

Anais da

IX Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG

**Museus e Histórias Controversas:
dizer o indizível em museus**

08 a 14 de maio de 2017.

ISSN 2236-2088

08 a 14
MAIO
2017

IX Semana Nacional de Museus da UNIFAL-MG

Museus e Histórias Controversas: dizer o indizível em museus

ICOMI International Council of Museums



Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas

Unifal Universidade Federal de Alfenas

ORGANIZAÇÃO



Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas



PROMOÇÃO

M international council of museum:
conseil international des musées
consejo internacional de museos

ibram
instituto brasileiro de museus

APOIO





ORGANIZAÇÃO

Coordenação:

Luciana Menezes de Carvalho

Comissão Avaliadora dos anais da IX Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG:

Fernanda Magalhães Pinto

Luciana Menezes de Carvalho

Marta Gouveia de Oliveira Rovai

Arte gráfica do CD-ROM:

Luciana Menezes de Carvalho

Maria Regina Fernandes da Silva

Diagramação:

Bárbara Pereira Mançaneres

Luciana Menezes de Carvalho

Equipe:

Ademir Júnior Monteiro

Agueda Bueno Almeida Novais

Ana Paula Nogueira de Souza

Bárbara Pereira Mançaneres

Bruno Santos Nogueira Pena

Carolina Prinholato Ricciopo

Cristiane de Ávila Silva

Evandro Cassimiro de Moraes

Gabriel Barreto Lopes

Josiane de Fátima Lourenço
Lilian Brito de Carvalho Moraes
Mariana Loureiro
Marly Teodora Nogueira
Mauro da Silva
Nathany Guimarães Barbosa
Rafaela Neves Meireles
Rogério Rodrigues Mendes
Sidnei Aparecido Guarda
Wender da Silva Vitor

Local (do evento):

Universidade Federal de Alfenas: Auditório Leão de Faria, sala R 101, Laboratório de Ensino de História e Museu da Memória e Patrimônio.

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 / Praça Dr. Emílio da Silveira, 14.

Centro, Alfenas, MG, Brasil.



APRESENTAÇÃO

A Semana Nacional de Museus é uma das ações da Política Nacional de Museus do IBRAM, construída e proposta de forma articulada, que tem como propósito mobilizar os museus brasileiros a partir de um esforço de concertação de suas programações em torno de um mesmo tema. Para o IBRAM, considerando o fato de que toda narrativa é uma construção social, inclusive as narrativas museais, elas são produzidas pela ótica do seu narrador, seja ele um indivíduo, uma coletividade ou um museu, "a partir de escolhas, disputas de poder e silêncios" (IBRAM, 2017). Nesse caso, "[...] tal seleção produz ausências e esquecimentos; é o que chamamos de "não dito", típico das operações que configuram as escritas de histórias" (IBRAM, 2017).

A escolha do tema é feita pelo Conselho Internacional de Museus - ICOM para o Dia Internacional dos Museus, dia 18 de maio, para que suas instituições possam utilizá-lo com o objetivo de valorizar sua posição perante a sociedade. Segundo o ICOM, o tema para este ano, "Museus e Histórias Controversas: dizer o indizível em museus", considera que os museus "encarnam os meios da memória e da representação da história" (ICOM, 2017). Ainda, "ao colocar em destaque o papel dos museus como centros pacificadores das relações entre os povos, o tema destaca o como aceitar um passado doloroso constitui o primeiro passo para contemplar um porvir comum sob o signo da reconciliação" (ICOM, 2017) seja ela entre os iguais ou entre os diferentes e/ou os que se colocaram em lados opostos, em que cada um possa reconhecer seu papel ou responsabilidade em todos os processos, incluso os processos de dor, exclusão e sofrimentos.

Seguindo esse desafio, o Museu da Memória e Patrimônio organiza a **IX Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG / "Museus e Histórias Controversas: dizer o indizível em museus"**, entre os dias 08 e 14 de maio de 2017. Este ano também abrimos espaços para apresentação de Comunicações, com o envio prévio de Documentos de Trabalho. Os trabalhos foram enviados no âmbito da temática proposta, abrangendo discussões acerca de museus e patrimônios. Os documentos de trabalho são publicados nos Anais da Semana, que possuem ISSN desde 2011.

Elaborado por Luciana Menezes de Carvalho.
Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas.



PROGRAMAÇÃO

08 de maio

18h - Abertura da exposição de fotografias "*Dizer o indizível em museus*"

19h - Solenidade de Abertura

Depoimentos / vídeos

20h - Conferência de Abertura "**Museus e Histórias Controversas: dizer o indizível em museus**", com Nilmário Miranda (Secretário Estadual de Direitos Humanos do Governo do Estado de Minas Gerais).

21h - Lançamento do livro "**Narrativas sobre tempos sombrios: Ditadura militar no Brasil**", com Mário Danieli Neto, Marcelo Hornos Steffens e Marta Gouveia de Oliveira Rovai (organizadores).

09 de maio

09h - Mesa Redonda: "**Museus e Histórias Controversas: dizer o indizível em museus no Brasil**"

(Coordenação: Profa. Dra. Marta Rovai, UNIFAL-MG):

- Prof. Diogo Jorge de Melo (UFPA);
- Marcela Boni Evangelista (Memorial da Resistência)
- Blonsom Faria Ramos (Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos)

12h - Intervalo.

14h - Apresentações dos documentos de trabalho enviados para os Anais da IX Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG.

(Coordenação: Ivanei Salgado, UNIFAL-MG):

14h20min - "**MUSEU DA LOUCURA: ENTRE MEMÓRIAS E (RE)SIGNIFICAÇÕES DE OBJETOS E HISTÓRIAS DE UM PASSADO RECONTADO**", por Cristiane de Ávila Silva, Allisson Vieira Gonçalves e Angélica Cristina de Ávila Silva.

14h40min - "O ACERVO MUSEOLÓGICO COMO POSSIBILIDADE PARA A POPULARIZAÇÃO DA CIÊNCIA", por Kátia Fernanda da Paz Almeida, Julieta Aparecida Rodrigues e João Francisco Vitório Rodrigues.

15h00min - "A RESISTÊNCIA COMO ARTE E A ARTE COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA - DIÁLOGOS ENTRE AS ARPILLERAS E A LITERATURA DE ISABEL ALLENDE", por Bárbara Pereira Mançanares.

15h20min - "A CASA DO JONGO E A MUSEALIZAÇÃO DA RESISTÊNCIA", por Cindy Coutinho Diniz.

15h40min - Momento para Perguntas

10 de maio

09h - Palestra: "**Museus e Histórias Controversas: dizer o indizível no Museu da Loucura**", com Edson Brandão (Museu da Loucura - Barbacena).

10h40min - Apresentações e debates: "**Experiências museais no Sul de Minas Gerais**"

(Coordenação: Prof. Dr. Claudio Umpierre Carlan, UNIFAL-MG):

- Suzana de Araujo Leite Hervas (Museu de Arqueologia Indígena Antônio Adauto Leite)

- Haroldo Paes Gessoni (Instituto Moreira Salles Unidade Poços de Caldas)

- Sandro Adauto Palhão (Setor de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Paraguaçu)

12h - Intervalo.

13h - Oficina "**Uma abordagem arqueológica sobre gênero**", com Dra. Karla Fredel.

11 de maio

08h - Oficina "**Brincando com o museu: uma abordagem lúdica da conscientização de patrimônio**", com Prof. Dr. Julio Gralha (UFF).

13h - Oficina "**Museu da Pessoa: memórias e a afronta à avalanche**", com Danilo Eiji Lopes (Museu da Pessoa).

18h - Palestra de encerramento "**A memória resistente em conflito com a (in) justiça de transição: o caso da Comissão Nacional da Verdade**", com Prof. Dr. Leandro Seawright Alonso (Comissão Nacional da Verdade/USP).

12 de maio

05h - Saída de Alfenas

15h - Visita ao Museu Imperial

18h - Sarau no Museu Imperial

20h - Espetáculo Som e Luz

13 de maio

09h - Dizer o indizível no Museu Imperial: debates

(Universidade Católica de Petrópolis)

11h - Museu Casa de Santos Dumont

12h - Intervalo

14h - Museu da FEB - Força Expedicionária Brasileira

16h - Casa de Petrópolis (Casa da "Morte") - reflexões.

(Universidade Católica de Petrópolis)

15 de maio

09h - Palácio de Cristal

11h - Palácio Rio Negro

14h - Saída de Petrópolis / Retorno à Alfenas

08 a 14
MAIO
2017

IX Semana Nacional de Museus da UNIFAL-MG

Museus e Histórias Controversas: dizer o indizível em museus

ICOMI
International
Council
of Museums



Museu da Memória e Patrimônio
da Universidade Federal de Alfenas

Unifal
Universidade Federal de Alfenas

CONVIDADOS

Edson Brandão - *MUSEUS E HISTÓRIAS CONTROVERSAS:
DIZER O INDIZÍVEL NO MUSEU DA LOUCURA*

P.

I

Diogo Jorge de Melo, Camila Silva dos Santos & Karin Mariny
Necho da Silva - *"NÓS DE ARUANDA" UM OLHAR DE DUAS
ARTISTAS DE TERREIRO*

III

Danilo Eiji Lopes - *MUSEU DA PESSOA: MEMÓRIAS E A
AFRONTA À AVALANCHE*

XVII



MUSEUS E HISTÓRIAS CONTROVERSAS: dizer o indizível no Museu da Loucura

Edson Brandão¹

Os Museus, como meios comunicadores de narrativas históricas e ideológicas podem conter, em alguns casos, as versões indesejadas, mas necessárias de fatos e recortes temporais que precisam prevalecer. Os campos de concentração e extermínio de Auschwitz e Bergen Belsen, na Europa, o centro de torturas do ditador Pol Pot, do Camboja, ou o Museu da Loucura de Barbacena, revelam mais do que fatos e vestígios, mas os mecanismos mentais e sociais que perpetraram seus dramas indizíveis...O Hospital Colônia de Barbacena, tido como o maior hospício de Minas Gerais, ao longo de 100 anos de atividades não tem o monopólio da crueldade e tampouco é o único a convalidar o viés excludente, típico das grandes instituições eugenistas da sua época. No entanto, sua história recontada é um grande portal para nos conduzir pelos sombrios caminhos da psiquiatria e das políticas públicas reservadas aos excluídos da sociedade chamada “normal”.

Criado em 1996, ainda no calor das reformas tardias estabelecidas naquela instituição, o Museu da Loucura contribuiu e contribui até hoje para despertar as reflexões que o tema exige. Além disso, como um memorial comprometido com o humanismo e as

¹ Edson Brandão nasceu em Barbacena, Minas Gerais. É desenhista artístico, chargista, caricaturista, designer gráfico, diagramador, pesquisador de história regional e gestor público. Courseu História na Universidade Presidente Antônio Carlos – UNIPAC, entre 1998 e 2000 e atualmente faz graduação em Sociologia na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. A partir de 1985, começou a publicar seus trabalhos no jornal carioca, O Pasquim. Venceu mais de dez edições do Concurso Pasquim/Malt 90 de humor gráfico, cuja comissão julgadora incluía nomes como Paulo e Chico Caruso, Millôr Fernandes, Luís Fernando Veríssimo, Jaguar, dentre outros. Participou e foi premiado em diversos salões de humor no Brasil e exterior: Salão de Humor de Volta Redonda (RJ), Piracicaba (SP), Salvador (BA), Teresina (PI), Gabrovo (Bulgária) e Ancona (Itália). Em 1986, foi contratado como chargista, ilustrador e redator do Jornal Cidade de Barbacena, um dos mais antigos jornais mineiros (circulou de 1898 a 1993). Atuou como programador visual de vários espetáculos do renomado grupo teatral Ponto de Partida. Fez os projetos museográficos e a programação visual das exposições permanentes do Museu da Loucura (incluindo a revitalização em 2016), Museu Municipal e Casa de Emeric Marcier, todos em Barbacena, Minas Gerais. Em 2002, foi Secretário Municipal de Comunicação de Barbacena, no mesmo ano foi condecorado com a Medalha Santos Dumont, Grau Prata, pelo Governo de do Estado de Minas Gerais por sua relevante contribuição para a cultura de seu estado natal. Entre 2013 e 2015 foi respectivamente, vice-presidente adjunto, presidente e diretor de cultura e turismo da AGIR- Agência Municipal de Desenvolvimento de Barbacena e Região- AGIR. Autor de dezenas de capas de livros, discos e peças publicitárias, foi co-organizador e programador visual do livro “Colônia, Uma Tragédia Silenciosa,” lançado em 2008, com o patrocínio da Secretaria de Estado da Saúde. Em 2010, realizou a exposição “Meu Santo Protetor”, juntando arte digital com obras sacras dos principais santos de São João Del Rei, na galeria do Centro Cultural da Universidade Federal de São João del Rei - UFSJ. Curadoria: Zandra Miranda e Carlos Calsavara.



liberdades do indivíduo, o Museu da Loucura renega a espetacularização da tragédia ao tentar resgatar um sentido de luto e de respeito à memória das vítimas do Hospital Colônia, cujos despojos transformados em peças anatômicas não tiveram sequer o derradeiro direito ao túmulo. “Onde não há luto, não pode haver sanidade”.



“NÓS DE ARUANDA” UM OLHAR DE DUAS ARTISTAS DE TERREIRO

Diogo Jorge de Melo¹

Camila Silva dos Santos²

Karin Mariny Necho da Silva²

RESUMO:

O trabalho faz uma apresentação do Salão “Nós de Aruanda: artistas de terreiro”, que vem sendo realizado desde 2013, na cidade de Belém (PA). Este espaço vem se constituindo como um local de resistência e visibilidade para questões de raça, gênero e religiosidade afro-brasileira. Neste sentido, o trabalho aborda através de entrevistas, a relação de duas artistas de terreiro que atuaram neste espaço: Tainah Coutinho Jorge, com sua intervenção artística denominada “Fluxo de benção”, realizada em 2016 e Samantha Silva, com obras realizadas em todas as edições do Salão, com suas “poéticas” e “símbolos” do sagrado.

PALAVRAS CHAVE:

Arte. Gênero. Religião Afro-Brasileira. Terreiros.

ABSTRACT:

This work is a presentation of the Hall “We of Aruanda: yards’ artists” (Nós de Aruanda: artistas de terreiro), which has been held since 2013, in Belém city (Pará, Brazil). This space has become a place of resistance and visibility for questions of race, gender and Afro-Brazilian religiosity. In this sense, the work approaches through interviews, the relationship of two yards’ artists who acted in this Hall: Tainah Coutinho Jorge, with his artistic intervention called “Flow of blessing” (Fluxo de benção), held in 2016 and Samantha Silva, with works done in all editions of the Hall, with their "poetics" and "symbols" of the sacred.

KEY-WORDS: Art. Genre. Afro-Brazilian Religions. Yards.

¹Doutorando em Museologia e Patrimônio da UNIRIO, professor do Instituto de Ciências da Arte da UFPA e aluno da Especialização em Relações Étnico-Raciais da CEFET.

² Pedagogas formadas pela UFRRJ e alunas da Especialização em Relações Étnico-Raciais da CEFET.



1. Introdução

O Salão “Nós de Aruanda: artistas de terreiro” foi criado como um espaço das Artes Visuais, com intuito de inserção de artistas negros e de terreiros no circuito das exposições de Arte, principalmente contemporânea, na cidade de Belém (PA). O Salão é considerado pelos autores como um espaço inovador, que vem reconhecendo e legitimando diversos tipos de manifestações artísticas e gerações de artistas. Logo, o objetivo deste trabalho se estabelece no diálogo com duas artistas, mulheres de terreiro, que iniciaram suas carreiras expondo no Salão e militando a favor da cultura afrodescendente, negra e de terreiro.

Acreditando que o Salão “Nós de Aruanda” vem se consolidando como um espaço de interlocução da Arte Afro-brasileira ou afrodescendente, como Roberto Conduru (2007) prefere se reportar, entendemos a importância do mesmo para formação de novos artistas e para militância de raça, gênero e intolerância religiosa. Segundo a definição de Maria Helena Leuba Salum (2000), a Arte Afro-brasileira é definida como: “Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e as religiosidades africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil” (p.113).

Conforme apresentado no catálogo do Salão “Nós de Aruanda” (BELÉM, 2014), o nome surge como uma referência ao Porto de São Paulo de Luanda, local de importância histórica, pois este era o principal porto onde os negros eram embarcados como escravos para as Américas. Aparentemente, este nome ficou presente nas memórias das comunidades de terreiro e se remete, hoje, ao local onde se nomeia a morada encantada dos caboclos e pretos-velhos. Esta percepção é exaltada no manifesto presente no catálogo do salão, publicado no ano de 2014:

Aruanda é uma referência ao porto de São Paulo de Luanda, lugar de onde partiam os negros sequestrados e trazidos para o Brasil na condição de escravos, e a referência ficou na memória coletiva como um lugar onde se encontraria novamente a liberdade que vinha com as lembranças do continente de origem. Aruanda chama, Aruanda acolhe, Aruanda dão-se as mãos! Nós de Aruanda, nossas Aruandas, nosso passado, nosso presente e nosso futuro! E ao mesmo tempo um tempo-lugar-fantasia documento de nós. Nós que somos filhos e filhas de tantos santos quanto são os tempos das Áfricas amazônidas. Espaço-tempo reunidos para superar concepções que separam a arte da religiosidade e das tradições afro-brasileiras. Arte-aruanda deve ser entendida como território tradicional negro que tem uma vontade imensa de transpor esse muro gigantesco que separa comunidades tradicionais do mundo branco normatizado. (BELÉM, 2014).

Este espaço de arte também busca homenagear e lembrar Mãe Doca, cuja trajetória de vida tornou-se um marco e uma referência para a luta das comunidades de terreiro da região Norte do país. Maranhense, da cidade do Codó, Mãe Doca possui o nome



de batismo de Rosa Viveiros e de santo Nochê Navacoly. Sacerdotisa do Tambor de Mina, filha dos voduns Naña e Toy Jotin, logo após a abolição da escravatura, migrou-se para Belém, onde fundou seu Terreiro de Tambor de Mina, na Travessa Humaitá. Sua história ficou marcada por ter sido presa várias vezes, mas sempre lutou para dar continuidade a suas crenças, tornando-se um ícone das religiões afro-amazônicas e da militância negra em decorrência da sua força e resistência.

A primeira edição do Salão “Nós de Aruanda” ocorreu em 2013, tendo a ideia surgido do Grupo de Estudos Afro-Amazônicos da Universidade Federal do Pará (GEAM-UFGPA), em resposta a uma demanda que surgiu na disciplina “Poéticas Afro-Amazônicas”, na especialização de “Saberes Africanos e afro-brasileiros na Amazônia”. Percebendo que a maioria das obras referenciadas pela História da Arte, denominadas como afro-brasileira, se reportam à artistas eurodescendentes e que não estão inseridos aos contextos de territórios tradicionais negros. Foi então que em 2013, foi feita uma chamada pública pelo Grupo de Estudo e Pesquisa Roda de Axé, que fez a seleção de artistas, priorizando as comunidades de terreiros e interessados em participar desta ação coletiva artística. Atividade que se concretizou primordialmente na Galeria Theodoro Braga, da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, um lugar onde tradicionalmente são realizadas diversas exposições artísticas na cidade de Belém. Todos os anos, a exposição foi montada nesse espaço, com exceção de 2015, em que foi instalada na sede o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico na cidade de Belém. Lembrando que a exposição não se atém somente ao espaço da galeria, pois também são feitas performances e intervenções urbanas vinculadas ao Salão.

Cabe destacar, que um dos principais idealizadores do “Nos de Aruanda” foi o professor doutor e artista plástico Arthur Leandro, que teve sua obra reconhecida e referenciada academicamente por Conduru (2013), que menciona:

A partir do Pará, Arthur Leandro propõe vínculos, rebatimentos e descontinuidade entre práticas artísticas, religiosas e midiáticas, entre arte, religião e cultura, universal e local, ao conectar a reflexão sobre a morte contemporânea do artista à cerimônia do axexê, ritual fúnebre do culto nagô, em suas “Notícias falsas da própria morte implantadas no obituário do jornal *O Liberal* e pagas com cheque, débito em conta telefônica ou cartão de crédito do pretense falecido. Poética para futuros historiadores...” Ao enveredar pela questão de visibilidade das religiões afro-brasileiras, essa obra de Arthur Leandro não deixa de tocar as questões políticas. (CONDURU, 2013 p.112)



Melo e Azevedo (2015) apontam em seu trabalho que o Salão “Nós de Aruanda” é um dos principais espaços museais de representação da religiosidade afro-brasileira na cidade de Belém, conforme destacado no trecho abaixo:

(...) o grupo “Nós de Aruanda” acaba por colocar no circuito museológico mais tradicional diversos aspectos de religiões afrodescendentes, inclusive da Umbanda. Destacando, que de fato algumas destas religiões afrodescendentes em outros estados como na Bahia, conseguiram se estabelecer fortemente nestes espaços museológicos tradicionais. (MELO & AZEVEDO, 2015 p.328).

