

REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n.05
nov / 2017

sesc

EXPEDIENTE

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO

Sérgio José Battistelli

GERENTES

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de Araújo Nogueira

ADJUNTO Mauricio Trindade da Silva

ARTES GRÁFICAS Hélcio Magalhães

ADJUNTA Karina Musumeci

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

COORDENADORA DE PROGRAMAÇÃO Rosana Elisa Catelli

COORDENADORA DE CENTRAL DE ATENDIMENTO Carla Ferreira

COORDENADOR ADMINISTRATIVO Renato Costa

COORDENADOR DE COMUNICAÇÃO Rafael Peixoto

ORGANIZADORES Eder Martins e Fernanda Alves Vargas

EDITOR Marcos Toyansk

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepelentyky

DIAGRAMAÇÃO Magno Studio

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

sescsp.org.br/revistacpf



APRESENTAÇÃO

- 5 **Danilo Santos de Miranda**

DOSSIÊ: MEMÓRIA, CIDADE E MUSEU: ENTRE SILÊNCIOS E MOBILIZAÇÕES

- 9 Itinerários para memórias da arte transformista paulistana
Remom Matheus Bortolozzi
- 22 Mobilizações da memória em lugares de morte em São Paulo:
Flavio Sant'Anna, Edson Neris e Andrea de Mayo
Renato Cymbalista
- 38 O patrimônio contra a gentrificação: a experiência do
Inventário Participativo de Referências Culturais do Minhocão
Mariana Kimie Nito e Simone Scifoni
- 50 Povos indígenas no Brasil, museus e memória: questões emergentes
João Paulo Vieira Neto e Eliete Pereira
- 61 Museologia – substantivo feminino: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil
Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira e Marijara Souza Queiroz
- 78 Museus, memórias e culturas afro-brasileiras
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha
- 89 Museu do samba carioca: samba, ginga e movimento
Mario Chagas e Rondelly Cavulla
- 108 Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil
Jean Baptista e Tony Boita

ARTIGOS

- 120 Como ver a cidade/como veracidade/comover a cidade
Rubens Fernandes Junior
- 129 Geografia e Literatura: abordagens e enfoques contemporâneos
Júlio César Suzuki
- 148 Heterotopia da vida sem punição
Edson Passetti

GESTÃO CULTURAL

- 159 Gestão de políticas públicas: uma análise sobre o programa de
capacitação museológica do sistema estadual de museus de Santa Catarina
Maurício Rafael
- 183 O Centro Cultural da Juventude e suas práticas de gestão:
a preocupação com o acesso e os direitos culturais
Carina Kotani Shimizu
- 198 Portas fechadas. Museu fechado?
Isabela Ribeiro de Arruda
- 211 Sesc Itaquera: um experimento com inspiração etnográfica
sobre praticantes regulares de voleibol e futsal
Mario Augusto Silveira

RESENHA

- 225 Investindo em uma relação: o patrimônio cultural e a economia
Fernando Atique

ENTREVISTA

- 232 Rosana Paulino

FICÇÃO

- 237 Mulher Casa
Angélica Freitas
Ilustração
Karine Guerra

NARRATIVAS VISUAIS

- 239 Vila Itororó

APRESENTAÇÃO

Danilo Santos de Miranda

Onde há destroços, vemos o brilho da purpurina¹

Claudia Wonder

Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo².

Mia Couto

Poetas narram histórias e testemunham o que muitas vezes não encontrou caminho pelos discursos oficiais, acadêmicos ou institucionais. Se Mia Couto evoca esperança num período pós-guerras em Moçambique, a artista Claudia Wonder aponta para uma resistência ativa e purpurinada frente às brutalidades cotidianas que vivem homens e mulheres transexuais e travestis, estas envolvendo estigmatização, discriminação, exclusão, violência e até morte.

Michael Pollak³, ao apontar para os ditos e não ditos no campo da memória e da coletividade, lança olhar para as disputas neste campo, sendo ponto primordial para compreender as implicações do presente na narrativa do passado. Se toda memória pressupõe um esquecimento, decerto que é necessário nos questionarmos por onde emudecem nossas histórias, ultrapassando perspectivas coloniais unilaterais e prezando pela diversidade de vozes subalternizadas ou mesmo apagadas. Como reflete o historiador austríaco, são “memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio”:

O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do “não-dito” à contestação e à reivindicação (...). (POLLAK, 1984)

Diante de um cenário em que noções como a de pós-verdade vem ganhando espaço e revelando indiferença frente a fatos históricos, em contraponto à valorização de crenças pessoais, coloca-se como ponto fundamental repensar o papel e a importância da memória no espectro mais amplo da vida social, uma vez que o deslocamento dos seus fundamentos pode apagar histórias, silenciar sujeitos e produzir injustiças.

1 Fala descrita no artigo de Remom Bortolozzi para esta revista.

2 COUTO, Mia. Terra Sonambula. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

3 POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

Deste modo, torna-se imprescindível refletir sobre o significado político e histórico da memória como instrumento para a compreensão das múltiplas narrativas em disputa e das relações de poder projetadas sobre aquelas, que podem cindir ou difundir horizontes. Assim, é também indispensável a consolidação de reflexões que tornem visível o que fora silenciado, reprimido ou oprimido, e que estimulem o reconhecimento de referências plurais e inclusivas capazes de contribuir com as propostas conceituais de museus, assim como com a dinâmica de patrimônios e intervenções culturais nas cidades, a fim de ampliar o nosso olhar para o reconhecimento e a valorização da diversidade sociocultural existente.

A partir de um conjunto diverso de reflexões, o tema do dossiê deste número é **Memória, Cidade e Museu: entre silêncios e mobilizações**, no qual se alumbra a luta por existir na geografia das cidades. Onde estão as narrativas das minorias na geografia das cidades?

O semiólogo argentino Walter Mignolo - um dos protagonistas do pensamento decolonial - nos provoca sobre a necessidade de “re-surgir, de re-emergir, do re-existir de culturas e memórias desprestigiadas”⁴ na América Latina. Utilizando uma metáfora do sociólogo peruano, Anibal Quijano: se o “espelho”⁵ pelo qual nos vemos é “distorcido”, como é possível construirmos imagens mais próprias, sem antes reconhecer a diversidade de narrativas presentes pelo espaço-tempo que chamamos Brasil?

Os artigos do dossiê se debruçam tanto sobre contextos em espaços museais, como sobre cidade como espaço de representação e disputas simbólicas no campo da memória.

Em “Itinerários para memórias da arte transformista paulistana”, Remom Bortolozzi aponta, para além do apagamento sistemático da memória LGBT, para o apagamento de travestis e transexuais no espaço público. Propõe uma “historiografia das subalternas” e desenha uma cartografia pela cidade de São Paulo, em um movimento de re-existência desta memória para o tempo presente e para geração futura.

Em “Mobilizações da memória em lugares de morte em São Paulo: Flávio Sant’anna, Edson Neris e Andrea de Mayo”, Renato Cymbalista analisa o tema a partir de três casos, nos dois primeiros, parte do que é provavelmente o apagamento em seu grau mais violento, e no terceiro, do processo para reconhecimento de nome social pós-morte. O autor reflete deste modo sobre a potência desses lugares, seja no sentido de reparação

4 Educación y decolonialidad: aprender a desaprender para poder re-aprender Un diálogo geopolítico-pedagógico con Walter Mignolo. Revista del IICE - Revista del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación , n.38, 2014.

5 QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. Buenos Aires: CLACSO - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2005.

histórica, seja como instrumento pedagógico para movimentos e sociedade em geral.

Em “O patrimônio contra a gentrificação: a experiência do Inventário Participativo de Referências Culturais no Minhocão”, Mariana Kimie e Simone Scifone chamam atenção para o uso do inventariado como instrumento de resistência frente a processos de expulsão dos mais pobres de áreas de interesse imobiliário na cidade. Narram um processo ainda em curso, no qual o processo educativo é central.

Em “Povos indígenas no Brasil, museus e memória: questões emergentes”, João Paulo Vieira e Eliete Pereira apontam para a crescente reivindicação dos museus como espaço de articulação política, afirmação étnica e visibilidade por povos indígenas, na qual protagonizam suas próprias narrativas sobre patrimônios, memórias e histórias, ultrapassando versões unificantes, universalizantes e subalternizadas oferecidas por instituições tradicionais.

Em “Museologia – substantivo feminino: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil”, Ana Audebert e Marijara Souza realizam uma reflexão de gênero, tomando o termo como ponto de partida para não naturalizar uma lógica historicamente androcêntrica e, desse modo, possibilitar ações afirmativas.

Em “Museus, Memórias e Culturas afro-brasileiras”, Marcelo Bernardo da Cunha apresenta reflexões e questões relativas às presenças e ausências da memória africana e afro-brasileira em espaços museais e no patrimônio em geral.

Em “Museu do samba carioca: samba, gingado e movimento”, Mario Chagas e Rondelly Cavulla debruçam o olhar para o caminho que constituiu o Museu do Samba no Rio de Janeiro, revelando especialmente o exercício de novas imaginações museais, por Nilcemar Nogueira, neta de Dona Zica e Cartola.

Em “Memória e Esquecimento LGBT nos Museus, Patrimônios e Espaços de Memória no Brasil”, Jean Baptista e Tony Boita realizam um mapeamento das ações relacionadas à memória de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais em espaços patrimoniais e de memória no Brasil, apontando para os mesmos como instrumentos estratégicos de afirmação e resistência e convidando a produções nesse sentido.

Na seção Gestão Cultural são apresentados quatro artigos inéditos produzidos por ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural, cujos temas referem-se respectivamente: ao processo de formação e aperfeiçoamento profissional do campo museal em Santa Catarina; às práticas de gestão, acesso e direitos culturais a partir da experiência do Centro Cultural da Juventude, na zona norte de São Paulo; às ações e projetos desenvolvidos

pelo Museu Paulista durante o fechamento para obras; e, por fim, à reflexão de inspiração etnográfica sobre as diferentes formas de apropriações do espaço do Sesc Itaquera por praticantes de voleibol e futsal.

O arquiteto Fernando Atique apresenta a resenha do livro ***Economia do Patrimônio Cultural***, de Françoise Benhamou (Edições Sesc, 2016), que analisa a economia do patrimônio cultural e reflete sobre os processos de mercantilização e consumo no campo da cultura.

A artista visual, pesquisadora e educadora Rosana Paulino é a entrevistada desta edição da revista e compartilha a sua visão sobre questões relacionadas à sua trajetória no campo da arte brasileira, além de comentar as referências estéticas e políticas que moldaram a definição da forma e concepção de suas obras. Angélica Freitas contribui com o poema *Mulher Casa*, com ilustração da artista plástica Karine Guerra.

A reflexão sobre a questão do patrimônio se encerra com as imagens produzidas pelo fotógrafo Fábio H. Mendes, que documentou a visita dos alunos à Vila Itororó durante o curso “*Bixiga: história, memória e desafios de um bairro paulistano*”, realizado em maio de 2015 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo.

Que as palavras de Mia Couto, que vislumbram esperança fertilizada no tempo, junto à poética que incita à resistência como forma de sobrevivência, proferida por Claudia Wonder, sigam instigando o florescimento de um engajamento a um só tempo poético, sensível e político – cada vez mais necessário e urgente no campo da cultura.

