu da Escola Catarinense) e a edificação da Escola Antonieta de Barros, com uma escada que ligava ambas. O edifício foi interditado desde 2008 e atualmente em processo de tratativas para sua restauração e instalação de um espaço de memória da cultura negra da cidade.

Entre 1945 e 1951, Antonieta de Barros foi diretora da Escola Normal Catarinense e ajudou a viabilizar o Colégio Estadual Dias Velho com a criação dos cursos Ginásial (1947) e Clássico e Científico (1949). Em janeiro de 1947, a Escola Normal Catarinense trocou de nome pela primeira vez: virou Instituto de Educação Dias Velho. Em 1949, a instituição passou a ser chamada Colégio Dias Velho. No começo da década de 1950 iniciou-se a obra do atual prédio do Colégio, que passaria a localizar-se na Avenida Mauro Ramos, e em 1963 o Colégio Estadual Dias Velho, denominação recebida em 1947, deixava o prédio da Rua Saldanha Marinho para transferir-se para as modernas e amplas instalações na Avenida, cujas obras duraram mais de 10 anos. Finalmente em 1969, o Colégio passou a chamar-se definitivamente Instituto Estadual de Educação.

A partir de então, no local onde anteriormente localizou-se a Escola Normal, foi fundada a primeira Faculdade de Educação de Santa Catarina, que deu origem ao que hoje é a Universidade do Estado de Santa Catarina, com seu Centro de Ciências Humanas e da Educação. Já o edifício onde funcionava o ginásial do Colégio Dias Velho passou a abrigar a escola Antonieta de Barros, que funcionou até 2008. Os espaços educacionais e de cultura do centro histórico da capital contam-nos muito sobre a vida de Antonieta de Barros, mas para além dela, sobre o acesso da população negra da cidade e sua contribuição no mundo das letras e da cultura e sobre a importância da educação pública para as classes populares. Refletir sobre o abandono de alguns desses espaços também diz muito sobre o olhar da administração pública para o público que frequentava os espaços educacionais, infelizmente observa-se o descaso governamental para com a educação pública estadual.

## ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SANTA CATARINA: UMA PROFESSORA NEGRA NO ESPAÇO DE PODER.

Figura 5- Praça Pereira Oliveira, à esquerda o prédio da Assembleia Legislativa e à direita o Tribunal de Justiça, ambos não existem mais.





A primeira sede oficial do parlamento catarinense foi inaugurada pelo Governador Gustavo Richard em 17 de setembro de 1910, situada no largo da Praça Pereira Oliveira, no centro da cidade de Florianópolis/SC, uma construção de traços neoclássicos. A Praça Pereira Oliveira localiza-se a uma quadra de distância ao norte da Praça XV de Novembro e sua construção foi pensada para ser uma extensão da principal praça da cidade. Na Praça XV de Novembro encontrava-se a sede do poder executivo do estado de Santa Catarina, o palácio do governo, então, na praça Pereira Oliveira foi construída a sede do poder legislativo e também a sede do poder judiciário.

O prédio da Assembleia Legislativa foi inteiramente destruído por um incêndio que o consumiu junto a parte do acervo documental com registros de 125 anos de história em 17 de maio de 1956, por volta das 22h30. Este edifício foi o cenário de atuação da deputada Antonieta de Barros nos dois mandatos em que foi eleita e atuou como Deputada Estadual em Santa Catarina: entre 1935 e 1937 e entre 1948 e 1951.

A primeira eleição de Antonieta de Barros faz parte do contexto do governo de Getúlio Vargas no Brasil, que em 1932 através de decreto concedeu o voto feminino, ao habilitar ao voto todos os brasileiros alfabetizados, maiores de 18 anos. Às mulheres, o voto era facultativo, bem como aos homens com mais de 60 anos. Ficou estabelecido que somente as mulheres com funções públicas remuneradas eram obrigadas a votar. Sendo assim, somente as mulheres de elite conseguiam o acesso ao direito de votar e ser votada. Às demais, o voto continuava sendo facultativo. A obrigatoriedade do voto feminino só veio com a Constituição de 1946. Analfabetos só conquistaram o direito ao voto em 1985 e o direito de serem votados em 1988.

Em meio aos debates políticos advindos desse contexto, o político Nereu Ramos leva o nome de Antonieta de Barros ao Partido Liberal Catarinense para apreciação de candidatura. Antonieta somou 35.484 votos, mas ficou como primeira suplente. Mesmo assim, assumiu seu mandato juntamente com os demais Deputados eleitos, pois o Deputado Leônidas Coelho de Souza não tomou posse por ter sido nomeado por Aristiliano Ramos (então Interventor) para o cargo de Prefeito Provisório do município de Caçador.

No final do ano de 1937, por ato (golpe) do Presidente Getúlio Vargas, as Assembleias Estaduais, a Câmara e o Senado Federais foram dissolvidos. Nereu Ramos foi nomeado Interventor e permaneceu no cargo até o ano de 1945. Antonieta de Barros reassumiu suas atividades como professora sendo indicada para integrar o quadro docente do Colégio Coração de Jesus. Nele permaneceu até o ano de 1945 lecionando as disciplinas de Português e Psicologia.

Nas primeiras eleições após o período do Estado Novo, em 1947, Antonieta voltou a concorrer ao cargo de Deputada Estadual, ficou como segunda suplente, retornando à Assembleia em 1948, não tendo, portanto, participado da redação da Constituição. Para o Governo do Estado foi eleito Aderbal Ramos Da Silva, dando continuidade ao poder da família Ramos no Estado de Santa Catarina. Os membros do Partido Liberal Catarinense passaram, desta feita, a integrar os quadros do Partido Social Democrático (PSD).

Durante esta segunda legislatura, Antonieta de Barros empreendeu de forma mais incisiva projetos em defesa da Educação, foram alguns de seus projetos de lei: Projeto de reestruturação da Escola Profissional Feminina, incluindo o “Curso de Cultura Geral”; O Ingresso por Concurso ao Cargo de Diretor e Inspetor de Grupo Escolar; Concurso de Ingresso e Remoção ao Magistério; A possibilidade dos professores particulares inscreverem-se no Montepio dos Funcionários Públicos; A adesão de Santa Catarina em instituir como feriado nacional o dia 15 de outubro como dia do Professor; Projeto que regularia a concessão de bolsas escolares para os cursos superiores, técnicos e normais.

Em 1951 teve fim o segundo mandato de Antonieta de Barros e no executivo estadual ascendeu ao governo o Sr. Irineu Bornhausen, representante da UDN, que contava com a adesão de outros partidos



menores. Neste momento político Antonieta de Barros, que sempre esteve ligada à família Ramos, esteve pela primeira vez na posição da oposição política. Um dos primeiros atos do novo governador foi a anulação do Concurso de Ingresso e Remoção ao Magistério e Antonieta de Barros foi exonerada da cadeira de Português do Colégio Dias Velho através de uma Portaria de 24/02/1951, com a justificativa de que já estava aposentada. É o momento da vida de Antonieta de Barros que parece ser mais incisiva na sua posição de cronista, reagindo através de suas críticas em coluna no Jornal O Estado.

## O ENTORNO DA PRAÇA XV: FAMÍLIA, TRABALHO E SOCIABILIDADES.

Figura 6 - Cartão postal de 1907 onde visualiza-se a Praça XV de Novembro murada. Ao fundo a Igreja Matriz, hoje Catedral metropolitana de Florianópolis.



Um dos locais mais importantes, se não o mais importante no que se refere à sociabilidade no período de vida de Antonieta de Barros é a Praça XV de Novembro. Localizada no centro da cidade também representa o centro das relações sociais e políticas dessa primeira metade do século XX. A praça, junto da catedral, do palácio do governo (atualmente Museu Cruz e Souza) e da Casa de Câmara e Cadeia (atualmente Museu de Florianópolis, Sérgio Grandó) encontram-se onde originalmente surgiu a Vila Nossa Senhora do Desterro, fundada por Francisco Dias Velho em 1673.

Por alguns anos o ambiente foi cercado por grades de ferro e teve acesso restrito ao público, com horários controlados para visitação, por determinação do decreto nº066, de 08/04/1891. As cercas foram retiradas em 1912. Infere-se que estas cercas também controlavam o público que adentrava o espaço da praça tornando-o, portanto, um espaço elitizado. A praça era o local de encontro nos finais de semana, onde havia as bandas tocando enquanto jovens passeavam e realizavam piqueniques acompanhados dos pais.

Era aí também que aconteciam as paqueras entre os jovens, que faziam o chamado “corso”, em que os jovens passeavam numa pista circular enquanto as moças eram vigiadas pelas mães. Ficou no registro historiográfico, mas também na memória popular, a informação de que mesmo após a retirada das grades que controlavam a entrada à praça, o acesso ainda era restrito e o própria prática do “corso”, que depois passou a ser chamado de “footing” tinha uma separação social e racial. O local de caminhada das famílias de elite da cidade não era o mesmo destinado aos negros e mais pobres, que também frequentavam a praça mas num local mais afastado e periférico.

O ‘corso’ começava às quatro e ia até às seis ou sete horas, quando todos iam jantar para depois aproveitar um cinema - dos que se localizavam no primeiro quartel do século, quase todos na própria Praça. Nas calçadas dos jardins circulava o “segundo time” - isto é, as empregadinhas, as garotas mais pobres, as crioulinhas dos morros, que também faziam o seu “corso”, enquanto os soldados, os marinheiros, os operários, os cidadãos de menor potencial econômico, mas não amoroso, ficavam de pé junto ao meio fio, aguardando a passagem das bonecas, para um “dito”, um cumprimento, um encontro marcado através de um código especial - enfim - a paquera da época.”(CABRAL, 1979.p.112-113)

Chamamos atenção para o fato de nesta cidade no período imediatamente após a abolição da escravidão no Brasil, cresceu então a menina e depois jovem Antonieta de Barros. Uma cidade que demonstra práticas de sociabilidade racistas neste exemplo destacado, assim como a geografia da própria cidade, que com a prática de modernização e higienização cada vez mais expulsou a população negra para as periferias. Nesse mesmo momento emerge a figura histórica de Antonieta de Barros contrariando o destino e a estatística da maioria de mulheres negras do período.

A mãe de Antonieta de Barros, Catarina Waltrick, seus pais ou mesmo irmãos teriam sido ex-escravizados em um lugar denominado de Coxilha Rica em Lages, região Serrana do Estado de Santa Catarina. Depois fora empregada na Fazenda da família Ramos em Lages. Por volta de 1898 Vidal Ramos veio para Florianópolis ao ser eleito vice-governador do Estado de Santa Catarina, ao vir, trouxe junto de sua família alguns empregados e, os estudos biográficos inferem que entre os empregados vindos de Lages com a família Ramos estava Catarina, que passou a viver nas imediações do Palácio do Governo, na parte dos fundos destinada aos empregados, no ofício de lavadeira e outras funções domésticas.

Figura 7- Palácio Cruz e Souza, antigo palácio do governo na capital de Santa Catarina



Antonieta de Barros nasceu em 11 de julho de 1901, seu registro de batismo na matriz de Nossa Senhora do Desterro, hoje Catedral Metropolitana da cidade de Florianópolis, no dia 20/08/1901. Foi também na Igreja Matriz que Antonieta fez sua primeira comunhão no dia 05 de dezembro de 1908. Foi nesse cenário do entorno da Praça XV de Novembro o local de vivências e memórias da família comandada por Catarina até a formatura de Antonieta de Barros na Escola Normal, ocorrida em 8 de dezembro de 1921.

As pesquisas apontam que Antonieta de Barros morava com sua família em uma casa situada na Rua Arcipreste Paiva, número 15, esquina com a Rua Vidal Ramos, próximo à Catedral Metropolitana. As casas pobres dessa região foram demolidas na época do saneamento promovido pelo Governador Hercílio Luz por volta de 1920, nesse período Catarina e as duas filhas, Antonieta e Leonor, mudaram-se então para o novo endereço à Rua Fernando Machado número 32, onde Antonieta instalou seu Curso Primário.

O entorno da praça XV era lugar estratégico na mobilidade familiar de Catarina e seus filhos. Era ali no entorno da praça que estava seu local de trabalho, o espaço religioso e também muito próximo estava o Grupo Escolar Lauro Müller, onde estudou Antonieta de Barros até ingressar na Escola Normal, que neste período ficava aos fundos do palácio do Governo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este artigo buscamos apresentar aos leitores um relato sobre os lugares de memória da cidade de Florianópolis que se entrelaçam à vida da personagem Antonieta de Barros. Trata-se de um relato da pesquisa desenvolvida para dar suporte à ação de extensão Itinerário de Educação Museal Caminhando

com Antonieta de Barros. Com isso, buscamos dar visibilidade aos lugares de memória apresentados como espaços habitados por Antonieta de Barros e para além dela, fazer uma reflexão sobre os territórios da cidade habitados pela população negra.

Antonieta de Barros foi uma intelectual de seu tempo, destacou-se no magistério, foi diretora do Instituto de Educação e imortalizou-se através da escrita de crônicas que refletiam a situação do país e do mundo a partir de seus olhares. Foi a primeira deputada negra eleita no Brasil. Emergiu de uma família de trabalhadores ex-escravizados e matrifocal.

Em nossa ação de extensão a prática tem sido partir do Museu da Escola Catarinense, nosso ponto de encontro inicial e em uma caminhada pelo centro histórico apresentamos a biografia de Antonieta de Barros a partir dos lugares apresentados e de sua presença nesses espaços. A ação submetida em 2019 como projeto de extensão na Universidade do Estado de Santa Catarina, foi sendo desenvolvida durante a pandemia do COVID 19 a partir de pesquisas bibliográficas e documentais em jornais e imagens de domínio público. Somente em dezembro de 2021 colocamos em prática nossas atividades que vem sendo realizadas sob agendamento prévio desde então.

A partir desta ação e do diálogo com o Núcleo de estudos Afro-brasileiros da UDESC, outras ações em conjunto já foram realizadas desde então, o curso de extensão a distância Caminhando com Antonieta de Barros no primeiro semestre de 2022 e o filme curta-metragem Caminhando com Antonieta de Barros, inspirado no itinerário, são algumas delas, ambas com coordenação parceria da Mestre em Educação Maria Helena Tomaz, coordenadora do NEAB/UDESC neste período.

Buscamos olhar para estes espaços da cidade, portanto, como lugares de memória da população negra que nele habitou, mesmo que ao longo da história tenha-se evidente silenciamento e afastamentos. Os espaços são geralmente mencionados a partir do olhar da colonização da cidade e da perpetuação da memória política local, branca e masculina, busca-se assim fazer emergir desses espaços a memória de Antonieta de Barros e com isso trazer a reflexão sobre toda a população de trabalhadores negros que no período habitavam esses lugares.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, H. R. A INVENÇÃO DO LITORAL: Reformas Urbanas e Reajustamento Social em Florianópolis na Primeira República. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1989.
- BARROS, A. Farrapos de Ideias. **3ª edição** Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 2001.
- CABRAL, Oswaldo R. Nossa Senhora do. Desterro. Memória. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- CHAGAS, M. (2002). "Memória e poder", Cadernos de Sociomuseologia, 19: 43-81. <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>. [consulta: 11/08/2021].
- ESCOLANO, A. (2001). Arquitetura como programa: espaço-escola e currículo. In A. V. Frago. Currículo, espaço e subjetividade: a arquitetura como programa (2a ed., p. 9-57). Rio de Janeiro, RJ: DP&A.
- FONTÃO, L. Nos passos de Antonieta: escrever uma vida. 2010. Tese (Doutorado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0418-T.pdf>.
- GADOTTI, Moacir. Extensão Universitária: Para quê?. Instituto Paulo Freire, 2017. Disponível em: [www.paulofreire.org/imagens/pdfs/Extensao\\_Universitaria\\_-\\_Moacir\\_Gadotti\\_fevereiro\\_2017.pdf](http://www.paulofreire.org/imagens/pdfs/Extensao_Universitaria_-_Moacir_Gadotti_fevereiro_2017.pdf). Acesso em: 17 Jun. 2022.
- HALBWACHS, M. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2003.
- IBRAM. Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: IBRAM, 2018.
- NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, v. 10, p. 7-28, 1993.