Deste ponto, podemos afirmar que o Salão “Nós de Aruanda” se estabelece e vem se afirmando como um movimento político em busca de transformações sociais, que vão da própria visibilidade e reconhecimento de artistas de terreiros e negros, promovendo um olhar ampliado da sociedade para com as culturas afrodescendentes, assim como destacar e distinguir perante o cenário nacional, a cultura afroamazônica.

Pensando em questões de gênero, percebe-se que apesar de uma forte concepção militante e inovadora, no sentido da percepção de uma estética negra e africana, nos circuitos tradicionais de Arte. Entende-se que a arte afro-brasileira ainda possui resquícios de padrões eurocêntricos e machistas, observando que ainda existe um destaque maior dos homens em relação as mulheres que trabalham com essa tipologia artística. Por exemplo, no primeiro capítulo do livro “Pérolas Negras Primeiros Fios” de Roberto Conduru (2013), poucas mulheres são destacadas por trabalharem propriamente com Arte Afro-brasileira, tendo ações específicas no campo da religiosidade afro-brasileira, se destacam os nomes de Lena Martins, Rosalina Paulino e Regina Vater. Esta discussão também aparece no texto de Silva (2016), que menciona a pouca representação feminina na Arte Afro-brasileira e exemplifica, dimensionando a participação de apenas duas mulheres na exposição “Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca” - Rosana Paulino e Lídia Mangliani.

Por estarmos falando de um espaço de exposição de obras de arte extremamente inovador, buscamos selecionar duas mulheres que atuam no Salão “Nós de Aruanda: artistas de terreiro” e que se encontram em início de suas carreiras artísticas e utilizaram deste espaço para o amadurecimento e consolidação de suas obras artísticas. Desta forma, buscamos entender, se este espaço as auxiliou ao ingresso no mundo da Arte e em processos de consolidação de suas identidades como artistas de terreiro, apesar de já serem praticantes de religiões afro-brasileiras.



A primeira entrevista foi realizada com a artista Tainah Coutinho Jorge. Realizada no dia 24 de novembro de 2016 por intermédio do *Whatsapp Web*, pelo qual foram trocados diversos áudios que foram transcritos e grande parte deles está presente no trabalho. A segunda entrevista foi realizada com a artista Samantha Silva, que respondeu algumas perguntas por e-mail, no dia 01 de dezembro de 2016. Parte destas entrevistas estão articuladas com o texto abaixo, que busca compreender a vivência e a relação dessas artistas com o Salão “Nós de Aruanda”.

2. Tainah Coutinho Jorge

Tainah é uma artista que inicia sua carreira por um caminho não tão institucionalizado, pois como ela mesmo conta, sua experiência de vida, principalmente seu trabalho com o comércio e depois com moda, lhe ajudaram a aflorar suas questões e percepções estéticas e artísticas, que vai se consolidar no Salão “Nós de Aruanda”, com sua obra “Fluxo de Bênção”. Inicialmente, em sua entrevista, demonstrou como a sua relação familiar a auxiliou na estruturação deste processo:

Minha relação com a arte começa em casa. Meu pai, minha mãe, minha família me instigou, me levou desde criança a museus, peças de teatro, ópera, cinema e me incentivou a leitura. Então, sempre fui incentivada e isso acabou ficando algo próximo de mim, muito próximo, principalmente algumas vertentes arquitetônicas presentes em Belém, como por exemplo: *Art Nouveau*, *Art Déco*, Rococó e Raio que o parta. Essas eram temáticas sempre abordadas no final de semana em família. Meu pai fazia um passeio com a gente, de carro, onde ele parava na frente de cada casa explicando o estilo arquitetônico de cada casa, ele também frequentava antiquários, quando eu era nova e eu escutava essas conversas estando lá com ele. Então, sempre tinha uma conversa sobre isso, sempre tinha uma explicação, sempre tinha uma coisa para atividade. (TAINAH, 2016).

Nota-se nesse trecho, em sua experiência familiar, o destaque para o seu pai, aparentemente o primeiro promotor de sua interlocução com o universo das Artes. Também desenvolve seu raciocínio, mencionando a influência que obteve em sua vida profissional, principalmente lidando com moda:

É neste processo de vender modas, a gente trabalhava com franquia. Na franquia, sempre vem um supervisor. Aquela figura de fora para dar aula sobre como vender aquele produto, aquela nova coleção (...) a moda se inspira muito no movimento cultural e artístico, então isso passou a ser meu interesse, achei que essa leitura me agradava mais. Eu entendia que quanto mais eu me apropriava dos movimentos históricos e artísticos, mais eu sabia, mais eu conseguia vender e explicar melhor aquela coleção (...) (TAINAH, 2016).



Deste ponto, buscamos entender a auto percepção de Tainah como artista, estrutura que se forma e transforma em sua (con)vivência com os artistas e o espaço relacionado ao “Nós de Aruanda”, pois possuía um olhar para o artístico eurocêntrico:

Hoje eu consigo entender que me foi educado mais essa arte do museu. Então a princípio, era uma coisa de artista e eu não era artista, porque o artista é o cara que está nesses espaços, que é reconhecido. Na verdade, acho que ainda não consigo me ver como uma artista de fato (...) quando eu olho para mim mesma, como jovem artista, eu acho até estranho me chamar de jovem artista, é muito doido isso! Uma coisa muito individual mesmo, que ficou intrínseca na minha pessoa, em relação a minha educação. (TAINAH, 2016).

Na transição entre a vida do trabalho com o processo de ascensão de sua arte, ela destaca a sua insatisfação com sua vida profissional, se desenvolvendo do comércio para moda e posteriormente para sua formação superior e sua perspectiva como artista visual.

Aos poucos comecei a produzir, mesmo junto com o varejo, comecei a produzir cultura. Então eu fazia desfiles, eu fazia eventos e comecei a ficar mais próxima da arte, porque só aquele ambiente corporativo do varejo me cansou. Eu não queria mais aquilo pra mim, estava começando a me cansar muito. Nessa questão da produção, comecei a me interessar muito pelo audiovisual, aí falei: quero trabalhar com áudio visual! Quero produzir audiovisual, quero produzir conteúdo. Vou me esforçar sobre isso, porque eu adoro e amo isso. Como eu já tinha um currículo de alguém que trabalhou com moda há dez anos, o local, a maneira de ingressar dentro de outras expressões artísticas, era pela moda. Então comecei a fazer figurino. No figurino, temos que criar a partir de um *briefing*, a partir de algo que; de alguma meta, de um foco, te dá um foco do comercial, aí você cria. (TAINAH, 2016).

Prosseguindo, menciona mais detalhadamente a transição da sua vida de comerciante à carreira artística, evidenciando sua produção com figurinos e sua formação em Ciências Sociais:

Só que como eu sempre trabalhei com área comercial, foi muito fácil entrar na área do audiovisual comercial. Então eu fiz muito mais figurino para comercial do que para o teatro, por exemplo. Então comecei a sentir a necessidade de transgredir isso, de passar para uma outra linguagem, de criar outras plataformas, outras coisas. Fui lá dentro da moda, entrei no curso de Ciências Sociais, fui vendo novos conteúdos, me interessando por outras formas de expressão, novas formas de ler a expressão, inclusive como uma expressão política, absorver melhor isso dentro das Ciências Sociais. Então acabei por criar o “Fluxo de bênção”. (TAINAH, 2016).

Desse ponto, percebe-se sua ligação com o artista visual Arthur Leandro, que foi um interlocutor e impulsionador de sua proposta artística, desvinculando-se do figurino para o *stencil*:



(...) Arthur, quero fazer! Como tivemos uma proposta para pensar figurinos, quando foi esse ano ele achou que eu iria propor algo relacionado ao figurino, eu também já tinha pensado em figurino na verdade. Num processo intuitivo, não sei nem explicar, sonhei que estava pichando um muro. Comecei a analisar isso, o que significa o piche, como é uma linguagem única, urbana, ele é uma resistência, ele é uma organização social, que é posta à margem. Comecei a achar que existe uma comparação entre essa leitura, o que é o piche e o que é o povo de terreiro. Nós estamos à margem, nós também somos estigmatizados, nós também falamos coisas muito próprias e entre nós mesmos, nós temos uma linguagem, uma comunicação própria. (TAINAH, 2016).

Dessa proposta começou a surgir a ideia de sua obra, “Fluxo de Bênção”, que no trecho abaixo demonstra sua interligação com a sua vivência no terreiro e sua identidade e aproximação com a cultura negra, principalmente a de matriz africana:

Entrando no “Fluxo de Bênção”, entra numa questão de terreiro. Então, dentro deste meu processo de vida, há oito anos atrás eu entrei no terreiro por conta de uma depressão. Eu entrei como consulente no terreiro cruzado de Pena e Maracá, Tambor de Mina e Umbanda lá no (Bairro) Quarenta Horas, onde passei sete anos. Nestes sete anos, foi neste terreiro; eu já tinha um apreço e eu sempre gostei da cultura negra, tanto lá atrás na adolescência com o envolvimento primordial com a música de hip hop, com a música R&B, fui fazer intercâmbio. Então, eu gostava muito da música negra americana, como as dos clássicos de Jazz e Blues, negros né, John Coltrane, Billie Holiday, eu passei e comecei a admirar por aí. A verdade, primeiro partiu do Estados Unidos para depois no Brasil, no caso, quando cheguei do intercâmbio que fui procurar essa cultura negra amazônica e paraense, muito focada na música, da adolescência para cá. Então, comecei a ver ... o Reggae, o Carimbó, entrei no grupo de Carimbó do colégio, então pela música eu sempre fui envolto pela cultura negra. Depois na estética, do adorno, da coisa da moda, dos turbantes; e bem, entramos nos fenômenos culturais, aí eu entrei em depressão e acabo entrando para o terreiro, e nesse processo da depressão e entrar no terreiro, começo a entender melhor esse aspecto tradicional da religiosidade, dos ancestrais divinizados, do que é essa identidade de ser por tradicional de matriz africana. O que é ser povo de matriz africana? O que nos pontua como tradição, a influência de nossas linhas de parentesco da nossa ancestralidade, das nossas forças energéticas, do que nos guiam? Os símbolos disso em nossa cultura, tanto no terreiro, quanto na maneira de viver, nos nossos arquétipos, nas nossas atitudes, então vai ampliando tudo isso. E conforme vai ampliando tudo isso, você vai começando a externar, porque no primeiro momento, é um momento que você vai dizer, eu sou espírita, então quer dizer que tu não andas no terreiro, depois que você vai começando a assumir, a entender que aquilo faz parte de ti e vai colocando para fora. Nessa hora de colocar para fora, foi a hora do confronto, foi a hora que entendi que todas as pessoas do meio social onde tinha sido criada, de onde eu vim, que é esse padrão todo que já expliquei, me julgavam preconceituosamente e pejorativamente por conta da minha religiosidade. Aí entendi o que é ser resistente e militante, entrei para o curso de Ciências Sociais e isso se aprimorou, cresceu, inflamou, virou projeto, virou “a trilha”³, virou o que sou hoje e o que quero fazer daqui por

³ O termo se refere a uma trilha educativa de religiões afroamazônicas que desenvolveu no Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi, durante seu estágio na instituição.



diante. Eu sempre tive uma relação de amizade com o Arthur Leandro que é um dos pensadores, criadores do Nós de Aruanda. (TAINAH, 2016).

Retomando a concepção do “Fluxo de Benção” e sua aproximação com Arthur Leandro, ela prossegue sua fala:

Aí eu liguei para o Arthur, quero pichar! (Risos). Aí conversei com ele sobre a minha ideia e ele topou, “faz! Chegando lá eu te ajudo se você precisar”. Tanto que (ele) foi comigo, eu fiz duas saídas pela cidade, sempre com ajuda de pessoas próximas e amigos, tipo: um segurava o *stencil*, o outro me ajudava a pichar, enfim... De onde vieram as frases? Por conta da Trilha, eu fiz um grupo no *whatsapp*, com todos os pais e mães (santo) envolvidos na Trilha do (Museu Paraense Emílio) Goeldi. No *whatsapp*, quando eles se saúdam entre si, se mandam saudações, saúdam o dia, saúdam o orixá, pedem benção uns dos outros. Aí fui observando, que como somos seis nações diferentes, cada nação fazia isso de uma forma diferente, aí fui notando, fui vendo todas as conversas, fui anotando, para poder construir as frases que foram para rua. Então, a partir daí eu fui entender que a gente troca muito amor entre a gente. E quando fui andando pela rua, em algum momento eu vi algo relacionado, que me lembrou o orixá e nesse momento comecei a sentir uma paz muito grande. Então, o que eu pensei; Ah e quando a gente recebe uma bênção, uma saudação, a gente realmente se sente abençoado, né!? Se sente energizado, se sente amado, acolhido. Aí eu juntei esses sentimentos e pensei: “Bem, se essas frases forem pra rua? Eh, né?!; uma arte que vai ficar, como era pequeno, uma folha A4, uma arte visibilizada”. Eu vi e pensei: “poxa, quando eu tô na rua e se eu vejo alguma coisa que me lembra o meu orixá, eu fico tão feliz, aquilo me conforta, vira um sinal pra mim, né!? Aí eu passo a transmitir amor depois disso. Eu posso estar no estado que estiver, se algo que estiver no ambiente que estou me remeter aos meus ancestrais eu me tranquilizo, minha energia muda, e eu passo uma energia diferente ao meu redor. (TAINAH, 2016) (Figura 1 e 2).

Deste ponto encerra sua fala, afirmando a ideia do seu trabalho e seus desdobramentos, assim como a importância do “Nós de Aruanda” em sua vida:

A proposta foi essa: uma arte visibilizada para pessoas invisíveis, disseminando esse fluxo de amor, esse fluxo de bênção. Então do poste eu pedi para baterem fotos ou compartilharem as fotos que já tinham sido batidas. Houveram 69 compartilhamentos. Desses compartilhamentos eu repeti todas as fotos compartilhadas e montei um painel junto com os *stencils* usados. Esse painel foi para a exposição do “Nós de Aruanda”, né?! E aí iniciou esse trabalho da Tainá artista, que era uma Tainá que eu não conhecia. Na verdade, ainda estou conhecendo! Então, o “Nós de Aruanda”, ele me representou, isso! Ele me representou um início, ele me representou; ele me mostrou que eu tenho condições de me expressar de outras formas, que eu não sou alguém que produz algo de outras pessoas, que eu posso produzir algo meu. Então, o “Nós de Aruanda” me fez com que eu me sentisse capaz dentro do aspecto da arte. Mas ainda não me sinto essa artista, “Ah eu sou artista”, eu não consigo dizer assim. Ah, Tainá o que eu tu é? Sabe, a primeira coisa que falo: eu sou produtora, eu não falo “sou artista”. Que nem eu não falo: “Sou socióloga”, porque eu só vou conseguir falar “sou socióloga”, no dia que eu receber o diploma. (TAINAH, 2016).



Figura 1 Execução do “Fluxo de benção” sendo realizado na cidade de Belém – “Oxalá te ama”. Retirado do vídeo do *Youtube* “Fluxo de Benção”, <https://www.youtube.com/watch?v=oFOIFYAeNek>.



Figura 2 Resultado final do trabalho “Fluxo de benção” de Tainah Coutinho, em exibição no Salão “Nós de Aruanda” em 2016 na Galeria Theodoro Braga. Fotografia Diogo Melo.

3. Samantha Silva

Samantha Silva em sua entrevista, se declara como negra amazônida e natural da cidade de Belém do Pará. Sendo ela professora de Artes no Ensino Básico do Estado, atua também como artista e pesquisadora independente. De acordo com a própria artista, que menciona, que em sua trajetória “foi necessário perpassar por caminhos que a conectaram com sua identidade negra” (SAMANTHA, 2016).

Graduada recentemente no bacharelado e licenciada no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, aponta que durante a sua graduação, a artista conheceu e participou de projetos que lhe trouxeram maiores informações sobre a questão do negro e de artistas negros, que são invisibilizados pelos sistemas da Arte. Provavelmente, em sua graduação, teve contato com o GEAM e o próprio professor Arthur Leandro e outros professores, que lhe aproximaram do “Nós de Aruanda”.

Segundo ela, este Salão “a apresentou ao universo simbólico, os sentires e a cosmologia gerada pelas religiões de matriz africana, na produção artística de artistas de terreiro em seus sentimentos afroamazônicos” (SAMANTHA, 2016). Destaca ainda, que lhe



foi conferido nesta exposição de arte afro-brasileira um campo plural, que ressalta a estética e a religiosidade de matriz africana e do ambiente histórico, social e cultural do negro brasileiro.

Samantha define que o artista de terreiro se vale da plasticidade presentes nos rituais das religiões de matriz africana, criando assim, uma estética para construir suas “poéticas”. Neste sentido, para ela: “artista de terreiro designa pertencimento à comunidade afro religiosa” (SAMANTHA, 2016). A artista também define o que é terreiro, salientando que o mesmo “não se apresenta apenas pelo espaço físico arquitetônico, mas que se constitui de todas as maneiras de comunicação dos que frequentam e vivenciam este espaço sagrado” (SAMANTHA, 2016).

Em seu relato, Samantha diz que “por muitas vezes, durante o curso de graduação, sentiu vergonha de assumir sua identidade de terreiro” (SAMANTHA, 2016). Argumentando que “os artistas e a arte que chegavam para ela enquanto aluna, não contemplavam a arte de matriz africana no Brasil e nem do exterior” (SAMANTHA, 2016).

Destacou outros projetos que participou, como temáticas semelhante - “foi através da participação em projetos, como por exemplo, o projeto de extensão “Entre o Sagrado e o Profano: artistas de terreiros tecendo ideias, bordando histórias”” (SAMANTHA, 2016), coordenado pela professora doutora Zélia Amador de Deus, também professora do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, que Samantha passou a se (re)conhecer, entender e assumir sua religiosidade e ancestralidade negra.

Samantha se afirma, em seu relato, como uma artista de terreiro, pois vivencia a religiosidade da Umbanda desde criança, sendo filha de santo de uma comunidade afro-religiosa, mencionada no catálogo como Tenda Espírita de Umbanda Cabocla Yacira (BELEM, 2014). Em seu imaginário, exaltam-se “os sons, as cores, a roupa branquinha e toda a visualidade que faz parte da arquitetura de um terreiro, foram e são elementos que se expressam em suas poéticas” (SAMANTHA, 2016). São exatamente nestes fatores que a artista encontra fonte de energia vital para fazer seus trabalhos poéticos.

Diferentemente de Tainah, Samantha participou de todas as edições do Salão “Nós de Aruanda” e acompanha seu desenvolvimento desde o início até os dias atuais. Mencionando que: “(...) este projeto que consiste num laboratório coletivo de criações e trocas que conheceu com outros projetos e artistas negros da música, dança e teatro que trabalham com a poética de resistência”. Ainda menciona “que este projeto tem um espaço fundamental para tornar visível produções que dificilmente circulam no sistema das artes,

devido ao racismo institucional e a intolerância religiosa, que fazem com que a visualidade negra seja apagada, muitas vezes usurpada em consequência ao embranquecimento, de uma lógica colonizadora eurocentralizada que o sistema enraizou”. (SAMANTHA, 2016)

Demonstra que este espaço foi criado para trocas de experiências e ressaltar a produção de artistas, no sentido de ter a oportunidade de tornar visível seu trabalho. Demonstrando também, que a Amazônia paraense está inserida nos processos artísticos de produções relacionadas à identidade negra.

Em relação a sua produção artística, apesar de não ter mencionado diretamente em sua entrevista, se relaciona ao universo simbólico e sagrado das religiões afro-brasileiras, principalmente pontos riscados e símbolos ligados às entidades cultuadas na Umbanda. Fazendo performances, riscando esses pontos na rua (Figura 3), fotografias, nas quais encontramos esses símbolos riscado em seu corpo, “Domínios riscados”. No ano de 2014, em sua obra no “Nós de Aruanda”, a artista fez carimbos com técnica de xilogravura e ofereceu cartões, onde as pessoas pudessem utilizar seus carimbos (Figura 4).