ITINERÁRIOS PARA MEMÓRIAS DA ARTE TRANSFORMISTA PAULISTANA

Remom Matheus Bortolozzi¹

RESUMO

Entre o apagamento urbano da arte transformista paulistana e os retalhos de nossas produções culturais LGBT, este ensaio tem como escopo refletir sobre possíveis itinerários para tornar viva a memória comunitária dessas artistas e de suas obras, bem como de tornar nossos corpos presentes nas historiografias e geografias de São Paulo. Acabamos ao acaso nos deparando com a Boca do Lixo da cidade e optando pela via da produção pornográfica homoerótica brasileira do período de 1978 a 1990, devido à proximidade entre os registros. Neste percurso, desenhamos uma cartografia de boates e esbarramos em artistas, peças de teatro, divas, deboches, Samantha, Zurayo e Abelha, Patricio Bisso.

Palavras-chave: arte transformista, memória LGBT, cultura LGBT, São Paulo.

ABSTRACT

Between the urban erasure of São Paulo's transvestism art² and the fragments of our LGBT cultural productions, this essay aims to reflect on possible itineraries to make alive the community memory of these artists and their works, as well as to make our bodies present in historiographies and geographies from Sao Paulo. We ended up running into the city's underground. I opted for Brazilian homoerotic pornographic production from 1978 to 1990, due to the proximity between the records. In this course, we designed a cartography of nightclubs and bump into artists, plays, divas, throw shade, Samantha, Zurayo, Abelha, Patricio Bisso.

Keywords: transvestism art, LGBT memory, LGBT culture, São Paulo.

1 Doutorando em Medicina Preventiva (USP), Mestre em Educação (UNB), Especialista em Gênero e Sexualidade (UERJ) e graduado em Psicologia (UFPR). Membro do Acervo Bajubá. Email: remombortolozzi@gmail.com

2 Optamos pela tradução de arte transformista pelo termo *transvestism art* em analogia a arte do travestismo cênico ou drag queen produzida em países anglófonos. Porém destacamos que a arte transformista brasileira tem suas especificidades e genealogias múltiplas desde a arte travesti francesa, o transformismo italiano e trânsitos de gênero afrodiáspóricos e ameríndios (BORTOLOZZI, 2015).

*As bonecas da paulicéia desvairada
são finas, blasées, profissionais.
Imitando Ney Matogrosso,
preparando-se para entrar em cena
ou repousando languidamente acima dos arranha-céus,
elas sabem o que estão fazendo.
(BIVAR, 1977, p.53)*

São Paulo tem sido palco da produção estética, política e cultural da arte transformista³. A potência dessa arte em escrever e reinscrever gêneros, sexualidades e novos modos de re-existência nos emaranhados urbanos, deixa marcas das possibilidades de diferentes corpos existirem no espaço público. Tais marcas, tanto na memória, como na geografia paulistana, são inegáveis: do elegante Teatro Sant'Anna, em 1925, com a vinda do pai e da mãe do transformismo Frégoli e Fátima Miris (A PRÓXIMA, 1925) ao Teatro Oficina, em *O Rei da Vela* ou em *O Homem e o Cavalo*; dos espetáculos glamorosos e clássicos nas casas noturnas gays como Corinto e Nostro Mundo, passando pelos espetáculos performáticos *underground* no Madame Satã, no Aloca, até os espetáculos contemporâneos *drags* na The Week; dos shows em saunas gays às passarelas de Márcia Pantera; dos salões fechados dos Concursos de Miss Gay à imensidão aberta do Ibirapuera, em meio a Parada da Paz (FISCHER, 1997). O atravessamento mais presente na memória paulistana possivelmente seja a Parada LGBT de São Paulo, maior do mundo, em que artistas travestis, transformistas e *drag queens* tomam a rua reivindicando o direito de existir no espaço público. E não se trata de qualquer rua, mas da Avenida Paulista.

Claudia Wonder (São Paulo, 1955-2010), cantora, atriz, compositora e performer travesti paulistana, parte da posição de que a arte do travestismo (ou transformismo) tem estreito laço com as culturas e comunidades

³ Embora partam de gêneros teatrais distintos, transformismo e travestismo profissional passaram a estar associados e se tornaram sinônimos de um período quando apropriados pelas comunidades LGBT brasileiras. A identidade travesti, paralelamente, passou a ter novos contornos associados a uma identidade de gênero específica (BORTOLOZZI, 2015). A distinção que costuma ser apresentada entre “transformistas” e *drag queens* se realiza em torno das diferenças das linguagens artísticas. Embora ambas as práticas busquem construir cenicamente personas femininas, costuma-se afirmar que as *drag queens* o fazem de forma caricata e exagerada, usando signos que remetem a características surreais. Para este trabalho utilizaremos o conceito de arte transformista como estetização do trânsito, esfumaçamento, exagero ou artificialidade do gênero, englobando a estética *drag queen* do travestismo e transformismo cênicos.

LGBT. Para a artista, ao pensarmos em uma “cultura gay” é fundamental visibilizar não somente que as travestis compõem essa cultura, mas que durante muitas décadas a prática cultural do travestismo⁴ foi o principal ícone da ideia de “gay”. Mesmo que a maior parte das travestis organizadas em movimentos sociais não reivindicuem como termo identitário a palavra gay, no âmbito cultural, Cláudia Wonder destaca que não se pode apagar o papel histórico das travestis na constituição dessas culturas.

Wonder recorda sua entrada no universo gay em meio à Praça da República, onde lhe foram apresentadas figuras míticas como Lola, Micheli Miss Universo, Nana Voguel, Miss Biá e Dinamarca, suas primeiras professoras na vida gay. Naquele tempo, a coesão da comunidade homossexual tinha laços na cultura gay, em especial na prática cultural do travestismo. Nas palavras de Cláudia Wonder (2008, p.159): “acima de qualquer coisa, é o travestismo que representa como um todo essa cultura (gay)”. Com extremo carinho e respeito, Cláudia rememora Rogéria, Valéria, Lorena e outras artistas travestis e transformistas de teatro e de shows como sendo os maiores ícones de nossa comunidade, de forma que tanto as travestis e as transexuais, como os homens homossexuais, a despeito das suas diferenças de identidade, sentiam-se representadas por essas produtoras culturais.

Cláudia Wonder nos revela o quanto a *cultura gay* é base para coesão de nossa comunidade, promovendo conexões e superando cisões individualistas, sobretudo a partir de uma narrativa histórica de itinerários afetivos e formativos que passam pelo Miss Brasil Gay, pelos concursos dos mais belos transformistas do Silvio Santos, dos shows de travestis, Dzi Croquettes, *As gigolletes*, *O que é que a boneca tem*, *Boys meet Boys*, *A gaiola das loucas*, Roberta Close, Thelma Lipp, *drag queens* e pelo próprio show de Wonder, *O vômito do mito*. O atravessamento da cultura LGBT na produção de Wonder é bem presente, tendo trabalhado com Zé Celso, Patrício Bisso, Caio Fernando Abreu, Renato Russo dentre inúmeros outros gays, além de encenar adaptações de peças de Jean Genet e declarar inspiração de Glauco Matoso e Roberto Piva.

Para Cláudia, a potência da estética da arte transformista reside numa concepção político-estética partilhada de que somos uma “comunidade de piratas, trapezistas e guerrilheiros do gênero” (2008, p. 72) e podemos “nos apoderar do gênero, redefinir nossos corpos e criar redes comunicativas livres e abertas para nos desenvolver, nas quais qualquer um possa construir seus mecanismos contra as pressões de gênero”. Cláudia Wonder (2008) reivindica como valores e estéticas revolucionárias de

4 O sufismo *ismo* é utilizado por Wonder para enfatizar a prática cultural, sem nenhuma conotação de doença.

nossa comunidade “a ambiguidade como identidade”, “a beleza da androgenia” e “a anarquia do gênero” (p. 71).

Com base nas reflexões de Cláudia, a arte transformista precisa ser concebida em relação às culturas e comunidades LGBT, em conjunto com seus espaços urbanos de sociabilidade. Porém, mesmo frente à importância da arte transformista para a história e memória de São Paulo, há um apagamento sistemático da memória LGBT, o que impossibilita tecer novas historiografias da cidade contadas a partir dessas comunidades. Cabe aqui a pergunta: quantas jovens LGBT conhecem histórias e obras de artistas transformistas de São Paulo? Mesmo que tenham interesse em conhecer as histórias e produções culturais de sua comunidade, onde teriam acesso? Elas conseguem reconhecer em seu trânsito cotidiano pela cidade as marcas dessas produções?

Compreender a construção social do silêncio e a parcialidade da memória pública (RAMIREZ, 2010) parte de ver a história como um campo de batalha. Nesse campo, pessoas oprimidas, mortas e derrotadas são apagadas do espaço público e seus bens culturais não são nada mais que despojos de guerra. A partir desse olhar, a cidade deflagra o apagamento geográfico das comunidades LGBT decorrentes de legados do colonialismo, nacionalismo e neoliberalismo (ALVAREZ JR., 2015). Esse apagamento se torna perceptível em São Paulo, quando não encontramos nenhum monumento LGBT, nenhum tombamento patrimonial de edifício importante para a história LGBT paulistana e apenas uma praça homenageando um LGBT paulista, a Darcy Penteadado.

Dessa forma, uma historiografia das subalternas perpassa a ideia de que as pessoas oprimidas tomem a história em suas mãos buscando seus fragmentos, seus mortos, seus escombros. Ciente da necessidade de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987), seguimos o arcabouço teórico interdisciplinar proposto por Alvarez Jr. (2015): “achar purpurinas nos escombros”. As cidades são lidas compreendendo o processo de negociação de espaços, identidades e violências vividas diariamente em meio a processos de globalização, urbanização e gentrificação. A purpurina, alegoria para a pulverização dos bens culturais LGBT, bem como da potência para seu contágio, brilho e coletivização, aqui é meio de tecer novas historiografias e enfrentar o apagamento das comunidades LGBT e da arte transformista na geografia urbana de São Paulo. Seguimos a lição benjaminiana segundo a qual “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido”. É preciso tomar a perdição em nossas mãos e dela fazer a tinta de escrita da nossa história. A prática da escrita cartográfica para engendrar uma memória comunitária da arte transformista paulistana é

o exercício de reafirmar o direito de acesso à história e à memória LGBT⁵, bem como o direito dessas comunidades existirem na cidade.

RELUZENTES BRILHOS PURPURINADOS DE SAMPA

Mas onde começamos a procurar rastros de nossas divas? Mesmo a arte travesti existindo no Brasil e em São Paulo há mais de século (BORTOLOZZI, 2016), o olhar que procuro lançar sobre as artistas transformistas está em sua relação com as culturas LGBT. Aqui diversos trajetos são possíveis. O exercício é caminhar livremente pela cidade permitindo ser levado ao acaso por uma memória LGBT que conferirá um novo significado ao espaço, para si e para a cidade. Sigo pela encruzilhada que acredito ser a mais emblemática de São Paulo, aquela que se imortalizou na música Sampa de Caetano Veloso. Hoje, parece um cruzamento qualquer, onde se localiza o Bar da Brahma e alguns outros comércios. Porém, a esquina da Ipiranga com a Avenida São João mobiliza o imaginário e o afeto de quem passa por ela. Guiado por uma nostalgia musical, esse encontro de ruas é coração de um dos espaços purpurinados da cidade. A revista gay Marilyn Monroe (1986) trouxe em uma coluna a narrativa do mapa urbano d’“A capital gay do Brasil”. A coluna partia da encruzilhada, traçando rotas e vínculos com o Bar do Jeca e outros bares gays, com os cinemas, com as programações das boates, os fliperamas, os calçadões que reuniam uma “grande quantidade de bofes, mariconas, entendidos” (1986, p. 8). Centro de entendidos, ainda falta caminho para suas divas.