ROCHA BENÍCIO, DANIELLE; MESQUITA, IVIE ; DAMAZIO DE JESÚS, LETÍCIA; DOS SANTOS SEBASTIÃO, MARIA LAURA . Esquecer, para não lembrar: o patrimônio negro invisibilizado no centro legalmente protegido da Laguna, Brasil. *Ge-conservación*, v. 19, p. 259-269, 2021.

ROMÃO, J. M. *A África está em nós: história e cultura afro-brasileira: africanidades catarinenses*, livro 5. João Pessoa, PB: Editora Grafset, 2010.

SOUSA, Ana Luiza Lima. *A História da Extensão Universitária*. Campinas, SP: Alínea., 2000.

VEIGA, E. V. *Florianópolis: Memória Urbana*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2010.







# ISOLADOS DA CULTURA NO IHGSE E MUSEU GALDINO BICHO: OS DESAFIOS EM TEMPOS DE PANDEMIA DA COVID-19

Verônica Raquel de Jesus Santos Gouveia  
Cristina de A. Valença C. Barroso

O contexto de pandemia provocado pela COVID-19 ocasionou muitas mudanças nos hábitos de consumo da cultura e na prática cultural em todo o mundo. As medidas sanitárias implementadas para a segurança da população suscitaram como consequência o encerramento temporário das atividades não essenciais e o fechamento dos espaços e centros culturais. Depois de diagnosticado o primeiro caso no Brasil, as instituições culturais ficaram em sistema de alerta para as medidas que seriam necessárias para o contingenciamento do vírus. De acordo com a Folha de São Paulo (2020): "Durante a crise do Coronavírus, quase 90% dos Museus e instituições museológicas fecharam suas portas e cerca de 13% correm o risco de não voltarem à atividade".

Em Sergipe não foi diferente, desde o primeiro caso confirmado pela Secretaria do Estado da Saúde em março de 2020, foi divulgado o Decreto n. 40567 determinando as medidas preventivas necessárias para tentar impelir a velocidade da disseminação do vírus. Nesse contexto, as instituições museais fecharam suas portas à espera de novas orientações. Acredita-se que as urgências apresentadas e vivenciadas mundialmente foram motivações para o repensar das práticas culturais, da sua forma de acesso e de consumo. Os incentivos financeiros não foram suficientes para a manutenção da vida cultural como se conhecia. Grande parte das instituições e mediadores culturais tiveram que reinventar suas atividades e formas de lidar com o público.

As dificuldades impostas pela diversidade das situações econômicas, políticas, sociais e pela imprevisibilidade do amanhã somaram-se aos recursos limitados dos museus sergipanos. De acordo com Instituto Brasileiro de museus (IBRAM) (2011) no livro "*Museus em Números*": "A maior parte das instituições culturais sergipanas não tem equipamentos tecnológicos adequados para promover ações educativas e interativas por via digital". (Instituto Brasileiro de Museus, 2011, p. 349). Dessa forma, é possível presumir que os mediadores culturais além de inovar e readequar a realidade do museu, precisaram adaptar mecanismos eficientes de comunicação a baixo custo e de fácil manutenção. Mesmo não atuando presencialmente, muitas ações de mediação cultural foram desenvolvidas utilizando plataformas virtuais e redes sociais. Entendendo mediação cultural como uma prática que permite "viabilizar relações", Edmir Perrotti e Ivete Pieruccini (2014) no artigo "*A mediação cultural como categoria autônoma*", acreditam que as ações de mediação possibilitam o encontro e a troca. Para eles: "A mediação cultural é um ato de intermediação por um "terceiro" visando viabilizar relações e convivência dos sujeitos entre si- o "viver junto" (PERROTTI; PIERUCCINI, 2014, p. 9). Nessa direção, a mediação cultural promovida pelas unidades de informação, cultura e lazer tendem a proporcionar ao público visitante e aos seus usuários acesso a experiências diversas, além disso, promovem e estreitam as relações sociais e a troca de conhecimento. Os museus, como um dos representantes dessas unidades, tem um papel fundamental na formação do ser social.

O Museu Galdino Bicho e o Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe não passaram incólumes por esse cenário, mas também não deixaram de executar suas atividades culturais adaptadas. Assim, o texto tem como objetivo investigar como essas instituições conseguiram manter suas atividades culturais durante o ano de 2020-21. Interessou perceber quais tipos de atividades foram desenvolvidas, quais estratégias forma adotadas para o enfrentar o distanciamento social e manter as relações com o público. Ou seja, perguntou-se: Diante de todas as dificuldades apresentadas pelo contexto de pandemia quais meios de comunicação e atividades foram desenvolvidas pelo Museu Galdino Bicho e IHGSE?

A partir de uma orientação qualitativa, por meio de pesquisa bibliográfica e na busca de dados ambientados em plataformas virtuais buscou-se compreender a realidade apresentada pelo Galdino

Bicho e IHGSE nesse período de pandemia ficando, assim, impossibilitada a realização uma pesquisa de campo que pudesse evidenciar outros dados para a compreensão do objeto desta pesquisa. A escolha da instituição foi direcionada pelo fato de ter sido uma das poucas instituições museais em Aracaju que manteve suas atividades mesmo em período de pandemia, adaptando-as ao universo das redes sociais. Como um museu classificado dentro da tipologia de histórico, o Museu Galdino Bicho preserva partes da memória e história de Sergipe através de um acervo diversificado que narra o tempo da fé, o tempo social, o tempo das armas. Como parte integrante do IHGSE, o museu foi criado na mesma época da criação do Instituto. Conforme o *site* oficial do IHGSE, a instituição iniciou suas atividades em 1912 através de uma reunião liderada por Florentino Teles de Menezes(IHGSE, 2011). No texto escrito por Santos(2013) “*A casa de Sergipe e a invenção da historiografia sergipana*” percebe-se a importância e o impacto que a instituição teria em terras sergipanas.

Sob a ótica do sócio do sodalício, a Casa de Sergipe, ao longo de seu cinquentenário, buscou cumprir a sua missão penitencial, de reverter o quadro desolador em que os intelectuais do menor estado do país eram sufragados ao esquecimento, sem culto, sem elevação, sem homenagens. Assim, a partir de 1912 o IHGSE teria se tornado órgão cultor da memória dos intelectuais sergipanos e disseminador das glórias de seu passado. ( SANTOS, 2013, p.1.)

Mesmo sendo uma instituição sem fins lucrativos, o IHGSE manteve em suas instalações o funcionamento do Museu Galdino Bicho, uma biblioteca, uma hemeroteca, um arquivo, uma pinacoteca, uma reserva técnica, setores administrativos e um espaço para atender pesquisadores.(IHGSE, 2011). Paraphraseando os autores que estudam o Instituto e o Museu, a *Casa do Saber* é responsável por boa parte das produções acadêmicas e estudos sobre a história, memória e cultura sergipana. Diante da representação e importância social, muitas atividades que estavam programadas para acontecer tiveram que ser adiadas, repensadas e adaptadas. Observando as orientações e diretrizes anunciadas pela administração pública, o Instituto manteve diversas atividades internas e *on-line* para interação com o público nas redes sócias como o *site* oficial da instituição, *Instagram* e através da página do *YouTube*.

Segundo informações presentes nas redes sociais do IHGSE verificou-se que várias atividades internas foram realizadas durante o período de pandemia para o público que segue a instituição nas redes sociais. Identificou-se várias publicações, dentre elas podemos identificar três categorias: a) atividades que já haviam sido programadas antes da pandemia; b) atividades revisitadas e adaptadas para a época da pandemia e c) atividades inéditas e propostas durante a pandemia. Além dessas categoria podemos também classificar em tipos de atividades de interação com o público, dentre elas podemos identificar: notícias, avisos, vídeos, aulas virtuais, reuniões virtuais, *lives*, palestras, programas de bate papo e visitas virtuais guiadas.

Quadro 01- Interação com o público através de notícias

CATEGORIA	DATA	AÇÃO	FONTE
Notícia	19/03/ 2020	Atividades presenciais de pesquisas e comemorações programadas seriam suspensas devido as determinações do Ministério da Saúde mas que na segunda-feira dia 23 de março de 2020 voltaria com trabalhos internos para o cumprimento das atividades administrativas	<i>Instagram</i>
Notícia	31/03/2020	Foi publicado que devido a proliferação do vírus não seria possível a abertura para o público	<i>Instagram</i>
Notícia	31/03/2020	Trabalho em <i>home-office</i> pela professora Rosângela Soares para a entrega da biblioteca Manoel Bonfim até a data de comemoração do aniversário da instituição	<i>Instagram</i>
Notícia	09/05/2020	Foi publicada uma nota de falecimento de um dos sócios do instituto, o Dr. João Gomes Cardoso Barreto	<i>Instagram</i>
Notícia	26/11/2020	Foi publicada uma nota de falecimento do ex-governador João Alves Filho	<i>Instagram</i>
Notícia	26/04/2021	Participação na Semana Nacional de Museus	<i>Instagram</i>

Fonte: IHGSE. GOUVEIA, 2020. Autoria: BARROSO, 2020.

Além das atividades de interação do tipo *Notícias*, o IHGSE desenvolveu vídeos educativos e informativos de eventos que já estavam previstos na programação cultural da instituição de modo a proporcionar ao visitante virtual parte das experiências que seriam vivenciadas no modelo presencial. Para Ana Maio(2018) para que as formas de comunicação, interação e trocas de informações sejam eficientes é necessário ir além da presença física, ou seja, é importante que as pessoas estejam atentas e conectadas. Afirma a autora:

Diante desse contexto e considerando que as conversas presenciais envolvem tanto públicos internos quanto externos, o conceito de comunicação face a face precisa ser observado sob duas vertentes: a técnica e a filosófica. Tecnicamente a interação face a face pode ser definida como as trocas simbólicas entre pessoas que compartilham o mesmo espaço físico em um mesmo instante; mas o elemento presencial mostra-se insuficiente para formatar o conceito: é necessário ainda que essas pessoas estejam mutuamente atentas, conectadas. (MAIO, 2018, p. 20.)

Nessa direção, as atividades assíncronas como vídeos virtuais educativos/informativos são dispositivos eficientes à medida em que conectam pessoas em diferentes espaços e conseguem ter um alcance maior de visitantes à medida permitem o acesso contínuo e sistemático do conteúdo registrado nos vídeos. Entretanto, as atividades síncronas como *lives* e reuniões virtuais também foi um recurso utilizado pela instituição. Esses encontros síncronos apensar de necessariamente exigir dos participantes interessados disponibilidade tecnológica e de tempo exato para participar, elas tem o potencial gerado pelo encontro, construção de ligações sociais, interação, pela troca simultânea de conhecimento podendo gerar uma experiência positiva e frutífera. Conforme Perroti e Pieruccini(2014)

É preciso criar vínculos simbólicos entre os diferentes, espaços de transição, pontos de convivência que tornam possível o “viver juntos”, em especial em época de mudanças que alteram relações de tempo e espaço, via tecnologias virtuais cada vez mais onipresentes na experiência cotidiana, em escala global. (PERROTTI; PIERUCCINI, 2014, p. 11).

Assim, percebe-se que a comunicação virtual foi uma alternativa eficaz de mediação e interação. De acordo com os autores, a criação de vínculos simbólicos que utilizam espaços de transição e fluidos como as redes sociais permitem a percepção da experiência do “viver juntos”.(PERROTTI; PIERUCCINI, 2014). É possível visualizar as atividades de interação síncronas e assíncronas promovidas pelo IHGSE e Museu Galdino Bicho através do Quadro 02.

Quadro 02- Interação com o público através de notícias

CATEGORIA	DATA	AÇÃO	FONTE
Video	18 de Maio 2020	Semana dos Museus	<i>Instagram</i>
Aula educativa virtual	15 de Junho 2020	Projeto de Educação patrimonial	<i>Instagram/ Google Meet</i>
<i>Live</i>	6 de Julho 2020	200 anos de emancipação de Sergipe	<i>Youtube</i>
Programa de Bate Papo	17 de Agosto 2020	Café com Prosa	<i>Youtube/ Instagram</i>
Convite	3 de Setembro 2020	Lançamento da Biblioteca	<i>Instagram</i>
Video	3 de Setembro 2020	Biblioteca Manoel Bomfim	<i>Youtube</i>
Visitas Virtuais Guiadas	22 a 24 de Setembro 2020	14º Primavera dos Museus - IBRAM	<i>Youtube</i>
5 vídeos aula	Abril 2021	Participação na Semana Nacional de Museus	<i>Youtube</i>

Fonte: IHGSE. GOUVEIA, 2020. Autoria: BARROSO, 2020.

Para as comemorações presentes na Programação Cultural do IHGSE, o mês de junho apresentava um projeto de educação patrimonial que envolvia atividades relacionadas ao ciclo junino. Mas as comemorações típicas nordestinas desse período foram canceladas e o IHGSE propôs remodelar a atividade para o formato virtual com um encontro através da Plataforma *Google Meet* disponibilizando

o link pelo *Instagram*. Voltada principalmente para os estudantes da rede pública de educação básica, o encontro foi planejado com uma linguagem acessível a todos os interessados em participar. A ação foi denominada de “Ao pé da fogueira também se aprende”(GOUVEIA, 2020).

FIG. 1.: Atividade ao pé da fogueira.



Aracaju/SE, Fonte: @IHGSE (2021)

Em comemoração aos 200 anos de Emancipação Política de Sergipe o IHGSE preparou uma programação especial que envolvia uma série de atividades que seriam disponibilizadas online pelo canal do *Youtube*. De acordo com as informações encontradas na página do Instagram a programação envolvia a leitura da Carta Régia, o Hino Nacional e uma série de palestras transmitidas. O vídeo do evento foi publicado em julho de 2020 e teve uma audiência significativa com mais de 280 visualizações(GOUVEIA, 2020).