Figura 3 Obra “Poesia Riscada” produzida no evento Museu de Encruzilhada, em 2013. Retirado de <https://etetuba.blogspot.com.br/2014/02/nos-de-aruanda-artistas-de-terreiro-tem.html>.

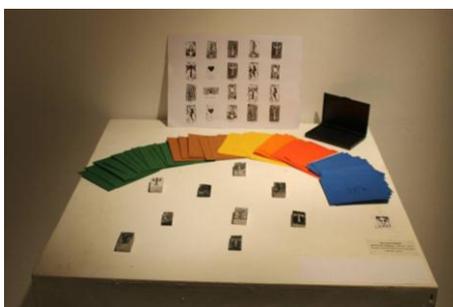


Figura 4 Obra de Samantha Silva, “Símbolos do Sagrado”, em exibição no Salão “Nos de Aruanda” em 2015. Fotografia cedida pela artista.



Considerações Finais

A trajetória e as memórias apresentadas das duas artistas afirmam o Salão “Nós de Aruanda” como um espaço da cultura negra, afrodescendente e demonstram que este foi um local importante para o estabelecimento das identidades e autoafirmação de Tainah e Samantha como artistas de terreiro. Elas estruturaram seus pensamentos artísticos com autonomia, reflexão e liberdade, para com suas proposições e intervenções artísticas. Também cabe destacar que o Salão “Nós de Aruanda” vem formando novos artistas e dando oportunidades para que mulheres desenvolvam suas propostas no espaço. Pois a figura da mulher em espaços de terreiros de religiões afrodescendentes é de crucial importância, sendo elas: lalorixás⁴, mães de santo, Ekedis⁵, Ìyá Basé⁶, Ijoyé⁷, rodantes, médiuns, assistentes, costureiras, dentre outras atividades femininas existentes nos terreiros, até como a presença de algumas mulheres “abatazeiras”⁸ em alguns terreiros, podem também se reconhecer como artistas nesse espaço.

Tainah Coutinho Jorge mostrou em seu relato, como sua visão artística eurocêntrica se transformou com a sua vivência no terreiro e com a proposta do “Nós de Aruanda”, demonstrando que este espaço lhe serviu como agente viabilizador para que criasse uma obra de arte impactante socialmente, passando dos figurinos e audiovisuais para intervenções urbanas, utilizando-se da pichação por *stencil*. Juntando este fator à sua formação política em decorrência de sua formação acadêmica em Ciências Sociais.

Também, destacando que a ancestralidade e o amor das religiões afro-brasileiras, através de suas bênçãos, são os fatores fundamentais para concepção artística de Tainah, que claramente dialoga com diversas questões contemporâneas e constrói um embate ideológico com outras religiões, como as neopentecostais, que também colocam em diversos espaços da cidade frases como: “Jesus te ama” ou “Só Jesus tira os exus das pessoas”. Frases que em uma primeira leitura são aparentemente de louvação, mas em

⁴ Mesmo que mãe de santo, denominação de alguns terreiros de candomblé.

⁵ Cargo feminino, reporta-se a pessoas que são zeladoras dos orixás em terra, logo não incorporam.

⁶ Cargo feminino de grande prestígio, que se refere a quem tem o conhecimento do preparo das comidas dos orixás.

⁷ Cargo feminino de pessoas que preparam o alimento dos orixás.

⁸ O toque dos atabaques é um cargo masculino, denominado normalmente de Ogan, no entanto em alguns terreiros de Tambor de Mina e Umbanda, esse cargo também é denominado de “abatazeiro”, referente ao que toca o atabaque. Foram justamente em terreiros de Tambor de Mina e Umbanda, que já presenciamos mulheres nesta função.



uma segunda olhada, uma forte agressão às religiões afrodescendentes, sendo um forte agente incitador da intolerância religiosa.

Já na trajetória de Samantha Silva, percebe-se semelhanças e divergências. A artista possui formação específica em Artes Visuais e sua obra sem dúvida está relacionada a um processo de emergência de estímulos realizados em sua graduação, que junto com as experiências específicas para com a religiões afro-brasileiras, fizeram com que ela reunisse sua vivência em terreiros com suas obras, que se apropria do universo simbólico e sógnico da Umbanda, denominado pela artista, como a sua “poética” que se estabelece pela visualidade dos pontos riscados de algumas entidades, o uso de pombas⁹, em diversos suportes: da rua ao seu corpo, ou carimbos que marcam diversas superfícies. Semelhante ao trabalho de Tainah, uma espécie de benção, pois esses signos, segundo a tradição, são portadores de energia positiva e proteção.

Concluindo, em ambos os casos das artistas, a proposta do Salão “Nós de Aruanda” foi de grande relevância para o reconhecimento artístico delas, assim como a autoafirmação de suas identidades relacionadas as religiões afro-brasileiras. Estando presente nas duas narrativas, o preconceito vivenciado e a construção de suas “militâncias artísticas”, que foram enriquecidas com as suas propostas e sem dúvida, suas obras contribuem para uma sociedade menos racista e mais tolerante perante a liberdade religiosa, assegurada na constituição brasileira.

Referências:

BELÉM. *Nós de Aruanda: artistas de terreiro*. Catálogo de Exposição, 2014. Disponível em <<https://etetuba.blogspot.com.br/2014/05/catalogo-da-exposicao-nos-de-aruanda.html>>.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. *Pérolas negras primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Reio de Janeiro: Eduerj, 2013.

LEANDRO, Arthur; CRUZ, Fernando. *Carnaval 2015 – A coroa do Império no batuque da Pedreira*. Proposta de enredo de 2015 da Embaixada de Samba do Império Pedreirense. Retirado de <<http://imperiopedreirense.blogspot.com.br/>>.

MELO, Diogo Jorge de & AZEVEDO, Ive Lívía de Souza. Novas tendências da museologia: Umbanda e encantarias da Amazônia, uma reflexão para inclusão de religiosidade popular ao espaço museológico. *Actas del XXII Encuentro del ICOFOM LAM: Nuevas tendencias para la museología Latinoamérica*. Buenos Aires: ICOM Argentina, 2015, p.314-341.

SALUM, Maria Helena Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostrado redescobrimto: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

⁹ Uma espécie de giz, que é utilizado nas religiões afro-brasileiras para riscar símbolos sagrados.



SILVA, Claudinei Roberto da. Quem reagiu está vivo. Arte e afrodescendência: mapeando territórios. In: *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca, 2016, p.27-36.



MUSEU DA PESSOA: memórias e a afronta à avalanche

Danilo Eiji Lopes¹

RESUMO:

Em tempos de intolerância, polaridades acirradas e pensamento dicotômico, faz-se urgente criar espaços de escuta e ampliar o diálogo respeitando diferentes pontos de vista. Diante dessa preocupação, este artigo apresenta o Museu da Pessoa – São Paulo, museu virtual que tem o objetivo de registrar, preservar e disseminar histórias de vida de toda e qualquer pessoa da sociedade. Além de trazer desafios e reflexões sobre sua atuação como museu virtual.

PALAVRAS CHAVE:

Museu da Pessoa. Memória. Biografia. Museologia.

ABSTRACT:

In times of intolerance, fierce polarities and dichotomous thinking, it is urgent to create listening spaces and broaden the dialogue respecting different points of view. Faced with this concern, this article presents the Museu da Pessoa - São Paulo, a virtual museum that aims to record, preserve and disseminate life histories of every person in society. In addition to bringing challenges and reflections on its role as a virtual museum.

KEY-WORDS:

Museu da Pessoa. Memory; Biography. Museology.

¹ Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador e coordenador de projetos pelo Museu da Pessoa – São Paulo.



1. Introdução

Ao aceitar o convite para palestrar durante a IX Semana Nacional de Museus da UNIFAL (MG), imbuído e balizado, é claro, pela provocação definida pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) para este ano de 2017, passei a refletir sobre minha prática de trabalho, meus desafios, na verdade, sobre minha própria trajetória de vida.

Este texto pode ser definido, se necessário, como um diminuto recorte reflexivo acerca dos meus mais de 10 anos de trabalhos realizados no Instituto Museu da Pessoa – São Paulo. Tratam-se de algumas preocupações pessoais (que não cabem nas laudas definidas para este artigo), determinadas situações de projetos e muitas histórias de terceiros.

Confesso que a primeira leitura do texto promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) não me despertou grandes reptos, sobretudo por trabalhar em um Museu colaborativo, virtual, onde os internautas convergem seus papéis de público, acervo e curador em uma mesma persona. *Quais as histórias que nossos museus estão contando? Dizer o indizível em museus?* Para um lugar onde há a possibilidade de autoria total, da produção da narrativa até sua organização e visibilidade, não fora desafiador.

Todavia, o olhar mais atento me remeteu a outras partes dessa imbricada provocação. Em primeiro lugar, a crítica à ilusão desta própria “autoria total” citada anteriormente, situação que este “mundo virtual” da internet maquia constantemente. Além disso, os indubitáveis questionamentos sobre as amarras da expografia, mesmo que virtual, a presença da constante disputa e acirramentos entre o ato de lembrar e esquecer, e por fim, se tratando de um recorte para este texto, da reflexão a propósito do uso político dos acervos museográficos, no meu caso, a meditação acerca dos usos das narrativas e memórias de nossos colaboradores.

Quais outras histórias precisam ser lembradas? Essa é igualmente uma pergunta importante presente no documento de referência para a 15ª semana de Museus, e soma-se a ela outra: o que fazer com elas?

Neste ponto, torna-se necessário focar os questionamentos ao Museu da Pessoa, sua história, seus assuntos e, evidente, limitações. Então, inicialmente, apresentarei brevemente a instituição, em seguida será imperativo objetivar a explanação em um estudo de caso, e por fim, tecerei alguns comentários onde se espera apontar caminhos para um debate maior.



Aos colegas que estão lendo este artigo, não é necessário alardear sobre o contexto atual, momento de grande acesso à informação, a constante sensação de estar em *dívida com algo*, talvez por não ter lido todas as notícias do dia, o acúmulo de trabalho, a diminuição de direitos, o aumento da ansiedade, a ausência de escuta, o crescimento da intolerância, a falta de... alguém? A alegoria que se constrói para mim é a de uma grande avalanche, que vem, arrastando e submergindo tudo e todos, imponderável e sufocante.

No entanto, trabalhar com histórias de vida me adverte que essa circunstância é minha, são minhas questões. Ao longo desses anos entrevistando pessoas tive a oportunidade de conhecer colaboradores das mais diversas trajetórias e relações com a vida. A escuta qualificada dessas narrativas, com presença e respeito, construídas e orientadas por projetos, em contextos e com objetivos diferentes, me fizeram refletir sobre o ultraje que são, como abalam verdades, como resultam, mas também tecem e constroem a história. Como incomodam, afronta que são, ao que parece inevitável.

2. Museu da Pessoa: Memórias e a afronta à Avalanche

O Museu da Pessoa foi fundado em São Paulo, em 1991, com o objetivo de formar uma rede internacional de histórias de vida. Karen Worcman, fundadora da instituição, teve a ideia posteriormente a seu mestrado sobre memórias de imigrantes judeus que teriam vindo ao Rio de Janeiro após a Segunda Guerra Mundial. Narrativas como as registradas não poderiam ficar guardadas e esquecidas em uma dissertação acadêmica de história oral. E por que não criar um espaço para divulgá-las?

Esta foi a motivação inicial, e desde o início, ainda antes da popularização da Internet, o Museu da Pessoa se compreendia como virtual, e um espaço para registrar, preservar e disseminar histórias de vida de toda e qualquer pessoa da sociedade. As narrativas, organizadas em uma base digital, serviriam para contribuir com a criação de diferentes perspectivas sobre a sociedade e seus diferentes contextos.

Ao longo dos seus 25 anos de atuação, o Museu da Pessoa realizou centenas de projetos de memória, nas áreas de educação, memória empresarial, desenvolvimento comunitário e cultura, e hoje conta com mais de 20.000 depoimentos em seu acervo. Também



inspirou a construção de três museus fora do Brasil (Portugal, Canadá e Estados Unidos) e liderou campanhas internacionais para a valorização de histórias de vida².

O desenvolvimento tecnológico permitiu que o Museu da Pessoa deixasse de ser apenas um grande repositório virtual de histórias. Atualmente, com apoio de sua plataforma, além de navegar e o internauta assumir o papel de visitante, ele também pode tornar-se parte do acervo ao registrar a história de sua vida (por meio de uma Webcam, texto etc.), assim como também ser um curador, na medida em que pode criar suas próprias coleções de histórias, imagens e vídeos.

O Museu da Pessoa, após décadas de trabalho, tornou-se uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) sem fins lucrativos, que se mantém por meio de programas e projetos realizados em parceria com a iniciativa privada e do apoio de pessoas, organizações e governos.

A breve apresentação da instituição assinala alguns pontos fundamentais para compreender a atividade que exerce o Museu da Pessoa. Destaca-se o fato de ser um museu virtual de histórias de vida, cuja plataforma permite que o internauta interaja com o ambiente como visitante, acervo e curador. Ter uma ação que transcende a salvaguarda das histórias de vida construídas e coletadas, e o fato de ser uma OSCIP, que denota a possibilidade de trabalhar em parceria com iniciativas públicas e privadas.

Soma-se a esta introdução, que as ações do Museu da Pessoa se orientam amplamente com o apoio da Tecnologia Social da Memória³, documento elaborado internamente em 2009, que sistematizou a prática de anos da OSCIP. Compreende-se tecnologia social a partir das definições de Pena e Mello (2004), sendo “todo processo, método ou instrumento capaz de solucionar algum tipo de problema social e que atenda aos quesitos de simplicidade, baixo custo, fácil replicabilidade e impacto social comprovado.”⁴

Como todos os museus, há uma constante preocupação com o número de acessos, verba, e a manutenção de seus profissionais em seus quadros. Recentemente, a instituição tem

² Museu da Pessoa: www.museudapessoa.net

³ MUSEU DA PESSOA (org.). *Tecnologia Social da Memória*. Museu da Pessoa em parceria com a Fundação Banco do Brasil. São Paulo: Museu da Pessoa, 2009.

⁴ PENA, Jacques de Oliveira; MELLO, Clailton José. *Tecnologia social: a experiência da Fundação Banco do Brasil na disseminação e reaplicação de soluções sociais efetivas*. In: *Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004, p. 84.



aberto suas portas para visitas presenciais e tem ofertado cursos de formação objetivando maior divulgação e contato com o público.

Essa situação reforça a necessidade de refletir sobre suas ações, e aqui se inicia uma apreciação que dialoga com a proposta da IX Semana Nacional de Museus da UNIFAL (MG).

2.1. Público - Acervo - Curador

A “unidade básica” de trabalho do Museu da Pessoa é a história de vida de um indivíduo. Ela pode ser construída em espaços que a instituição oportuniza, como um estúdio de gravação, ou pode ser obtida e elaborada sem intermédio pelo próprio internauta. Compreende-se que o depoimento obtido por meio de uma entrevista, como destacado no primeiro exemplo, é resultante da interação entre entrevistado e entrevistador, realizada no tempo presente, já no caso do segundo, a autoria é balizada pelos limites ofertados pela plataforma (como número de caracteres, espaço e forma destinada à criação) ou pelos contornos dados pelos equipamentos de apreensão da narrativa⁵.

O papel de visitante, público, é muito claro. O internauta acessa o Museu da Pessoa atrás de narrativas. Os interesses são variados, e os navegantes se apoiam na ferramenta de busca do site, este, orientado por *tags*, e nas histórias e coleções virtuais que aparecem em destaque na home. Docentes e alunos compõem o público majoritário, normalmente em buscas temáticas, como histórias sobre a “Ditadura Militar”, “Comércio”, ou regiões do país.

O testemunho de quem viu e viveu certo contexto tem sido constantemente procurado e utilizado em sala de aula. Para explicar sobre a utilização, e sobre como tem sido o emprego dessas narrativas em contextos escolares, seria necessário um outro artigo, mas fiquemos com o exemplo de que muitos professores têm as usado confrontando-as com outras fontes, muitas vezes no intuito de “humanizar dados” e problematizar versões da história.

Outro interesse comum aos visitantes é a busca de *sensibilização* por meio das histórias, algo comum ao gênero biográfico (fenômeno editorial, por sinal. Muitos dos livros

⁵ Existem outras formas de obtenção de narrativas, memórias, que variam de acordo com os projetos e objetivos. Rodas de histórias, cabines de coleta, textos biográficos, linhas do tempo individuais e coletivas, entre outras maneiras.



considerados de “autoajuda” poderiam ser classificados como biográficos). Uma narrativa que quebra expectativas, ou onde as pessoas se identificam, se emocionam, se sensibilizam.

A sensibilização que as histórias de vida promovem é fato consumado. Espaços de escuta e trocas de narrativas alcançam facilmente esse objetivo. E como seres sociais que somos, mesmo que pela negação, as histórias quando apresentadas não passam despercebidas. E elas mudam o sujeito – receptor dessa informação. Todavia, o desdobramento para uma análise delas requer outros procedimentos. François Dosse (2009) em seu livro “O desafio biográfico: escrever uma vida”, coloca que

“A biografia é uma espécie de palimpsesto, do qual, sob a factualidade atestada do percurso do nascimento à morte, uma outra pode ser exumada, a história dos sonhos e dos desejos, da verdadeira relação com o mundo”. (DOSSE, 2009, p. 296)

Assumir o “papel de acervo” é mais complexo. É notório que os colaboradores do Museu da Pessoa ao ter a história de vida registrada, ao fazer parte de um acervo internacional de histórias de vida, mudam a relação que estabelecem com a instituição e com suas próprias trajetórias de vida. É como se o Museu viesse com um selo, um certificado de patrimônio imaterial, autenticação não obtida por meio de blogs, redes sociais ou publicações autorais.

As histórias de vida coletadas dentro do Museu da Pessoa e/ou por meio de seus projetos passam por toda uma cadeia metodológica de trabalho, que vai da apreensão da entrevista até seu processo de tratamento e disponibilização. Existe uma orientação para a condução da narrativa, há a elaboração e um conceito de roteiro que norteia essa conversa. A entrevista é transcrita na íntegra. Concomitantemente, constrói-se um perfil do depoente dentro da plataforma do Museu da Pessoa, onde elabora-se um texto sobre o entrevistado, organiza-se suas fotos pessoais. Cria-se um perfil completo com informações sobre o depoente, sua história, e formas de se chegar a sua narrativa por meio das *tags* de busca. Finaliza-se o perfil com um vídeo do depoente, um pequeno recorte de sua história.

Esses pontos remetem a discussões antigas da museografia, como as expectativas depositadas nas instituições museológicas, suas responsabilidades e manifestações de poder. Todavia, destaca-se também a influência dos narradores na construção cultural da própria instituição, pois os mesmos trazem diferentes demandas, outros jeitos de se apropriar dos espaços, mesmo que virtuais, e formas de se relacionar com o Museu e o ato de narrar.



Para muitos colaboradores, em um ato espontâneo, o momento da entrevista se torna uma ocasião solene e de responsabilidade imensa, principalmente em relação à veracidade. Sem entrar em ajuizamentos sobre subjetividade, representação, imaginação; simplesmente apoiando-se em um papel responsável por um legado que nem eles sabem ao certo, algo “destinado” para outras gerações, mas que no percurso da narrativa, são os personagens do presente que os tangenciam. Para outros depoentes, por que não aproveitar a ocasião para se promover? Ou por que não contar o que os outros querem ouvir? E por que não construir coleções virtuais aleatórias? A apropriação do público de um museu pode fugir de qualquer concepção estabelecida *a priori*, mesmo que este se encontre em um ambiente virtual.

Para conjecturar sobre o “Eu – acervo”, além das intencionalidades e motivações de ambas as partes, a discussão sobre curadoria é imprescindível, o que remete ao terceiro mote dessa reflexão. De acordo com Cristina Bruno (2008),

[...] a definição de curadoria tem sido permeada pelas noções de domínio sobre o conhecimento de um tema referendado por coleções e acervos que por sua vez permite a lucidez do exercício do olhar, capaz de selecionar, compor, articular e elaborar discursos expositivos, possibilitando a reversibilidade pública daquilo que foi visto e percebido, mas considerando que as ações de coleta, conservação e documentação já foram realizadas. Para alguns, a implementação de atividades curatoriais depende especialmente de uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos e o domínio sobre o conhecimento que subsidia o olhar acima referido é, na verdade, a síntese de um trabalho coletivo, interdisciplinar e multiprofissional. Para outros, o emprego da definição de curadoria só tem sentido se for circunscrito a uma atividade que reflita um olhar autoral, isolado e sem influências conjunturais que prejudiquem a exposição de acervos e coleções, conforme os critérios estabelecidos em função do domínio sobre o tema (BRUNO, 2008, p. 20).