A São Paulo de onze anos antes, aquela que a reportagem “A Revolução Sexual à Paulista” da revista erótica Ele e Ela (BIVAR, 1977) nos aproxima, é uma outra cidade. Uma metrópole celeiro de produção LGBT e de forma inédita, esfumaçando barreiras por meio de ficções e seduções. A reportagem narra a metrópole *viada* do final da década de 1970 e o dito desbunde “à paulista”:

Desde o dia em que Darcy Penteado resolveu assumir seu homossexualismo publicamente, lançando pela editora símbolo seu livro autobiográfico *A Meta*, que o gay power em São Paulo não é mais o mesmo. A agitação é

⁵ Os debates sobre a memória da(s) comunidade(s) LGBT são extremamente recentes. O debate sobre as relações entre memória e justiça ganharam força na última década com a abertura dos arquivos da ditadura militar brasileira, período marcante em violações de direitos humanos por parte do Estado, abrindo espaço para o debate sobre o direito à verdade e a uma justiça de transição. Uma transversalização desse debate com a questão das violações de direitos sofridas pela(s) comunidade(s) LGBT durante esse período foi sistematizada em uma obra chamada *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*, organizada por James Green e Renan Quinalha (2014).

total. (...) Penetrar na área dessa sociedade não é tarefa das mais difíceis já que há muito tempo ela não é mais uma sociedade secreta. Em São Paulo existem guetos e mais guetos gays. E vai da classe A à classe Z. Às vezes as classes se misturam na promiscuidade das ruas, dos bares, das boates, das saunas. A proliferação dos ambientes especializados é cada vez maior. Às vezes é assustadora, mas quase sempre é divertida. Tudo é encontrado no mundo gay. Desde ambientes mais respeitosos e tradicionalmente familiares, aos requintes de fantasias perversas. (...) O assunto é matéria para uma série de livros. As histórias, os casos, o linguajar, as peculiaridades, as aberrações, o ilusionismo, tudo é tão rico e ao mesmo tempo tão confuso, que é difícil saber por onde começar e onde chegar. É como se a cidade inteira estivesse envolvida (BIVAR, 1977, p. 50).

É nessa cidade que conhecemos as travestis Samanta, Valkiria, Vera, Evinha e Gildinha. Esta última, inclusive, se apresentou em shows de Caetano e Gil. Samanta, “nome artístico” (*ibid.*, p. 52), é extremamente conhecida em São Paulo e é aclamada inclusive por Darcy Penteadó e Valéria. A artista faz “a vida como travesti de programa” (*ibid.*, p. 52), recebendo 200 *cruzeiros* por programa. “Como transformista” (*ibid.*, p. 52), Samanta recebe 5 *milhas* por mês realizando 42 shows em boates especializadas e por vezes em algumas produções do Teatro das Nações. Nos palcos do Nostro Mundo, ela dubla “Beth Carvalho cantando A Namorada do Sambão e Shirley Bassey em Something (do Beatle George Harrison) numa versão melopatética” (*ibid.*, p. 52).

E onde estavam Samantha e outras artistas transformistas na cidade? A reportagem responde: podíamos encontrar nossas divas no quadrilátero travesti, que abrangia desde “a frente do Hilton Hotel até a Rua Rego de Freitas com a Major Sertório” (*ibid.*, p. 52). As purpurinas que buscamos, apontam para dentro da Boca de Lixo de São Paulo. Estão nas ruas fazendo programas, nas “boates Medieval, Gay Club, Nostro Mundo, Teorema, Dany” produzindo sua arte (*ibid.*, p. 55).

Esbarrando na Boca do Lixo paulistana, a pergunta que me coloco é: como acessar essas memórias via produção LGBT? Dentre diversos caminhos possíveis, o itinerário que opto para buscar o brilho dos disparates das transformistas paulistanas é mergulhar na memória da pornografia libertária homoerótica. Tais fontes, comumente, trazem registros apagados das historiografias oficiais, devido a censuras morais. Não à toa é tão difícil de encontrá-las em acervos públicos⁶. No presente trabalho partiremos de fontes pornográficas homoeróticas brasileiras presentes no acervo

⁶ Importante ressaltar que ainda há poucos acervos LGBT no Brasil. A cidade de São Paulo conta hoje com o Museu da Diversidade, porém ainda conta com um acervo pequeno.

Bajubá⁷, especificamente: Revista Rose/Revista Peteca (1979-1983/1977-1981)⁸; Jornal do Gay (1978-1980)⁹; Revista Coverboy (1982)¹⁰, Marilyn Monroe (1986-1987)¹¹, Spartacus (1987-1990)¹². O recorte temporal das publicações tem como marco inicial a primeira publicação nacional com nu masculino e, como marco final, a performance de Cláudia Wonder “O Vômito do Mito”¹³ (1988). Este último tem valor simbólico tanto em transformações na arte transformista paulistana, como coincide com o início da cena *drag queen*, no final da década de 1980 e início dos anos 1990.

DISPARATES DA PAULICEIA DESVAIRADA: TRANSFORMISTAS EM CENA

A imprensa pornográfica homoerótica desvela processos de produção, circulação e consumo da cultura LGBT e das formações de redes comunitárias e identitárias. Desde roteiros contendo bares, baladas e pegação nas capitais, da crítica de espetáculos, das fofocas do meio dos *entendidos*, dos debates de opinião e política e das fontes são memórias não tão presentes em outros registros. A arte transformista está presente tanto na divulgação das boates e peças teatrais produzidas em outro circuito, como na celebração das artistas.

Dentre as boates gays na capital paulista de 1978 a 1990 que produzem shows de transformistas e travestis encontramos: Medieval (Rua Augusta, 1605), Corinto (Alameda Imarés, 64), Nostro Mundo (Avenida Consolação, 2556), Homo Sapiens (Rua Marquês de Itú, 182), Boys & Boys (Rua Cardoso de Almeida, 47, Perdizes), Shock (Rua Rui Barbosa,

7 O Acervo Bajubá é um projeto que visa à preservação e a salvaguarda do patrimônio artístico, cultural e da comunidade LGBT brasileira. Com seu início datado em 2010, hoje possui três mil itens dentre periódicos, livros, obras de arte e cartazes produzidos por LGBT brasileiros.

8 A Rose é a primeira publicação com nu masculino. A Peteca era uma versão da Rose com nu feminino, porém havia uma coluna gay chamada de Cabo a Rabo, à partir da 12 segunda edição escrita por Celso Curi. Edições consultadas abordando o tema: Rose: 72, 77, 78. Peteca: 12, 18, 20, 24, 25, 30, 33, 34, 42, 69.

9 Edições consultadas abordando o tema: 2, 5.

10 Edições consultadas abordando o tema: 2, 4, 5.

11 Edições consultadas abordando o tema: 3.

12 Edições consultadas abordando o tema: 1, 3, 6, 7, 9, 12.

13 O show musical performático “Vômito do Mito” produzido e encenado por Cláudia estreou em dezembro de 1988 no Madame Satã. Misturando o rock de Lou Reed a poesia de Glauco Mattoso e Roberto Piva, seu show escarniava o mito da arte transformista ou travesti se resumir ao glamour ou as plumas e paetês. A transgressão de trânsito de gênero ganha novas camadas, em contexto da emergência da epidemia de hiv/aids que estigmatizava homossexuais e travestis e propagava o pânico de contágio. É nesse cenário que em meio a seu show, Cláudia Wonder se desnudava mostrando seu ‘sexo’ para imergir em uma banheira de sangue e jorrava esse sangue no público. Conforme a artista “Acho que foi isso, a ousadia e o momento certo de fazer a coisa. Era o rock, era o rock” (WONDER, 2008, p.51).

201, Bexiga), Tell's (Rua Aurora, 700, República), Roleta (sem endereço), Gay Club – Café Concerto Odeon (Rua Santo Antônio, 1000), Dinossaurus (Rua Major Sertório, s/n), Teorema (sem endereço) e Thermas Dany (Rua Jaguaribo, 484). As travestis de São Paulo apontadas como estrelas em destaque em 1978 foram Patrício Bisso, Paulete, Meise, Zucaio, Vera Abelha, Makiba, Samanta, Priscila, Cláudia Wonder e Nanete (JORNAL DO GAY, 1978).

As boates com maior divulgação de seus shows dentre as páginas das publicações foram a Medieval, a Corintho, a Homo Sapiens e a Nostro Mundo. A boate Boys & Boys, embora só apareça em uma publicação, tem uma descrição de sua proposta detalhada. Há poucas informações das demais, restringindo apenas aos anúncios do espetáculo, divulgação das artistas ou circulação do endereço.

Tanto a Medieval quanto a Corintho, além da K-7, foram geridas por Elisa Mascaro. A primeira e a última, foram geridas em conjunto com seu esposo falecido Fernando Simões. A atuação de Mascaro na vida noturna paulistana datava em 1987 já somava mais de 40 anos. A proposta das casas era promover um espaço de requinte, luxo, tradição, bom atendimento e diversão. Não à toa, nessas boates circulavam celebridades, excentricidades e extravagâncias. E os exemplos são vários: em uma noite na Medieval, a vedete Wilza Carla chegou montada em um elefante; no primeiro aniversário da Corintho, Elisa instalou uma fonte no estilo neoclássico que jorrava vinho branco. A casa chegou a contar com 65 funcionários (SPARTACUS, 1987) e sempre com decoração primorosa. Diversas publicações elegem ambas as boates, cada uma a seu tempo, como uma das melhores do Brasil.

Seguindo a proposta autoral de uma casa-espetáculo, os shows produzidos eram, conforme as críticas, primorosos. Contando com figurinos caríssimos confeccionados com material da Europa ou dos EUA, corpo com até 29 bailarinos e coreógrafos, as travestis e transformistas eram tidas como as estrelas do espetáculo e divas da Broadway. Os espetáculos por vezes tinham montagens que consumiam até três meses. Diante de tamanha dedicação, Elisa exigia profissionalismo, não tolerava atrasos e usava uma tabela que gerava multa a cada erro em cena.

A Medieval, ou como a chamavam intimamente, a Medi (COVERBOY, 1982), tem mais registros de espetáculos em comparação com a Corintho, porém, menos detalhados. Dentre os shows divulgados da Medieval encontramos: *Sweet Years*, com Lisa, Marguinha, Blanche Segal e Makiba (COVERBOY, 1982); *Show Time*, dirigido por Abelardo Figueiredo, que embora tenha planejado o show para a estrela carioca Geórgia Begnston, esta não pôde performar o show e foi substituída por Samantha, que dança, canta, dubla e diz textos (PETECA, 1978).

A Corinto, em 1987, contava com as estrelas Geórgia, Cintia, Marcinha, Lola, Susan, Su Ellen, dentre outras. Dos shows em cartaz estavam *Paradise*, homenagem a grandes filmes e musicais de teatro como *Chorus Line*, *My Fair Lady* e *Cabaret*; *Brasil com S ou com Z*, um panorama da música brasileira, seus ritmos, seus astros.

Nas descrições dos espetáculos, podemos ver a inspiração do tradicional teatro de revista, dentre plumas, paetês, strass e seduções:

Brígida dá um banho imitando Elza Soares; Velany encanta ao lembrar Maria Bethânia; Lana canta ao vivo. Alguns bailarinos destacam-se naturalmente por sua beleza. Bill Cassiano, Carlinhos, João Luis, Flávio e Roberto. Há raridades, nesse show, super cuidado. O clássico de Ari Barroso – Na Baixa do Sapateiro – está em espanhol, na voz de Sarita Montiel, feita por Natacha. Roberto Carlos tem suas “Emoções”, na voz de Watuzi, dublada por Alzita Brasil. E há, inclusive, um momento onde Betty Faria é lembrada, cantando “Brasil Pandeiro”, numa homenagem ao teatro do rebolado, feita por Marcinha (CORINTHO, 1988, p. 21).