FIG. 2.: 200 Anos da emancipação de Sergipe



Fonte: @IHGSE (2021)

No mês seguinte, o IHGSE lançou o Programa “*Café Com Prosa*” pelo canal do *YouTube*. Com o objetivo de trazer para os sergipanos mais uma alternativa para se discutir a história e a cultura sergipana. O programa foi planejado para funcionar como uma sala de bate papo tendo como mediadora e apresentadora a professora Aglaé de Ávila Fontes. Através do canal do Youtube é possível acompanhar o vídeo em comemoração ao aniversário de 108 anos do Instituto Histórico e Geográfico

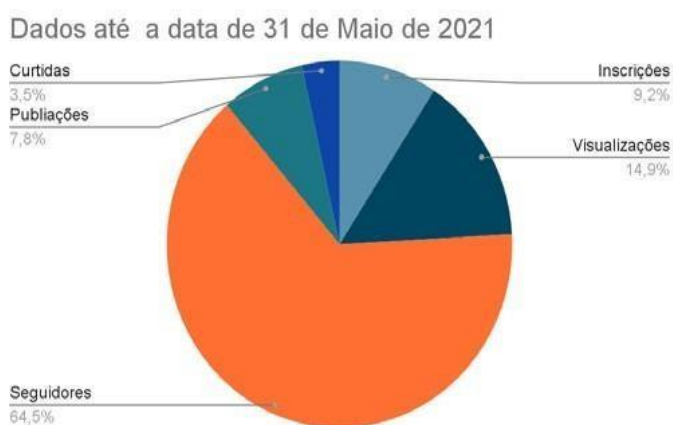


de Sergipe(GOUVEIA, 2020). De acordo com informações coletadas nas redes sociais da instituição verificou-se até a data de 31 de maio de 2021 que:

O total de 197 escritos do seu canal do *YouTube* com uma média de 33 visualizações no vídeo publicado na semana dos museus e 1.380 seguidores no *Instagram* com 164 publicações em sua página e com a publicação do dia 10 de maio de 2020 com agradecimento da presidente a professora Aglaé Fontes pela reforma da instituição como a publicação com maior número de visualizações com um total de 319 visualizações e 75 curtidas na publicação.(GOUVEIA, 2020, p. 22)

Esses dados demonstram que mesmo sendo uma resposta alternativa ao período da pandemia, as ações culturais e educativas demonstraram ter um alcance de público maior que o habitual, além disso, demonstra o engajamento do público com as ações da instituição. Para Araújo (2018, p. 10) o engajamento é “[...] o indicador que mede o quanto o conteúdo gerado obtém de entrosamento e interação do público e com o público”. No Gráfico 01 é possível visualizar os dados apresentados pelas plataformas virtuais.

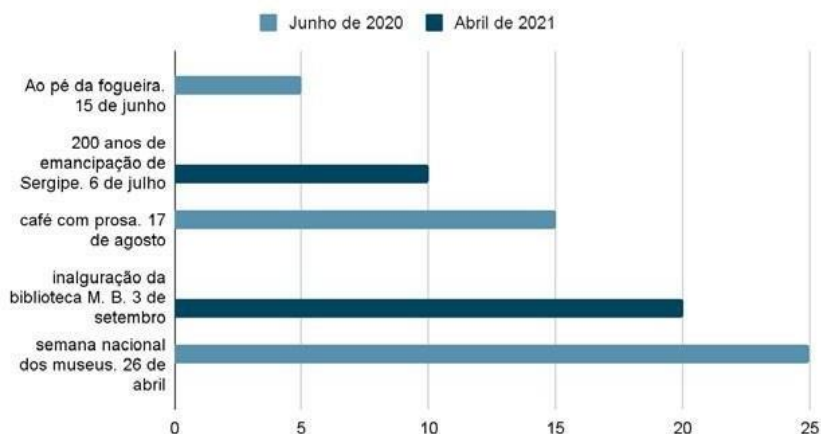
Gráfico 01. Estudo de audiência das redes sociais do IHGSE.



Fonte: Site do IHGSE(2021). Gouveia(2020). Autoria: Verônica Gouveia

Gráfico 02. Engajamento de publicações durante o decorrer do ano.

#### Atividades Virtuais do IHGE



Fonte: Site do IHGSE(2021).Gouveia(2020) Autoria: Verônica Gouveia

Para Gouveia(2020) os dados apresentados no Gráfico 01 e no Gráfico 02 apontam que as redes sociais mantidas pelo IHGSE conseguem manter o engajamento e a audiência com público virtual. Ela possui um número de seguidores ativos que frequentemente curtem e participam das atividades propostas pela instituição. Afirma que:

Com isso, a instituição mostrou que durante todo o período em que se manteve fechada para a visitação do público devido a pandemia, houve várias atividades interativas promovidas por seus mediadores e com resposta positiva do seu público a quem foi destinado assim evitando com que seu espaço permanecesse isolado durante o fechamento, evidenciando assim que a instituição se reinventou durante o decorrer do ano para este período epidêmico, trazendo uma grande contribuição cultural e educacional para a sociedade e uma visualização ainda maior para a instituição que pode ser visitada mesmo que não presencialmente. (GOUVEIA, 2020, p. 23)

Mesmo diante das dificuldades apresentadas o IHGSE e Galdino Bicho conseguiram suplantar em parte as necessidades de manter programações culturais e a participação do público/seguidores. Isso não significa dizer que as redes sociais são mecanismos auto suficientes, mas apresentaram dados positivos para a manutenção da relação público-museu.

## REFERÊNCIAS

- ARAUJO R. F. Marketing científico digital e métricas de mídias sociais: indicadores-chave de desempenho de periódicos no Facebook. **Informação & Sociedade**, v.28, n.1, p. 7-22, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/22063>. Acesso em: 15 de setembro de 2021.
- FOLHA DE SÃO PAULO. **Coronavírus fechou quase 90% dos museus no mundo, e 13% não devem reabrir**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/coronavirus-fechou-quase-90-dos-museus-no-mundo-e-13-nao-devem-reabrir.shtml>. Acesso em: 24 mai. 2021.
- GOUVEIA, Veronica Raquel de Jesus Santos. **Isolados da Cultura no IHGSE e Museu Galdino Bicho**: as dificuldades dos mediadores em tempos de Pandemia da COVID\_19. 2020. 27p. Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação em Museologia) Universidade Federal de Sergipe. Laranjeiras, 2020.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - **Museus em Números**. Brasília. Instituto Brasileiro de Museus. Vol.2. 2011. Disponível em: [https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/07/Museus\\_em\\_Numeros\\_Volume\\_2A-1.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/07/Museus_em_Numeros_Volume_2A-1.pdf). Acesso em: 27 maio. 2021.
- INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SERGIPE. **A Casa de Sergipe**. Disponível em: <http://ihgse.org.br/>. Acesso em: 27 maio.2021.
- MAIO, Ana Maria Dantas. FUNÇÃO MEDIADORA NO ESPAÇO FÍSICO NA COMUNICAÇÃO FACE A FACE EM ORGANIZAÇÕES. **Comunicação e informação**, Goiânia, GO, v. 21, n. 3, p. 18-35, out./dez. 2018. Disponível em : <https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/44195/26647>. Acesso em: 04 jun. 2021.
- PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. **A MEDIAÇÃO CULTURAL COMO CATEGORIA AUTÔNOMA**. Londrina, v. 19, n. 2, p. 01-22, maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/19992>. Acesso em: 14 nov. 2020.
- SANTOS, Magno Francisco de Jesus. A CASA DE SERGIPE E A INVENÇÃO DA HISTORIOGRAFIA SERGIPANA. **XXVII simpósio nacional de história**, Natal - RS, p.1-13, Jul. 2013. versão on-line disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1363616003\\_ARQUIVO\\_ACASADESERGIPEEAINVENCAODAHISTORIOGRAFIASERGIPANA.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1363616003_ARQUIVO_ACASADESERGIPEEAINVENCAODAHISTORIOGRAFIASERGIPANA.pdf). Acesso em: 08 jul. 2021.
- SECRETARIA DE ESTADO DA SAÚDE. **Governo de Sergipe confirma primeiro caso de coronavírus**. Disponível em: <https://www.saude.se.gov.br/governo-de-sergipe-confirma-primeiro-caso-de-coronavirus>. Acesso em 22 jan. 2021
- SERGIPE. Decreto N° 40.567 de 24 de março de 2020. **medidas de enfrentamento e prevenção à epidemia causada pelo COVID-19**. Disponível em: <https://www.se.gov.br/uploads/download/midia/12/8e27be55ccfd7c243b7d57000211c.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2021.





# O PATRIMÔNIO BAIANO EM REVISTAS DO GOVERNO FEDERAL DURANTE O ESTADO NOVO (1937-1945)

Sura Souza Carmo

## INTRODUÇÃO

As políticas patrimoniais no Brasil surgiram no início do século XX, à semelhança do modelo francês, devido à necessidade de selecionar bens culturais que representassem o Brasil enquanto nação. As primeiras discussões ocorreram nas duas primeiras décadas do século XX, por meio da proposição de leis que atuassem principalmente na proibição de venda de bens nacionais para o exterior, entretanto, apenas na década de 1930, surge a primeira lei de proteção do patrimônio brasileiro (GONÇALVES, 1996; FONSECA, 2005; CHUVA, 2009). Enquanto não era criado um órgão de proteção federal do patrimônio, estados como Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, no final da década de 1920, criaram órgãos estaduais para proteção dos monumentos históricos através da ação de intelectuais ligados às elites locais.

É na denominada Era Vargas (1930-1945) que o patrimônio se torna uma questão nacional, sendo implantado um sistema “articulado em nível federal” em que “instituições foram criadas com o fito de preservar, documentar, difundir e mesmo produzir diretamente bens culturais, transformando o governo federal no principal responsável pelo setor” (BOTELHO, 2007, p. 2). Era um período de intensas mudanças políticas devido ao rompimento com as oligarquias regionais em favor de um Estado central forte. Apesar dos sucessivos golpes realizados para se manter no poder, no campo cultural, a Era Vargas pode ser analisada como um período de intensas transformações na interpretação da identidade nacional em que elementos que representavam as camadas populares foram mesclados com bens culturais da elite difundindo a imagem de povo miscigenado.

A primeira ação da Era Vargas para a proteção do patrimônio ocorreu com a elevação de Ouro Preto a cidade Monumento Nacional por meio do Decreto nº 22.928 de 12 de julho de 1933. A escolha deve-se a cidade ser o berço da Inconfidência Mineira e devido a escolha do estilo Barroco como símbolo áureo da riqueza do Brasil colonial. Posteriormente, Vargas promulgou o Decreto nº 24.735, de 14 de julho de 1934, destinado a criar a Inspetoria dos Monumentos Nacionais no âmbito do Museu Histórico Nacional sob a liderança de Gustavo Barroso. Criada principalmente para inibir o comércio para o exterior das relíquias históricas do Brasil e com ações pontuais de recuperação/restauração na cidade de Ouro Preto, o órgão, em poucos anos, cedeu lugar, em 1937, para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>170</sup>, durante o Estado Novo (1937-1945), no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, e gerido por Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Além do SPHAN, outro órgão federal criado durante o Estado Novo cuidou de maneira complementar do patrimônio nacional, ou melhor, converteu manifestações culturais oriundas das camadas populares em ferramenta ideológica do governo. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em

<sup>170</sup> O órgão federal de proteção ao patrimônio teve inúmeras nomenclaturas desde a sua criação. Em 1937, quando fundado, denominava-se Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A primeira mudança ocorreu em 1946, devido a uma alteração institucional, passando a chamar-se Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), ainda no âmbito do Ministério da Educação e Saúde e, passando, em 1953, a vincular-se ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), devido à separação da Educação e Saúde. Em 1970, ocorreu uma nova mudança, intitulando-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), vinculado ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC. Em 1979, teve seu nome novamente alterado para Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), subordinado diretamente ao Ministro da Educação e Cultura. Em 1990, passou a chamar-se Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC) e, em 1994, voltou à denominação de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que se mantém até a atualidade (FONSECA, 2005; CHUVA, 2009).



1939 e liderado por Lourival Fontes, tinha a função de controlar as comunicações e realizar a censura, massificando alguns bens culturais principalmente pela Rádio Nacional. A criação do SPHAN e do DIP durante o período do Estado Novo faz parte de uma ação que buscava caracterizar a identidade nacional mesclando elementos de origem luso-brasileira, sobretudo a arquitetura colonial, com manifestações culturais das classes populares, massificadas através de instrumentos do Estado ou de aliados do governo (GOMES, 2005; CAPELATO, 2003). Para Velloso (1987) ocorria uma divisão de trabalho entre os órgãos ficando a cargo do SPHAN cuidar da cultura erudita e do DIP da cultura popular, disseminando, assim, a ideologia do governo para os diversos segmentos da sociedade.

É durante o Estado Novo que o Museu Histórico Nacional, o SPHAN<sup>171</sup> e o DIP criaram revistas que visavam, dentre outros aspectos, promover a identidade nacional. No âmbito desta pesquisa compreende-se a identidade nacional como “uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência” (ORTIZ, 1994, p.138), ou seja, é um jogo discursivo, uma criação muitas vezes com distorções que visa, especialmente, a consolidação do Estado. Autores como Benedict Anderson (2008), por meio do estudo das comunidades imaginadas, e Hobsbawn e Ranger (2012), com o estudo da invenção das tradições, observaram como o nacionalismo se fundamenta a partir da criação de um mito de um passado em comum. Portanto, as identidades nacionais e regionais são formadas por um conjunto de costumes e crenças que são selecionados para criar uma representatividade, com tradições muitas vezes forjadas ou apropriadas. Apesar do jogo discursivo do nacionalismo da Era Vargas em muito se assemelhar aos mecanismos utilizados de valorização do popular e do patrimônio arquitetônico dos governos fascistas<sup>172</sup>, a pesquisa buscou demonstrar como a promoção do patrimônio no período foi necessária para a conscientização de sua preservação.

O estudo busca observar a promoção do patrimônio baiano e seu papel na caracterização de uma identidade nacional em diferentes revistas vinculadas ao governo federal durante o período do Estado Novo. Um imaginário museal de Getúlio Vargas foi traçado por Bárbara Duarte e Mário Chagas (2020), entretanto, inexistiu um estudo sobre o uso do patrimônio baiano na criação de um imaginário patrimonial no governo Vargas por meio do tombamento e da publicidade dada a esses bens através de artigos em revistas. Observou-se, nas revistas selecionadas para o estudo, produzidas por diferentes grupos vinculados ao governo, similitudes na promoção do patrimônio baiano, sendo elas: *Revista do SPHAN* (editada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, intelectual modernista); *Anais do Museu Histórico Nacional* (produzida por Gustavo Barroso, diretor do museu e vinculado ao movimento integralista); *Cultura Política* (organizada pelo DIP, órgão responsável pela censura no governo).

A pesquisa justifica-se pela necessidade de compreensão da posição dominante do governo Vargas na produção cultural e valorização do patrimônio para fortalecimento político do Estado (OLIVEIRA, 1999; VELLOSO, 2007). Alguns estudos do campo da História ou interdisciplinares têm demonstrado principalmente o papel do SPHAN e dos intelectuais modernistas neste processo (GONÇALVES, 1996; FONSECA, 2005; CHUVA, 2009; MATTOS, 2014), mas tem negligenciado a atuação de outros intelectuais, alguns vinculados ao governo, como o integralista Gustavo Barroso e a ação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), representado pela figura de Lourival Fontes. Apesar da predominância mineira e paulista entre os modernistas, é preciso observar como outros intelectuais, como o cearense Gustavo Barroso e o sergipano Lourival Fontes, delinearão também algumas características das políticas

171 O patrimônio selecionado como representativo durante o Estado Novo e durante décadas depois era o luso-brasileiro, sobretudo do período colonial. Apesar do anteprojeto de Mário de Andrade, redigido em 1936 para a criação do órgão, contemplar as diferentes etnias que formam o povo brasileiro e a cultura popular, as ações do SPHAN em defesa do patrimônio foram pautadas na emergência de salvamento da arquitetura colonial brasileira, elegendo o Barroco como modelo estético símbolo do passado glorioso da nação. Elementos culturais das camadas populares foram selecionados pelo DIP e massificados pelos meios de comunicação da época.