Não há uma definição categórica de curadoria, e no caso do Museu da Pessoa, é preciso refletir sobre a produção da narrativa a qual o internauta se insere, mesmo que de maneira autoral. Se toda a plataforma tem uma limitação pré-fabricada e, esta sim, irreduzível, a expografia de sua história – agora acervo, é forçosamente restrita e capitaneada. Soma-se ainda a exposição pessoal, que é um tema recorrente, preocupação de ambas as partes (internauta-instituição) que limitam o resultado da entrevista (seguida de tratamento e exposição). O narrador constrói sua narrativa com crivos e seleções. As edições dos vídeos e textos, que por vezes o depoente não participa, sofrem da mesma percepção.



Contextos escolares, projetos onde os colaboradores são convidados e não aderem espontaneamente (como os de memória empresarial), mexem ainda mais com o resultado das narrativas. O que nos remete ao questionamento: o que seria, afinal, um bom resultado? Particularmente, narrativas cujos projetos aparecem bem contextualizados, incluindo informações sobre seus entrevistadores, edições transparentes (prioritariamente com a participação dos entrevistados), respeito aos silêncios e, de preferência, em diálogo com outras narrativas igualmente trabalhadas. Sélím Abou (1972) sugere que há três formas de abordar a narrativa biográfica, uma primeira leitura diacrônica, que diz respeito apenas aos fatos, uma leitura sincrônica, referente ao tema, e em seguida “uma terceira leitura de dimensão simbólica: a interpretação exige do analista [...] uma descentralização com respeito ao próprio conteúdo do texto biográfico” (ABOU, 1972, p.100-101, apud. DOSSE, 2008, p. 251).

É importante frisar a enorme pluralidade de projetos e de objetivos que motivam e envolvem a construção de narrativas. O trato da memória é interdisciplinar por natureza, por isso a necessária contextualização. O que será retratado em diante neste artigo pede a mesma preocupação, e posiciona-se sobre a partir dos questionamentos alardeados anteriormente: Quais outras histórias precisam ser lembradas? E o que fazer com elas?

2.2. Histórias de vida e seus usos

Como já dito, projetos de memória podem possuir diferentes objetivos, assim como dessemelhantes metodologias empregadas. Rodas de histórias podem ser mais eficazes com determinados grupos, entrevistas de histórias de vida para outros, e assim por diante. Há ainda os projetos que se norteiam por seus objetivos finais, por seus produtos.

Dentro deste enorme universo de possibilidades, gostaria de tecer breves comentários sobre uma experiência pessoal como formador e pesquisador do Museu da Pessoa que ocorrera em Apiaí, município paulista localizado no Vale do Ribeira.

Apiaí é um município antigo, cuja origem remonta ao século XVIII e a busca pelo ouro na região. Todavia, foi a instalação da fábrica de cimento Portland Eldorado, em 1968, que transformou por completo a pequena localidade⁶. A chegada da empresa trouxe uma infraestrutura inexistente, energia elétrica por meio da CESP (Companhia Energética de São

⁶ Fonte: InterCement. Disponível: http://www.intercement.com/pt/#/institucional_nossa_historia/; Acesso: 30 abr. 2017.



Paulo), saneamento básico com a Sanevale, ramal ferroviário, estrada, e claro, muita gente para o trabalho que se instalou na cidade.

A empresa, pertencente ao Grupo Camargo Corrêa, mobilizou a região no momento de sua criação, e igualmente quando demitiu em massa seus funcionários. Hoje, apesar de sua influência não ser a mesma da década de 1970, ela continua sendo muito importante para o município, o comércio local gira em torno da fábrica, a estrada de acesso continua sendo mantida graças a empresa (e o escoamento de sua produção), e basta observar que a InterCement está no lugar de uma antiga montanha (sim, é verdade), para se imaginar o impacto ambiental.

Em 2011 fui responsável por formar professores da rede pública municipal de Apiaí em um projeto de memória pautado pela Tecnologia Social da Memória. Docentes que por sua vez aplicariam a formação com seus alunos. O curso era concebido como projeto, organizado com diferentes etapas e unidades pedagógicas, e vislumbrava como produtos uma publicação e uma exposição com as memórias dos moradores da cidade, as quais os envolvidos, professores e alunos, seriam os responsáveis pela escolha dos depoentes, a condução e o tratamento das entrevistas (tudo supervisionado e orientado a cada etapa da formação).

Não cabe aqui esmiuçar o projeto, mas trago esta memória pela seguinte experiência. Os moradores de Apiaí os quais tive contato pela formação, talvez por sua trajetória atrelada à fábrica, não conheciam a história da cidade, muito menos sob a ótica da micro história, com a perspectiva de valorizar as narrativas de seus moradores ordinários, a qual o projeto estava inserido. Questão levantada inclusive pela Prefeitura e Secretaria de Educação do Município ao acordarmos o trabalho. O fato é que isso me chamou a atenção, somado à constatação da ausência de bustos, monumentos que enaltescessem um “mito fundador”, ou até mesmo Francisco Xavier da Rocha, patrono criador da cidade. Com exceção de um monumento relacionado a exploração do ouro no município, circunscrito logo em sua entrada, não encontrei nada referente a sua história.

Contudo, eis que me deparei com uma preciosidade, o monumento chamado “A conquista da Lua”. Em 1969, o prefeito Sr. João Cristino dos Santos, popularmente conhecido como Seu Janguito, atendendo os munícipes estarecidos e agraciados com a chegada dos astronautas à Lua, mandou construir um monumento em homenagem ao acontecimento, uma grande lua crescente. Não satisfeito, e ainda em nome dos apiaienses, enviou uma carta para a



NASA congratulando-a pelo feito. O mais interessante é que a epístola foi respondida! E não obstante, o ofício enviado tornou-se peça do museu municipal.

Esse caso me fez refletir sobre a busca de uma história municipal e a necessidade dos munícipes de construir uma história para a cidade, mesmo se fosse necessário se apoiar em fatos externos a ela como a chegada do homem à Lua. Dentro do projeto, foram realizadas 26 entrevistas de histórias de vida, todas direcionadas e organizadas por grupos de alunos do ensino fundamental. São muitos pontos relevantes desse projeto, de qualquer maneira, dessa experiência, gostaria de destacar uma situação específica: a história de Luzia.

Para conduzir as entrevistas, os alunos elaboraram roteiros de perguntas para os entrevistados, principalmente a partir de suas curiosidades. Nisso, uma situação impressionante: todos os depoentes, sem exceção, e sem ser questionados pelos alunos, contaram sobre Luzia. Luzia seria uma noiva que fora abandonada no altar, em uma igrejinha, hoje, perdida na mata atlântica que circunda Apiaí. Acometida por tal injúria, ela teria tirado sua própria vida e começara a assombrar toda região.

Luzia é um personagem de Apiaí. Um constructo cultural de Apiaí. Contudo, é importante destacar que todos os depoentes não só conheciam a história como viram a ilustre personagem, fugiram, sonharam com ela, souberam de alguém que esteve com ela, fora os que desapareceram...

Deste caso, destacam-se então algumas reflexões. Inicialmente, a grande adesão de não acadêmicos com trabalhos de memória balizados por uma metodologia que se apoia enormemente na história oral. Se um dos objetivos dos museus é ter suas ideias e ações difundidas, isso o Museu da Pessoa conseguiu. E por que tamanho sucesso? Pelo fomento à autonomia e protagonismo dos envolvidos e, claro, por pertencimento e identificação com o tema. Uma história da cidade do ponto de vista de seus moradores (e de seus discentes interlocutores).

Outro ponto é exaltar que alunos ajudaram a construir novas fontes orais sobre a história da cidade, relatos, memórias que trazem singularidades das pessoas e do município. Uma história cujo foco é o cotidiano, algo que Etienne François chamaria de “função política de exprimir o inexprimível” (FRANÇOIS, 1998, p. 12). Histórias que não têm seus espaços em livros didáticos e/ou fontes consideradas oficiais, mas que precisam igualmente ser lembradas.



A memória é um ato individual, é uma representação seletiva do passado feita no presente, consciente ou inconscientemente, contudo, que não é exclusivamente do indivíduo, mas de um indivíduo inserido socialmente. E são essas memórias que particularmente me cativam como historiador. Luzia é um fenômeno fruto de uma história cultural de Apiaí, mas dialeticamente também é construtora da história do município. Gerações inteiras foram marcadas pela presença da noiva abandonada, gerações inteiras deixaram de se aventurar na mata, decidiram seus caminhos, diversões, horários a partir da presença da Luzia. Assim como ela é um fenômeno resultante da história do município, também é construtora e agente da mesma.

3. Considerações finais

Concordando com Alistair Thomson (1998), a história oral é um ótimo meio para explorar significados subjetivos da experiência vivida, e alguns desses pode ter abrangência coletiva. Trabalhar com a memória de um grupo ou lugar tem um componente político fortíssimo, pois tanto pesquisador como os grupos envolvidos, se colocam politicamente (e criticamente) sobre questões do presente.

No caso, destaquei a história da Luzia, mas também poderia explicar sobre a história do senhor Jair, gari que customiza seu carro de coleta, Maria Tereza, professora do município, entre outros entrevistados pelo projeto, que gentilmente cederam suas histórias de vida, e que ajudaram a compor um olhar sobre a cidade vinda de “baixo”, crítica e sensível. Um jogo de disputa, de lembranças e esquecimentos, conscientes ou não.

A valorização da história da cidade, de seus moradores, dos envolvidos do projeto, já não seria um bom uso e resultado das narrativas?

Referências:

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BARBOSA, Valéria; SANTHIAGO, Ricardo (org.). *Depois da utopia: a história oral em seu tempo*. São Paulo: Letra e Voz: FAPESP, 2013. BRASIL.



BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Definição de Cultura – os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial*. in: BITTENCOURT, José Neves (org.); JULIÃO, Leticia (coord.). *Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, p.14 - 23, 2008.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª ed., 2002, p.19.

JANOTTI, Maria de Lourdes M. *A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates*. *Revista História Oral*, v.13, n.1, p.9-22, jan.-jun. 2010.

MUSEU DA PESSOA (org.). *Tecnologia Social da Memória*. Museu da Pessoa em parceria com a Fundação Banco do Brasil. São Paulo: Museu da Pessoa, 2009.

_____. *Memórias da Literatura infantil e Juvenil*. São Paulo: Museu da Pessoa, 2009.

_____. *Apiá: um rio de Histórias*. São Paulo: Museu da Pessoa, 2011.

NORA, Pierre. *Entre memória e História: a problemática dos lugares*. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

PENA, Jacques de Oliveira; MELLO, Clailton José. *Tecnologia social: a experiência da Fundação Banco do Brasil na disseminação e reaplicação de soluções sociais efetivas*. In: *Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004, p. 84.

PORTELLI, Alessandro. *Ensaios de História Oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

SHARPE, Jim. *A história vista de baixo*. in. *A escrita da história: novas perspectivas*. Peter Burke (org.). São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 40.

THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. *Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais*. In. AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

WORCMAN, Karen. *História oral, histórias de vida e transformação*. in. *Depois da utopia: a história oral em seu tempo*. Ricardo Santhiago e Valéria Barbosa (org.). São Paulo: Letra e Voz: FAPESP, 2013, p. 143-155.



DOCUMENTOS DE TRABALHO

| | P. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Cristiane de Ávila Silva, Allisson Vieira Gonçalves & Angélica Cristina de Ávila Silva - <i>MUSEU DA LOUCURA: ENTRE MEMÓRIAS E (RE)SIGNIFICAÇÕES DE OBJETOS E HISTÓRIAS DE UM PASSADO RECONTADO</i> | 1 |
| Kátia Fernanda da Paz Almeida, Julieta Aparecida Rodrigues & João Francisco Vitório Rodrigues - <i>O ACERVO MUSEOLÓGICO COMO POSSIBILIDADE PARA A POPULARIZAÇÃO DA CIÊNCIA</i> | 10 |
| Bárbara Pereira Mançanares - <i>A RESISTÊNCIA COMO ARTE E A ARTE COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA - DIÁLOGOS ENTRE AS ARPILLERAS E A LITERATURA DE ISABEL ALLENDE</i> | 19 |
| Cindy Coutinho Diniz - <i>A CASA DO JONGO E A MUSEALIZAÇÃO DA RESISTÊNCIA</i> | 31 |



MUSEU DA LOUCURA: entre memórias e (re)significações de objetos e histórias de um passado recontado

Cristiane de Ávila Silva¹

Allisson Vieira Gonçalves²

Angélica Cristina de Ávila Silva³

RESUMO:

O presente trabalho parte de uma revisão bibliográfica de trabalhos e artigos que tratam da patrimonialização de certos lugares e espaços ligados a memórias dolorosas, como os antigos hospitais psiquiátricos brasileiros. O caso do Hospital Colônia, que passou a ser alvo de denúncias públicas no contexto da Reforma Psiquiátrica, é um exemplo desse processo de patrimonialização. Inserido no espaço do antigo Colônia, o Museu da Loucura possibilitou uma forma de reconciliação com o passado. Assim, seu acervo, composto por histórias dos internos e objetos, passa a ser um relato memorialístico. Entretanto, notamos que existe uma (re)significação dos objetos para além da memória, ou seja, o museu infunde uma leitura e uma postura da sociedade em relação a essa realidade dolorosa.

PALAVRAS CHAVE:

Museu da Loucura. Patrimonialização. Resignificação.

ABSTRACT:

This work is a bibliographical review of some works and articles which deals with the patrimonialization of some places and spaces associated with painful memories, such as the old brazilian psychiatric hospitals. The case of the Colônia Hospital, object of public denunciations in the context of the Psychiatric Reform, is an example of this patrimonialisation process. Inside this old institution, the Museu da Loucura was created, which made possible a kind of reconciliation with the past. Thus, its collection, composed of stories of inmates and their objects, becomes part of the memorialistic story. However, we noticed that there is a resignification of those elements, not only related to memory itself. Thus, the museum proposes a reading and a posture of society in relation to this painful reality.

KEY-WORDS:

Museu da Loucura. Patrimonialisation. Resignification.

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em História Ibérica pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG).

² Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG).

³ Bacharel em Ciências Sociais e Jurídicas pela Fundação Machadense de Ensino Superior e Comunicação (FUMESC).



1. Introdução

A Reforma Psiquiátrica brasileira, ocorrida a partir da década de 1970 e fomentada pelas diversas denúncias feitas pela mídia e profissionais da área, iniciou um processo conhecido como luta antimanicomial. Esse processo possibilitou a criação de espaços memoriais dentro das antigas instituições asilares e a exposição de objetos utilizados no cotidiano dos internos. A patrimonialização desses locais, que resistiram a dor e ao sofrimento, foi uma nova expansão de noção de patrimônio.

Alguns dos antigos hospitais psiquiátricos se tornaram museus, nos quais uma memória relacionada ao sofrimento e resistência daqueles que eram considerados loucos – e que muitas vezes era simplesmente alguém que deveria ser silenciado – tende a não ser esquecida. A própria sociedade é confrontada por ter produzido esse tipo de instituição que causou a morte de tantas pessoas.

Levando em consideração a importância de se tratar dessa questão, partimos de uma revisão bibliográfica de artigos e trabalhos que discutem esse contexto da Reforma Psiquiátrica e a criação dos museus. Inicialmente, fizemos uma busca no acervo digital da Revista *Museologia e Patrimônio*, com os termos: Museu da Loucura e resignificação. Encontramos três trabalhos relacionados à nossa proposta. Com o intuito de buscar um aporte para discutir melhor a questão da resignificação, optamos por fazer uma outra busca na base de dados da *SciELO - Scientific Electronic Library Online*, com os termos: museu e resignificação. Dentre os artigos encontrados, um deles encaixou na proposta do trabalho. Também usamos o livro *Holocausto Brasileiro: Vida, Genocídio e 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*, de Daniela Arbex, pela sua importante contribuição nessa discussão.

Portanto, o objetivo desse trabalho é compreender o processo da criação de espaços de memória no contexto da Reforma Psiquiátrica, tendo como foco identificar como o Museu da Loucura (MG) se apropriou de elementos que visam infundir determinadas significações e interpretações desses objetos museológicos.

2. Os museus e a patrimonialização da memória

A importância que damos às nossas próprias memórias reflete a necessidade de se preservar, uma função relegada a lugares como museus que possuem a finalidade de salvaguardar uma memória. Nesse sentido, esses lugares de memória partem da premissa de que não existe memória espontânea, “por isso surge a necessidade de acumular



vestígios, documentos e testemunhos sobre o passado, que se tornarão provas e registros daquilo que se foi” (GOMES, OLIVEIRA, 2010, p. 42).

De acordo com Brulon, o campo museológico vive uma atual conjuntura de relativização dos seus objetos. Nesse sentido, as coleções são classificadas de acordo com as culturas de onde esse objeto provém, juntamente com a intenção dos seus produtores ou os interesses daqueles que atribuem seu valor. Essa relativização permite aos museus a liberdade de “brincar” com seus próprios enunciados e produzir novos efeitos simbólicos a partir dos mundos de significação e interpretação. (BRULON, 2016).

Pensando nessa conjuntura, Borges (2012) aponta como esse novo surto memorialístico também absorve lugares e experiências ligadas a um passado doloroso. A patrimonialização de locais ligados às memórias que resistiram à dor e a opressão introduziu novos usos ideológicos ao passado e da expansão de noção de patrimônio.

A patrimonialização de campos de concentração, prisões e Hospícios, a configuração de sítios de consciência, de espaços que procuram rememorar tragédias, mostra-se como consequência da expansão da noção de patrimônio e de políticas de memória que procuram garantir a preservação como uma forma de reconciliação com um passado doloroso, que ainda reverbera no social (BORGES, 2012, pg. 1).

Ainda segundo Borges (2012), vivemos num contexto de novos usos ideológicos de espaços e experiências ligadas a dor e sofrimento, como o caso de hospícios. Durante a Reforma Psiquiátrica, as denúncias de maus tratos e situações degradantes dentro das instituições hospitalares e asilares iniciou o processo que permitiria a criação de lugares de memórias dentro dessas mesmas instituições. Após alguns anos, as notícias e apelos de jornalistas e mesmo médicos permitiram o fechamento e a realocação dos internos.

Com relação aos espaços, parte deles começou a ganhar a forma de museu, como no caso do Museu da Loucura em Barbacena. Esse museu, dentre outros criados nesse contexto, é fruto de um processo de patrimonialização, mas também uma forma de alterar a percepção sobre a loucura no meio social. Segundo a autora, esses lugares ganharam maior visibilidade por parte da sociedade nos anos finais da década de 1970, momento de abertura política, de mudanças frente à ditadura e suas mazelas (BORGES, 2012).

3. O Hospital Colônia no “Holocausto Brasileiro”

Na obra intitulada *Holocausto Brasileiro*, a premiada jornalista Daniela Arbex retrata minuciosamente as condições desumanas em que viviam os pacientes do maior Hospital psiquiátrico do Brasil, denominado Colônia, localizado na cidade de Barbacena, Minas

Gerais. No decorrer do século XX, aproximadamente sessenta mil pessoas morreram nas suas dependências, daí então a alusão ao termo “Holocausto”, que por sua vez nomeia o genocídio desencadeado durante a Segunda Guerra Mundial pela Alemanha nazista (ARBEX, 2013).

Os pacientes trazidos ao Hospital psiquiátrico, fundado em 1903, constituíam-se, em sua maioria, de pessoas discriminadas pela sociedade da época, e que, por circunstâncias diversas, deveriam ser alocados em local distante de onde originalmente viviam, a fim de assegurar interesses políticos, omitir a ocorrência de crimes sexuais e casos de desonra familiar, e até mesmo pelo simples fato do indivíduo ser diferente (ARBEX, 2013).

Considerados a “escória social”, os vagões chegavam abarrotados ao hospício. Chamado “trem de doido”, expressão popular em Minas Gerais criada pelo romancista Guimarães Rosa. O médico, que foi voluntário durante a Revolução Constitucionalista de 1932, prestou serviços na cidade de Barbacena e acompanhou a penosa chegada dos pacientes ao Colônia através da estação Bias Fortes (ARBEX, 2013).