Ao mesmo tempo, o momento auge do espetáculo parece inovar o formato clássico do teatro de revista, lembrando as “macumbas antropofágicas” propostas por Zé Celso no Teatro Oficina:

O momento preferido é sem dúvida, um dos melhores entre os dois espetáculos da casa, é quando um verdadeiro ritual de candomblé acontece. Para realizá-los, Elisa contou com a ajuda de seu Pai Espiritual, Júlio, que cuida “dela e da casa”. Velany abre o número, com sambas de roda, na voz de Bethânia. Mas é Geórgia que deixa o público em êxtase ao homenagear Iansã, na voz da guerreira Clara Nunes. O ritmo negro forte, o branco e o dourado da deusa, tudo com precisão. Mamãe Oxum, Seu 7, Pomba-Gira, entidades lembradas, num quadro imperdível (CORINTHO, 1988, p. 21).

A Homo Sapiens, também conhecida como HS, em 1988 completava mais de uma década. Com um layout ambivalente e com capacidade de adaptação, a casa tinha como proposta ser uma *república independente*, sem preconceitos. A casa buscava o público de homens e mulheres mais variado possível, de diversas classes sociais, faixas etárias e “preferências sexuais” (SPARTACUS, 1989). Sua decoração tinha poucos elementos, com pequenas lâminas metálicas, espelhos, pista espaçosa, bar, chapelaria, palco e, por fim, uma iluminação primorosa.

Os shows de travestis e transformistas tinham primazia no humor das caricatas, mas também apresentavam show de variedades. Eles costumam ter temporadas longas (SPARTACUS, 1989). Dentre as atrações, dublagens, coreografia, canções ao vivo, temáticas envolvendo musicais de hollywood e apresentação de desfile de rapazes nus. Das várias estrelas da casa estavam: as Diabéticas, consideradas a maior revelação da

noite gay dos últimos tempos com o diferencial de pesquisarem músicas regionais (PETECA, 1978); Sissi, com acrobacias, dança e trapézio (PETECA, 1978); Vanessa, Georgia, Bia, Neise, Zuraio (COVERBOY, 1982), Hugo Roche, Meise, Aizita Brasil. Alguns dos shows realizados na casa foram: *Seduções* e *Marlene Casanova*. Uma das maiores estrelas da casa é a Zurayo, uma transformista famosa na noite paulistana. Ela performava o show *ELAS POR ELE*, onde imitava as cantoras mais famosas da MPB, modificando voz e timbre. A imprensa chegou a noticiar que a atriz Marília Pêra teria plagiado seu espetáculo em sua encenação nomeada *ELAS POR ELA*. Zurayo se conclamava, em 1987, a grande vedete do Brasil. Seu show também foi encenado na Berhale e na Nostro Mundo. Com início de sua arte nos Baile dos Enxutos, brincando de imitar Rita Hayworth e Judy Garland, a artista transitou para as cantoras nacionais. Uma crítica apresentada na revista pornográfica Spartacus (1987) destacava sua habilidade de mutação, atualização e *gongação*:

Um momento raro nos palcos brasileiros: suas maiores estrelas da música dividem um único show. O rock de Marina se mistura aos sambas de roda de Clementina de Jesus, sem o menor preconceito. Num passe de mágica, Fafá de Belém se transforma em Gal Costa. Maria Alcina alegria o ambiente para a voz quente de Bethânia, que presenteia o público com um momento romântico. Tudo isso, no corpo e na voz de um único homem. Zurayo, um carioca, ator transformista, camaleão raro nas noites brasileiras. De Vanderléia a Elis Regina, de Baby Consuelo a Elizabeth Cardoso, esse rapaz moreno consegue levar o público ao delírio; seja pela emoção de lembrança do ídolo querido, seja pelo humor, constante em todas as imitações. O deboche corre solto entre as peculiaridades físicas e musicais de cada estrela, reproduzidas pelo artista. [...] Hoje prefere as cantoras nacionais, mas se o público for propício ele pode encarnar, em segundos, Nina Hagen (TODAS, 1987, p. 25).

A Nostro Mundo foi uma famosíssima boate gay de São Paulo localizada no final da Avenida Paulista. Funcionava desde 1972 (SPARTACUS, 1987) e era dirigida pela Condessa. Por entre paredes negras, janelas em estilo colonial e um palco onde passaram estrelas como Aizita Brasil, Dulce, Walkiria, Paula Baker, Tina (uma fantástica imitação da norte-americana Tina Turner), Maira, Pink, Lola, Nata, Ebe 100 H, Xuxa, Walkyria. Os espetáculos contavam com um coreógrafo. Dentre algumas apresentações encontramos: *Os heróis de Hana Bar-Bicha*, *Dublagem de Ouro* e *Condessa Convida*. (PETECA, 1979).

O estilo da casa era bem familiar, com uma clientela fiel e construída em torno de Mônica, a Condessa. A casa seguia a filosofia de propiciar momentos em que as pessoas sentissem as palavras, curtissem o amor e vivessem a amizade. Condessa optou criar uma nova família em torno da casa, construindo um círculo de amigos, entre clientes e profissionais da

boate. A intimidade familiar era tão grande que por vezes era chamada de mãe (SPARTACUS, 1987). A Nostro Mundo é local possível de pensarmos comparações com as famílias *drags* estadunidenses.

Outra grande estrela que tomou os palcos da Nostro Mundo foi Vera Abelha, no show *As Gigolettes*, estrelado junto a Condessa. Abelha fazia o gênero Marlene Dietrich e roubava a cena. Vera foi uma das artistas travestis a conseguir fazer sucesso no palco teatral fora do cenário de boates gays. Como alguns artistas que gravitavam em outros espaços, ela estreou a peça *Engrenagem do Meio*, de Darcy Penteado (PETECA, 1979). Sua atuação a tornou uma das figuras mais badaladas da cidade (PETECA, 1978), chegando a ser cogitada, junto a Samantha, para estrelar o filme *Shirley*, produzido por Hector Babenco. O filme conta “a vida de um operário que se apaixona por um travesti” (SHIRLEY, 1979, p. 28). Outras travestis como Jacqueline Welsh, Cláudia Wonder, Vicky Lamour foram selecionadas para outros papéis.

Cláudia Wonder participou da produção de shows na boate Boys & Boys. A proposta dessa boate localizada em Perdizes era “afastar o gay de todo aquele tumulto, perigo e michetismo que imperaram no centro da cidade” (BOYS&BOYS, 1978, p. R). Essa concepção promovia a ideia que já se era seguro permanecer em seu próprio bairro “desfrutando do convívio de seus colegas”, uma vez que aqueles tempos apontavam para a possibilidade dos gays se assumirem (*ibid.*). O show promovido *Nós queremos cantar* contava apenas com Cláudia Wonder como artista travesti. Isso estava de acordo com a proposta do dono do espaço:

Não faremos shows de travestis: achamos que a qualidade do espetáculo deles decaiu muito ultimamente. Tencionamos dar aos nossos fregueses entretenimentos melhores que representações de travestis dublando Lisa Minelli. Os gays merecem ver algo superior. Conservamos Cláudia Wonder porque ela é, antes de tudo, uma artista (BOYS&BOYS, 1978, p.R).

Dentre os artistas transformistas de São Paulo que mesclavam palcos das boates com o palco teatral, aquele de maior destaque é Patrício Bisso, também conhecido como Histéria. Seus shows no The Family foram considerados os mais caros do país (BOYS & BOYS, 1978, p.U). Aclamado por seus shows, se apresentou em diversos espaços como o Gay Club Ópera Café (PETECA, 1977). Em um de seus espetáculos reviveu as eternas divas do cinema de 1940 e 1950, de Carmem Miranda cantando *Voltei pro Morro* a Marlene Dietrich, interpretando *O machão*, versão de um sucesso musical da atriz. Chegou a ser aclamado pelo crítico da revista Veja, João Cândido Galvão por sua performance naquela apresentação: “Bisso tem um extraordinário conhecimento da época e das pessoas que escolhe para caricaturar. O gesto certo e o acessório adequado compõem uma réplica perfeita do ídolo escolhido” (PATRÍCIO, 1982, p. 7).

E, AO ACASO, OS CAMINHOS DO ARCO-ÍRIS

Percorrendo pelas memórias nos esbarramos com o acaso, com as paixões, com os disparates, com as faltas. Não procuro dar conta da totalidade da História da Arte Transformista paulistana. Nesse ensaio, busco pincelar possibilidades de itinerários frente ao esquecimento e apagamento, na cidade de São Paulo, das produções LGBT. O acaso de se perder pelas memórias, assim como pelas ruas, traz uma infinidade de purpurinas: Makita voltar a atacar na linha do humor na gay Club; O concurso de Miss Gay 78 abalou São Paulo; Ira Velasques; Valéria; Passagem de Dzi Croquettes em São Paulo; Sucesso de Gay Fantasy na capital paulista, dentre inúmeras outras vertigens. “É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi” (VELOSO, 2017). É angustiante não lembrar, é triste perceber o quanto não temos o direito de recordar coletivamente. Nossos apagamentos são cotidianos... Medieval, Corinto, Nostro Mundo, Homo Sapiens e tantos outros palcos de nossa arte, hoje são apenas arquiteturas em decomposição, sem cores, sem brilhos, sem plumas e paetês. Sem vestígios, defrontamos vazios urbanos. Precisamos questionar a falta e continuar escavando, procurando em comunidade, buscando lembrar. Estamos brincamos de achar e colecionar os retalhos de nossa arte. Estamos brincamos de gritar os nomes de nossas grandes divas debochando do esquecimento. Tornamos nossos corpos coletivos presentes revisitando as ruas Augusta, 1605; Marquês de Itú, 182; Alameda Imarés, 64; Avenida Consolação, 2556; a esquina da Ipiranga com a Avenida São João. Mas agora, incorporados pelos nossos antepassados, por Samantha, por Abelha, por Zurayo, por tantas outras. Talvez este seja um grande ensinamento que Cláudia Wonder nos presenteie com seu devaneio pela República. Onde há destroços, vemos o brilho da purpurina. Esses são possíveis itinerários para que nossos corpos possam “te curtir numa boa”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A PRÓXIMA estreia de fátima miris. *Folha de São Paulo*, 2, 16 de julho, 1925.
- ALVAREZ JR, E. F. *Space, identity, and memory in queer brown los angeles: Finding sequins in the rubble*. Tese (PhD em Estudos Chicanas e Chicanos). Universidade da Califórnia, 2015.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIVAR, Antônio. Revolução Sexual à Paulista. In: *Ele Ela*. São Paulo, n. 96, abril, 1977.
- BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. In: *Quaderns de Psicologia*, 17(3), 123-134, 2015. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1274>

BOYS&BOYS. *Jornal do Gay*, n. 2, 1978.

CORINTHO. *Spartacus*, n. 3, 1988.

FISCHER, André. Paradas param tudo. In: *Revista da Folha*, p. 60, julho de 1997.

GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistências e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFScar, 2014.

PATRÍCIO Bisso: um show de competência. *Rose*. 77, Setembro 1982.