172 Algumas pesquisas debruçaram-se sobre a influência fascista no desenvolvimento do nacionalismo varguista, sendo caracterizado para o campo cultural os procedimentos de massificação adotados pelo estadonovista por meio da difusão de ícones culturais pelo DIP e SPHAN. (CARONE, 1977; CAPELATO, 1991, 1998, 2003; SIQUEIRA, 2012).

patrimoniais do período - uma lacuna nas pesquisas históricas sobre o tema. Ainda sem uma investigação, salienta-se que o patrimônio baiano teve uma grande representação como símbolo da nação através das ações de tombamento do SPHAN (entre os anos de 1938 e 1941 foram tombados na Bahia pelo SPHAN 89 bens) e por meio da publicação de diversos artigos em revistas vinculadas ao governo.

A metodologia empregada foi a análise qualitativa e quantitativa dos artigos publicados entre os anos de 1937 e 1945 na Revista do IPHAN, no Anais do Museu Histórico Nacional e na revista Cultura Política. A escolha do recorte temporal de 1937 a 1945 justifica-se pelo fato de ter sido no período do Estado Novo que ocorreram diversas ações de salvaguarda e promoção do patrimônio nacional com a criação de órgãos do governo como o SPHAN e o DIP, além de ser o período de surgimento de tais revistas.

## INTELECTUAIS: DISCURSOS E REPRESENTAÇÃO SOBRE A BAHIA

Pensar o conteúdo da Revista do SPHAN, Anais do Museu Histórico Nacional e Cultura Política é refletir sobre as representações não conscientes (interiorizados pelas vivências sociais da época) e conscientes (principalmente por aqueles à serviço do Estado) que um determinado grupo de intelectuais publicizaram durante o período do Estado Novo.

A análise dos artigos publicados em revistas do governo federal sobre a Bahia, durante o Estado Novo, permite a compreensão de como um grupo de intelectuais, oriundo da Bahia ou não, vinculado ao governo ou apenas colaboradores dos periódicos, forjou a sua compreensão sobre o papel do Estado na construção da identidade nacional. Observados como uma classe não homogênea, os intelectuais fomentam representações movidos por interesses diversos que pode ser social, ideológico ou desejo de mudança, como ocorreu na Era Vargas em que a ruptura com o pensamento das velhas oligarquias cedeu lugar para uma ampla ação de intelectuais de diversos segmentos que possuíam como objetivo comum elaborar e fortalecer a identidade nacional.

Pensar a seleção de determinados monumentos históricos para representar a identidade nacional engloba observar o caminho trilhado por intelectuais vinculados a correntes ideológicas diversas. Parte-se do princípio, a partir de Renato Ortiz (1994, p.139), de que o processo “de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação”, ocorrendo de forma direta ou indireta, com todos se dedicando a um tipo de interpretação, com “a identidade sendo o resultado do jogo das relações apreendidas por cada autor”. De acordo com Ortiz (1994, 140), os intelectuais desempenham a tarefa de mediadores simbólicos, indivíduos necessários para “a construção da identidade nacional”, pois “deslocam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende”. Sirinelli e Rioux (1998, p. 261), classificaram como homens de cultura tanto “os criadores como os ‘mediadores’ culturais”, acrescentando ainda que “à primeira categoria pertencem os que participam na criação artística e literária ou no progresso do saber, e na segunda juntam-se os que contribuem para difundir e vulgarizar os conhecimentos dessa criação e desse saber” (SIRINELLI; RIOUX, 1998, p. 261). Aqui, nos debruçamos, principalmente, sobre os mediadores culturais.

Para José Reginaldo Gonçalves (2007), os discursos sobre o patrimônio cultural esteve presente em todas as sociedades modernas nacionais afirmando que “florescem nos meios intelectuais e são produzidos e disseminados por empreendimentos políticos e ideológicos de construção de ‘identidades’ e ‘memórias’, sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos étnicos, ou de outras coletividades”. Para o mesmo autor, os intelectuais com a primazia do discurso a respeito do patrimônio podem, em diferentes momentos, emergir das camadas da elite ou subalternas da população.

Mas, afinal, o que é um intelectual? É um indivíduo que não se dedica a trabalhos manuais, mas que se ocupa em refletir sobre questões sociais, artísticas e filosóficas que envolve a sociedade a qual pertence.

Para Bobbio (1997, p. 9-11), os intelectuais não são uma categoria homogênea, caracterizada pelo poder ideológico que “ao lado do poder econômico e do poder político [...]” é tipificado pela “produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra”. O perfil ou as causas defendidas por grupos de intelectuais variam de uma sociedade para outra e no tempo, sendo observado por Bobbio que a “sociedade tem os intelectuais que lhe convêm” (BOBBIO, 1999, p. 157).

A frase de Bobbio serve para refletir sobre o papel e o perfil dos intelectuais da sociedade baiana e dos vinculados ao SPHAN na época da publicação das revistas analisadas. No caso da construção da identidade baiana, primeiro os intelectuais buscaram os elementos da cultura portuguesa, sobretudo o patrimônio edificado, objetos das famílias ilustres e documentos históricos para demonstrar a importância da Bahia dentro da nação brasileira - sendo os artigos publicados em revistas vinculadas ao governo uma forma de expressão daquilo que foi eleito por determinados grupos como representativo do passado do seu grupo social.

Em âmbito regional, entre as décadas de 1910 e 1930, o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia foi a principal agremiação de difusão, pela intelectualidade local, de um discurso nostálgico de enaltecimento do poder exercido pela Bahia no período colonial e imperial. Composta principalmente por uma elite vinculada à terra, sobretudo ao plantio da cana-de-açúcar, os membros de tal associação, de acordo com a análise dos discursos realizados por Leite (2005) e Silva (2006), pareciam mais interessadas no enaltecimento histórico e geográfico do estado do que em uma busca para solucionar os problemas econômicos que afligiam essa mesma elite. Dentre as diversas pautas defendidas como o 2 de Julho, participação na Guerra do Paraguai, riqueza do solo e ilustres intelectuais, o patrimônio histórico figurou entre uma das representações do poder político, econômico e religioso que a Bahia exerceu por séculos e que deveria ser enaltecido por meio de discursos de orgulho exacerbado. Alguns sócios do IGHB redigiram discursos emblemáticos em defesa do patrimônio baiano como Wanderlei de Araújo Pinho, Pedro Calmon e Frei Pedro Thomaz Margallo.

Um dos sócios de IGHB, o governador da Bahia entre 1924-1928, Francisco de Góes Calmon, genro de Wanderlei Pinho e tio de Pedro Calmon, criou a Inspetoria dos Monumentos Nacionais do Estado da Bahia, pela Lei nº 2.032, de 08 de agosto de 1927, sendo regulamentada, posteriormente, com o Decreto nº 339, de 06 de dezembro de 1927 para a proteção dos monumentos históricos, especialmente a arquitetura luso-brasileira do período colonial (DÓCIO, 2014). O primeiro diretor foi Francisco Borges de Barros, diretor do Arquivo Público, demonstrando a circularidade de tais intelectuais por diferentes instâncias de enaltecimento e salvaguarda do patrimônio baiano. Portanto, os textos publicados nas primeiras décadas do século XX, bem como a criação da inspetoria baiana para proteção do patrimônio, já demonstravam, antes da criação de um órgão federal do patrimônio, o espaço destinado ao patrimônio na construção de imagens e representações da Bahia pela elite local.

Na década de 1920, no contexto federal, ocorre o movimento modernista na arte brasileira, promovido principalmente por intelectuais paulistas vinculados a elite cafeeira, que buscou valorizar a identidade nacional através dos aspectos miscigenados do povo, culinária, música, arquitetura, dentre outros pontos. Por meio do Movimento Antropofágico e Pau-Brasil, diversos intelectuais modernistas compreenderam que suas ações, com o apoio do Estado, eram fundamentais para a leitura que o povo tinha de si mesmo e a imagem que o Brasil queria passar enquanto nação.

Os intelectuais, no início da República e no período Vargas, exerceram papel preponderante na construção da identidade nacional do país e, também, para a construção de identidades regionais. Conforme Velloso (1987), percebe-se que os intelectuais na Era Vargas tiveram uma maior oportunidade de atuação em diversas áreas da administração pública com ações pautadas na unidade nacional e no desenvolvimento da sociedade sem as querelas/divisões regionalistas do período anterior. Vargas,

desde o início do seu governo, e de forma mais intensa durante o Estado Novo, teve uma gama variada de intelectuais em diversas pastas do governo, oriundos principalmente das camadas mais altas da sociedade da época e escolhidos como responsáveis por “traduzir as mudanças ocorridas no plano político” (VELLOSO, 1987, p.11).

Para Velloso (2007, p. 148), os intelectuais foram os responsáveis por popularizar e difundir a ideologia do regime pois passaram a “identificar o Estado como cerne da identidade brasileira”. Sobre como os intelectuais entraram no novo regime, Capelato (2007, p. 130) salientou que os mesmos “foram convocados a participar da organização do Estado Novo e a teorizar sobre a questão nacional ou a criar obras de arte adequadas aos propósitos do novo poder”. De forma semelhante, Miceli (1979) também argumentou que houve a cooptação de intelectuais no Estado Novo. Esses assumiram tarefas políticas e ideológicas para legitimar as ações do governo com relação ao patrimônio.

De forma semelhante, segundo Fonseca (2005, p. 98), o Ministério da Educação e Saúde, sob o comando de Gustavo Capanema, reuniu os principais expoentes do modernismo brasileiro, sendo o SPHAN “um espaço privilegiado, dentro do Estado, para a concretização de um projeto modernista”. Ainda para a autora, o SPHAN era para o governo Vargas um espaço de “cooptação das elites” devido, primeiro, ao acesso a “funções remuneradas e ao abrigo de imposições ideológicas” e, segundo, por que a “consagração de bens de arte erudita como patrimônio nacional contrabalançava a imagem de um governo que recorria a conteúdos culturais para a persuasão ideológica” (FONSECA, 2005, p.123). Os intelectuais que criaram e atuaram na inspetoria baiana e no SPHAN, durante a Era Vargas, possuíam uma noção de patrimônio pautada na valorização da arquitetura luso-brasileira, sem ações em prol da proteção de bens de origem indígena, africana ou popular. Para Márcia Chuva (2009, p. 42), a compreensão de patrimônio, nas primeiras décadas do SPHAN, foi marcada pela “construção de uma história da nação fundada na possibilidade de construir heróis nacionais, em um viés ideológico que unia o moderno e o tradicional, observado também na Bahia do mesmo período. Tanto da esfera estadual quanto na esfera federal buscaram-se elementos para consolidar a representação do país a partir de bens históricos e artísticos que testemunhassem uma herança sólida, de origem europeia, para atestar a importância da ex-colônia portuguesa no cenário mundial.

#### ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA BAHIA NAS REVISTAS DO GOVERNO FEDERAL DURANTE O ESTADO NOVO

Iniciamos a análise dos artigos publicados em revistas federais durante o período do Estado Novo observando o quantitativo de artigos em cada revista e as temáticas abordadas. Por último, apresentamos o perfil dos profissionais que publicaram sobre o patrimônio baiano e como tais intelectuais difundiram um imaginário sobre a Bahia alicerçado no patrimônio histórico colonial.

A primeira revista analisada é a Revista do IPHAN, denominada na época de Revista do SPHAN, concebida no mesmo ano de criação do órgão. Apesar de algumas interrupções ao longo dos anos, a revista continua a cumprir o seu papel de difusora do patrimônio nacional a partir da contribuição, principalmente, de diferentes intelectuais brasileiros, vinculados ou não à instituição. Para André Silva (2019, p. 14), “a revista institui-se como um lugar dotado de legitimidade para centralizar as discussões sobre o patrimônio”. Segundo Lanari (2010), a revista foi lançada logo após a criação do SPHAN com a finalidade de ser um espaço dedicado a publicação de textos sobre a história, a arte e a arquitetura brasileira. O seu primeiro editor foi o diretor do SPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade, que atuou nesta função até a sua aposentadoria em 1969. De acordo com Silva (2019), diversos intelectuais de instituições consagradas contribuíram com artigos para a revista, com destaque para funcionários do Museu Histórico Nacional, membros do IHGB e dos institutos regionais, devido, provavelmente, a uma representação da nação pela história e patrimônio semelhante entre os órgãos e a revista. Segundo

Lanari (2010, p.124), ao atuar como um “intelectual dos bastidores”, Rodrigo Melo Franco de Andrade foi “extremamente pragmático na escolha dos colaboradores do SPHAN, visando às instituições dotadas de maior legitimidade, a despeito da visão referente ao passado que elas veiculavam” aproximando -se do IHGB devido a uma estratégia discursiva “adotada na consolidação do SPHAN”.

Para Márcia Chuva (2009, p. 30-31), o processo editorial de Rodrigo de Andrade à frente da Revista do SPHAN realizou uma “escrita do patrimônio” tornando os monumentos históricos em documentos<sup>173</sup> que contam a história da nação. Não à toa, a autora denomina de arquitetos da memória a ação dos modernistas nos primeiros anos de criação do SPHAN. Sobre os intelectuais que contribuíram com artigos para a revista, Silva (2019, p. 84) informou que a rede de sociabilidade de Andrade foi a base da seleção de artigos publicados na revista, além, em menor escala, do contato com intelectuais que conhecia por meio da imprensa e que “buscava saber a procedência”. Ainda para Silva (2019, p.76) “quanto mais próximo os laços de afetividade entre Rodrigo Melo Franco e alguns colaboradores da Revista, mais informal era o processo de articulação na produção dos textos a serem publicados” não havendo “padrões formais quanto a estrutura do texto, qualidade do papel, que só entrariam nas normas de paginação quando fossem impressos na revista. Mattos (2014), ao investigar a correspondência entre Godofredo Filho e Rodrigo M. Franco de Andrade, e Silva (2019), ao investigar a editoração da revista durante o período do Estado Novo, se debruçaram sob diversas cartas trocadas entre o editor da revista e os colaboradores, demonstrando como nasciam os pedidos para a publicação de textos que envolviam laços de amizade, trocas de favores e cobranças a membros dos escritórios regionais.

Tais cartas, segundo Silva (2019), esclarecem como surgiram alguns artigos sobre determinadas regiões do país. Rodrigo Mello Franco de Andrade exigia dos funcionários do órgão, em expedição ou dos escritórios regionais, textos referentes a região que trabalhavam. Tal caso é comprovado pelas correspondências analisadas de Godofredo Filho, responsável pelo escritório do SPHAN da Bahia analisadas por Mattos (2014) e Silva (2019).