Muitas vezes, sequer sabiam o motivo de sua internação, e quando ali adentravam, sujeitavam-se às mais diversas condições de desumanidade: comiam ratos e fezes, tomavam água de esgoto para mitigar a fome e a sede; perambulavam nus pelo Hospital sob o pretexto de inexistir uniforme suficiente para todos; eram submetidos a tratamento de eletrochoque como forma de punição e sem qualquer padrão de diagnóstico médico, o que, fatalmente, desencadeava graves lesões e até mesmo a morte (ARBEX, 2013).

Segundo o médico Ronaldo Simões Coelho, psiquiatra contratado pelo Estado de Minas Gerais na década de 1970, a descarga elétrica utilizada nos pacientes era tão intensa que a rede de energia do Município era insuficiente. Não haviam na época profissionais qualificados para a realização do eletrochoque, e ainda que houvesse, não seria economicamente viável para os interesses do Colônia, razão pela qual os próprios funcionários do local eram sorteados para a realização da tarefa, e os pacientes eleitos de modo aleatório. Estima-se que aproximadamente setenta por cento das pessoas levadas ao Hospital não possuíam nenhum transtorno mental (ARBEX, 2013).

Ao argumento da “loucura”, homossexuais, prostitutas, mendigos, alcoólatras, mulheres vítimas de estupro, deficientes físicos e até mesmo “pessoas tímidas” foram severamente punidas por seus familiares, pelo poder público, pela comunidade e pelos



profissionais da saúde e demais funcionários do Colônia que, de forma comissiva ou omissiva, contribuíram com as atrocidades que ali foram constatadas. (ARBEX, 2013).

Devido a excessiva quantidade de óbitos provocados pelos maus tratos, entre os anos de 1969 a 1980, os cadáveres tornaram-se “fonte de renda” ao Colônia, pois os corpos dos pacientes eram comercializados às universidades de medicina do País, e aqueles não vendidos eram decompostos em ácido na presença dos internos para aproveitamento das ossadas (ARBEX, 2013).

As péssimas condições da estrutura física do Hospital e o desrespeito à integridade física e psicológica dos pacientes foram ilustrados através das fotografias do jornalista Luiz Alfredo, em 1961, publicadas na revista O Cruzeiro com o título “A sucursal do inferno”, quando, então, deu início ao processo de comoção pública e a gradual decadência do Colônia, questionando os seus fins e métodos terapêuticos (ARBEX, 2013).

Em 1978 o jornalista Hiran Firmino publicou no jornal Estado de Minas uma série de reportagens intituladas “Nos Porões da Loucura”, denunciando as mazelas acometidas em instituições psiquiátricas mineiras, entre elas o Colônia em Barbacena; ainda no mesmo ano foi lançado o documentário de Helvécio Hatton “Em nome da razão”, no qual o hospital de Barbacena mais uma vez foi alvo de denúncias (BORGES, 2017).

Em viagem ao Brasil, no ano de 1979, o consagrado médico psiquiatra italiano, Franco Basaglia, ao visitar o Colônia, convocou a imprensa e se pronunciou abalado: “Estive hoje num campo de concentração nazista. Em lugar nenhum do mundo, presenciei uma tragédia como esta”. Suas considerações a respeito do tratamento desumano dado aos pacientes influenciou de modo contundente a reforma antimanicomial, chamando a atenção de parcela considerável da mídia internacional. Mediante esforços de renomados intelectuais e médicos favoráveis a extinção dos manicômios, em especial o psiquiatra Ronaldo Simões Coelho, vítima de perseguição política em razão de suas concepções revolucionárias, o modelo de tratamento psiquiátrico então vigente começava a se desmantelar (ARBEX, 2013).

Outro caso que vale a pena mencionar foi o envolvimento da psiquiatra Nise da Silveira na luta antimanicomial e a culminação do seu trabalho no Museu de Imagens do Inconsciente. Nise trabalhou por alguns anos no antigo Hospital Pedro II no Engenho de Dentro (RJ) e desenvolveu técnicas diferenciadas de tratamento e lazer para os internos, envolvendo principalmente a pintura, uma das bases para a moderna terapia ocupacional. As obras produzidas pelos internos chamaram a atenção da sociedade e duas mostras



foram organizadas, uma em 1947, pelo Ministério de Educação e Cultura, outra em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Posteriormente, em 1952, Nise seria a principal figura na criação do Museu de Imagens do Inconsciente - conhecido internacionalmente, seu acervo abriga cerca de 350 mil obras - e também pioneira na proposta de uma psiquiatria antiasilar (CÂMARA, 2002).

4. Resignificando objetos: o Museu da Loucura

Para Gomes e Oliveira (2010), a exposição de um museu possui um caráter propositivo que abarca escolhas políticas e socioculturais de um contexto. Assim, a significação de um objeto perpassa a criação de associações com uma memória que delimita um sentido ao visitante do museu. As coleções museológicas, mais do que representar, buscam reestruturar a própria percepção de uma sociedade sobre seu passado, afetando diretamente o presente.

Compreender, nas ressignificações, as tramas das relações sociais envolvidas nos processos de construção do passado através dos objetos, requer atenção para os interesses do presente, para a fundamentação teórico-conceitual e o aparato metodológico que embasam as representações dos sujeitos. Requer atenção, também, para as relações políticas inerentes a quaisquer processos relacionados à construção social de memórias, por si conflituoso, envolvendo visões diferentes sobre o quê e como deve-se lembrar (GOMES, OLIVEIRA, 2010, pg. 44).

O Museu da Loucura foi inaugurado em 16 de agosto de 1996, em parceria entre a Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (Fhemig) e a Fundação Municipal de Cultura de Barbacena (Fundac). Em entrevista, o curador do Museu da Loucura, Edson Brandão, fala da relevância do museu:

A importância transcende a questão de memória e de turismo. É um compromisso com a garantia dos direitos humanos através da conscientização das pessoas. É um museu social porque tem um discurso de quebra de preconceitos e de um assunto que é ainda atual, que são as dificuldades relacionadas à área da saúde mental. Queremos fazer as pessoas entenderem que a segregação e separação da sociedade é o problema, e não a doença, que é tratável. Você não pode negar a cidadania de uma pessoa porque ela é doente (G1 Zona da Mata, 2016).

Pensando no próprio acervo do museu, os objetos que serviram como evidências para justificar as denúncias e, conseqüentemente, a Reforma Psiquiátrica, tais como: eletrochoque, grades de celas, algemas, uniformes, instrumentos utilizados na lobotomia como o “fura gelo”, se tornaram objetos museológicos. Entretanto, a função original dos objetos, ou seja, “agredir”, “uniformizar”, ou legitimar um diagnóstico, sofreu uma ressignificação, sendo valorados como uma realidade negativa que não pode ser aceita



atualmente. Assim, existe um discurso do museu para com o público que visa uma determinada leitura que questione e revise esse passado. Esses “objetos portadores de sentidos” geram uma associação entre uma determinada memória ligada à acusação e a necessidade de mudança (MENESES, 1992 a: 12 apud BORGES, 2012, pg.4). Os objetos expostos no Museu da Loucura tornam-se elementos para uma reflexão sobre o antes e depois da Reforma Psiquiátrica e suas preocupações atuais.

o eletrochoque não é apenas vestígio de um passado odioso, mas torna-se fonte para reflexão sobre o seu uso como punição, sobre a conversão de um espaço de tratamento em lugar de tortura, sofrendo uma metamorfose quando inserido em um espaço expositivo (MENEZES, 1992, pg. 19 apud BORGES, 2012, pg. 5)

Para Borges, a exibição dessas peças demonstra uma forma de resistir a simples uniformização. Fora do seu uso comum, esses objetos podem suscitar novas percepções por parte dos visitantes do museu. Nesse sentido, uma consciência crítica pode ser formada pela reflexão induzida por estes espaços, ou seja, uma reconfiguração da loucura. Um exemplo de resistência exibido no acervo do museu são as bonecas confeccionadas pelas próprias internas do antigo Colônia. Essas bonecas recebiam um adorno bem característico de seus cotidianos: as algemas, transformadas em pulseiras enfeitando os pulsos das bonecas. Outro exemplo é a vitrine com várias notas de dinheiro e moedas da época, o que permite o visitante repensar o ato de guardar o dinheiro, significando que ainda existia a esperança do interno de sair da prisão para poder gastar (BORGES, 2012).

O espaço do museu pode ser retratado como “uma alegoria de um discurso que faz uso político de um passado doloroso, corroborando as discussões ligadas a Reforma Psiquiátrica” (BORGES, 2017, pg. 105). Para Borges, a alegoria permite uma representação de algo, mas que tenha um significado diferente da coisa referida inicialmente. Essa busca por uma renovação dos usos e significados visa preservar os vestígios negativos de outra época e criar novos sentidos. Todo esse acervo deve “sensibilizar os visitantes por meio de determinados arranjos de memória e da afetividade, a qual compõe o ato de lembrar aquilo que não se viveu, mas que, de alguma forma, gera empatia” (RAMOS, 2004 apud BORGES, 2017, pg. 122).

De acordo com Brulon (2016), os objetos do museu passam por um processo para se tornarem parte de uma exposição, assim, a carga simbólica que o objeto possuía em seu contexto original é resignificada, adquirindo novos sentidos no ambiente do museu. A funcionalidade simplesmente utilitária do objeto é substituída por um novo universo



simbólico que liga esse objeto a uma realidade e pessoas do seu contexto, e, conseqüentemente, com os visitantes do museu na atualidade.

5. Considerações finais

Em primeiro lugar, notamos que a sociedade contemporânea gerou uma necessidade de rememorar e preservar certos vestígios da nossa história, principalmente quando se trata de um passado doloroso. A Reforma Psiquiátrica, ocorrida no Brasil, foi um dos elementos do processo que permitiu a criação do Museu da Loucura dentro do antigo espaço do Hospital Colônia em Barbacena (MG). Um dos resultados desse processo foi a expansão da noção de patrimônio pela reconstrução de memórias contidas nos objetos e nas histórias dos internos.

Outra importante discussão feita no texto trata da contribuição da obra de Daniela Arbex, *Holocausto Brasileiro*, que reuniu a história do Hospital Colônia na forma de relatos, denúncias, fotografias etc. Uma das obras que reúne o maior conteúdo sobre o assunto e que recentemente foi transformada em um documentário homônimo. Isso aponta para a necessidade pública de debate sobre os acontecimentos nas mais variadas esferas sociais, dentre elas nos museus. O Museu da Loucura foi criado com o intuito de promover esses debates por meio da reestruturação da percepção da sociedade sobre esse passado. Nesse sentido, seu acervo abrange objetos do cotidiano dos internos que servem para conscientizar as pessoas sobre aquela realidade.

Por fim, concluímos que o acervo do Museu da Loucura é carregado de representações do seu contexto, ou seja, da própria memória dos acontecimentos ocorridos no Hospital Colônia. Entretanto, esses objetos também são (re)significados para sua exibição ao público de forma a infundir uma leitura daquela realidade histórica. Assim, o imaginário sobre os objetos é uma junção entre o objeto em si, a (re)significação dada pelo museu e a leitura que o visitante faz (orientada pelo museu). A memória de um passado doloroso - que não pode ser esquecido - está representada na exposição dos objetos e histórias de vida e morte dos internos, que também cobram uma postura da própria sociedade que produziu essa realidade, recontada no espaço museológico.



6. Referências:

ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro: Vida, Genocídio e 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Geração, 2013.

BORGES, Viviane Trindade. "A nossa sociedade produziu esse tipo de instituição": a reforma psiquiátrica e a constituição de lugares de memória e de resistência. In: *VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar*, Teresina, 2012. In: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, Natal. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar, 2013a. Acesso em 23/03/2017.

_____. Memórias difíceis: Hospital Colônia de Barbacena, reforma psiquiátrica brasileira e os usos políticos de um passado doloroso In: *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST - vol.10, no1, 2017*. <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/528/544>. Acesso em: 20/03/2017.

BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. *Transinformação*, Campinas, v. 28, n. 1, p. 107-114, Apr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010337862016000100107&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 Mar. 2017.

CÂMARA, Fernando Portela. História da Psiquiatria: vida e obra de Nise da Silveira. In: *Psychiatric online Brasil*, Vol. 7 N° 9, setembro, 2006. Disponível em: <http://www.polbr.med.br/ano02/wal0902.php>. Acesso em: 12/04/2017.

GOMES, Alexandre Oliveira; OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, pg. 42-55, jul/dez. 2010. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/136/134>. Acesso em: 20/03/2017.

Museu da Loucura é reaberto com objetivo de conscientizar a sociedade. In: *G1 Globo Zona da Mata* [online], maio 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2016/05/museu-da-loucura-e-reaberto-com-objetivo-de-conscientizar-sociedade.html>. Acesso em 01/04/2017.



O ACERVO MUSEOLÓGICO COMO POSSIBILIDADE PARA A POPULARIZAÇÃO DA CIÊNCIA

Kátia Fernanda da Paz Almeida¹

Julieta Aparecida Rodrigues¹

João Francisco Vítório Rodrigues¹

RESUMO:

Entre as atribuições de um museu, podemos citar que além de guardar patrimônios históricos e de grande importância para sociedade, está também a produção de conhecimentos com base em seu acervo. Tudo isso tem se tornado possível devido a investimentos de projetos e das próprias instituições ao inserir monitorias e sequências didáticas capazes de fazer com que o público se aproprie dos temas apresentados na exposição. Tendo em vista essas considerações o projeto EducAmbiental Animal utiliza da exposição do Museu de História Natural da Universidade Federal de Alfenas – MHN-UNIFAL – para realizar monitorias e promover uma relação entre as coleções e a divulgação da ciência, para promover a produção de conhecimentos junto a educação ambiental.

PALAVRAS CHAVE:

Acervos. Educação Ambiental. Ciências Naturais.

ABSTRACT:

Among the attributions of a museum, we can mention that in addition to storing historical heritage and of great importance for society, are also producing knowledge based on its collection. All this has become possible due to investments of projects and the institutions themselves by inserting monitoring and didactic sequences capable of making the public take ownership of the themes presented at the exhibition. In view of these considerations, the project EducAmbiental Animal uses the exhibition of the Museum of Natural History of the Federal University of Alfenas -MHN- UNIFAL- to carry out monitoring and promote a relationship between the collections and the dissemination of science, to promote the production of knowledge together Environmental education.

KEY-WORDS:

Environmental Education.Natural Sciences.

¹ Universidade Federal de Alfenas – UNIFAL-MG, Alfenas, Minas Gerais, Brasil. Contato: katiafernanda00@yahoo.com.br; julieta.biologia@gmail.com; joaofvrodriques@gmail.com.



Introdução

Entre as atribuições de um museu podemos citar a produção de conhecimentos com temas abordados com base ao seu acervo. (FALCÃO, 2009). Cada vez mais o museu tem ganhado ênfase enquanto espaço educativo, pois são muitas as possibilidades de incorporação de projetos que estimulem o conhecimento. (MOREIRA, 2006; KRASILCHIK; MARANDINO, 2007).

As sequências didáticas abordadas nas exposições indicam que há uma estratégia ao se abordar alguns conceitos. Cada objeto faz com que o público se aproprie de saberes, portanto, é necessário que linguagens específicas sejam incorporadas às visitas de modo a conduzir o público e o aproxima-lo do universo em exposição. (MARANDINO, 2009)

Assim, podemos relacionar o museu à popularização da ciência para os cidadãos. Basicamente temos dois tipos de museus, sendo Museu de Ciências e Técnica e Museu de História Natural, ambos compartilham de muitas semelhanças, porém algumas características são cruciais para a diferenciação de cada um destes espaços. (GIL, 1988).

Segundo Gil (1988) desde o início do século XX, o intuito dos Museus de Ciências e Técnica, seria divulgar sua coleção de forma educativa, através da sua forma de exposição, de modo que a disposição dos elementos em destaque fosse compreensível por elas próprias. Os museus de História Natural também agem no mesmo intuito, porém a disposição dos objetos inseridos assume uma forma diferente dentro do plano de exibição. Ainda entre as características de um Museu de História Natural, também se pode citar que há uma preocupação com a investigação da natureza fundamentada nas coleções que reúne. De modo geral tanto Museu de Ciência e Técnica, quanto Museu de História Natural, compartilham da mesma perspectiva de investigação, porém os Museus de Ciência e Técnica não são considerados instituições de pesquisa nessa área, pois o mesmo não trata de investigação no domínio das ciências e das técnicas que procura exibir e explicar.

Com intuito educativo, os Museus de História Natural organizam seus acervos de maneira didática, transformando aquilo que antes seria só uma coleção, em modelos estratégicos, que estimulem uma associação e assimilação de conhecimentos voltados para os temas trabalhados neste espaço (VAN PRAET, 1995). Exemplo disso foi o desenvolvimento dos dioramas no fim do século XIX, que utilizam de montagem de cenários para fins artísticos e didáticos, dispendo de animais taxidermizados e outros objetos que possibilitem colocar em cena conceitos de biogeografia e ecologia (MARANDINO, 2010). Dentro das sequências didáticas, pode-se observar também as apresentações de grupos de



animais sistematizados conforme sua ordem evolutiva. A organização das coleções e exposições estão diretamente ligadas a teorias desenvolvidas por grandes nomes da Ciência como, por exemplo, Charles Darwin, autor que publicou "A origem das espécies" em 1859, sendo um grande marco para a ciência da natureza desde aquela época até os dias atuais (VAN PRAET, 1995). Associando esses grandes nomes da ciência incorporados ao acervo, nos mostra o museu como sendo uma instituição que, conserva, investiga e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade (ICOM, 2001). Sendo assim mais uma vez podemos relacionar Museus de Ciências Naturais à popularização da ciência de maneira didática, visando aproximar diferentes grupos de pessoas ao conhecimento científico (LOPES, 1997).

Utilizando da sequência didática e das temáticas exploradas no museu de história natural, ainda ressaltando esta instituição como um espaço educativo e que possibilita a incorporação de projetos que estimulem o conhecimento com base em seu acervo, o presente trabalho apresenta a educação ambiental incorporada a este espaço diferencial de ensino, uma vez que o meio ambiente também deve ser considerado como um patrimônio a ser protegido.

Objetivos

Para aproximar a comunidade da Universidade, compartilhando os saberes proporcionados por ela, foi desenvolvido o projeto EducAmbiental Animal, atuando dentro do Museu de História Natural da Universidade Federal de Alfenas (MHN-UNIFAL). O projeto tem como objetivo desenvolver visitas monitoradas dentro do museu da instituição, abordando conceitos ecológicos e conservacionistas, que visam o desenvolvimento da educação ambiental. Para isso utiliza do seu acervo e explora sua sequência didática como eixo norteador dos conceitos trabalhados. Cada visita, assim como as informações prestadas aos visitantes, é adaptada conforme o público específico, podendo este ser entre crianças de educação infantil e fundamental, adolescentes do ensino médio e adultos.

Além de informações e conhecimentos relacionados ao meio ambiente, explorando o acervo da exposição permanente, são abordadas outras áreas das Ciências da Natureza, como a evolução, objetivando que o visitante adquira conhecimento de forma natural sobre a origem e cadeia evolutiva da vida no planeta, pela visão científica.

Materiais e Métodos

O museu da Universidade Federal de Alfenas conta com exposições de temas variados, sendo elas, exposição de minerais e fósseis voltados para área de paleontologia e geologia, exposições da memória e patrimônio da Universidade e também uma exposição voltada para a fauna e flora recente.

O projeto EducAmbiental Animal é desenvolvido dentro da exposição voltada para a fauna e flora recente, contando com o acervo de animais taxidermizados, dioramas com representação dos biomas de cerrado e mata atlântica, coleção de insetos, coleção de conchas de moluscos, animais invertebrados conservados em via úmida e também com a sequência completa de esqueletos dos cinco grupos de animais vertebrados, organizados na ordem evolutiva proposta por Charles Darwin, além de uma réplica do navio H.M.S Beagle, onde Darwin navegou durante anos e iniciou sua pesquisa.

As visitas monitoradas acontecem com agendamento antecipado, de acordo com a disponibilidade do Museu e da equipe participante. Junto à exposição são fornecidas aos visitantes informações acerca da classificação biológica dos grupos de animais e também das técnicas utilizadas para conservação dos mesmos com o objetivo de exposições e estudo. As informações prestadas aos visitantes são adaptadas conforme o público específico de cada visita. Com isso, são desenvolvidas atividades variadas e oficinas, também conforme o grupo em questão, como aplicação de jogos envolvendo animais e suas características, contação de histórias, dinâmicas, atividades para colorir, entre outras.



Fig.1- Diorama representando o cerrado do MHN-UNIFAL.

Fonte: Próprio autor.



Fig.2- Parte do acervo de esqueletos do MNH-UNIFAL

Fonte: Próprio autor.