RAMIREZ, H. N. R. Gay Latino histories/dying to be remembered: Aids obituaries, public memory, and the queer Latino archive. In: PÉREZ, G. M; GURIDY, F.; BURGOS, A. (Org.). In: *Beyond El Barrio: Everyday Life in Latina/o America*. New York: NYU Press, 2010, pp. 103-128.

SÃO PAULO: A CAPITAL GAY DO BRASIL. *Jornal Marilyn Monroe*, 3, Maio, 1986.

SHIRLEY: o novo filho de hector babenco. *Peteca*, 33, 1979.

TODAS As Estrelas Em Zurayo. *Spartacus*, 1, 1987.

VELOSO, Caetano. *Sampa*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/41670/>>. Acesso em: 6 maio 2017

WONDER, Cláudia. *Olhares de Claudia Wonder*. São Paulo: Edições GLS, 2008.

MOBILIZAÇÕES DA MEMÓRIA EM LUGARES DE MORTE EM SÃO PAULO: FLÁVIO SANT'ANNA, EDSON NERIS, ANDREA DE MAYO

Renato Cymbalista¹

RESUMO

O texto trata de três lugares relacionados à morte e a violações de direitos na cidade de São Paulo: dois deles foram palco do assassinato de pessoas em situações emblemáticas de violência contra minorias sociais, Edson Neris e Flávio Sant'Anna. O terceiro é um lugar de sepultamento de uma importante travesti da história da cidade, Andréa de Mayo. Os três lugares passaram por processos de memorialização após as mortes, sempre no sentido da afirmação de direitos de grupos tradicionalmente oprimidos: negros, gays, travestis e transexuais.

A transformação dos espaços de morte em espaços de memória não é tranquila. Ainda que a militância seja indispensável, o texto defende que uma das peças-chave para a garantia da memorialização é a participação do poder público em um viés específico, reconhecendo dívidas a serem sanadas com os grupos violados e expressando desejos de mudança.

Palavras-Chave: Lugares de Memória. Lugares de Consciência. Andrea de Mayo, Edson Neris, Flavio Sant'Anna.

ABSTRACT

The text deals with three places related to death and violations of rights in the city of São Paulo: two of them were the scene of the murder of people in emblematic situations of violence, Edson Neris and Flávio Sant'Anna. The third is a burial place of an important transvestite of the history of the city, Andrea de Mayo. The three places have gone through processes of memorization after the deaths, in which different social actors searched for the affirmation of rights of traditionally oppressed groups: blacks, gays, transvestites and transsexuals.

The transformation spaces of death into spaces of memory is not simple. Although activism is indispensable, the text argues that one of the key pieces for ensuring the memorialization is the participation of the State in some level, recognizing its role in the violation of rights in the past and in the present, and expresses a desire of change.

¹ Renato Cymbalista é professor da FAU-USP. Coordena o grupo de Pesquisa Lugares de Memória e Consciência (USP-CNPq) e integra o Laboratório para Outros Urbanismos (FAU-USP).

Keywords: Sites of Memory. Sites of Conscience. Andrea de Mayo. Edson Neris. Flavio Sant'Anna.

INTRODUÇÃO

Lugares da morte e dos mortos são especiais. A depender da crença, são considerados locais onde aparecem almas penadas, locais de comunicação entre o mundo dos vivos e o dos mortos, locais de reflexão ou de aprendizado. Podem ser também mobilizados como lugares de ação política, e este texto trata de três lugares que se encaixam nessa última categoria, todos eles situados na cidade de São Paulo.²

Dois deles foram palco do assassinato de pessoas em situações emblemáticas de violência, Edson Neris e Flávio Sant'Anna. O terceiro é um lugar de sepultamento de uma importante travesti da história de São Paulo, Andrea de Mayo. O que une os três lugares é o fato de todos eles terem passado por processos de memorialização após as mortes, sempre no sentido da afirmação de direitos de grupos tradicionalmente oprimidos: negros, gays, travestis e transexuais.

As três experiências estão relatadas aqui na ordem cronológica dos processos de memorialização: Edson Neris e Flávio Sant'Anna logo após suas mortes em 2000 e 2006, Andrea de Mayo na reocupação simbólica de seu túmulo em 2016.

Não pretendo apresentar distanciamento ou neutralidade. Assumo um posicionamento político profundamente favorável à memorialização de sítios que evocam violações de direitos humanos, e à defesa de sua ocupação e mobilização para afirmar estes mesmos direitos. No caso de Andréa de Mayo o distanciamento é nulo, pois fui agente do processo. Por essa razão, a partir de certo ponto, o texto passa para a primeira pessoa.

A transformação dos espaços de morte em espaços de memória não é tranquila. Ainda que a militância seja indispensável, defendo que uma das peças-chave para a garantia da memorialização é a participação de um poder público que reconheça dívidas a serem sanadas com os grupos violados e expresse desejos de mudança.

EDSON NERIS

Em 6 de fevereiro de 2000, o adestrador de cães Edson Neris da Silva passeava de mãos dadas com seu namorado Dario Pereira Netto na Praça

² VERDERY, Katherine. *The political lives of dead bodies: reburial and postsocialist change*. Columbia: University Press, 1999.

da República em São Paulo. Um grupo de skinheads denominado Carecas do ABC, já anteriormente envolvido em episódios de violência, rondava a área. O grupo de cerca de 20 pessoas cercou o casal pela frente e por trás e começou a linchá-lo. Os homens batiam e as mulheres observavam, um pouco recuadas. Dario conseguiu escapar após levar um chute nas costas e um tapa no rosto, mas Edson morreu no ataque.³

Após o assassinato, os algozes reuniram-se em um bar no Bixiga para beber e celebrar a monstruosidade. Mas um vendedor ambulante que presenciou a cena tomou para si a responsabilidade de enfrentar a injustiça: seguiu os assassinos até o bar e chamou a polícia. Dezesseis homens e duas mulheres foram presos em flagrante e levados ao 3º Distrito Policial em Santa Ifigênia.

O assassinato de Neris despertou reações da sociedade em dois caminhos. No campo jurídico, o processo caiu nas mãos do promotor público Marcelo Milani, que tratou-o desde o início como “crime de ódio”, ou seja, um crime que nega o direito de existência do outro. Foi a primeira vez que tal crime foi tipificado no Brasil. A outra alternativa jurídica era a de culpabilização por linchamento, um crime mais brando porque não individualizaria as responsabilidades. Em fevereiro de 2001, dois dos assassinos, Juliano Sabino e José Pereira da Silva, foram condenados a 21 anos de prisão em regime fechado.⁴

Em paralelo às repercussões na justiça, o crime produziu também impactos no movimento LGBT. A virada do século era um momento de mudança no patamar de visibilidade dos grupos LGBT em São Paulo. Em 28 de junho de 1996, os grupos de luta pela diversidade sexual fizeram uma demonstração na praça Roosevelt marcando o aniversário da revolta da Stonewall e a partir do ano seguinte colocaram em curso a célebre Parada LGBT de São Paulo.⁵ No ano 2000, a parada gigantesca já estava se anunciando: de cerca de 2 mil pessoas em 1997, 8 mil em 1998, para 35 mil em 1999.⁶ Em 1999, havia sido criada a Associação da Parada do Orgulho LGBT, para dar conta da estrutura cada vez mais complexa que a manifestação exigia e formalizar suas relações com o poder público.⁷ Por volta da

3 FRANÇA, Carlos Eduardo. O linchamento de Edson Neris da Silva: reelaborações identitárias dos skinheads carecas do Brasil na sociedade paulista contemporânea. 2008. 182 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2008. Available at: <<http://hdl.handle.net/11449/89578>>.

4 “Skinheads são condenados por morte de gay”. Folha de S. Paulo, 1 de fevereiro de 2001.

5 TRINDADE, Ronaldo. “O Mito da Multidão: uma breve história da parada gay de São Paulo”. *Gênero* (UFF), vol 11. N. 2, p. 77 (art todo p. 73-79), 1 sem 2011.

6 https://en.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Paulo_Gay_Pride_Parade

7 Ronaldo Trindade, “O Mito da Multidão: uma breve história da parada gay de São Paulo”. *Gênero* (UFF), vol 11. N. 2, p. 81 (art todo p. 73-79), 1 sem 2011.

época do assassinato de Edson Neris, a organização da Parada decidia torná-la um evento de grande porte. Com o apoio de profissionais do turismo e do marketing, decidiu-se transferir a data do simbólico 28 de junho (data do levante de Stonewall) para o domingo do feriado de Corpus Christi, dando possibilidade de o público de outras cidades ir a São Paulo.⁸ A estratégia deu resultado, e em 2000 a Parada teve cerca de 100 mil participantes.

Multiplicavam-se os grupos de ativistas; apareciam na mídia colunas e publicações destinadas ao público LGBT; o Festival Mix Brasil de diversidade sexual amadurecia; começava-se a falar do poder do público consumidor LGBT; a epidemia de AIDS passava para uma etapa menos aterrorizante com a criação de tratamento com o coquetel anti-HIV, que passou a ser oferecido pelo SUS. Assim, ampliava-se rapidamente em São Paulo a visibilidade pública da diversidade sexual, para além dos círculos de ativistas. Era, portanto, o momento de reivindicação de um memorial e de uma presença mais incidente no espaço público. Por todas essas razões, e também pela localização central do crime, o assassinato de Edson Neris não submergiu como o de tantos outros que morreram pelos mesmos motivos. Pouco tempo após o assassinato, a militância LGBT organizou um protesto no local do crime, mas ele não teve grande presença.

Na época, fizemos uma manifestação na Praça da República e quase ninguém foi. O grande escritor e militante João Silvério Trevisan chegou a ir até os bares gays da famosa Avenida Vieira de Carvalho para tirar, quase que à força, implorar para que as pessoas fossem para a manifestação, mostrar para elas que isso as interessa, sim. Motivá-las a defender as próprias vidas e terem empatia pelo próximo, pelo igual (AGUIEIRAS, 2017).

Ricardo Aguiéiras, um militante LGBT, teve a ideia de realização de um monumento no local. Não havia ainda redes sociais na época, e ele utilizou-se da parte de comentários do site Mix Brasil, um dos primeiros portais LGBT, para veicular a ideia. Esta recebeu uma aprovação imediata, mas fugaz: “lembro-me que muita gente aprovou a ideia, mas poucos me procuraram depois”. O apoio mais importante veio de Luiz Mott, do Grupo Gay da Bahia, a organização que na época liderava o trabalho de denúncia de crimes cometidos contra a população LGBT no Brasil, que ofereceu gratuitamente um mármore rosa existente na Bahia para a construção.

Surgiu a ideia de ser em forma de uma pirâmide invertida, rosa, em referência ao Triângulo Rosa invertido, símbolo da Luta Homossexual, que foi usado nos campos de concentração nazistas para diferenciar a população gay encarcerada e perseguida. Em mármore rosa, perfeito para o que planejávamos, o [Luiz] Mott e eu. Teria inscrição, falando do Edson e da homofobia brasileira, dos crimes e da luta contra o preconceito. Mas o texto final

8 Franco Reinaudo, em entrevista, 23/7/2016.

não chegou a ser feito (AGUIEIRAS, 2017). Edith Modesto, ativista que trabalha com adolescentes GLBT e suas famílias, sugeriu a realização de um concurso nas faculdades pelo desenho do movimento. Aguiéiras procurou alguns vereadores, mas não chegou sequer a ser recebido.