Sobre o conteúdo da revista, Silva (2019, p. 98) salientou que a mesma “privilegiou objetos da cultura material, da história oficial do Brasil, como foco de preservação, deixando à margem outros elementos da cultura nacional”. A maioria dos artigos publicados na revista são referentes a bens tombados pelo SPHAN nos primeiros anos de atuação. Para Márcia Chuva (2009), foi valorizado o patrimônio de “pedra e cal” com estudos calcados em descrições historiográficas em que a gama variada e muitas vezes inédita de fontes utilizadas demonstrava a originalidade dos artigos e a importância do bem apresentado. De fato, ao analisar os artigos referente à Bahia, percebe-se que o foco está na história do período colonial - época do apogeu do estado -, na importância dada às edificações históricas de cunho religioso e no enaltecimento de um determinado estilo artístico e sua preservação. Silva (2019, p.102) afirma que, “as narrativas encontradas na Revista não estavam isentas de elementos representativos do discurso oficial do Estado Novo”, sendo os “discursos elaborados sobre os monumentos” apenas uma valorização de bens materiais não vinculados às culturas populares.

Entre 1937 e 1945 foram publicados 09 números da Revista do SPHAN com seis publicações de artigos sobre o patrimônio baiano - 03 localizados em Salvador, 01 na região metropolitana e 02 no Recôncavo.

O primeiro artigo publicado sobre o patrimônio baiano foi *Seminário de Belém da Cachoeira*, escrito por Godofredo Figueredo Filho, responsável pelo escritório do SPHAN na Bahia, e apresenta a Igreja de Belém, localizada na cidade de Cachoeira, no Recôncavo. A partir de um apurado trabalho de pesquisa histórica em fontes primárias, o autor salientou a existência de magníficos exemplares de arquitetura colonial luso-brasileira fora da capital Salvador. Ao contar a história do Seminário (em ruínas) e da Igreja de Belém o autor salientou a riqueza dos jesuítas instalados na região e da prosperidade

<sup>173</sup> Utiliza-se o conceito de monumento de Alois Riegl em *O culto moderno aos monumentos* (2008), em que, na virada do século XIX para XX, há uma primazia do valor histórico e artístico dos monumentos.



de Cachoeira advinda do plantio da cana-de-açúcar e fumo. O autor ainda ressaltou o ilustre educando do seminário Padre Alexandre de Gusmão além de descrever os ornatos da nave e sacristia. O artigo promove a Bahia por meio da exaltação da história das riquezas do Recôncavo, do poder da igreja e dos jesuítas na região no século XVIII, da menção a um ilustre educando do seminário e pela descrição minuciosa dos elementos artísticos que fazem do templo um monumento nacional.

A descrição do forro da sacristia por Godofredo Filho caracteriza a sua escrita, sempre balizada por muitos adjetivos, que envolve informar e encantar o leitor com o patrimônio nacional. Ao descrever as influências orientais do forro, ele demarca o poderio do império português no período colonial, mas também a importância da Bahia nas rotas de navegação e nas trocas culturais ocorridas em grande escala no período (GRUZINSKY, 2014). Segundo Godofredo Filho (1937, p.106):

Em nenhum exemplar da arte portuguesa do Brasil vemos, como ali, a influência exata, nítida, inconfundível, da beleza oriental. Parece que os seus pintores estavam possuídos do segredo de todas as chineses e queriam transmitir-nos, não a floração movimentada e ciclópica que nos é peculiar, mas o apaziguante de uma iluminura quase irreal, tocada do sentimento de miragem universal das coisas.

Nos oito quadros similares deste teto de madeira decorada não avultam os motivos tropicais luxuosos, nem figuras humanas de beatos ou filósofos: simplesmente flores delicadas e exóticas. Círculos de ouro, ao centro. Círculos de céu, depois. Outros círculos de ouro. E, então, prisioneiros destes últimos, as dalias, os crisântemos, os hibiscus, as camélias, multidão que mal conhecemos, grandes umas, minúsculas outras, e todas de perturbador colorido, flamas correndo, em tons perfeitos, do vivo ao esmaiado, as mais variadas ondulações cromáticas. O fundo negro sobre que vivem, esplendendo, é o abismo de onde Deus as teria criado, ao sopro do seu Verbo.

Além do enaltecimento dos elementos artísticos, evidenciado no trecho em que descreve o forro da sacristia, a escrita apaixonada pelo patrimônio de Godofredo Filho também se manifesta na denúncia de um possível arruinamento do templo, caso as autoridades não cuidassem da sua preservação. Assim, o texto de Godofredo não foge às características de enaltecimento da Bahia realizado pelos intelectuais vinculados ao IGHB ao evidenciar a riqueza que o estado possuía no período colonial, as singularidades artísticas e arquitetônicas do templo e pelo estado ter sido espaço de formação de ilustres homens de letras do período colonial.

O segundo artigo publicado na Revista do SPHAN sobre o patrimônio baiano refere -se à capela de São José do Genipapo, localizada na cidade de Castro Alves, mas, no período colonial, pertencente ao território de Cachoeira. Escrito por Romulo Barreto de Almeida, o artigo conta a história atípica da construção de uma capela, no início do século XVIII, devido a uma liberação especial do rei à solicitação de um alferes residente no sertão do Aporá que não conseguia se deslocar facilmente para Cachoeira para assistir missa, distante algumas léguas. O artigo enaltece o patrimônio baiano por meio da descrição minuciosa de aspectos históricos e artísticos que envolveram a construção do templo, atribuindo aos jesuítas a confecção ou ao menos o auxílio na escolha estética. O discurso sobre o patrimônio histórico baiano mais uma vez prende-se na valorização da história e do estilo arquitetônico de um edifício religioso do período colonial com a intenção de demonstrar que a riqueza da Bahia estava não apenas na sua capital, mas também na região do Recôncavo.

No terceiro número da revista do SPHAN o patrimônio baiano foi novamente contemplado com um artigo escrito por Godofredo Filho. Mais uma vez o texto esquadrinhou um patrimônio fora da cidade de Salvador, a torre e o castelo de Garcia D'Ávila, localizado no litoral norte do estado. O texto, assim como o primeiro publicado por Godofredo Filho, segue a linha do enaltecimento do monumento histórico enfocando na importância do clã D'Ávila para o desbravamento de terras no sertão e litoral do Nordeste, os quais, o autor, denomina de bandeirantes baianos, numa clara busca de exaltação dos mesmos aos moldes paulistas. Amparado por inúmeros documentos e por uma visita técnica, o autor descreve toda a árvore genealógica e feitos históricos da família D'Ávila, além do estilo arquitetônico e materiais empregados na construção da capela e do castelo.

E um nome ficou, entre tantos que se perderam no olvido ou na morte, simbolizando a coragem, a ousadia, a esplendida força desses heróis; um nome que, ainda hoje, lembramos com admiração, por que o trouxe primeiro, e pela família de que foi tronco, raça dos mais intemperatos violadores do sertão: Garcia d'Ávila (FILHO, 1939, P 253)

A publicação sobre a Casa da Torre de Garcia D'Ávila é emblemática para a compreensão dos discursos a respeito do patrimônio baiano girar em torno do enaltecimento de um passado opulento e de "célula mater" do país - constantemente rememorado. Primeiro, trata-se de uma ruína com poucos vestígios materiais que apontem a opulência do ambiente interno da moradia, entretanto, foi arrolado pela inspetoria estadual baiana em 1928 e tombada na esfera federal em 1938, demonstrando um alinhamento das duas instâncias de valorização do patrimônio ao selecionar o bem. Segundo, o aspecto histórico da família se sobrepõe demasiadamente sobre o artístico/histórico do bem devido ao arruinamento do sítio histórico ficando claro que o tombamento e a escrita do artigo, na sequência, são ações para evidenciar a riqueza e poder exercido pela família D'ávila na formação da nação. Terceiro, por ser considerada a mais opulenta casa particular do Brasil colonial que se tem conhecimento, a Casa da Torre é utilizada para sinalizar a riqueza da Bahia colonial.

No quarto artigo sobre patrimônios baianos publicados na Revista do SPHAN, Maria de Lourdes Pontual escreve um texto também voltado para um bem religioso. O artigo denominado *A sacristia da catedral da Baía* e a posição da igreja primitiva possui semelhança com os textos expostos anteriormente ao enaltecer o poder religioso da Bahia no período colonial, por descrever o mobiliário de decoração da sacristia<sup>174</sup> e por exaltar a presença de uma ilustre figura histórica, semelhante ao artigo sobre a Igreja de Belém, ao salientar que ali foi ordenando o padre José de Anchieta na igreja primitiva - substituída devido arruinamento em poucos anos pela catedral atual. Outra questão mencionada neste artigo, e nos publicados por Godofredo Filho, é o papel de destaque dado aos jesuítas na construção de edifícios religiosos no período colonial - dois construídos pela ordem religiosa e uma atribuição. O artigo de Pontual, assim como os de seus conterrâneos em números anteriores, procura evidenciar o papel da Bahia na formação da identidade nacional por meio de um patrimônio vinculado a religião católica e a um ilustre homem de letras do período colonial que viveu naquele espaço.

O quinto artigo publicado sobre o patrimônio baiano durante o período do Estado Novo foi escrito por Carlos Ott, pesquisador que mais publicou artigos na revista durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Seu artigo publicado em 1943 foi voltado para um bem religioso, mais especificadamente para os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia. Ott inicia o texto discorrendo sobre a origem dos azulejos remeterem ao norte da África, no período da Idade Média, e que teria adentrado a Península Ibérica através dos Mouros. O autor descreve os azulejos da igreja, sua iconografia e importância histórica produzindo um discurso sobre o patrimônio baiano voltado para a excepcionalidade de alguns bens moveis integrados a exemplo do mobiliário da sacristia da catedral descrito no texto anterior:

O azulejo é de tal poder decorativo que nada o suplanta. O que é que dá esse tom festivo e místico do claustro do Convento de São Francisco da Bahia? São os azulejos! Tocados pelo sol, as bochechas risonhas dos Cupidos tornam-se mais alegres e as asas de Dédalo mais apressadas. Iluminados pelo luar, a voz da Virtude se repete pelo eco e a mão da Morte se alonga pela sombra. Foi este poder fascinador, foram estas luzes e estas sombras, que repercutiram profundamente nas almas dos pintores baianos, criando uma escola toda baiana (OTT, 1943, p. 34).

O último artigo publicado sobre a Bahia durante o Estado Novo foi de autoria de Roberto Chester Smith, historiador norte-americano especializado em arte colonial brasileira que publicou um livro intitulado *Arquitetura colonial baiana*. No artigo denominado *Documentos baianos*, o pesquisador reproduz quatro documentos de câmaras municipais que envolvem a confecção de mobiliário para igreja, normas

<sup>174</sup> A descrição do mobiliário de tal sacristia também pode ser observada em outra publicação do IPHAN, *Mobiliário Baiano* (2009), de Maria Helena Ochi Flexor.

para construções de residências, normas para gelosias e sacadas e para frontispício que servem para o estudo das artes do período colonial. Para o autor, Salvador possui ampla documentação sobre ofícios mecânicos, construções civis, normas de estrutura e decoração do período colonial. A partir do artigo e dos documentos transcritos é possível perceber a visão do pesquisador estrangeiro do papel da Bahia na representação do patrimônio nacional: como berço de uma arte nacional devido à presença marcante de profissionais especializados nos mais diversos ofícios mecânicos voltados para produção de itens luxuosos considerados atualmente bens culturais.

Sobre o perfil dos intelectuais que publicaram artigos sobre a Bahia na Revista do SPHAN, foram encontrados alguns dados que servem para refletir sobre a escolha dos temas e a forma de escrever dos mesmos. De início, salientamos que, exceto Rômulo Almeida, todos que publicaram sobre o patrimônio baiano no período analisado dedicaram sua vida profissional ao campo do patrimônio.

De acordo com Mattos (2014), Godofredo Filho foi o responsável pelo escritório do SPHAN na Bahia entre os anos de 1937 e 1974, ingressando no órgão através da indicação do amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade. Assim como o diretor do SPHAN, o baiano era modernista e possuía um grande círculo de amizades com os modernistas do Sudeste. Para Mattos (2014), ser modernista, amigo dos intelectuais que organizaram o SPHAN e possuir conhecimento sobre arte e arquitetura - estudou no Seminário Arquiepiscopal de Santa Tereza onde aprendeu sobre Artes e Filosofia - foram os motivos de sua escolha para o cargo. Ao detalhar a atuação de Godofredo Filho, Mattos (2014, p. 43-44) salientou que o mesmo foi colaborador “no tombamento do acervo de sua região e na estruturação de uma representação do Serviço na Bahia”, denominada informalmente de “Delegacia do Patrimônio - razão pela qual Godofredo ficou conhecido na cidade do Salvador como “delegado do Patrimônio”. Godofredo Filho também atuou no inventário dos bens de Sergipe.

O fato de Godofredo Filho ser um intelectual modernista não significou um distanciamento no modo de pensar semelhante aos intelectuais vinculados ao IGHB, confraria onde era um frequentador assíduo desde a mocidade e sócio a partir de 1956. Sua escrita de enaltecimento do patrimônio, história e homens de letras da Bahia alinha-se ao pensamento da elite agrária sócia do IGHB do mesmo modo que se enquadra na busca por elementos nacionais para compor a identidade nacional pensada pelos modernistas. Para Mattos:

Godofredo Filho iniciou sua relação com o IGHB mais ou menos ao mesmo tempo em que estabelecia os primeiros contatos com os modernistas do Sudeste brasileiro, antes mesmo da sua adesão como sócio. Em 1933, o Instituto publicou em sua revista um protesto de Godofredo contra a demolição da velha Sé da Bahia que havia sido originalmente publicado no Jornal A Tarde<sup>54</sup>, e em 1938, como “delegado” do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ele foi incluído pelos sócios na comissão composta para organizar as comemorações pelo terceiro centenário da retirada de Maurício de Nassau do Brasil (MATTOS, 2014, p. 46).

Diferente de Godofredo Filho, Romulo Barreto de Almeida não teve vínculo empregatício no campo cultural. Nascido em Salvador e bacharel em Direito, no período em que escreveu o artigo fazia parte da Ação Integralista Brasileira, membro da corrente marcada pelo profundo nacionalismo. Ficou mais conhecido por sua atuação em diversos setores do campo econômico brasileiro (FURTADO, 2007). O artigo, pode ser considerado como fruto de um jovem que via no nacionalismo e na exaltação das riquezas nacionais um viés para o fortalecimento da nação.

Maria de Lourdes Pontual, assim como Godofredo Filho, foi funcionária do SPHAN. Parece não ter tido grandes pretensões literárias/acadêmicas, pois atuou principalmente no serviço técnico. De acordo com Entringer (2018), seu nome é mencionado na maioria dos processos de tombamento do período.

Apesar de ter publicado apenas um artigo entre os anos de 1937 e 1945 na Revista do SPHAN, Carlos Ott foi um dos intelectuais radicados na Bahia que mais contribuiu para os estudos do patrimônio baiano

no século XX<sup>175</sup>. Nascido na Alemanha, chegou a Bahia no final da década de 1920 como missionário franciscano. Ao deixar a batina, tornou-se professor da UFBA e do ICEIA por décadas. Possui uma vasta produção de livros e artigos dedicados a interpretação do patrimônio baiano, com textos que envolvem o estudo de monumentos históricos na capital e no interior. Sua visão de patrimônio apesar de centrar-se na descrição histórico/artística de edificações históricas luso-brasileiras, também possui estudos sobre a presença indígena na Bahia, a influência árabe na arte baiana e aspectos históricos do povoamento baiano. Sua visão de patrimônio no texto publicado durante o estado-novista é um fragmento da sua grande contribuição para os estudos da arte baiana.