Resultados e Discussões

Foi contabilizado o número de visitantes do projeto entre março e novembro de 2016, atingindo um público de 2781 (duas mil setecentos e oitenta e uma) pessoas, entre alunos e professores, da cidade de Alfenas e região, dos níveis de educação infantil, fundamental I, fundamental II, médio, técnico e superior, além do público em geral, sendo este último composto por pessoas de diferentes idades participantes das atividades de final de semana inseridas no projeto “Uma Noite no Museu” e “O Museu e a Feira” que ocorrem aos sábados e domingos, no último final de semana de cada mês durante todo o ano.

O projeto, desde sua estreia no espaço de exposições do MHN, tem recebido grande procura para agendamento de visitas pelo público escolar, e este alto número de participantes já atendido em curto espaço de tempo, reflete muito além do esperado.

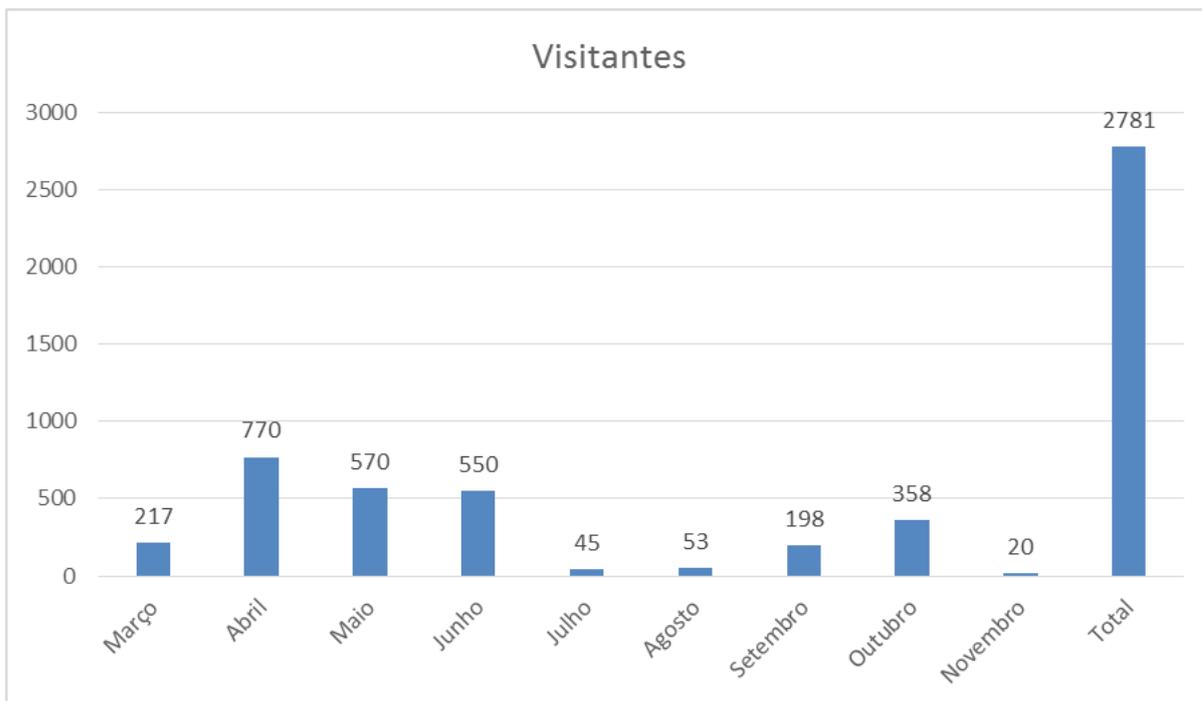


Gráfico 1 - Número de visitantes na exposição do projeto no MHN-UNIFAL no ano de 2016.

Fonte: Próprio autor.



Fig.3 - Parte da equipe do projeto

Fonte: Próprio autor.



Fig.4- Visita de grupo escolar ao museu

Fonte: Próprio autor.



Fig.5 – Dinâmica aplicada em grupo

Fonte: Próprio autor.



Fig.6- Público sendo monitorado durante a visita.

Fonte: Próprio autor.

Conclusão

O projeto, até então, por se tratar de uma ação de extensão, ainda não realizou registro formal avaliativo das ações aplicadas junto ao público. Porém é notável a aquisição de conhecimentos e valores ecológicos, demonstrando melhor percepção do meio ambiente e formação de consciência ambiental nos visitantes, pela participação e interesse do público envolvido na visita, percebido através da abordagem com perguntas e discussões acerca dos assuntos trabalhados.

Outra forma que demonstra o alcance dos objetivos junto ao público veio pelo reconhecimento da mídia, fazendo com que o trabalho fosse destaque em jornais e revistas que circulam na região e em tais reportagens, contando com o depoimento dos visitantes, em que os mesmos demonstram aquisição de conhecimentos e formação de consciência ambiental, em relação aos temas abordados nas visitas.

Sendo assim podemos concluir que além do museu ser um espaço que preserva os patrimônios e histórias da nossa sociedade, pode também ser local com possibilidade para aproximação e aquisição de conhecimentos em diversas áreas.



Referências:

- FALCÃO, A. Museu como um lugar de memória. *Museu e escola educação formal e não-formal*, 2009.
- GIL, Fernando. B. Museus de ciência: preparação do futuro, memória do passado. *Revista de Cultura Científica*, Lisboa, n. 3, p. 72-89, out., 1988.
- ICOM. *Comitê Internacional de Museus - Definições de museu*. 2001. Disponível em <<http://www.museus.gov.br/sbm/oqueemuseu>>. Acesso em: 30 març. 2017.
- KRASILCHIK, Myriam; MARANDINO, Martha. *Ensino de ciências e cidadania*. São Paulo: Ed. Moderna, 2007. v. 1.
- LOPES, Maria. M. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MARANDINO, Martha. *O conhecimento biológico nas exposições de museus de ciências: análise do processo de construção do discurso expositivo*. 2001. 435 p. Tese (Doutorado em Educação)– Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- MARANDINO, Martha. *Museus de Ciências, Coleções e Educação: relações necessárias*. São Paulo, p.10, 2009.
- MOREIRA, I. de C. A inclusão social e a popularização da ciência e da tecnologia no Brasil. *Inclusão Social*, Brasília, v. 1, n. 2, p. 11-16, abr./set., 2006.
- VASCONCELLOS, H. Espaços educativos impulsionadores da educação ambiental. *Cad.CEDES*. Campinas, 2009.
- VAN PRAET, Michel. Les expositions scientifiques, “miroirs épistémologiques” de l’évolution des idées en sciences de la vie. *Bulletin d’Histoire et d’Epistémologie des Sciences de La Vie*, Paris, v. 2, n. 1, p. 52-69, 1995.



A RESISTÊNCIA COMO ARTE E A ARTE COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA – diálogos entre as *arpilleras* e a literatura de Isabel Allende

Bárbara Pereira Mançanares¹

RESUMO:

A arpillera é uma técnica têxtil popular chilena, originada em Isla Negra, que nas décadas de 1970 e 1980 é ressignificada através de oficinas promovidas em Santiago pelo Vicariato de Solidariedade. As arpilleras passaram a representar uma cultura material da resistência das mulheres chilenas às violências físicas e simbólicas empregadas pelo governo de Pinochet. Este trabalho estabelece diálogos entre as arpilleras produzidas pelas mulheres chilenas com a literatura de Isabel Allende, uma vez que ambas linguagens podem ser interpretadas como resistência, denúncia e produção memorial sobre a Ditadura Militar no Chile.

PALAVRAS CHAVE:

Museus. Arpilleras. Literatura. Ditadura Militar. Chile.

ABSTRACT:

The arpillera is a popular Chilean textile technique, originated in Isla Negra, which in the decades of 1970 and 1980 is resignified through workshops promoted in Santiago by the Vicariate of Solidarity. The arpilleras came to represent a material culture of the resistance of the Chilean women to the physical and symbolic violence used by the government of Pinochet. This work establishes dialogues between the arpilleras produced by the Chilean women with the literature of Isabel Allende, since both languages can be interpreted as resistance, denunciation and memorial production on the Military Dictatorship in Chile.

KEY-WORDS:

Museums. Arpilleras. Literature. Military Dictatorship. Chile.

¹ Graduada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/MAST.

1. A narrativa museal e suas formas de dizer o “indizível”

A atribuição de sentido ao termo "museu" foi se modificando ao longo da história. Na Grécia antiga, o *mouseion*, ou “casa das musas”/“templo das musas”, era uma mistura de templo e instituição de pesquisa (voltado sobretudo para o saber filosófico). O termo museu foi pouco utilizado na Idade Média, mas reapareceu no século XV, período em que o colecionismo tornou-se moda em toda a Europa. As coleções principescas do século XIV foram aprimoradas nos séculos XV e XVI através da inserção de objetos e obras de arte da Antiguidade, tesouros e curiosidades oriundos da América e da Ásia. Os “gabinetes de curiosidades” e as coleções científicas, em alguns casos, eram nomeados de museus (JULIÃO, 2006). Compilações de diversos temas foram publicados com o nome “museu” como, por exemplo, a “Museum Britannicum”, de 1791, que era uma compilação sobre “assuntos elegantes para conversação” e coisas “curiosas, pitorescas e raras” (SUANO, 1986, p. 11).

Na história recente, o museu tem sido amplamente discutido e há inúmeras tentativas de defini-lo, seja como instituição permanente e sem fins lucrativos ou como um fenômeno. As teorias contemporâneas acerca do museu tem como ponto em comum seu caráter “social”, de estar “à serviço da sociedade” e seu caráter de preservar e transmitir o patrimônio material e imaterial – ou seja, cultural – da humanidade. Um documento emblemático para a Museologia é a Declaração da Mesa Redonda de Santiago, de 1972, no Chile.

Segundo Varine (1995), duas das principais ideias contidas na Carta de Santiago, e inovadoras nos debates da época, foram: o museu integral, que leva em consideração a totalidade dos problemas da sociedade, e o museu enquanto ação e instrumento de mudança social. O museu ficou definido nesse encontro como:

uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permite esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais (DECLARAÇÃO DA MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE apud ARAUJO; BRUNO, 1995, p. 21).

Este foi um importante documento para repensar o que é um museu e qual a sua função na sociedade. A Declaração insere o museu enquanto um instrumento social, participativo da formação de consciências e elemento de mudança, de ruptura. Em resumo,



é possível observar a construção do museu como um ato político. Um fato curioso é que, apenas um ano depois, em 1973, o Chile passou a sofrer com a instauração de um regime autoritário e violento, não só no plano físico como também no plano simbólico (do qual o museu faz parte).

O museu se institui, segundo Borges (2013) como uma proposta de ver, recortar, compreender, classificar, conhecer e representar uma realidade, sendo um ator histórico e produtor de historicidades. O museu e sua narrativa, uma vez que articulam memórias, identidades, estabelecem sentidos e ressignificam a realidade se configura como um local de disputa de memórias:

Por isso mesmo, o museu acontece como um lugar de disputa de/por memórias e sentidos. Debates e disputa que se estabelecem, em diversos níveis, entre museu e sociedade, o que caracteriza o espaço museal (espaço simbólico-imaginário como parte do tecido social) como uma arena permanente de negociação, de controvérsias e consenso/dissenso, logo, daquilo que é dito e do que interdito. As narrativas museais – melhor dizendo, os discursos produzidos/instituídos pelos museus –, em seus vários graus de tensão, põem a descoberto um jogo discursivo/arquivístico entre memória e contra-memória (BORGES, 2013, p. 51).

Sendo o museu um local de produção e ressignificação de sentidos que tem em seu cerne um compromisso com a sociedade, sua transformação e autonomia, faz-se necessário, na narrativa museal, encontrar formas de dizer o indizível e suas fragilidades.

A exposição não está pautada apenas em aspectos físicos de exibição dos objetos. A exposição, e sua narrativa museal, indagam e colocam em evidência significados, conteúdos: “A *exposição realiza (ou pretende) socializar o conhecimento, dizer algo a alguém (mensagem), viabilizar leituras inteligentes dos objetos e, através deles, da realidade (leitura do mundo, de que fala Paulo Freire)*” (GUARNIERI, 2010 [1986], p. 138); é uma mensagem, um discurso e uma linguagem.

A linguagem-museu utiliza-se de um recorte. Através de um pensamento crítico sobre esse recorte é possível levantar o não dito, o silenciado, a disputa de memória que se trava na escolha de uma narrativa. O museu, muitas vezes “teatro da memória” dos vencedores, com sua ressignificação (como aponta a Declaração da Mesa Redonda de Santiago), passa a pesquisar, compreender e expor elementos imbricados na resistência popular contra o autoritarismo e uma história construída de cima para baixo. Este é o caso das exposições de *arpilleras* que, através da linguagem do bordado, tornaram-se elemento de resistência, luto e luta de mulheres chilenas nas décadas de 70 e 80.



As *arpilleras* foram divulgadas na Europa por intermédio da cantora, folclorista e bordadeira Violeta Parra. Violeta Parra expos várias *arpilleras* no Pavilhão Marsan do Museu de Artes Decorativas do Palácio do Louvre em 1964. Conta-se que ela passou a se dedicar aos bordados devido a uma hepatite que a afastou de suas outras atividades habituais. Entretanto, nesse momento em que Violeta Parra divulga essa técnica têxtil na Europa, não havia a atribuição de sentido a esse bordado que só será construída a partir do Golpe de Estado em 1973.

2. Arpilleras da resistência

As “arpilleras” constituem-se, a princípio, como uma técnica têxtil que tem sua origem na tradição popular. Foi iniciada por um grupo de bordadeiras de uma localidade chamada de Isla Negra, no litoral central do Chile. As *arpilleras* são montadas em suporte de aniagem. São utilizados panos rústicos, como sacos de farinha ou batatas, confeccionados em linho grosso ou cânhamo. O bordado é feito com agulhas e fios, podendo, eventualmente, adicionar detalhes em lã e crochê. O que, primeiramente, é chamado de “arpillera” é a tela de fundo; todavia, o termo acabou nomeando a técnica têxtil e, posteriormente, o grupo de mulheres que utilizaram essa técnica como resistência à ditadura militar no Chile.

A princípio, quando produzida no contexto de Isla Negra, as *arpilleras* eram consideradas como um artesanato local, dentro de uma lógica utilitária e decorativa que, muitas vezes, é atribuído ao trabalho artesanal destinado aos espaços domésticos. Na década de 1970, no Chile, com a ditadura militar e as tensões sociais que se originaram em decorrência dela, as *arpilleras* deixam de ser vistas (e produzidas) como artesanato e tornam-se instrumento de resistência e denúncia sobre o que acontecia no Chile e uma maneira de ressignificar as ausências dos desaparecidos políticos.

Na década de 1970, ocorreu no Chile a vitória da Unidade Popular e a conquista da presidência por Salvador Allende. Com uma formação de base socialista e humanitária, Allende passou a preocupar alguns setores nacionais e internacionais, como os Estados Unidos, que temiam a formação de “regimes comunistas”. Segundo Roberta Bacic (In MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2012), o Chile foi o primeiro país sul-americano a chegar ao socialismo por via democrática.

Em 11 de setembro de 1973, ocorreu o golpe militar no Chile liderado pelas Forças Armadas, tendo como líder Augusto Pinochet. A tomada do governo pelas Forças Armadas



não ocorreu apenas no Chile, mas também em outros países da América Latina com a instauração das ditaduras militares. Há estudos que afirmam que Salvador Allende foi assassinado na tomada de poder; outros que ele se suicidou, como nas pesquisas realizadas pela Comissão Nacional pela Verdade e Reconciliação. Na ocasião do golpe, o palácio La Moneda foi bombardeado pela aviação chilena (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2012).

Neste novo contexto político autoritário instaurado não só no Chile, mas em outros países da América Latina, como Brasil e Argentina, o panorama social passou a ser permeado de mortos, desaparecidos políticos, torturados. Ocorreu o fim das liberdades individuais e uma intensa violação aos direitos humanos. Apesar de toda violência física e simbólica, surgiram movimentos culturais de resistência à censura e à repressão, como foi o caso das *arpilleras*.

As oficinas de *arpilleras* foram criadas sob a proteção do Vicariato de Solidariedade para apoiar vítimas de violação dos Direitos Humanos. Essa instituição foi criada devido ao pedido do cardeal Raul Silva Henriquez e autorizada pelo papa Paulo VI. No Vicariato de Solidariedade também funcionava o Grupo de Familiares de Presos Desaparecidos. Na FASIC - Fundação Social de Ajuda das Igrejas Cristãs - também se reuniam os Grupos de Familiares de Executados Políticos e de Ex-presos Políticos (PEREIRA, CAMPOS e ALQUATTI, 2012; MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2012).

As *arpilleras*, na década de 70, foram elaboradas com retalhos de roupas de maridos e filhos ausentes (vítimas do regime militar) e transformaram-se em linguagem. As mulheres começaram a compartilhar suas experiências de violação aos direitos humanos nas oficinas promovidas e apoiadas pelo Vicariato de Solidariedade e por outras igrejas.

As mulheres chilenas utilizaram como temas em suas *arpilleras* tanto representações da vida cotidiana como também suas experiências atreladas à ditadura, violação aos direitos humanos, lutas e resistências individuais e coletivas, mensagens de paz, apelos, propostas políticas, denúncias: “*Não ficaremos de mãos cruzadas diante de tanta repressão e miséria. Levaram nossos maridos, filhos e líderes. Porém, enquanto há vida há esperança, e expressamos isto em nossas ações*”² (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2012, p. 19).

² Testemunho dado por um grupo de base em 1987.



As denúncias feitas através das *arpilleras* tiveram repercussão internacional e incomodaram o governo, que as chamou de “tapeçarias da difamação”. As tapeçarias foram acusadas de movimento antichileno e de infração da Lei de Segurança. O jornal *La Segunda* relatou:

Ministro ordena ampla investigação sobre tapeçarias difamantes (...) O ministro do interior solicitou que se instrua processo por infração à Lei de Segurança contra Chinda Perez, envolvida na remessa ao exterior de tecidos artesanais com motivos de evidente conteúdo político antichileno (apud MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2012, p. 8).

Na década de 80 intensificaram os movimentos contra a ditadura. Devido ao desgaste da junta militar e das pressões nacionais e internacionais, Pinochet convocou um plebiscito sobre a sua continuidade no poder. Perdeu o plebiscito realizado em 1988, o que levou ao processo de transição para a democracia.

No Brasil, há a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça – formada por conselheiros agentes da sociedade civil e professores universitários. Foi criada em 2001 com o objetivo de reparar moral e economicamente as vítimas de atos de exceção, arbítrio e violações aos direitos humanos entre 1946 e 1988. Integra a referida Comissão o Projeto Marcas da Memória. Embora seja voltado à história brasileira, o projeto Marcas da Memória promoveu a exposição intitulada “*Arpilleras da resistência política chilena*”, sobre a repressão política no Chile, para aflorar a percepção do que há de comum na identidade de luta e resistência de brasileiros e chilenos. A exposição ocorreu em 2012 no Memorial da Resistência de São Paulo.

Ao redor do mundo foram feitas outras ações expositivas com as *arpilleras*, como: "Costurando a Paz" (Suíça - 2011), "O Custo humano da guerra" (Museu da Torre/Irlanda - 2011), "Costurando a resistência - narrativas da vida diária em arpilleras chilenas (Museu da Universidade de Osaka - 2010), "Arpilleras chilenas de ontem e de hoje" (Embaixada chilena em Dublin - 2010), "As políticas do cotidiano comum em arpilleras chilenas e de outros países" (Irlanda - 2010), "Seguindo a linha" (Inglaterra - 2010), "Arpilleras do Chile - uma retrospectiva" (Consulado Geral do Chile nos EUA - 2010), "Vozes em tapeçarias" (Inglaterra - 2010), "Histórias culturais em têxteis" (Irlanda - 2010), "Arpilleras habitadas por memórias (Espanha - 2010), "O custo humano da guerra" (Inglaterra - 2009), "Linhas da vida: colchas memoriais e arpilleras que falam" (Inglaterra - 2009), "Encontrando nossas vozes - o poder das arpilleras" (Irlanda - 2009), "Linhas do destino: testemunhos de violência, esperança e sobrevivência" (Alemanha - 2009), "Arpilleras que clamam" (Irlanda - 2009), "Arpilleras" (Irlanda - 2009), "A arte da sobrevivência: as tapeçarias da resistência



das mulheres chilenas" (Espanha - 2008), "Arpilleras e Quilts que clamam, desafiam e questionam" (Holanda - 2008), "As políticas das arpilleras chilenas" (Inglaterra - 2008), "Arpilleras chilenas" (Irlanda - 2008), "As políticas das arpilleras chilenas" (Irlanda - 2008).