A falta de apoio foi uma constante, de fora do Movimento e, de dentro, não encontrava interesse. O Movimento Gay já se encontrava profundamente partidário e isso só piorou até hoje. Militante autônomo, como eu sempre fui muito mal visto e rejeitado. Procurei alguns vereadores da Câmara Municipal de São Paulo, nem consegui ser recebido. Tentei de todas as formas atrair a militância, igualmente sem sucesso (AGUIEIRAS, 2017). A memória do assassinato de Edson Neris não se esvaiu. Na I Conferência Nacional GLBT em junho de 2008 o episódio de sua morte foi um dos poucos lembrados pelo Secretário Especial dos Direitos Humanos Paulo de Tarso Vanucchi em seu discurso oficial.⁹ Em 2009, Aguiéiras e Marcos Freitas, outro militante de São Paulo, fizeram um novo projeto em busca de financiamento por um edital do Programa de Ação Cultural (PROAC) do Governo do Estado.

Apesar de saber que tivemos uma alta pontuação no Edital, não fomos escolhidos por um detalhe que eu realmente desconhecia: A Praça da República em São Paulo é um espaço tombado pelo Patrimônio Histórico e nada pode ser feito, construído lá, sem aprovação do Conselho. O que levaria a uma outra burocracia, mais sufocante ainda do que as que eu já havia enfrentado ao longo dos anos. Foi muito frustrante (AGUIEIRAS, 2007).

Em 2010, o historiador carioca Marcio Retamero denunciava a inexistência do monumento como indicador da precariedade da efetivação dos direitos LGBT no Brasil:

Edson Néris não ganhou nenhum site em sua homenagem (busquei sem sucesso no Google); nenhum memorial, por mais que Ricardo Aguiéiras tente até hoje, foi erguido; nenhum filme, nem sequer um documentário... [...] Por que ainda não temos um memorial ao Edson conforme noticiado aos quatro ventos na primeira Conferência Nacional LGBT? O mármore rosa já foi garantido pelo Grupo Gay da Bahia, estado de origem da família do Edson. Por que ainda não foi construído? Por que nenhum cineasta se interessou pelo caso para fazer pelo menos um documentário? Por que a Câmara de Vereadores de SP ou a Prefeitura de SP ou o Governo do Estado de SP nada fizeram até hoje em homenagem ao Edson? Nem mesmo a Lei 10.948/01, que trata da penalização por atos homofóbicos no estado de SP, leva o nome da vítima assassinada no mais emblemático caso de crime de ódio praticado neste estado!¹⁰

Até agora o desejo de marcar o local da morte de Neris não foi realizado.

9 Pronunciamento do Secretário Especial dos Direitos Humanos Paulo de Tarso Vanucchi, in: Anais da I Conferência Nacional LGBT, p. 254-262. <http://www.sdh.gov.br/sobre/participacao-social/cncd-lgbt/conferencias/anais-1a-conferencia-nacional-lgbt-2>

10 <https://disponivel.uol.com.br/acapa/mobile/noticia.asp?codigo=10284>. Acesso em: 29/4/2017.

Conforme Aguiéiras, isso se deve a uma série de razões: a partidarização do movimento LGBT, as divisões internas ao movimento, a falta de reflexão por parte da população, o crescimento do fundamentalismo religioso e do conservadorismo.

Hoje minhas preocupações são outras. Claro que ficaria feliz em ver isso retomado, se ocorresse. Mas duvido. Continuo lutando contra a homofobia [...] Se alguém se interessasse e pedisse a minha colaboração, claro que eu ajudaria (AGUIEIRAS, 2017).

Ainda assim, o sítio exerceu o seu poder. Em 2012, em mais uma conquista na luta pela legitimidade dos movimentos LGBT, o Governo do Estado de São Paulo inaugurou o Museu da Diversidade, o primeiro do gênero no Hemisfério Sul. Como local de sua primeira sede, o governo ofereceu para o museu a opção de escolher dentre as lojas e espaços ocupáveis em estações de metrô. A escolha dos técnicos do museu recaiu sobre um espaço na estação República, e o critério para a escolha foi justamente o histórico do local, onde ocorreu o assassinato de Neris.¹¹ Assim, o Museu da Diversidade, além de ser um lugar de ativismo, de resistência e celebração, é também um lugar de memória.

FLAVIO SANT'ANNA

Em 3 de fevereiro de 2004, o comerciante Antonio Alves dos Anjos informou à polícia que havia sido assaltado. Policiais do 5º Batalhão da Polícia Militar saíram com ele em ronda em Santana, na Zona Norte de São Paulo, interpelaram Flávio Sant'Anna, que dirigia um Gol. Em seguida o mataram com dois tiros.¹² Ao ver o corpo de Sant'Anna, o comerciante percebeu que ele não era o assaltante.

Segundo os policiais, Flávio Sant'Anna estaria armado e reagiu à polícia. Depois disso, os policiais forjaram uma cena de crime, colocando a carteira de Antonio no bolso de Flávio, além de uma arma com a numeração raspada. Antonio relatou que foi ameaçado pelos policiais para que não mudasse a versão de que Sant'Anna era o assaltante. Alegaram que ele tinha sido morto após um “movimento brusco”, dando a entender que puxara uma arma.¹³

O corpo só foi encontrado pela família dali a dois dias no IML, sem identificação, e seria enterrado como indigente. Um exame buscando resíduos de uso de arma de fogo nas mãos de Sant'Anna foi negativo.¹⁴

11 Franco Reinaldo em entrevista, 23/7/2016.

12 Detalhes do processo no site: http://www.ovp-sp.org/exec_flavio_santana.htm

13 São Paulo Agora, 13/2/2004. Disponível no site www.frente3defevereiro.com.br

14 “Sob suspeita, policiais foram promovidos”. Folha de S. Paulo, 11 de fevereiro de 2004, C1. Disponível em: www.frente3defevereiro.com.br

As chances maiores apontavam para o desaparecimento do assassinato de Flávio Sant'Ana no meio dos grotescos números de mortes causados pela polícia no Brasil, de forma que eu jamais poderia evocá-lo aqui. Mas neste caso, o excepcional aconteceu. Flávio era de classe média, tinha uma namorada suíça que acabava de levar ao aeroporto, era recém-formado em odontologia, tinha um carro. Mas o elemento decisivo foi outro: o pai de Flávio era policial militar aposentado, familiarizado com as estratégias de fabricação de cenas de crime, e promoveu uma busca certa pela verdade. Além disso, a família possuía artistas e ativistas em suas redes de sociabilidade, e elas também operaram. A morte de Flávio produziu uma forte organização de ativistas pelos direitos dos negros, que se nomeou “Frente 3 de Fevereiro” e levou adiante o propósito de não deixar passar essa morte.

A Frente lastreou um conjunto de ações políticas no lugar e no relato do episódio. Dois meses depois do assassinato, no dia 4 de abril, a Frente inaugurou no local da morte um chamado “monumento horizontal” em memória de Flávio, com a presença de sua família. A ideia do monumento horizontal – ou antimonumento, ou contra-monumento – é um instrumento de politização do espaço que vem sendo mobilizada por diversos grupos sociais nas últimas décadas. Contrapõe-se ao monumento vertical, as tantas marcas tradicionais, estátuas, memoriais, mausoleus que buscam cristalizar em forma edificada uma narrativa no espaço da cidade. O monumento horizontal é uma marca no solo que depende do engajamento, e não da contemplação.

O monumento consistia em uma placa de ferro reproduzindo em tamanho próximo ao real de uma silheta estilizada, e dentro da figura do corpo a frase: “Aqui! Flávio F. Sant'Ana foi morto pela Polícia Militar de São Paulo”. No dia seguinte ao ato, a PM destruiu e removeu o monumento.

Dali a uma semana, a Frente voltou ao mesmo sítio e refez o monumento, desta vez em concreto e tinta, plasmados no asfalto de forma a impedir sua remoção. Novamente, o monumento apareceu semidestruído no dia seguinte. Um ano após a morte de Flávio foi feita uma manifestação no local.¹⁵

Além de enfrentar a destruição do monumento a Flávio Sant'Ana, a Frente 3 de Fevereiro atuou em outros níveis: publicizou, publicou, cantou e dançou a história. Agiu também política e juridicamente, buscando punir os responsáveis de forma emblemática. Alguns dos policiais envolvidos já tinham participado de crimes semelhantes.

15 Daniel Lima, entrevista, 17/4/2017.

Não é possível sabermos o que teria acontecido se a Frente 3 de Fevereiro não tivesse ancorado no local da morte, nem eleito o lugar como centro simbólico de suas reivindicações, aumentando a visibilidade do episódio na mídia. O fato é que essa morte teve um desfecho diferente da maior parte das mortes de negros e jovens no país. Os três policiais responsáveis pelo assassinato foram condenados em 2005 a 17 anos de prisão. Não fui capaz de descobrir se houve recurso ou se as penas foram efetivamente cumpridas.

Se por um lado a justiça foi obtida, não aconteceu o mesmo com a memória. Após reconstruir duas vezes o monumento e vê-lo ser destruído, a Frente 3 de Fevereiro não tinha condições de prosseguir para sempre com a ação. Atualmente não há nenhum marco de memória no local da morte de Flávio Sant'Anna.¹⁶

ANDRÉA DE MAYO

Andréa de Mayo¹⁷ era uma figura controversa. Nascida em 1950 em São Paulo, o início de sua trajetória foi o mesmo de muitas outras: saiu de casa antes dos 18 anos, lavou carros, engraxou sapatos, varreu calçadas. Com vinte e poucos anos assumiu Andréa e passou a se montar. Então, passou a se destacar. Foi dona de célebres casas noturnas como a Val Improvise e a Prohibidu's; foi comprando apartamentos que enchia de beliches para alugar para outros travestis, que ajudava doentes de AIDS, entre outras tantas atividades. Conhecia a lei da selva e andava armada com um *Nunchaku*, o bastão duplo das artes marciais.¹⁸ Ao mesmo tempo que frequentava as profundezas, era uma das travestis com maior acesso à sociedade paulistana *mainstream*. Foi uma das primeiras a explicar o mundo das travestis paulistanas na televisão, no programa Comando da Madrugada de Goulart de Andrade, em 1985,¹⁹ e polemizou com o reacionário Afanásio Jazadji no Programa Livre de Serginho Groisman na Globo.²⁰

Em maio de 2000, Andréa se internou para fazer uma cirurgia de retirada de silicone industrial do corpo. Diferente das próteses, o industrial – bem mais barato – é aplicado em clínicas irregulares, às vezes pelas próprias travestis. Gera também muito mais complicações, e Andréa não resistiu. Morreu com 50 anos em 16 de maio.

16 Daniel Lima, entrevista, 17/4/2017.

17 O nome aparece grafado de várias formas: Andrea de Mayo, Andrea de Maio, Andreia de Maio. Aqui uso a forma como o nome aparece no memorial do qual trata este texto.

18 ANTENORE, Armando. “A vez de Andréa: sobre o direito de morrer como travesti”. *Revista Piauí* 125, fevereiro 2017, p. 74.

19 <https://www.youtube.com/watch?v=NkoHPQib2Ro&t=336s>

20 <https://www.youtube.com/watch?v=T5LK9qVNhoE>

A relação de Andréa com a família biológica era péssima, e quem deu sepultamento para ela foi seu pai de santo, Pai Walter de Logun Edé. Em 2000, não existia o direito ao uso do nome social pelos travestis e transexuais, e Andréa foi enterrada com o seu nome de batismo, Ernani dos Santos Moreira Filho.

Em uma de minhas visitas a campo, por volta de 2001, estive no cemitério da Consolação em São Paulo, em busca daqueles túmulos especiais de personagens considerados milagrosos.²¹ Na Consolação, por exemplo, encontra-se o túmulo de Antoninho da Rocha Marmo, morto em 1930 aos 12 anos, que ainda em vida fazia milagres.²² Os funcionários dos cemitérios são os melhores informantes, e naquele dia conversei com o célebre Popó, então coveiro, atualmente guia de visitas no cemitério.