Por último, Robert Chester Smith foi um pesquisador norte-americano que investigava arte colonial nos Estados Unidos, Portugal e Brasil e que esteve algumas vezes no país, entre 1937 e 1969, realizando estudos a partir de financiamento de entidades internacionais. Aqui no Brasil, Smith contou com a ajuda do amigo e diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que lhe facilitou as pesquisas. De acordo com Sabrina Melo (2021, p. 8), “antes, durante e após suas viagens ao Brasil”, em 1937, “Smith enviava documentos e relatórios a Rodrigo Melo Franco”, sendo ofertada ao SPHAN “uma série de fotografias realizadas nos diferentes estados por ele visitados” de monumentos coloniais. Para Melo (2021), o papel de mediador realizado por Rodrigo e a ação do SPHAN de arcar algumas despesas foi imprescindível para a pesquisa de Smith pois pesquisadores encontravam dificuldades em acessar determinados arquivos no país. Dessa forma, o artigo publicado no período do Estado Novo e outro posterior podem ser considerados como uma retribuição aos favores prestados pelo SPHAN no desenvolvimento de suas pesquisas. Apesar de ser um pesquisador estrangeiro, a valorização do patrimônio colonial por Smith em muito se assemelha a realizada pelos modernistas, pois foi um movimento internacional, no início do século XX, do crescimento das pesquisas sobre arte colonial. A importância das pesquisas de Smith para o Brasil foi celebrada em uma exposição na 4<sup>o</sup> Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo com o título *Robert C. Smith 1912-1975 – A investigação na História de Arte*, uma seleção do seu espólio documental de mais de doze mil fotografias sobre arte e arquitetura luso-brasileira.

Para fechar a análise da Revista do SPHAN, é importante ressaltar que dos seis artigos publicados durante o Estado Novo 4 são relacionados a bens religiosos, seguindo a preferência pelo tombamento de bens religiosos na Bahia entre 1938 e 1945, num total de mais de dois terços. Chamou atenção nos artigos a referência constante aos jesuítas e sua aptidão para construção/ornamentação de edificações religiosas. Tal menção aos Jesuítas nos artigos publicados na Revista do SPHAN durante o Estado Novo é percebida por Entringer (2018, p. 67) como a utilização de signos “para permitir à sociedade estado - novista representar a si mesma, legitimar a pioneira arquitetura moderna, fundar a identidade nacional e delinear a ideia de uma República justificada pela história”. Observa-se todos os bens descritos são patrimônios do período colonial, não havendo bens do século XIX. Observou-se ainda uma predileção dos autores em evidenciar a riqueza econômica da Bahia no período, atrelando o patrimônio, ao poder econômico local. Relacionado aos autores, três são baianos e dois estrangeiros, demonstrando que havia uma preponderância de intelectuais baianos descrevendo os patrimônios da terra natal.

Assim como a Revista do SPHAN, os Anais do Museu Histórico Nacional é um periódico que iniciou as suas publicações no período do Estado Novo e continua, com algumas interrupções, a publicar textos sobre patrimônio. Segundo Faria, a revista deveria ter tido seu primeiro número publicado no ano da criação do museu de acordo com o decreto da criação da instituição em 1922, sendo lançado o primeiro número apenas em 1941 (FARIA, 2020, p.115). Assim como a Revista do SPHAN possuía um editor voltado para o patrimônio, os Anais foram editados, inicialmente, pelo diretor do Museu Histórico Nacional Gustavo Barroso. Com textos produzidos pela equipe do museu no período analisado, para Aline Magalhães (2006, p.84), “a preocupação com a objetividade e a imparcialidade é muito presente

175 Foram publicados ainda na Revista do IPHAN por Carlos OTT: Noções sobre a procedência da Arte em Pintura na província da Bahia (1947), O Forte do mar, na Bahia (1956), O Forte de Santo Antonio da Barra (1959).

nos trabalhos publicados nos Anais, que costumam conferir ao objeto toda a capacidade de falar sobre o passado”. Os textos selecionados nos Anais do Museu Histórico Nacional, devido ao perfil do periódico, têm como objeto de estudo principalmente objetos/coleções do museu. Compreende -se que a musealização é uma forma de patrimonialização<sup>176</sup>, portanto, foi analisado textos que tratam de objetos/coleções oriundos da Bahia.

O primeiro artigo que envolve o patrimônio baiano foi publicado por Fortunée Levy, no número de 1940, intitulado *A casa da moeda da Baía*. Conservadora do Museu Histórico Nacional, Levy deve ter escrito o artigo com foco na coleção de numismática existente no museu - como outros artigos do periódico que são voltados para coleções da instituição. O artigo, voltado para a história econômica do país, trata das riquezas da Bahia no período colonial (igrejas, conventos, joias das senhoras) devido a prosperidade da lavoura de cana. A autora descreve a criação da primeira casa da moeda no Brasil - considerado o primeiro passo para a nossa independência - e os tipos de moedas produzidas na Bahia. É um texto que contextualiza uma tipologia de coleção da instituição, mas que, ao mesmo tempo, enaltece a Bahia como centro administrativo colonial e lugar próspero onde foi criada a primeira casa da moeda em um discurso que se aproxima aos dos intelectuais do IGHB.

O segundo artigo selecionado que aborda um patrimônio baiano é referente ao estudo das pencas de balangandãs por Menezes de Oliva. Objeto vinculado ao vestuário das negras de ganho nos séculos XIX e XX, as pencas de balangandãs tornaram-se um símbolo da Bahia e do Brasil na Era Vargas como uma representação da mestiçagem do povo brasileiro. O artigo de Oliva reflete uma preocupação da intelectualidade na época em decifrar o objeto que esteve em evidência no estadonovista por meio de diversas instâncias de consagração<sup>177</sup>, mas principalmente o rádio, cinema e teatro, em ações organizadas pelo DIP - que selecionou elementos da cultura afro-brasileira para representar a cultura popular como o samba.

Baiano radicado na antiga capital federal, Menezes de Oliva escreve um artigo que mescla uma escrita memorialística com a curiosidade de um pesquisador que procura informar sobre um objeto que despertava muita curiosidade na imprensa. Intitulado como *Tentativa de classificação dos balangandãs*, o artigo revela mais que a descrição de um objeto, que possui três exemplares no museu (sendo dois vinculados a coleção Miguel Calmon), pois o texto é um dos poucos na época que tratam de bens culturais vinculados a contribuição negra na formação nacional, demonstrando que o objeto é fruto da engenhosidade dos negros e do acúmulo de pecúlio por meio do trabalho.

No mesmo ano de 1941 outro artigo dos Anais, *Os painéis dos antigos Passos da Baía*, também se debruçou sobre outro bem cultural baiano que encontra-se no Museu Histórico Nacional. Escrito por Nair de Moraes Carvalho, funcionária da instituição, o texto descreve os painéis que são datados entre o final do XVII à XVIII e os relaciona ao costume das procissões do período colonial na antiga capital - quando a riqueza de objetos litúrgicos e dos trajes de quem acompanhava tais eventos sociais eram bastante comuns. De acordo com Carvalho, foram adquiridos em um antiquário e oferecidos ao museu, sendo possível, a partir da inscrição atrás de alguns painéis, conhecer onde ficavam localizados: Largo do Arcebispo, Portas do Carmo, Terreiro, Saldanha, atrás da Sé e Praça do Terreiro. Por meio das poucas informações encontradas nos painéis, Carvalho realizou uma pesquisa sobre a tradição das procissões da Bahia, conseguindo encontrar dados que permitem compreender como e quando os painéis foram utilizados. A

176 Desvallés e Mairesse (2013, p.254) afirmaram que “tudo que é musealizado é patrimonializado, mas [nem] tudo que é patrimonializado não é musealizado. No original: “tout ce qui est muséalisé est patrimonialisé, mais tout ce qui est patrimonialisé n’est pas muséalisé”.

177 Utiliza-se o conceito de consagração cultural de Bourdieu (2011, p. 150) que “submete os objetos, as pessoas e as situações sob sua alçada, a uma espécie de promoção ontológica que faz lembrar uma transubstanciação”. As instâncias de consagração das pencas de balangandãs ao longo do século XX foram diversas destacando-se o colecionismo, a musealização, o cinema, o teatro e a música. O artigo de Menezes de Oliva é escrito num período que ocorreu a publicação de diversos artigos na imprensa a respeito do objeto, sempre vinculando-o a Bahia.



descrição do acervo e da história das procissões na Bahia alinha-se a representação do estado por meio do patrimônio idealizada pelos intelectuais da época: uma coleção de objetos que representava a fé católica e a riqueza das ordens e irmandades religiosas na antiga capital do país no período colonial.

Ainda nos Anais de 1941 foi publicado um artigo sobre a Casa da Moeda de Salvador, escrito por Mário Barata. Apesar da relação com a coleção de numismática do museu, o texto é demasiadamente histórico e não aborda a valorização dos objetos enquanto patrimônio.

Por último, nos Anais de 1944, foi publicado um texto escrito por Gustavo Barroso intitulado *As igrejas de Minas e a Sé Velha da Bahia*, que, na verdade, foi redigido e publicado na imprensa carioca em 1928. A republicação do texto de autoria do próprio editor da revista teve a intenção de chamar a atenção para a preservação dos bens culturais da Bahia e para assinalar que, anos antes da derrubada da Sé, Barroso já apontava a importância da igreja para a história nacional e o risco de destruição do bem devido as reformas urbanas. Barroso descreveu a igreja, que possui atualmente parte dos seus ornatos dispersos em museus da Bahia devido a sua demolição em 1933, salientando ainda a primazia da Bahia no campo do patrimônio nacional em um discurso semelhante aos produzidos pelos intelectuais da Bahia de “célula mater”:

Mais entrada em anos e mais rica de cabedais históricos do que Minas é a Bahia. [...] Filha primogênita da colonização, a Bahia ostenta igrejas maravilhosas e conventos ainda mais maravilhosos [...]. Todavia, parece que ali há menos culto pelo passado do que em Minas, atualmente (BARROSO, 1944, p. 8).

O artigo permite perceber, de forma preambular, a visão de Barroso a respeito do lugar do patrimônio baiano na esfera nacional. O texto demonstra ainda que a preocupação de Barroso com o patrimônio nacional é anterior a criação de leis de proteção no nível federal.

Observa-se que todos os autores dos artigos sobre a Bahia publicados nos Anais do Museu Histórico Nacional foram professores do Curso de Museus, criado na instituição em 1932. Joaquim Meneses de Olívia era advogado, pesquisador da cultura popular, poeta, memorialista e foi convidado por Barroso, para instituir a Seção de História do museu em 1922 e ministrava a disciplina de arte no curso de museus (ZEN, 2015, p. 84). De acordo com Siqueira (2009), Fortunée Levy, era formada no Curso de Museus em 1935, conservadora do museu, especializou-se em numismática e lecionou disciplina de Armaria; Nair de Moraes Carvalho, formada no Curso de Museus em 1936, foi a primeira mulher concursada para a Conservadoria de Museus no primeiro concurso promovido pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), lecionou a disciplina de escultura e foi coordenadora do curso de museus entre 1944 e 1957; Mário Barata formou-se no Curso de Museus em 1940, foi aprovado no concurso de 1942 para a carreira de conservador, trabalhando no Museu Histórico Nacional, no Museu Nacional de Belas Artes e no IPHAN, lecionou a disciplina de Artes Menores no Curso de Museus e de História da Arte na Escola Nacional de Belas Artes.

Por último, Gustavo Adolfo Luís Guilherme Dodt da Cunha Barroso foi um intelectual cearense que viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro e que publicou diversos textos em defesa do patrimônio nacional, através de uma escrita saudosista de enaltecimento da arquitetura colonial e vultos do passado. Membro ativo do movimento integralista, foi o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional, idealizador e professor do primeiro Curso de Museus, criador da Inspeção dos Monumentos Nacionais. Atuou, até sua morte, no campo da Museologia e do Patrimônio, sendo um sistematizador do saber museológico e do patrimônio na sua época. Magalhães (2004) traçou um perfil detalhado da sua atuação profissional ao tratar da Inspeção dos Monumentos Nacionais em sua dissertação. Publicou inúmeros artigos em defesa do patrimônio.

Ao apresentar que a maioria dos intelectuais que escreveram sobre a Bahia nos Anais do MHN durante o Estado Novo possuíam formação em Museologia, lecionaram no primeiro curso de Museologia

do Brasil e eram funcionários do MHN, é possível observar que a inserção da Bahia nos Anais através dos artigos analisados foi uma forma de inseri-la no discurso da nacionalidade - arquitetada desde a fundação do museu. Gustavo Barroso através do culto ao passado projetou uma representação de Brasil em que a Bahia era enaltecida como berço da civilização brasileira por meio das riquezas que produziu e dos políticos influentes do tempo do império<sup>178</sup>.

A última revista analisada, a Cultura Política, foi organizada pelo DIP e publicada entre os anos de 1941 e 1945, sendo comercializada em bancas de revista do Rio de Janeiro e São Paulo e com disponibilidade de assinatura (VELLOSO, 1982). Para Ângela de Castro Gomes (1999, p.127), a revista era “a voz oficial da proposta estadonovista”, pois tinha a missão de transmitir os valores do Estado Novo. De acordo com Mariana Schwab (2010, p.,38), a proposta principal do periódico era tornar-se um espaço “de estudos brasileiros voltado para a definição e o esclarecimento do rumo das transformações políticas e sociais pelas quais o país passava, promovendo e estimulando o debate sobre a problemática regional, desde que se circunscreva ao contexto nacional”. Para Schwab, a revista tinha como público-alvo as elites intelectuais oferecendo também aos mesmos, de diversas correntes de pensamento, “a oportunidade de participar da legitimação do regime e de sua formulação doutrinária (SCHWAB, 2010, p. 38).

Salienta-se que, ao contrário das revistas analisadas anteriormente, o periódico não era destinado exclusivamente para a publicação de textos relacionados ao patrimônio, havendo algumas seções que poderiam abrigar tal temática - como a museus nos últimos anos<sup>179</sup>. A revista não estava direcionada para a publicação apenas de textos acadêmicos, porque tinha a função de atingir o grande público com temas diversos relacionados a história e novos rumos do país. Sobre a função da revista Gomes esclarece:

Segundo o próprio Almir de Andrade, no editorial de abertura, a revista tinha duas missões fundamentais como prestadora de serviços ao Brasil. A ela cabia definir e esclarecer, para um grande público, o curso das transformações que se vinham processando na política, na economia, nas artes, nas letras, nas ciências etc., e debater constantemente os valores que orientavam tais mudanças. Nesse sentido Cultura Política propunha-se ser um órgão informativo de amplo espectro, combinando tal tarefa com a preocupação explícita de formar consciências em apoio aos ideais do Estado Novo, que eram em sua ótica, os ideais da nacionalidade brasileira (GOMES, 1999, p. 127-128).