Todas essas exposições de *arpilleras*, cultura material e patrimônio da resistência das mulheres chilenas, buscam dizer o indizível sobre um contexto histórico-cultural de violação dos direitos humanos, repressão às liberdades individuais, tortura, morte e desaparecimento de parentes, amigos e líderes comunitários.

3. As arpilleras e a literatura de Isabel Allende – diálogos sobre a ditadura militar

As mulheres chilenas no contexto histórico-social-cultural da ditadura transformaram o lugar das *arpilleras* no cotidiano: de uma técnica têxtil tradicional da cultura chilena, as *arpilleras* tornaram-se um instrumento de resistência e denúncia contra o regime. Há, também, o deslocamento do sujeito produtor do objeto – de artesãs essas mulheres tornaram-se militantes e se constituíram como uma ameaça ao regime, uma vez que foram identificadas como reprodutoras de difamações e pensamentos antichilenos. Segundo Pereira, Campos e Alquatti,

As arpilleras podem ser problematizadas, através deste viés, ao se considerar os processos de produção, reprodução e transformação associados ao fazer artesanal das mulheres chilenas. Tem-se então as arpilleras como produto de consumo, resultado do trabalho de mulheres pertencentes às classes sociais desfavorecidas. A mulher pobre que costura, é a reprodução de um lugar social que interessa a ser mantido pela classe – machista e patriarcal – dominante.

Por fim, a crítica realizada por estas mulheres, mães, esposas e filhas, através de suas produções artesanais, é a transformação, situada como resistência a um contexto explorador.

É nesta transformação, resistência, ruptura da reprodução social, que se encontra a autoria. Há o deslocamento da posição-sujeito bordadeira para a posição-sujeito militante contra o sistema de Pinochet" (PEREIRA, CAMPOS, ALQUATTI, 2012, p. 6).

Se de um lado as mulheres chilenas em questão utilizaram o bordado como linguagem para dizerem o indizível sobre as ausências, atrocidades cometidas pelo regime e seus lutos, enquanto elas ali permaneciam em suas casas, Isabel Allende utilizou da literatura como linguagem para as suas denúncias em uma situação em que a ausência era a dela própria, no exílio. De um lado temos a resistência como arte, na construção das *arpilleras* que, posteriormente, viraram objetos de museu em exposições pelo mundo; e da arte, que é a literatura, como resistência na construção narrativa de Isabel Allende.



Podemos identificar duas *arpilleras* em que é possível estabelecer diálogos com os escritos de Isabel Allende. A construção narrativa literária e a construção de *arpilleras* nos mostram linguagens diferentes acerca de uma mesma temática, tornando-se patrimônios significativos sobre a memória e a história da ditadura militar no Chile.

Isabel Allende, embora tenha nascido no Peru em 1942 em função da vida diplomática de seu pai, logo voltou ao Chile, país de sua família. Seu pai, Tomás Allende, era funcionário diplomático e primo de Salvador Allende, ex-presidente do Chile que teve seu governo derrubado pelo golpe de Pinochet e Forças Armadas. O padrasto de Isabel Allende, chamado por ela no livro *“Paula”* como “tio Ramón” também era funcionário diplomático e ligado ao Governo de Salvador Allende. Além desses fatores que tornavam a, até então jornalista, ligada ao líder derrubado com o golpe de estado, Isabel Allende passou a se envolver e ajudar perseguidos políticos até o momento em que, para proteger a sua família, foi para o exílio.

Dentre as inúmeras *arpilleras* existentes sobre a ditadura militar no Chile, existe uma que retrata o assassinato do General Prats e sua esposa Sofia Cuthbert em Buenos Aires. É possível promover um diálogo entre a *arpillera*, que retrata o acontecido através do bordado, e o livro *“Paula”*, de Isabel Allende, que descreve situações que culminaram na morte do antigo general das Forças Armadas chilenas e possuía uma relação de respeito com Salvador Allende.

Um ano depois do Golpe a junta Militar fez assassinar em Buenos Aires o general Prats porque julgou que desde lá o antigo Chefe das Forças Armadas podia encabeçar uma revolta de militares democráticos. Também se temia que Prats publicasse as suas memórias revelando a traição dos generais; na altura fora difundida a versão oficial dos acontecimentos de 11 de Setembro, justificando os factos e exaltando até ao heroísmo a imagem de Pinochet. Mensagens telefónicas e bilhetes anónimos tinham prevenido o general Prats de que a sua vida corria perigo. O tio Ramón, de quem se suspeitava possuir cópias das memórias do general, foi também ameaçado nos mesmos dias, mas no fundo não acreditou. Prats, ao contrário, conhecia bem os métodos dos seus colegas e sabia que na Argentina começavam a actuar os esquadrões da morte, que mantinham com a ditadura chilena um horrendo tráfico de corpos, prisioneiros e documentos de identidade dos desaparecidos. Tentou em vão obter um passaporte para abandonar aquele país e ir para a Europa; o tio Ramón falou com o Embaixador do Chile, antigo funcionário que fora seu amigo durante muitos anos, para lhe pedir que ajudasse o general desterrado, mas enredaram-no em promessas que nunca foram cumpridas. Um pouco antes da meia-noite de 29 de Setembro de 1974 explodiu uma bomba no automóvel da família Prats ao regressarem a casa depois de jantarem com os meus pais. A potência da explosão lançou pedaços de metal candente a cem metros de distância, fez em migalhas o general e matou a mulher numa fogueira infernal. Passados alguns minutos congregaram-se no local da tragédia jornalistas chilenos que chegaram antes da polícia argentina, como se

estivessem à espera do atentado ao voltar da esquina (ALLENDE, sem data, p. 192).



El largo brazo de la DINA I: Asesinato en Buenos Aires
42,9 x 60,4 x 0,6 cm

(MUSEU DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS, 2012, p. 37)

A *arpillera* possui as inscrições “1974/ Buenos Aires/ General Prats y Sofia Cuthbert”. O general e sua esposa são representados como dois corpos negros com detalhes em vermelho, representando a violenta morte. O carro do general está disforme, com detalhes em vermelho, marrom, preto e cinza que sugerem o estado de degradação do carro após a explosão. A paisagem da *arpillera* também insere pessoas em suas residências e na rua espantadas com o acontecimento.

Outra *arpillera* onde o diálogo é possível com as obras de Isabel Allende é a chocante “Hornos de Lonquén” (Fornos de Lonquén). Este caso foi emblemático e gerou muita comoção. Em 1978 foram encontrados corpos na localidade de Lonquén, próxima à Santiago, de camponeses assassinados pela ditadura e escondidos em fornos de cal abandonados. A Igreja Católica denunciou o ocorrido e o juiz Adolfo Bañados abriu processo por assassinato contra um grupo de policiais. Todavia, eles foram beneficiados pela lei de anistia promulgada meses antes. Os crânios amarelados, os cabelos pretos, a calça jeans e o colete masculino foram o que sobrou dos 15 camponeses detidos em outubro de 1973 na comunidade rural de Ilha de Maipo. Os rastros desses homens se perderam por cinco anos, até serem achados em 1978.



(MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2012, p. 24)

A *arpillera* mostra um camburão, com grades nas janelas, emitindo sons; um grupo de mulheres questionando onde estão seus familiares diante das fotografias dos mesmos; outras mulheres reivindicando respostas em frente a homens bordados em retalhos marrons. Ao analisar a caracterização desses homens é provável que se refiram aos policiais e militares do regime, pois possuem uma espécie de cassetete e um adereço típico de fardas policiais que cruzam o peito e a cintura.

O caso dos Fornos de Lonquén ocupou o imaginário de Isabel Allende por vários anos até que o episódio foi abordado em seu terceiro livro *“De amor e de Sombra”*. Na obra *“Paula”* Isabel narra o acontecido em Lonquén e os desdobramentos em sua vida pessoal e literária:

Em 1978, foram descobertos no Chile, na localidade de Lonquén, a poucos quilômetros de Santiago, os corpos de quinze camponeses assassinados pela ditadura e escondidos nuns fornos de cal abandonados. A Igreja Católica denunciou o achado e o escândalo rebentou antes que as autoridades o pudessem silenciar, era a primeira vez que apareciam os restos de alguns desaparecidos e o dedo trêmulo da justiça chilena não teve outro remédio senão incriminar as Forças Armadas. Foram acusados vários carabineiros, levados a julgamento, condenados por homicídio em primeiro grau e de seguida postos em liberdade pelo general Pinochet mediante um decreto de amnistia. A notícia foi publicado na imprensa mundial e foi assim que eu tive conhecimento do caso em Caracas. Nessa altura desapareciam milhares de pessoas em muitos lugares do continente, o Chile não era uma exceção. Na Argentina as mães dos desaparecidos desfilavam na Plaza de Mayo com as fotografias dos filhos e netos ausentes, no Uruguai



sobejavam nomes de presos e faltavam corpos. O sucedido em Lonquén foi um murro na boca do estômago, essa dor não me abandonou por muitos anos. Cinco homens da mesma família, os Maureiras, morreram assassinados por aqueles carabineiros (ALLENDE, sem data, p. 240).

Isabel Allende, desde a notícia sobre os fornos de Lonquén, passou a coletar informações sobre o caso, até que em 1983 possuía um volume considerável de informações. Optou por entrelaçar os dados e criar o enredo do livro *“De amor e de Sombra”*. Há um caso curioso sobre a ficção e a realidade: no livro, os protagonistas vão de motocicleta até uma mina fechada, durante o toque de recolher. Lá, abrem a mina com pás e se deparam com os corpos assassinados, tiram fotografias e entregam as provas dos assassinatos ao cardeal, que ordena a abertura do túmulo. Ao mostrar essa parte da narrativa ficcional para sua mãe, Allende conta na obra *“Paula”* que a mãe, por sua vez, achou aquela passagem pouco provável, mesmo se tratando de um romance.

O livro foi editado em 1984. Quatro anos depois, Isabel Allende foi retirada da lista dos exilados que não podiam voltar ao Chile e, dessa forma, ela pode se sentir livre para regressar pela primeira vez ao seu país para votar no plebiscito que disse "Não mais!" à Pinochet. Isabel Allende conta que:

Uma noite tocou a campainha da casa de minha mãe em Santiago e um homem insistiu em falar comigo em privado. A um canto do terraço disse-me que era sacerdote, que soubera em segredo de confissão o caso dos corpos enterrados em Lonquén, tinha lá ido na sua motocicleta durante o recolher, aberto a mina interdita à pá e picareta, fotografado os restos e levado as provas ao cardeal, que lá mandou um grupo de sacerdotes, jornalistas e diplomatas para abrir o túmulo clandestino.

- Ninguém sabe disso excepto o cardeal e eu. Se tivesse sido difundida a minha participação nesse caso, certamente não estaria aqui a falar consigo, também eu teria desaparecido. Como é que soube? - perguntou-me.

- Foi-me assoprado pelos mortos respondi, mas ele não acreditou (ALLENDE, sem data, p. 243).

A narrativa do catálogo da *exposição “Arpilleras da resistência política chilena”*, no Memorial da Resistência (São Paulo), acrescenta sobre o tema dos Fornos de Lonquén: “Essa descoberta, que abalou a opinião pública nacional, marcou os familiares de centenas de presos desaparecidos, confirmando a terrível suspeita de que seus parentes estavam realmente mortos” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2012, p. 24).

A *arpillera* sobre a morte do General Prats e sua esposa bem como a *arpillera* sobre os Fornos de Lonquén dialogam com os relatos presente nas obras de Isabel Allende, como *“Paula”* e *“De amor e de Sombra”*. Tanto a *arpillera* quanto a literatura constituem-se como linguagens que, diante da repressão do regime ditatorial chileno, propuseram uma forma de resistência e de dizer o indizível – a violência física e simbólica, o desaparecimento



e morte de pessoas queridas, a violação aos direitos humanos. A resistência foi transformada em arte, no caso das arpilleras, e a arte foi utilizada como instrumento de resistência, na literatura de Isabel Allende.

Referências:

ALLENDE, Isabel. *Paula*. LeLivros. Sem data.

ARAUJO, Marcello Mattos e BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs). *A memória do pensamento museológico contemporâneo*. Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

GUARNIERI, Waldisa Russio. Exposição: texto museológico e o contexto cultural (1986). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (Org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. 1 – a evidência dos contextos museológicos. São Paulo: Governo do Estado De São Paulo/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história dos museus. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas 1*, Superintendência de Museus/ Secretaria de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Catálogo “*Arpilleras da resistência política chilena*”. 2012.

PEREIRA, Ismael; CAMPOS, Luciene Jung e ALQUATTI, Raquel. *Artesanato e resistência: um bem simbólico cultural no bordado das arpilleras*. In: IX Seminário da Associação Nacional Pesquisa e Pós-graduação em Turismo/ANPTUR, 2012.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. Editora Brasiliense, 1986.

VARINE, Hugues. A respeito da Mesa- Redonda de Santiago. In: ARAUJO, Marcello Mattos e BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs). *A memória do pensamento museológico contemporâneo*. Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.



A CASA DO JONGO E A MUSEALIZAÇÃO DA RESISTÊNCIA

Cindy Coutinho Diniz¹

RESUMO:

Este artigo propõe uma breve abordagem sobre o caminho percorrido pelo Jongo no Sudeste até que fosse registrado como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo IPHAN em 2005, bem como sobre as iniciativas de salvaguarda dessa manifestação, promovidas pelo grupo denominado Jongo da Serrinha, com ênfase às ações que deram origem ao processo de musealização do jongo no espaço denominado “A Casa do Jongo”. Assim, pretende-se estimular a reflexão sobre a participação da comunidade nos processos de musealização e transmissão do patrimônio em museus. Inicialmente, explana-se o contexto histórico de desenvolvimento do jongo e seu conceito, para que em seguida possam ser observadas as iniciativas específicas do grupo Jongo da Serrinha, destacando a ação mais recente: a criação da Casa do Jongo.

PALAVRAS CHAVE:

Patrimônio Imaterial. Jongo no Sudeste. Jongo da Serrinha. A Casa do Jongo. Musealização.

ABSTRACT:

This paper proposes a brief approach on the path taken by Jongo no Sudeste until it was registered as Brazilian Intangible Cultural Heritage by IPHAN in 2005 and the initiatives to safeguard this, promoted by the group called *Jongo da Serrinha*, with emphasis on actions which originated the musealization process of jongo in the space called *A Casa do Jongo*. Thus, it is intended to stimulate reflection on the participation of the community in the musealization processes and heritage transmission in museums. Initially, the historical context of the development of jongo and its concept is explained, then we can observe initiatives of the Jongo da Serrinha group, highlighting the most recent action: the creation of *A Casa do Jongo*.

KEY-WORDS:

Intangible Heritage. Jongo no Sudeste. Jongo da Serrinha. A Casa do Jongo. Musealization.

¹ Graduada em Turismo pela UNIRIO. Especialista em Turismo: Economia, Gestão e Cultura pelo Instituto de Economia/UFRJ. Mestre em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST.

1. Introdução

A transmissão da imaterialidade em museus é um importante tópico a ser debatido, ao passo que, o patrimônio precisa de mediação para ser compreendido. Considerando que todo patrimônio é dotado de materialidade e imaterialidade (MENESES, 2012), ainda que cada vertente se manifeste em maior ou menor proporção, percebe-se a necessidade da interpretação do patrimônio de maneira integral.

No caso das manifestações culturais de cunho prioritariamente imaterial, sua salvaguarda através do Museu é ainda um grande desafio para as instituições² responsáveis pela salvaguarda do patrimônio, por na maioria dos casos demandar altos custos com tecnologia, além de mão de obra específica para lidar com os instrumentos de transmissão da imaterialidade (mídias digitais, aparelhos eletrônicos, entre outros), sendo assim, as estratégias participativas se mostram como possíveis alternativas para facilitar a mediação.

Neste estudo, trazemos o Jongo no Sudeste, enfatizando a comunidade denominada Jongo da Serrinha e suas iniciativas que contribuíram ativamente para o encaminhamento da manifestação ao processo de patrimonialização e posteriormente, de musealização, com o intuito de salvaguardá-la, tentando, através desse percurso, resistir e reafirmar sua permanência.

2. O Jongo no Sudeste - Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro

Para uma abordagem proveitosa a respeito do processo de musealização do Jongo, é necessário o conhecimento a respeito do contexto histórico no qual este se criou e se desenvolveu, ainda que de maneira resumida.

O primeiro ponto a ser observado nessa conjuntura é a escravidão de negros africanos, que no Brasil, teve início oficialmente no ano de 1559, momento no qual iniciou-se o tráfico humano com fins de exploração da mão de obra escrava nos engenhos de açúcar. Além disso, a partir da descoberta dos minérios na região central do Brasil, ainda no século XVI, essa exploração se exacerbou, agravando o sofrimento dos escravos, que não

² Destacam-se entre as principais instituições responsáveis pela tutela do patrimônio cultural: Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico Nacional (IPHAN); Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM); Conselho Internacional de Museus (ICOM); Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS).

possuíam direitos civis (BENTEMULLER, 2012). Em meio a esse ambiente de repressão e intolerância, surge o jongo como uma maneira de resistência entre os escravos, o que exprime o desenvolvimento de suas características mais marcantes, como se explica a seguir:

No Brasil, o jongo se consolidou entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do rio Paraíba do Sul. Nos tempos da escravidão, a poesia metafórica do jongo permitiu que os praticantes da dança se comunicassem por meio de pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. (IPHAN, 2007, p. 14).

Nota-se que, até a libertação definitiva dos escravos, ocorreu gradual movimento abolicionista, através do qual os escravos receberam alguns recursos de liberdade parcial, como a Lei Feijó³ (1831), a Lei Eusébio de Queiroz⁴ (1850), a Lei Nabuco de Araújo (1854)⁵, a Lei Visconde Rio Branco (1871)⁶ e a Lei Saraiva Cotegipe (1885)⁷, e apenas no ano de 1888 foi de fato promulgada a Lei João Alfredo (Lei Áurea), que visou abolir a escravidão no Brasil (BENTEMULLER, 2012).

No entanto, a libertação dos escravos dos trabalhos forçados não foi uma conquista completa para essas pessoas, haja vista que não havia infraestrutura planejada para oferecer condições econômicas e sociais de vida digna aos então libertos, afinal:

A campanha abolicionista, em fins do século XIX, mobilizou vastos setores da sociedade brasileira. No entanto, passado o 13 de maio de 1888, os negros foram abandonados à própria sorte, sem a realização de reformas que os integrassem socialmente. Por trás disso, havia um projeto de modernização conservadora que não tocou no regime do latifúndio e exacerbou o racismo como forma de discriminação. (MARINGONI, 2011, p.36).

Além disso, durante o governo do prefeito Francisco Franco Pereira Passos (1904), a cidade do Rio de Janeiro passou por diversas reformas urbanas, que trouxeram como alternativa aos negros e pobres a construção de residências nos morros da cidade, pois

³ Lei Feijó (1831): Proibia o tráfico de negros ao Brasil.

⁴ Lei Eusébio de Queiroz (1850): Trata-se uma reedição da Lei Feijó, que surtira mais efeito que a primeira.

⁵ Lei Nabuco de Araújo (1854): Propunha sérias sanções aos traficantes de escravos.

⁶ Lei Visconde Rio Branco (1871): Também conhecida como Lei do Ventre Livre, deu liberdade aos filhos de escravas nascidos após a promulgação dessa.

⁷ Lei Saraiva Cotegipe (1885): Também chamada de Lei dos Sexagenários, concedia liberdade aos escravos após os 65 anos de idade.

esses eram tratados como indivíduos à margem da sociedade, não recebendo espaço para acomodação nos locais recém-reformados (BENTEMULLER, 2012).

Com o passar do tempo, a realidade dessas pessoas tornou-se cada vez mais preocupante, ao passo que:

Descendentes de escravos do interior fluminense e de estados vizinhos, como Minas Gerais, não tinham, literalmente, onde cair mortos após o fim do ciclo do café, por volta de 1930. (...) Ao chegar ao Rio, já no novo século, não encontravam lugar no mercado de trabalho. Mesmo as vagas mais mal remuneradas eram disputadas com os imigrantes italianos, espanhóis, portugueses e poloneses que fugiam de uma Europa superpovoada e em crise econômica. (ARAÚJO, 2015, p. 37).