Popó me mostrou o túmulo de Andréa, recém-falecida, que naquela época era visitado por travestis da cidade. Não presenciei nenhuma dessas visitas, e tenho dúvidas sobre as razões delas, se Andréa era considerada milagreira ou intercessora, celebridade ou apenas curiosidade, se as visitas eram de amigas saudosas ou de pessoas que nunca haviam conhecido Andréa em vida. No fundo, eu queria que ela virasse uma dessas santas populares, ela que nunca foi santa em vida. Mas isso não aconteceu, talvez Andréa tenha sido eclipsada pela figura da mãezona Brenda Lee, que morreu alguns anos antes e tinha como missão de vida ajudar travestis em situação de vulnerabilidade. Andréa fazia a sua filantropia, mas era essencialmente uma empresária da noite. Não voltei ao local nos quinze anos seguintes.

Em março de 2016, fui convidado a participar de um seminário realizado pela PUC-SP e pelo Serviço Funerário Municipal (SFMSM) cujo tema era o cemitério da Consolação. Nesse seminário a coordenadora do SFMSM, Lucia Salles, apresentou a pequena revolução que a Prefeitura estava promovendo no órgão. Pela primeira vez na história o SFMSM saía das sombras e do tabu e reconhecia suas potencialidades e os enormes recursos sob sua gestão – territoriais, de fauna, flora, ambientais, de patrimônio histórico. Em uma parceria com a PUC, o SFMSM realizava o projeto *Memória e Vida* dedicado a mapear e explorar as potencialidades do Cemitério da Consolação. Uma das ações do projeto era aprofundar e diversificar as visitas guiadas, construindo também visitas temáticas. Na

21 Há mais de 20 anos estudo os espaços da morte e dos mortos. CYMBALISTA, Renato. *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo* (Anna Blume/FAPESP, 2002); CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro* (Alameda/FAPESP, 2012).

22 SCHNEIDER, Marília. *Memória e História: misticismo, santidade e milagre em São Paulo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2001.

ocasião, lembrei que Andrea de Mayo se encontrava sepultada na Consolação, e que seu túmulo poderia ajudar a ancorar uma visita guiada com temática LGBT.

Meu encontro seguinte com a diretora do SFMSP foi no mês de julho de 2016, em um congresso internacional sobre a morte e os mortos no Instituto Goethe, também em São Paulo. Lúcia Salles era uma das palestrantes convidadas, e em sua apresentação mostrou que não havia perdido tempo: o SFMSP havia localizado o túmulo de Andrea de Mayo, entrado em contato com o concessionário do túmulo, Pai Walter, e proposto a ele a realização de uma homenagem, atribuindo o nome social ao túmulo de Andrea. Assim, em apenas quatro meses de intervalo entre esses dois encontros o SFMSP, tudo foi ágil, criativo e responsivo.

A partir de então, fizemos uma aliança entre o Laboratório para Outros Urbanismos da FAU-USP e o SFMSP para a realização da placa. A funcionária do SFMSP Khadiga Saleh ficou responsável pelo encaminhamento do projeto, que não era complexo do ponto de vista operacional: já tínhamos a autorização do concessionário do túmulo, do próprio SFMSP e a anuência do coordenador do cemitério. Era necessário projetar a placa. Em uma visita ao túmulo, fiz uma proposta de dimensionamento, compatível com as demais inscrições do túmulo. Propus a manutenção da placa com o nome biológico, para que fosse possível contar toda a história – nem poderia ser diferente: descobri que não havia a hipótese da retirada do nome com o qual Andrea foi sepultada, pois ainda não foi conquistado o direito *post-mortem* da mudança dos documentos e adoção do nome social de forma retroativa.

A escolha foi por uma placa austera, em granito preto com inscrições em dourado. Era uma homenagem do poder público, e a linguagem não deveria ser a da arte, do ativismo ou do protesto, e sim a da política oficial, a mesma com a qual se homenagearia um presidente. Nada de arco-íris ou purpurina, portanto.

A placa de 30 cm X 26 cm foi executada por um marmorista que trabalha com lápides e foi custeada (apenas R\$ 250,00) por meio de uma doação. O SFMSP estabeleceu a inscrição:

Andrea de Mayo

Homenagem a uma história de luta
e persistência na garantia de direitos.

Celebramos a diversidade, memória e vida.

Secretaria Municipal de Serviços

Serviço Funerário do Município de São Paulo

Primavera de 2016

A instalação da placa foi marcada para o dia 17 de novembro. O diretor teatral Marcelo Soler, especializado em teatro documentário, propôs em conjunto com o coletivo *Viadas* uma performance de drag queens, em uma emocionante versão de *Canto de Ossanha* de Vinícius de Moraes. Foram vários os discursos: de uma conhecida de Andrea, de uma beneficiária do programa Transcidadania e de autoridades municipais. Fui convidado para fazer uma fala, e nela deixei claro que não tinha a intenção de falar pelos travestis e transexuais, mas sim pelo Estado – como professor de uma universidade pública, sou funcionário público – me colocando como porta-voz de um ato de reparação, reconhecendo a culpa do poder público em violações históricas de direitos e expressando um desejo sincero de mudança:

Andrea de Mayo morreu no ano 2000, e naquele momento não era autorizado aos travestis e transexuais o uso dos nomes sociais em documentos oficiais. Atualmente isto é permitido, graças à luta dos grupos Trans, e Andrea de Mayo foi sem dúvida uma das primeiras e mais importantes representantes do ativismo Trans no Brasil.

O direito ao nome social foi uma importante conquista. Mas resta uma dívida imensa com esses grupos. Como tratarmos os 500 anos em que isto não foi permitido no país? Esta homenagem é uma resposta: a população Trans não tem apenas o direito ao uso de seu nome social no presente, mas também no passado.

Este é um ato de reparação que é pequeno perante as violações de direitos que ocorreram e seguem ocorrendo, mas é ao mesmo tempo imensa, porque significa o reconhecimento do Estado de seus crimes, e um desejo de mudança.

Dependendo do ponto de vista, a atribuição do nome social a Andrea de Mayo pode parecer apenas uma homenagem singela e de baixo custo, ou um ato simbólico de grandes proporções. Sou da opinião que é algo de enorme relevância. Que seja de meu conhecimento, trata-se do primeiro marco de reparação, de direito à memória e à verdade Trans no Brasil – e

não conheço outro exemplo similar no mundo. Foi um relevante passo do poder público no sentido do reconhecimento desses grupos como sujeitos de direitos, e não apenas como grupos vulneráveis ou usuários de programas específicos de saúde pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma semelhança fundamental perpassa os três casos aqui visitados: a ideia de que lugares onde ocorreram violações de direitos – e mais especificamente lugares de morte – constituem oportunidades especiais para a sociedade, plataformas para a afirmação de direitos. A presença da morte e dos mortos confere uma legitimidade específica ao local, conecta o presente ao passado com maior intensidade do que ocorre em outros lugares.

As mortes de Edson Neris e Flávio Sant'Ana possuem suas especificidades e também uma série de elementos em comum: simbolizam a violência e a violação de direitos, e são casos típicos em um cenário assombroso. Mas, simbolizam também a luta, à medida que as duas narrativas foram adotadas como bandeiras políticas pelos movimentos afirmativos. E significam também vitórias bastante excepcionais, pois nesses dois casos a mobilização trouxe a legitimidade e o engajamento de gestores públicos e operadores do direito: alguns dos algozes foram punidos, diferente da impunidade geral em casos similares. No caso de Andréa de Mayo, o local de memória é o de sepultamento. Ela não foi assassinada, mas vítima de uma precariedade geral que assola a existência transexual, de um inimigo que habitava seu próprio corpo.

A memorialização dessas três vítimas passa por marcar os sítios de morte. Se nossa perspectiva é de construção de cidadania, esse tipo de lugar é, na verdade, indispensável. São catalisadores de narrativas, são repositórios de esperanças e de identidades. São lugares que adquirem uma dimensão política – e por isso mesmo, possuem potencialidades pedagógicas. Cabe a nós reconhecermos e explorarmos as oportunidades legadas pelas tragédias, desafiando os limites e preconceitos da sociedade, exigindo de nós mesmos a construção de um futuro mais generoso do que o passado. Não tenho dúvidas em afirmar que a memorialização, nos três casos, faz nossa sociedade ser algo melhor e mais justo. Já me posiciono aqui em um debate que coloca as ações de memorialização em dúvida, por estarmos eventualmente vivendo uma hiperinflação, uma overdose de memória: quando se trata de lembrar direitos violados, é melhor correr o risco do excesso do que o da falta.

Cabe discorrer agora sobre os resultados obtidos nos três casos. O monumento a Edson Neris não chegou a ser projetado, apenas o seu material foi aventado. Mas a ideia não teve prosseguimento nas possibilidades e na correlação de forças políticas do movimento LGBT.

O monumento horizontal a Flavio Sant'Anna chegou a ser construído e reconstruído, mas foi apagado em todas as tentativas. Sua manutenção requereria uma vigília permanente, o que a Frente 3 de Fevereiro não teria capacidade de fazer. Ninguém reivindica a autoria da destruição do monumento, mas faz sentido acreditar que seja a própria PM – se os policiais foram capazes de matar e simular uma cena de crime, seria bastante trivial para eles apagar uma marcação no solo.

A placa memorial de Andréa de Mayo, diferente dos outros dois casos, efetivou-se. Não havia sofrido ataques meio ano após sua instalação, quando este artigo foi redigido. Não sofreu contestações mais fortes, exceto algumas postagens preconceituosas no *facebook*. De uma forma geral a repercussão na imprensa foi positiva. O seu túmulo foi inserido no roteiro turístico do Cemitério da Consolação.

Nos dois primeiros casos, os memoriais foram concebidos pela sociedade civil como *denúncia*, atores ou movimentos da sociedade civil denunciando crimes cometidos por indivíduos ou pelo Estado em prejuízo de minorias. Denúncias contra a repressão histórica desses segmentos, contra genocídios silenciosos que perpassaram séculos.

Já no caso de Andréa de Mayo, o memorial foi proposto como ação interna ao próprio Estado. Foi proposto não como denúncia, mas como *reparação*, como reconhecimento por parte do poder público de séculos de graves violações de direitos, desrespeitos à dignidade e à própria vida dos transexuais. Para expressar um desejo de mudança por parte do Estado.

É certo que a atribuição de nome social ao um túmulo é uma ação simbólica, não substitui nem compensa medidas em outros campos. Mas essa atitude possui rebatimentos em políticas públicas reais, como a regulamentação do uso do nome social, ou o programa Transcidadania do Município de São Paulo.²³ As políticas públicas sucedem décadas de ativismo e lutas – e Andrea de Mayo foi uma das primeiras a empunhar publicamente e na mídia a bandeira trans. O Estado não é capaz de inventar agendas, elas precisam ser propostas pela sociedade civil e pelos movimentos sociais, e as denúncias de violações de direitos são indispensáveis – ou seja, não defendo aqui que ele seja capaz de substituir a política, o ativismo, a sociedade civil organizada ou os movimentos sociais. Mas defendo, sim, que as ações de memória ganham mais poder, mais legitimidade e maior permanência quando o Estado opera como aliado da sociedade civil. Para que isso ocorra são necessários movimentos por parte do Estado e da sociedade civil.