Gomes (1999, p. 130) ainda detalhou a estrutura de revista que teve em média de 150 a 400 páginas. A autora salientou que a revista teve duas fases: a primeira, os quinze números iniciais, entre março de 1941 e maio de 1942, quando Lourival Fontes deixa o DIP, quando possuía seis seções fixas; a segunda, sob o comando do major Coelho dos Reis, as seções deixam de ter número fixo e passa a ter grande colaboração de militares e técnicos em detrimento de intelectuais, tornando-se, em tempo de guerra, um veículo de mobilização e conscientização da nação brasileira a respeito da guerra, sendo “destinada a garantir a defesa nacional”. A revista permite observar as representações forjadas pelas elites intelectuais do Brasil antes e depois do país entrar na guerra e, de uma forma mais ampla, compreender como publicações tão diversas possuíam como elo em comum a representação de uma nação com identidade história bem delineada e organizada para a defesa nacional.

A respeito dos intelectuais que contribuíram para a revista, foi possível perceber que possuíam formação diversa e que seguiam correntes ideológicas distintas havendo publicações de integralistas, socialistas, modernistas, católicos, dentre outros, o que demonstra o caráter diverso do governo. Nomes como Graciliano Ramos, Cassiano Ricardo, Herman Lima, Mário Barata, Azevedo Amaral, Nelson Werneck Sodré e Gilberto Freyre foram algumas figuras de destaque que publicaram na revista. Schwab (2010, p. 38-39) salientou o gosto dos editores da revista por colaboradores de diferentes formações e ideologias pois constava no editorial do número 01 da revista, de março de 1941, que aceitava “qualquer tipo de colaboração independente do seu cunho ideológico, pois é a discussão sobre a

178 A coleção Miguel Calmon, doada para o museu em 1936, é um exemplo de enaltecimento de um político baiano do período republicano oriundo de uma família que possuía grande destaque na política e economia do período imperial.

179 A seção Museus ocorreu, com interrupções, entre os números 17 e 49, onde foram publicados textos de Mário Barata.

realidade brasileira que deve se destacar”. Dessa forma, a revista era composta por artigos de temas variados que envolviam a história do país, aspectos políticos atuais, economia, cultura, o presidente Vargas, dentre outros assuntos. Alguns estados apareceram com frequência nas páginas da revista por meio da publicação de artigos de temáticas diversas. Apesar da publicação de 10 artigos relacionados a Bahia, o estado esteve pouco representado na revista. Nos primeiros quinze números da revista, quando o DIP era comandado por Lourival Fontes, não houve nenhuma publicação de artigos referentes a Bahia. Nos números 16, 17, 18, 19 e 29 foram publicados textos sobre as lavras diamantinas por Herman Lima. Os textos não podem ser pensados como voltados para a exaltação do patrimônio histórico ou natural da região, mas para o enaltecimento de um ciclo econômico da Bahia - ato bastante realizado pelos intelectuais do IGHB. Os textos procuram exaltar a estrutura geológica, a visão panorâmica do lugar, como chegar até as lavras, descrições de grutas e informar a data de quando foram descobertos os diamantes na Bahia. Os textos podem ser avaliados como uma fonte com informações valiosas para pesquisas voltadas para a importância histórica/geológica de tal região como patrimônio apesar de não ser o foco dos textos na época.

Para compreender a publicação de textos sobre a região diamantina da Bahia por um intelectual cearense é necessário apresentar um pouco da trajetória de Herman Lima. Seu contato com a Bahia deve-se ao curso de medicina cursado na capital e por clinicar na cidade de Lençóis. Devido a sua estadia na região diamantina, publicou uma coletânea de contos intitulada *Garimpos* (1930) e os textos da Revista Cultura Política. Sobre Salvador, publicou uma obra considerada “guia da baianidade”<sup>180</sup> com várias edições, *Roteiro da Bahia* (1953). Os textos sobre a Chapada Diamantina na revista chamam a atenção por terem sido escritos por um intelectual não nascido na Bahia e por comporem uma série de trabalhos ricos em informações, mas também de enaltecimento da história e riqueza natural de tal território. Os textos de Lima, apesar de não tratar de patrimônio diretamente, são imprescindíveis para a compreensão de uma representação da Bahia no estadonovista: enaltecimento de um ciclo econômico vinculado as riquezas minerais do solo nacional.

Sobre as lavras diamantinas foi publicado ainda, no número 27, o texto *Descoberta do diamante na Baía* por Herberto Sales. Texto histórico, com escrita semelhante a Herman Lima, cita Virgil von Helmreichem, Teodoro Sampaio, Spix e Martius, dentre outros autores que se dedicaram a elucidar a descoberta dos diamantes. Basicamente, o texto é uma citação de documentos que narra a descoberta de diamantes na Bahia.

Dois artigos na revista Cultura Política tratam realmente de patrimônio no estado da Bahia. O primeiro, *O bumba-meu-boi de Camassari*, escrito por Renato Almeida, pesquisador de folclore, é a descrição de uma festa de bumba-meu-boi realizada para que o mesmo pudesse assistir e compilar informações a respeito do folguedo. Na descrição de Almeida o folguedo é organizado por uma mulher negra, apresenta semelhanças com o Terno de Reis e possui muitas diferenças com os bumbas-meu-boi de outras regiões do Nordeste. Observa-se realmente a intenção do pesquisador em registrar, através de uma etnografia, suas impressões sobre a apresentação ao assinalar que a dança “é pouco desenvolvida comparativamente com os bailados congêneres do Nordeste, apresentado, aliás, um número considerável de diferenças, sendo aqui não só muito rudimentar” com “uma parte apenas de uma suite de bailados” e descrevendo ainda que “a parte coreográfica não tem maior importância, apenas a dança do boi é às vezes engenhosa na sua parte mímica” (ALMEIDA, 1942, p. 196). Apesar das manifestações culturais afro-brasileiras não serem consideradas patrimônio pelo SPHAN<sup>181</sup> na época da publicação da Revista,

180 Entre as décadas de 1930 e 1950 foi forjada uma ideia de Bahia que mais tarde foi denominada de baianidade. Compreende-se como baianidade aspectos da cultura e do povo que tornam a Bahia um local singular como comida, música, jeito de falar, festas, etc. Os guias da baianidade foram uma série de livros, publicados entre as décadas de 1940 e 1960, que indicavam o que deveria ser visitado em Salvador, mesclando a arquitetura histórica de influência portuguesa com festas e tradições populares, sobretudo de matriz africana.

181 No período do Estado Novo o único instrumento do SPHAN era o tombamento, realizado para bens móveis ou imóveis;

salienta-se que tal tipo de manifestação era considerada patrimônio por Mário de Andrade<sup>182</sup> – que realizou diversas pesquisas e coletas de material do folclore brasileiro<sup>183</sup>.

O segundo artigo relacionado ao patrimônio baiano foi escrito pelo Conservador do Museu Nacional de Belas Artes e professor do curso de Museus Mário Barata, portanto um intelectual que atuava, na época da publicação do artigo, no campo do patrimônio. Barata publicou uma série de artigos na *Cultura Política* sobre museus, sobretudo os criados no período Vargas, sendo o artigo a respeito do museu da Bahia uma forma de enaltecer a ação em defesa do patrimônio realizada por intelectuais e pelo Estado. No artigo ele citou a coleção Góis Calmon, pertencente ao Museu da Bahia, e Costa Pinto como ações de salvaguarda do patrimônio baiano contra a comercialização para o exterior. Exaltou também a criação da Inspetoria do Monumentos Históricos do Estado por Francisco Gois Calmon. À referência a tal político baiano e sua defesa do patrimônio pode estar relacionada a proximidade entre Barata e Pedro Calmon, ambos professores do Curso de Museus do MHN, sobrinho do antigo governador do estado.

O artigo apresenta o imaginário de Mário Barata a respeito do patrimônio baiano ao elencar que “seus templos, seus fortes, suas casas coloniais e imperiais, seus engenhos, móveis, fontes, joias, pratarias se tornaram famosos em todo o Brasil” (BARATA, 1944, p.262). A listagem de bens imóveis e móveis que Barata descreve como representantes da Bahia alinha-se ao pensamento dos intelectuais do SPHAN a respeito do patrimônio nacional em que a arquitetura religiosa, civil e militar no período colonial e imperial teve preponderância ou exclusividade nos tombamentos. Quanto às joias e prataria citadas, salienta-se que o papel da Bahia na representação da identidade nacional no estadonovista continua marcado como terra produtora de riquezas em que as famílias senhoriais ostentavam tais objetos. Barata (1944, p. 262) defende a criação do museu devido a “salvaguarda e amplo estudo do patrimônio histórico e artístico do Estado”. Descreve a organização do museu, o que hoje denominados como expografia. O artigo tem a função de enaltecer a ação de políticos baianos em prol do patrimônio nacional e, incentivando através do exemplo, outras ações em outros estados.

Por último, o artigo de Berbert de Castro denominado *Centenário de Luís Tarquínio* também não envolve o patrimônio, mas está em consonância com uma representação da Bahia publicizada principalmente pela intelectualidade local: a importância dada a ser berço de figuras ilustres da nação. Nada mais emblemático do que no ano da consolidação das leis de trabalho pelo governo Vargas, em 1944, ser publicado um artigo sobre Luís Tarquínio, considerado por Castro o precursor da justiça do trabalho no Brasil. Em um enaltecimento semelhante ao realizado pelos intelectuais do IGHB, Castro sinaliza o papel pioneiro de Tarquínio quando o Brasil ainda estava possuía trabalhadores escravos.

Sobre os autores que publicaram na revista *Cultura Política* é necessário pontuar que possuíam ofícios diversos. Dentre todos os autores, aquele que mais se dedicava ao trabalho intelectual era Herman Lima. Médico por formação, atuou no governo Vargas em alguns cargos mas, sua maior notoriedade, estava no trabalho de memorialista e de colecionador de caricaturas.

Herberto Sales era baiano, membro da Academia Brasileira de Letras, atuando em diversas atividades intelectuais como memorialista e jornalista. O motivo da escrita do artigo deve-se, provavelmente, por ter

---

manifestações culturais, semelhantes ao do texto, só foram registradas com a legislação de valorização dos bens imateriais. Quanto à questão negra, de 1938 a 1985 apenas um bem de origem afro-brasileira foi tombado pelo SPHAN, a coleção Museu da Magia Negra. O segundo bem tombado, ocorreu penas em 1985, o terreiro Casa Branca, depois de muita luta de grupos ativistas. Considera-se que os profissionais do patrimônio, durante o Estado novo, e até os anos de 1980, não eram sensíveis a patrimonialização de bens de origem afro-brasileira selecionando, para representar a nação, bens de gosto estético europeu e do período colonial.

182 A visão de patrimônio no anteprojeto escrito por Mário de Andrade era mais abrangente e visionária mas não foi utilizada devido aos entraves à unidade nacional que a grande diversidade cultural poderia ocasionar. Para Mário de Andrade, as obras de arte patrimonial seguiam oito categorias: 1) Arte arqueológica; 2) Arte Ameríndia; 3) Arte popular; 4) Arte histórica; 5) Arte erudita nacional; 6) Arte erudita estrangeira; 7) Artes aplicadas nacionais; 8) Artes aplicadas estrangeiras.

183 A terminologia folclore tem sido substituída pelo termo mais abrangente cultura popular.

nascido na cidade de Andaraí na Chapada Diamantina. Renato Almeida era baiano, membro da Academia Brasileira de Letras, formado em Direito, pesquisador de folclore, trabalhou no Itamarati e publicou, dentre outras obras, o livro *Recordações do Modernismo*, em 1957. Berbert de Castro também era baiano, médico e advogado, que na época da publicação era deputado federal da Bahia. Mário Barata, como descrito anteriormente era conservador de museu e professor. Portanto, na Revista Cultura política, houve um menor número de artigos referentes ao patrimônio e três quintos dos autores eram baianos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo teve a pretensão de apresentar o local da Bahia na representação do patrimônio nas revistas federais devido ao grande número de bens tombados nos primeiros anos de atuação do SPHAN, observando que as ações de valorização do estadonovista não se esgotavam na ação de tombamento. A promoção do patrimônio, em especial do patrimônio baiano, foi parte importante da ideologia do governo que selecionava algumas características regionais para compor a identidade nacional. Foram os monumentos do período colonial, sobretudo bens religiosos no estilo Barroco que caracterizaram o patrimônio nacional, sendo a Bahia um dos estados que mais possuía bens deste período. Assim, o estudo não se esgota aqui, pois há ainda outros periódicos do período a serem analisados, vinculados ao governo do Estado e de particulares.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renato. O bumba-meu- boi de Camassari. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 2, n. 19, setembro, 1942, p.193-197.
- ALMEIDA, Rômulo Barreto de. A Capela de São José do Genipapo. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 02, 1938, p.225-228.
- BARATA, Mário. Sobre o museu da Baía. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 4, n. 37, fevereiro, 1944, p. 262- 265.
- \_\_\_\_\_. O problema da primeira Casa da Moeda do Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 303-324, 1941.
- BARROSO, Gustavo. As igrejas de Minas e a Sé Velha da Baía. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p.6-9, 1944.
- BOBBIO, N. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Intelectuais e vida política na Itália**. In: BASTOS, E. R. & RÊGO, W. D. L. (Orgs.). **Intelectuais e política: a moralidade do compromisso**. São Paulo: Olho d'água, 1999, p. 147-66.
- BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das idéias. In: Encontro De Estudos Multidisciplinares em Cultura, 3., Salvador, 2009. **Anais...** Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/IsauraBotelho.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.107-144.
- \_\_\_\_\_. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 109-143.



- \_\_\_\_\_. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998, p.77.
- \_. **Fascismo**: uma idéia que circulou pela América Latina. História em debate. Rio de Janeiro: ANPUH, 1991, p.51-63.
- CARONE, Edgard. **O Estado Novo**: 1937-1945. São Paulo: Difel, 1977
- CARVALHO, Nair de Moraes. Os painéis dos antigos Passos da Baía. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p., 1941.
- CASTRO, Berbert de. Centenário de nascimento de Luís Tarquínio. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 4, n. 44, setembro, 1944, p.101-105.
- CHUVA, Márcia Regina Romero. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DÓCIO, Vanessa de Almeida. **Sob o signo da pedra e cal**: trajetória da política de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico no estado da Bahia (1927 - 1967). 171 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- DUARTE, Barbara Tárzia; Chagas, Mário de Souza. Documentação, Museu e Memória: a coleção Getúlio Vargas e a formação do imaginário social. **Encontros Bibli: Revista eletrônica De Biblioteconomia E Ciência Da informação**, 25(Especial), p.01-18, 2020.
- DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ENTRINGER, Rogério. Lúcio Costa e os jesuítas na Revista do SPHAN (1937-1945). **Risco**: revista de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, v. 16, n.2, p.50-67.
- FARIA, Ana Carolina Gelmini. ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL: um exercício de escrita no campo dos museus. **Museologia e Patrimônio** - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST - vol.13, no2, 2020, p.113-139
- FIGUEREDO FILHO, Godofredo Rebello. Seminário de Belém da Cachoeira. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.01, 1937, p.101-112.
- \_\_\_\_\_. A Torre e o Castelo de Garcia D'Ávila. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.03, 1939, p.251-282.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Mobiliário baiano**. IPHAN: Brasília, 2009.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**. Trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-IPHAN, 2005.
- FURTADO, André Tosi. Rômulo Almeida (1914-88) e suas contribuições para o pensamento econômico regional brasileiro. In: Szmrecsányi, Tamás & Coelho, Francisco da Silva (Orgs.). **Ensaio de História do Pensamento Econômico no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Atlas, 2007.
- GOMES, Angela Maria de Castro. **História e historiadores**: a política cultural do Estado Novo. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A invenção do trabalhismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.
- GONÇALVES, José Reginaldo. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.
- \_\_\_\_\_. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: GONÇALVES, José Reginaldo (org.). **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN/DEMU, 2007, p.139-158
- GRUZINSKI, Serge. **As quatro partes do mundo**: história de uma mundialização. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LANARI, Raul Amaro de Oliveira. **O Patrimônio por Escrito**: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo (1937-45). Dissertação de Mestrado. 2010.