Examinando esse cenário, temos a forte ligação entre os ex-escravos e suas famílias formadas pela consanguinidade, ou mesmo, pela cumplicidade de um passado em comum, ambiente no qual as tradições se mantiveram ativas mesmo diante das desigualdades, visto que:

O recurso dos ex-escravos e de seus descendentes foi migrar para o Rio e instalar-se nas incipientes favelas dos morros da Serrinha, Congonha e Tamarineira. Além da habilidade na lavoura, os habitantes daqueles morros trouxeram consigo as tradições africanas - alguns ainda conversavam entre si nos idiomas do continente, que tinham aprendido com seus ancestrais -, tradições que sobrevivem até hoje no jongo da Serrinha [...]. (ARAÚJO, 2015, p.37).

Chega-se então ao foco desse estudo, o jongo, em seu panorama inicial:

Trazido ao Brasil por negros da etnia banto de Angola, o jongo, também chamado de caxambu e corimá (há quem diga que ao canto e à dança se dá o nome de jongo, e à batida dos tambores, o de caxambu), é, como muitas celebrações africanas, uma mistura de música, dança e oração. Pouco depois da Abolição da Escravatura, em 1888, já se dançava o jongo em terreiros de Madureira e Oswaldo Cruz, quando estes eram parte da Sesmaria de Madureira, uma enorme fazenda pertencente ao pecuarista Lourenço Madureira. (ARAÚJO, 2015, p.38).

Reconhecendo a importância dessa expressão cultural para a história do Brasil e para seus praticantes, em 2005, o Jongo no Sudeste foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, no livro das formas de expressão, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O inventário que deu origem à patrimonialização do jongo desdobrou-se em um dossiê que traz a seguinte definição da manifestação:

O Jongo é uma forma de expressão afro-brasileira que integra percursão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. É praticado nos quintais das periferias urbanas e de algumas comunidades rurais do sudeste brasileiro. Acontece nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas

festas juninas, no Divino, no 13 de maio da abolição da escravatura. (...) É uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada. (IPHAN, 2007).

Expressando seu caráter religioso, eis o mito correspondente ao jongo:

O Senhor e o Deus Menino andavam perseguidos pelo Diabo. Fugiam apavorados quando encontraram um grupo de negros dançando o jongo. A convite dos negros eles se esconderam no meio da roda e por arte dos feiticeiros a roda se fechou de tal modo que o Diabo passou e não viu os fugitivos. O Senhor e o Deus Menino puderam assim prosseguir a viagem. Antes, porém, abençoaram o jongo, dizendo que essa dança daí para a frente seria uma dança sagrada. (LIMA, 1946, p. 90 apud SILVA, 2013, p.12).

Percebe-se, então, a atribuição da atmosfera mítica ao jongo, o que demonstra que para sua comunidade a manifestação possui significados e explicações que vão muito além do seu fazer prático, no domínio de sua utilidade como meio de comunicação e distração. Com isso, é mais do que uma atividade meramente musical, pois envolve costumes e crenças religiosas, demandando respeito de seus participantes e observadores:

Em função das prescrições rituais de pedido de licença e louvação, endereçados aos santos, às entidades da umbanda, às almas dos jongueiros velhos e aos anfitriões da festa, os jongueiros da Serrinha subdividem o grupo da visaria em pontos de louvação, saudação e despedida. (Gandra, 1995, apud IPHAN, 2007, p.54).

De acordo com o contexto histórico e com os conceitos apresentados, percebemos que o jongo em si já carrega a memória do grupo, quando através dele destina sua gratidão aos antepassados e busca transpassar em seus pontos⁸ os princípios e tradições de seu grupo:

Além de favorecer o cultivo de uma memória da escravidão e da abolição, os cantos – chamados de pontos – são continuamente criados e transformados, referindo-se também ao presente imediato, freqüentemente em tom crítico e mordaz. (IPHAN, 2007, p.24).

Conhecendo a relevância social contida nessa manifestação verificamos seu mérito histórico e assimilamos os rumos de seu registro como patrimônio cultural imaterial brasileiro. Esse patrimônio se sustentou na vida de seus praticantes, atendendo às

⁸ Pontos: Cantos utilizados durante a prática do jongo para passar uma mensagem com intuito de ser decifrada ou apreendida pelos participantes da roda. (IPHAN, 2007, p.24).

necessidades sociais e culturais destes, principalmente durante o período da escravidão, pois:

O uso frequente de metáforas, juntamente com palavras e expressões de origem africana, dificultava a compreensão dos pontos pelos não-escravos. Isso permitia que o jongo fosse usado pelos escravos como uma forma de vida crônica da vida no cativeiro. (PACHECO, 2007, p.26).

Com o passar do tempo, como era de se esperar, diversas transformações sociais emergiram no campo de manifestação do jongo, alterando também as suas práticas. Ainda assim, sua memória foi repassada e cultivada pelos jongueiros. Um fator importante que justifica as modificações nos modos de se praticar o jongo é que: "Antigamente, as crianças apenas ouviam e viam o jongo, mas não entravam na roda" (IPHAN, 2007), desta forma, muitos dos adultos acabaram por não ter tempo de vida suficiente para ensinar o jongo aos descendentes. Assim, fora necessário o processo de manutenção, realizado através de iniciativas como a inserção de crianças e jovens nas práticas, em prol de sua permanência. Além disso, outros elementos demonstram-se relevantes nessa trajetória, considerando a notável fragilidade da manifestação, pois:

No processo de modernização da sociedade brasileira, ao longo do século passado, muitos saberes tradicionais foram rechaçados, principalmente quando associados às práticas culturais e religiosas dos trabalhadores negros. Antes ainda, quando esses trabalhadores eram escravos nas fazendas do vale cafeeiro, suas formas de expressão haviam sido objeto de repressão direta, alternada com tolerância supervisionada. (IPHAN, 2007, p. 21).

Percebendo a vulnerabilidade do jongo em face dos novos tempos, trazemos a este estudo uma característica marcante de todo patrimônio: esses possuem ligação intrínseca com a ideia de desaparecimento. E é o temor pela finitude que incentiva a decisão por parte de determinada comunidade em perpetuar suas práticas, com intuito de transmitir às novas gerações um importante elemento de sua formação e resistência, como se explica:

Os objetos, as coisas do mundo, percebidos a partir da experiência, nós é que atribuímos a eles o poder de buscar, por associação, o passado. E quando essa memória, evocada por eles, é importante para o coletivo, eles são nomeados 'objetos de memória', ou, simplesmente, 'patrimônio', mesmo quando já constituem um patrimônio individual, já passam pelo afeto de alguém - já afetam, de uma forma ou de outra, o indivíduo. Lembremos que 'recordar' quer dizer "passar novamente pelo coração". (SOARES, 2012, p.64).



Analisando essa visão patrimonial no âmbito em que se manifesta o jongo e notando os riscos de desaparecimento gradual, as comunidades jongueiras buscaram novas possibilidades de prevenção e recuperação diante do processo de perda iminente.

Nesta breve abordagem, destacamos alternativas buscadas pela comunidade jongueira da Serrinha⁹, que promoveu, através de projetos sociais, a inserção de crianças nas rodas de jongo, bem como criou um grupo artístico com intuito de apresentarem-se também nos espaços exteriores à comunidade, da seguinte forma:

Se, através de migrações, os jongueiros velhos e seus descendentes chegavam à capital de São Paulo, no estado do Rio de Janeiro as comunicações não foram muito diferentes. Temos registro de que Vovó Maria Joana (1902-1986), nascida na Fazenda Saudade, município de Valença, chegou em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, na segunda década do século XX. Ali, no morro da Serrinha, promoveu o jongo, ao lado de seu marido, para toda a comunidade. Algumas décadas depois, ajudou a fundar a escola de samba Império Serrano. Em 1975, seu filho Darcy Monteiro (futuro Mestre Darcy do Jongo da Serrinha) e Antônio Santos (Mestre Fuleiro) da Império Serrano, juntamente com o compositor Candeia, chamaram a atenção da mídia ao organizar apresentações de jongo no Teatro Opinião, buscando "reavivar a cultura negra autêntica". (ABREU; MATTOS, 2007, p.95).

Criado no fim da década de 1960, pelo Mestre Darcy do Jongo¹⁰, o Grupo Jongo da Serrinha é uma iniciativa crucial no processo de salvaguarda do jongo.¹¹ Afinal, a exaltação da manifestação por sua comunidade permitiu que o reconhecimento do jongo pudesse abranger outras esferas sociais, possibilitando a institucionalização como patrimônio nacional.

Segundo a UNESCO (2003), a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial através do registro é de suma importância para toda a sociedade, passo que:

Esse patrimônio cultural imaterial transmitido de geração em geração é recriado permanentemente pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza e de sua história, e lhes confere um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

No caso específico do jongo, esse faz alusão a um inesquecível capítulo da história brasileira: a escravidão. Consequentemente, a importância social dessa manifestação se

⁹ Serrinha: Denominação popular dada à Serra da Misericórdia, localizada no bairro de Madureira, Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro.

¹⁰ Mestre Darcy do Jongo: Músico brasileiro, especializado em percussão.

¹¹ Informações retiradas do Site Institucional - O Jongo da Serrinha: <<http://jogodaserrinha.org/>>.



eleva a outros patamares, legitimando relevância suficiente para ser reconhecida como patrimônio da Nação, embora já fosse patrimônio para sua comunidade.

3. O Jongo da Serrinha

O jongo, manifestação cultural de matriz afrodescendente, percorreu um árduo caminho até o reconhecimento institucional, superando o preconceito e o desconhecimento das pessoas alheias às suas práticas. A partir disso, quais seriam os próximos passos?

O Grupo Jongo da Serrinha tornou-se uma Organização Não Governamental (ONG), obtendo patrocínio de órgãos como, a Petrobrás¹², apoio da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, do Ministério da Cultura, bem como parcerias com o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, com o Serviço Social do Comércio, entre outros.

Com o apoio/patrocínio desses órgãos e do registro do Jongo do Sudeste como patrimônio imaterial brasileiro, o grupo criou projetos sociais que propiciaram melhorias para a comunidade da Serrinha e a reafirmação da memória de seus ancestrais:

O Registro do jongo como patrimônio cultural do Brasil é o reconhecimento por parte do Estado da importância desta forma de expressão para a conformação da multifacetada identidade cultural brasileira. Este Registro chama a atenção para a necessidade de políticas públicas que promovam a equidade econômica articulada com a pluralidade cultural; políticas que garantam a qualidade de vida e a cidadania. E condições de autodeterminação para que as comunidades jongueiras mantenham vivo o jongo nas suas mais variadas formas e expressões. (IPHAN, 2007, p. 16).

Portanto, nota-se um dos fins da patrimonialização: ser ferramenta do desenvolvimento humano e do benefício da sociedade em geral e, principalmente, da comunidade que o detém. Desta forma:

(...) é necessário não considerar as sociedades humanas e suas culturas apenas como objetos a serem descritos e analisados, mas instituir mecanismos de diálogo, mediação para que quando um bem for nomeado patrimônio cultural pelas instituições responsáveis, beneficie ou, no mínimo, não prejudique os propósitos dos sujeitos que o produziu. (CRIPPA; SOUZA. 2011. p. 245).

¹² Petrobrás: Petróleo Brasileiro S.A, empresa estatal de economia mista do segmento de energia.

Desta forma, o patrimônio se traduz em um importante instrumento de favorecimento comunitário, ressaltando que, através deste favorecimento, a comunidade também renova o patrimônio e garante sua salvaguarda.

Assim, apresentamos o objeto de análise: A Casa do Jongo. Um espaço de musealização do imaterial, o qual a própria comunidade habita e convida outras esferas sociais a conhecerem o jongo.

4. A Casa do Jongo

Diante do caminho percorrido, por iniciativa do Jongo da Serrinha, projetou-se a ideia de um espaço específico para abrigar a memória do jongo.

A criação da Casa do Jongo contou com o apoio da Petrobras, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Governo do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura, Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro e do Grupo Jongo da Serrinha. Em 2013, a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro cedeu um imóvel situado à Rua Silas de Oliveira, 101, Madureira¹³, para o projeto de construção da Casa em parceria com a empresa de arquitetura RUA Arquitetos. Em novembro de 2015 ocorreu a inauguração do lugar.

Nesse local, se faz presente o projeto Escola de Jongo, que atende há 15 anos crianças e adolescentes, além da exposição permanente sobre o jongo e espaço para exposições temporárias. Existem também salas multiuso de dança, música, artes e cinema, biblioteca infantil, bem como um estúdio de gravação musical¹⁴.

Se analisarmos a nomenclatura empregada ao lugar, percebemos que essa nos remete à aproximação de um ambiente próprio para habitação. O termo "casa" nos faz compreender esse espaço mais como um ambiente de vivência cotidiana do que de visitação. Estarmos "em casa" nos faz crer que estamos em um espaço que nos pertence, no qual ficamos à vontade para sermos o que quisermos. A vivência fora de casa nos obriga

¹³ Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro.

¹⁴ Informações retiradas do Site Institucional do Jongo da Serrinha: <jongodaserrinha.org>.

a seguirmos padrões éticos e sociais, no entanto, "estar em casa" nos faz ter a liberdade de cuidar daquele espaço e agir dentro dele da maneira como nós gostamos ou queremos.

A partir disso, é possível fundamentar a necessidade de um espaço próprio, "a casa", para a manifestação, haja vista que antes da construção desse local o jongo se manifestava prioritariamente em espaços diferentes e principalmente em datas comemorativas.

Na Casa do Jongo, a mediação das visitas é feita por voluntários, praticantes, que se disponibilizam a contar a história do jongo e explicar a exposição permanente de objetos. Essa explicação é feita como se cada um estivesse contando a história da própria família, com orgulho de demonstrar que, ainda que o jongo tenha sido criado diante de um momento complicado da história brasileira e que, mesmo após isso, tenha sido vítima de forte repressão, esse se manteve.

O próprio acervo¹⁵ foi recolhido com a colaboração da comunidade que guardava diversas lembranças da vida do jongo em suas próprias casas para que, um dia, essas lembranças pudessem ser direcionadas à um espaço que se assemelha ao que é hoje a Casa do Jongo.

A seleção de um objeto para o acervo museológico sustenta-se na ideia de que esse transmite algum significado diferente dos demais e por isso é passível de musealização, que pode ser compreendida como:

[...] um processo institucionalizado de apropriação cultural. Imprime caráter específico de valorização a elementos de origem natural e cultural. Estabelece sua caracterização identificando formas interpretativas materiais e imateriais da humanidade às quais imprime a interpretação de testemunhos que referenciam as existências e identidades. Considerados como documentos da realidade são determinados como objeto de tratamento científico pela Museologia, portanto adotados sob outra percepção da realidade, sendo reconhecidos na categoria dos bens simbólicos e integrados ao domínio do Museu, logo, ao contexto do patrimônio musealizado. (LIMA, 2013, p.51).

Assim, ao designar um objeto material como patrimônio atribui-se a esse um significado especial, um diferencial socialmente construído, o que determina o seu caráter intangível.

¹⁵ Há quatro anos a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) é parceira nas ações de registro, organização e disponibilização do acervo audiovisual sobre o jongo e a Serrinha.

Nesse local, onde foram musealizados os objetos utilizados na prática do jongo pelos jongueiros mais experientes e diversas fotografias sobre essa longa história, "habitam" crianças e adolescentes que praticam dentre outras atividades culturais, o jongo em si.

Com isso, a Casa do Jongo, torna-se um local onde o patrimônio beneficia a comunidade através da atração de apoio e patrocínio às suas atividades, ao mesmo tempo em que promove a salvaguarda do jongo a partir de sua musealização e disseminação de suas práticas.

5. Considerações Finais

Nesta breve análise, apresentamos a musealização do patrimônio cultural imaterial no que tange a um espaço musealizado, planejado pela própria comunidade praticante. Verificando os casos em que não há gestão participativa por parte da comunidade na musealização do seu patrimônio, é notável a diferença da dinâmica descrita aqui. A tradição dos museus em valorizar prioritariamente a conservação da vertente material do patrimônio se altera ao observarmos a Casa do Jongo, desenvolvida pelos próprios praticantes, que incentiva a manifestação do imaterial na rotina da comunidade, além de expor os objetos que fazem parte da história do jongo.

Sabendo da luta da comunidade pela permanência do jongo, acrescentando novas faixas-etárias às práticas e expandindo os locais de apresentação, percebe-se a importância da articulação comunitária para que seu patrimônio seja traduzido e de fato, dito pelos museus. Ainda que esteja claro o processo de modificação do jongo para adaptar-se aos novos hábitos sociais, notamos que esse movimento foi fundamental para sua continuação e disseminação. Se, no início, o jongo era uma ferramenta de distração e comunicação dentre seus praticantes, hoje ele é um objeto de atração de atenção para sua comunidade. A Casa do Jongo dispõe de inúmeros instrumentos educacionais, propiciando a transmissão de saberes e da memória do jongo às novas gerações.

Esse caso serve de incentivo para que todas as comunidades sejam fortes o suficiente para abraçarem suas culturas e lutarem para contá-las da maneira que lhes convêm, por serem as primeiras detentoras de seus patrimônios.



Dessa maneira, o patrimônio proveniente de uma comunidade específica é exposto aos que não o conhecem e retornam à essa por meio da atenção prestada pelas esferas governamentais, dentre outros apoiadores e patrocinadores, que atuam incentivando as práticas através de seu suporte. Cumpre-se assim o papel social dos museus e patrimônios, beneficiando a sociedade através da valorização de suas manifestações culturais e do estímulo à diversidade cultural.

Tendo a inauguração da Casa do Jongo sido bastante recente, ainda se espera novos resultados advindos dessa iniciativa. Contudo, o passado da manifestação já explica a importância que se atribui a essa conquista. Considerando as diversas possibilidades a serem pesquisadas no que diz respeito à imaterialidade em museus, esse espaço torna-se um ambiente rico para análise e estudos.

Compreendendo que a imaterialidade é a prioridade nessa exposição, os objetos passam a ser apenas detalhes: e não é assim que deveria ser sempre? Por trás de cada objeto musealizado há uma história interessante, neste caso, uma história de luta e resistência, que se monta e se transmite cada vez que uma roda de jongo se abre no local, cantando e dançando suas antigas narrativas, que hoje se desvelam em gratidão.

Referências:

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. *Jongo, registros de uma história*. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. *Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007. p.69-108.

ARAÚJO, Bernardo. *O Prazer da Serrinha: Histórias do Império Serrano*. 1ª edição. Rio de Janeiro. Verso Brasil Editora, 2015. 190p.

BENTEMULLER, Fernanda Elisa Viana Pereira. *Trabalho escravo: História no Brasil*. Revista Jus Navigandi, Teresina, ano 17, n. 3432, 23 nov. 2012. Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/23075>>. Acesso em setembro de 2016.

CRIPPA, Giulia; SOUZA, William Eduardo. *O patrimônio como processo: uma ideia que supera a oposição material-imaterial*. In: *Em Questão*. Porto Alegre, v.17, n.2. Jul./dez. 2011. p. 237-251.

IPHAN. *Dossiê Jongo no Sudeste*, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=722>> Acesso em dezembro/2015.

LIMA, Diana Farjalla Correia. *Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: 'tematizando' Bourdieu para um convite à reflexão*. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Brasília, PPGCI UnB, v. 2, n. 4, p. 48-61, 2013. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/9627/71>>. Acesso em março/2017.



MARINGONI, Gilberto. *História - O destino dos negros após a Abolição*. Revista Desafios do Desenvolvimento. IPEA. 2011 . Ano 8 . Edição 70 - 29/12/2011. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/desafios/images/stories/PDFs/desafios070_completa.pdf>. p. 34-42. Acesso em outubro de 2016.

MENESES, Ulpiano. *O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas*. In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Anais, vol.2, tomo 1. Brasília: IPHAN, 2012.

PACHECO, Gustavo. *Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. *Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley J. Stein - Vassouras 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007. p.15-34.

SILVA, Lucas César Rodrigues da. *O Jongo e a sua salvaguarda: o encontro de jovens lideranças jongueiras em Campinas*. In: Objeto Patrimônio: I Fórum de Pesquisas sobre o Patrimônio Cultural Campineiro Estação Cultura, 23 de 24 de outubro de 2013, Campinas/SP. p.11. Disponível em: <http://www.campinas.sp.gov.br/governo/cultura/patrimonio/eventos/anais_I_forum.pdf>. Acesso em outubro/2016.

SOARES, Bruno Brulon. *Magia, musealidade e musealização: conhecimento local e construção de sentido no Opô Afonjá*. Revista musear, Ano 1 - Número 1 - Junho de 2012. p.65.