LEVY, Fortunée. A Casa da Moeda da Baía. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.198-209, 1940.

LIMA, Herman. Roteiro das lavras diamantinas na Baía. I) A terra. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 2, n. 16, junho, 1942, p. 44-52.

\_\_\_\_\_. Roteiro das lavras diamantinas na Baía. II) O Homem. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 2, n. 17, julho, 1942, p. 68-80.

\_\_\_\_\_. Roteiro das lavras diamantinas na Baía. III) O processo. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 2, n. 18, agosto, 1942, p. 39-53.

\_\_\_\_\_. A exploração do diamante na Baía. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 2, n. 19, setembro, 1942, p. 39-52.

\_\_\_\_\_. O enigma do diamante. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 3, n. 29, julho 1943, p.16-32.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Culto da Saudade na Casa do Brasil** - Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional (1922-1959). Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

\_\_\_\_\_. **Colecionando relíquias...**Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937). 2004 152 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MATTOS, Ana Teresa Góis Soares de. **Nem português, nem mineiro... baiano e nacional, com todo respeito**: a atuação da Bahia na construção do campo do patrimônio brasileiro. 2014. Dissertação (Mestrado) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2014.

MELO, Sabrina Fernandes. Robert Chester Smith no Brasil: arte colonial e iconografia nas viagens de 1936 e 1947. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, vol. 29, 2021, p. 1-35.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

OLIVA, Joaquim Menezes de. Tentativa de classificação dos balangandãs. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p.37-47, 1941.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Vargas, os intelectuais e as raízes da ordem. In: D'ARAÚJO, Maria Celina (org.). **As Instituições brasileiras da Era Vargas**. Rio de Janeiro: EdUERJ: FGV, 1999.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OTT, Carlos. Os azulejos do Convento de São Francisco na Baía. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.07, 1943, p.7-34.

PONTUAL, Maria de Lourdes. A sacristia da catedral da Baía e a posição da igreja primitiva. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.04, 1940, p. 193-208.

RIEGL, Alois. **O culto Moderno aos monumentos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

SALES, Herberto. Lavras - ii) Descoberta do diamante na Baía. **Cultura Política**: revista mensal de estudos brasileiros. Ano 3, n. 27, maio 1943, p. 91-96.

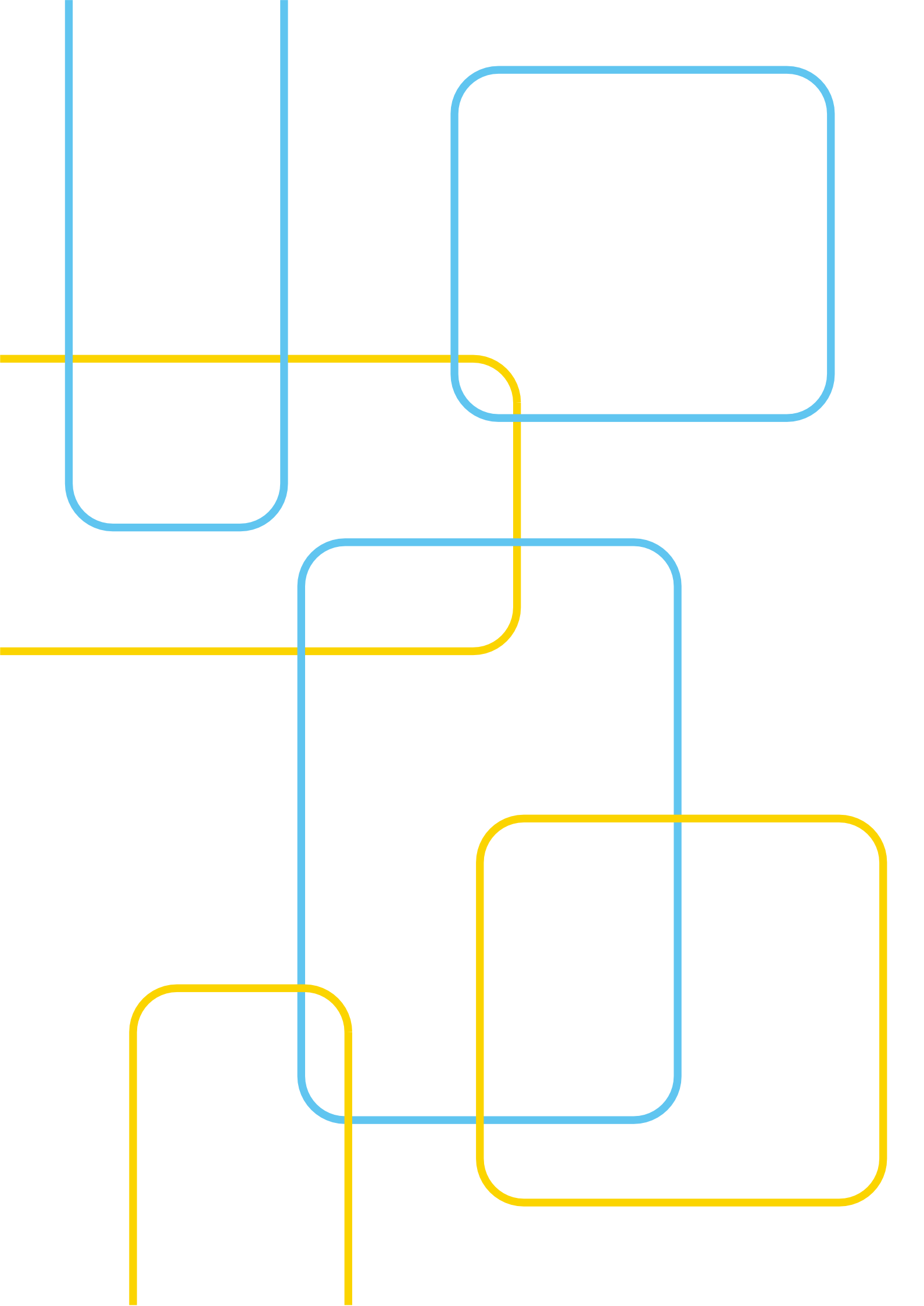
SCHWAB, Mariana de Castro. **Os intelectuais no Estado Novo (1937-1945)**: a trajetória de Paulo Figueiredo e as Revistas Cultura Política e Oeste. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2010.

SILVA, Aldo José Morais. **Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**: origens e estratégias de consolidação institucional: 1894-1930. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SILVA, André Fabrício. **Alicerces do patrimônio**: Rodrigo Melo Franco Franco de Andrade e as narrativas de patrimonialização na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2019. 164p

SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus – MHN, 1932-1978**: O perfil acadêmicoprofissional. 2009. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2009.

- SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens à era Vargas. São Paulo: Unesp, 2012.
- SIRINELLI, Jean-Pierre; RIOUX, Jean-François. **Para uma história cultural**. Editora Estampa: Rio de Janeiro, 1998.
- SMITH, Robert Chester. Documentos baianos. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.09, 1945, p.85-134.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano**: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.213-240.
- \_\_\_. **Os intelectuais e o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.
- \_\_\_. Cultura e poder político. In OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). **Estado Novo**: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar, p. 72-108, 1982.
- VISCARDI, C. **O teatro das oligarquias**. uma revisão da política do café com leite. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- ZEN, Daniel Dalla. O curso de museus e a Museologia no Brasil. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, v. 3, n. 1, p. 76-91, nov. 2015.



## SOBRE AS AUTORAS E AUTORES

**Antônio Nyck Wállice Tavares** - Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (2021), Especialista em Gestão de Museus com ênfase em Cultura. Atualmente é presidente do Conselho Municipal de Turismo de Nova Olinda; Articulador do Selo Unicef - Fundo das Nações Unidas para a Infância e técnico de turismo da Prefeitura Municipal de Nova Olinda -Ce. Tem experiência na área de gestão cultural, com ênfase em gestão, museus e patrimônio. Atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, gestão cultural, memória, e direitos da criança e do adolescente.

**Cristina de Almeida Valença Cunha Barroso** - Doutora pelo programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Sergipe. Possui graduação em História Bacharelado pela Universidade Federal de Sergipe (2005) e graduação em História Licenciatura pela Universidade Federal de Sergipe (2003). Graduação em Pedagogia pela Clarentiano(2019). Professora de Museologia da Universidade Federal de Sergipe(2009). Professora do Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação PPGCI/UFS. Coordenadora do Laboratório de Museologia Aplicada-LABMUSAS e Líder do GEMPS.

**Danielle Maia Francisco Vieira**- Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e, mestrado em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2014) e doutorado (2023) pela mesma instituição. Atualmente é professora estatutária da Prefeitura Municipal de Cabo Frio e museóloga com registro 1029-i do Conselho Regional de Museologia 2ª Região ( RJ, MG, ES). Tem experiência na área de História e Museologia, com ênfase nos seguintes temas: História, Artes, Cultura, Identidade, Memória e Patrimônio.

**Daniel Rincon Caires** - Possui graduação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2003), Especialização em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2011) e Mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (2019). É historiador do Instituto Brasileiro de Museus, ligado ao Museu Lasar Segall. Tem experiência na área de História, com ênfase em História e Museus, Estética, Crítica e História da Arte.

**Geísa Martins Soares** - Geísa Martins Soares é turismóloga (Bacharel em Turismo pela Factor Santos Dumont, MG.), Especialista MBA em Turismo: Planejamento, Gestão e Marketing (Universidade Católica de Brasília - UCB, DF), Mestre em Turismo e Meio Ambiente (UNA Belo Horizonte, MG) e Doutora em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). É docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais (IF Sudeste MG.), no Campus Santos Dumont, MG.

**Elizabete de Castro Mendonça** - Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Economia da Cultura e Gestão Cultural, mestra e doutora em Artes Visuais, com pós-Doutoramento em Museologia. Professora do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Coordenadora do Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e Documentação em Museus (NUGEP) e líder do Grupo de Estudo e Pesquisa do CNPq em Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social (GEMCTAS), ambos vinculados a Unirio.



**Filipe Arnaldo Cezarinho** - Graduado (UFRB) e mestre (UNICENTRO) em História. Especialista em Educação, Cultura e Diversidade (UFRB). Atualmente é doutorando em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e pesquisador bolsista Aluno Nota 10 da FAPERJ.

**Luiz Carlos Borges** - Possui Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (1978), mestrado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (1991), doutorado em Linguística (Análise de Discurso) pela Universidade Estadual de Campinas (1998) e pós-doutorado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012). Atualmente é pesquisador titular aposentado do Museu de Astronomia e Ciências Afins/MAST-MCTI e professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (MAST/UNIRIO). Desenvolve pesquisas em História da Ciência, sobre Astronomia Cultural (principalmente sobre a astronomia guarani mbyá e sua mitologia cosmológica), política e discurso científico; e, em Museologia e Patrimônio, sobre política e patrimônio cultural e discurso museológico.

**Marilane Machado de Azevedo Maia** - possui graduação em Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004), Mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2007) e Doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná (2016). Em sua tese, intitulada “Leocádio José Correia : vida, memória e representações”, defendida em 2016 junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná realizou um estudo biográfico com discussões pertinentes à história e historiografia das religiões e religiosidades no Brasil, operando com conceitos como o de campo e habitus, a partir dos estudos de Pierre Bourdieu; de representações sociais e apropriações no âmbito da História Cultural, a partir das ideias de Roger Chartier; de memória coletiva estudado por Maurice Halbwachs e outras interpretações a respeito do fenômeno de transmissão memorialista, sobretudo os conceitos de atos de memória coletiva e traços, a partir dos estudos de Joël Candau e Fernando Catroga e o conceito de lugares de memória, de Pierre Nora; além de conceitos vinculados à perspectiva francesa de Análise do Discurso. Atualmente é Técnica em Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Coordena e participa de projetos envolvendo as áreas de biografias, patrimônio, educação e memória numa perspectiva histórica.

**Paula Andrade Coutinho** - Museóloga, COREM 1R - 0345.I. Museóloga da Pinacoteca do Ceará. Doutora (2024) em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Mestre (2017) em Museologia pelo Programa de Pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMUSEU - UFBA). Possui Graduação (2011) em Museologia (Bacharelado) pela Universidade Federal da Bahia. Coordenou os setores de Museologia (2011-2019), Conservação e Restauro (2011-2014) do Instituto Ricardo Brennand. Prestou consultoria Museológica (Museografia) para o Consulado Geral da República Bolivariana da Venezuela em Recife (2013-2016).

**Ranielle Menezes de Figueiredo** - Museóloga. Doutora (2024) em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Especialização em andamento em Arqueologia Social Inclusiva pela Universidade Regional do Cariri. Mestre em Ciências, Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2016). Bacharel em Museologia (2013) pelo Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto atual Escola de Direito Turismo e Museologia (EDTM-UFOP) com período sanduíche na Universidade do Porto. Atua nas áreas de Ciência da Informação e Museologia com ênfase nos seguintes temas: pesquisa científica, patrimônio cultural, história da ciência, gestão e formação de coleções paleontológicas, comunicação expositiva e documentação museológica. Atualmente é editora da “Caxangá: revista de arte e crítica”.

**Rose Elke Debiasi** - Professora do Curso de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Historiadora e museóloga pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e pós-doutora pela UFSC. Dedicase a pesquisa de temas relacionados à memória, à militância e ao patrimônio dos povos do campo, em especial do MST. É organizadora das coletâneas Terra e Memórias: vivências, conflitos e conquistas no(s) rural(is) do Brasil (2018) e Movimentos Sociais e Resistência no Sul do Brasil (2020). Integrante da ProjeTAM - História das Mulheres, Gênero, Imagens, Sertões e do GEMPS - Grupo de Estudos e Pesquisas em Memória e Patrimônio Sergipano.

**Sura Souza Carmo** - Docente Adjunto III do Departamento de Museologia na Universidade Federal de Sergipe (DMS-UFS). Graduada em Museologia (2012) pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Mestre em História (2016) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Doutora em Museologia e Patrimônio (2022) pelo Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (UNIRIO/MAST). Pesquisadora do grupo de Estudos e Pesquisas em Memória e Patrimônio Sergipano - GEMPS (CNPq/UFS).

**Verônica Raquel de Jesus Santos Gouveia** - Possui graduação em Museologia pela Universidade Federal de Sergipe (2022).