23 O Transcidadania foi proposto pelo petista Fernando Haddad e até maio de 2017 não havia sido descontinuado pelo seu sucessor tucano João Dória.

O Estado precisa mostrar-se permeável às novas demandas, mostrar-se adaptável, pronto para rever posições. Precisa estar pronto a assumir responsabilidade ou culpa por erros do passado, e expressar um desejo legítimo de mudança. Isso pode ser mais simples do que parece. No caso da placa para Andrea de Mayo, a problemática foi levantada por um pesquisador e professor de universidade pública; a iniciativa foi concebida pelo SFMSP e levada adiante com o apoio de uma de suas funcionárias; foi construída em diálogo com os funcionários do Cemitério da Consolação; a placa de pedra resultou de uma pequena doação privada. Do início ao fim, o processo levou pouco mais de meio ano, o que desafia também a ideia de que o Estado é sempre lento e burocrático.

A sociedade civil, por sua vez, tem também algumas tarefas se a ideia é ir além da performance, no sentido da perpetuação das ações de memória no espaço público. A primeira delas é o reconhecimento das jurisdições públicas: o Estado não pode abrir mão de suas responsabilidades sobre a produção, gestão e manutenção do espaço público.²⁴ Para uma ação perene no espaço, algum grau de reconhecimento das prerrogativas públicas é necessário. Atitudes de enfrentamento em relação ao Estado, que questionam a sua legitimidade – “você não poderia mandar aqui” – dificilmente são bem acolhidas pelo poder público. Considero que teremos mais chances com estratégias de abordagem do poder público como: “eu reconheço que você tem poderes e deveres sobre este espaço, e tenho uma proposta para que no futuro esse poder seja exercido de forma mais democrática e mais inclusiva”. Para os ativistas, é uma proposta bastante desafiadora, pois exige um alerta permanente em relação à conjuntura política e as oportunidades. É importante saber quais os momentos certos e os interlocutores certos para amparar ações de desqualificação/denúncia, mas também para a *qualificação* da ação pública. O desafio é entender como uma proposta pode remar a favor – e não contra – a burocracia, quais são os passos necessários, quais os poderes e jurisdições envolvidas. Nessa negociação, em geral, perde-se em radicalidade mas há mais chance de ganhos em termos de perenidade.

Para isso, é necessário um olhar específico para o Estado, não como o “outro absoluto”, irremediavelmente autoritário, mas como uma constelação complexa e contraditória de instituições, em permanente movimento e disputa, com alguma capacidade de mudança. Partes desse Estado complexo e contraditório podem vibrar na mesma frequência da sociedade civil e dos movimentos sociais em algumas situações, resultando em alianças interessantes.

24 Mesmo quando essa gestão é terceirizada, isso se faz mediante contratos em que o Estado concede e regulamenta atribuições.

A segunda tarefa para a sociedade civil – e ela é difícil para os grupos criativos – é a necessidade de compartilhamento da autoria sobre os processos. Não me refiro aqui aos novos coletivos artísticos que borram a assinatura individual dos trabalhos, mas a um compartilhamento mais radical das iniciativas, transcendendo grupos ou segmentos sociais. Na minha opinião, o agente que pode representar de forma mais radical nessa transversalidade (excetuando-se as leituras religiosas) é justamente o Estado. A autoria do monumento horizontal a Flávio Sant'Anna deu visibilidade, prestígio e admiração à Frente 3 de Fevereiro, mas o fato é que o monumento horizontal foi sistematicamente destruído. O monumento a Edson Neris não chegou sequer a ser desenhado, em parte, por conta de tensões internas do movimento GLBT. Assim como essas ações são relevantes para a sociedade como um todo, ganhamos mais se elas foram encaminhadas também coletivamente.

Não defendo de forma alguma o fim do ativismo e da transgressão, ou a extinção da arte engajada. As ações de enfrentamento e denúncia serão sempre necessárias, mesmo porque a sociedade nunca cessa de abrir novos horizontes para os direitos. Mas memoriais como os de Flávio Sant'Anna e Edson Neris merecem ser mais do que ideias ou registros fotográficos. Presentes na paisagem urbana, eles podem funcionar como sinais de alerta, podem ser instrumentos pedagógicos, podem ser plataformas físicas para a organização da sociedade civil, podem inclusive lastrear e potencializar novas denúncias e enfrentamentos. Nesse sentido, sua não existência no território é uma perda para a sociedade inteira. Eles são importantes demais para não existirem, e o preço moral pago pela sociedade quando de sua invisibilidade é muito alto. Sem eles, nenhuma criança pode apontar o dedo para o lugar e perguntar “o que é aquilo, pai?”.

BIBLIOGRAFIA

Anais da I Conferência Nacional LGBT, Brasília, junho de 2008. <http://www.sdh.gov.br/sobre/participacao-social/cncd-lgbt/conferencias/anais-1a-conferencia-nacional-lgbt-2>

ANTENORE, Armando. A vez de Andréa: sobre o direito de morrer como travesti. In: *Revista Piauí* 125, fevereiro 2017, p. 74.

CYMBALISTA, Renato. *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2002.

CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2012.

FRANÇA, Carlos Eduardo. O linchamento de Edson Neris da Silva: reelaborações identitárias dos skinheads carecas do Brasil na sociedade paulista contemporânea. *Disser-*

tação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista: Faculdade de Filosofia e Ciências, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/89578>>.

“Skinheads são condenados por morte de gay”. Folha de S. Paulo, 1 de fevereiro de 2001.

SCHNEIDER, Marília. *Memória e História: misticismo, santidade e milagre em São Paulo*. São Paulo: T. A Queiroz, 2001.

TRINDADE, Ronaldo. “O Mito da Multidão: uma breve história da parada gay de São Paulo”. In: *Gênero* (UFF), vol 11. N. 2, pp. 73-79, 1 sem 2011.

VERDERY, Katherine. *The political lives of dead bodies: reburial and postsocialist change*. Columbia: University Press, 1999.

Sites

<https://disponivel.uol.com.br/acapa/mobile/noticia.asp?codigo=10284>. Acesso em: 29/4/2017.

http://www.ovp-sp.org/exec_flavio_santana.htm Consultado em 20/4/2017.

www.frente3defevereiro.com.br

Depoimentos

Franco Reinaudo, 23/7/2016

Ricardo Aguiéiras, 17/4/2017

Daniel Lima, 17/4/2017

O PATRIMÔNIO CONTRA A GENTRIFICAÇÃO: A EXPERIÊNCIA DO INVENTÁRIO PARTICIPATIVO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO MINHOCÃO

Mariana Kimie Nito¹ e Simone Scifoni²

RESUMO

Como parte das políticas públicas que buscam revalorizar a área central da cidade de São Paulo destacam-se a desativação do Minhocão (Elevado Presidente João Goulart) como via de tráfego e os projetos que envolvem a sua destinação futura. Nesse caso, ambas as alternativas colocadas até o momento, seja a demolição ou a transformação em parque, significam consolidar essa área central como uma nova fronteira imobiliária e, em consequência, expulsar os moradores/trabalhadores mais pobres do centro. Com o objetivo de construir uma argumentação contrária a esse processo de *gentrificação* é que se encontra em elaboração o Inventário Participativo de Referências Culturais do Minhocão. O presente artigo busca apresentar e debater essa experiência recente e em curso. Trata-se de uma ferramenta constituída dentro do campo do patrimônio cultural e da museologia social e que está sendo utilizada no sentido de mobilizar ações e a produção de conhecimentos na defesa da permanência dos mais pobres no centro.

Palavras-chave: Patrimônio cultural. Inventário participativo. *Gentrificação*. Minhocão. Referências culturais.

ABSTRACT

As part of the public policies that seek to revalue the central region of the city of São Paulo, a highlight of those is the deactivation of the highline Minhocão (Elevado Presidente João Goulart) as a traffic way along with projects involving its future purpose. In this case, both alternatives states so far, i.e., its demolition or transforming it into a park, mean the consolidation of this central area as a real estate market front and, as a consequence, expelling the poorest dwellers/ workers from the city center. In order to build an argument against this process of gentrification, work is underway to produce the Participative Inventory of Cultural References of the Minhocão. This article aims to present and debate this recent,

1 Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, Arquiteta e Urbanista. E-mail: marykn@gmail.com.

2 Doutora em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo - USP, Professora do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: simone.scifoni@gmail.com.

ongoing experience. It is a tool constituted in the field of cultural heritage and social museology whose use is oriented to mobilize actions and knowledge production in defense of the permanence of the poorest in the city center.

Keywords: Cultural heritage. Participative inventory. *Gentrification*. *Minhocão (São Paulo)*. Cultural references.

INTRODUÇÃO: AS RAZÕES DO INVENTÁRIO

Em 2006, a Emurb, Empresa Municipal de Urbanização, lançou a segunda edição do Prêmio Prestes Maia na forma de um concurso público nacional voltado à busca de propostas para intervir no Minhocão³. Naquele momento o poder público assumia definitivamente o discurso da via elevada como uma cicatriz urbana, conforme o termo usado pelo então Secretário Municipal de Planejamento (LUNA; MAGALHÃES JUNIOR, 2008). Sinalizava-se, assim, para a possibilidade de realização de intervenções na via, ou seja, a cicatriz exigia a necessidade de uma operação plástica.

Os projetos premiados apresentados na publicação organizada por Artigas, Mello e Castro (2008) demonstram que, em essência, trata-se de uma operação plástica que busca mudar a *cara* desse espaço central, deixando explícito nas imagens e desenhos em perspectiva que se quer uma transformação social. Nas imagens há a representação de grupos sociais e de uma paisagem que é muito diversa do que temos hoje, algo que se aproxima mais daqueles espaços valorizados da capital paulista como as avenidas Luís Carlos Berrini ou Faria Lima. Recursos como transparências, iluminação, cores e tratamento de imagens nos desenhos nos conduzem à visão de um *novo centro*, com outros moradores e frequentadores.

Nesses projetos, o que foi feito da vida real que lá acontece? O que foi pensado para os que lá vivem há décadas? Ou seja, pessoas reais que moram nesses bairros na medida que o aluguel barato lhes permite trabalhar no centro. O que foi pensado para aqueles que cotidianamente sentem há décadas os transtornos do barulho, da poluição e da falta de privacidade nas janelas dos apartamentos? Ou mesmo o que foi feito dos pequenos e simples estabelecimentos comerciais ou de serviços, de característica popular e de uso cotidiano, que existem com grande predominância nesse espaço? Ou seja, as oficinas mecânicas, as borracharias, os botecos que vendem salgado a um real, as bancas de jornal, as pensões, os salões de beleza, dentre outros?

³ Nome popular do Elevado Presidente João Goulart.

Os projetos e o Prêmio Prestes Maia buscam resolver *os problemas* dessa área central, partindo da desqualificação total do lugar que tem sido chamado de “zona de sombras”, por onde circulam os considerados indesejáveis do chamado *submundo* como as prostitutas e travestis, a população em situação de rua, os pichadores, entre outros.

Um “novo centro” já está em embrião desde a edição do prêmio, são mais de 12 empreendimentos imobiliários que foram mapeados no Inventário Participativo do Minhocão. Eles são destinados aos novos moradores do centro, desde os empreendimentos tipo *retrofit* da empresa Centro Novo, voltados à classe média que trabalha ali, até o recente *Smart Home & Share*, um conceito novo de edifício que disponibiliza o compartilhamento de bicicletas, carros e até um apartamento mobiliado.

Ainda que não se possa medir em números, a *gentrificação* é uma realidade presente e silenciosa e já atinge as referências culturais identificadas no inventário: o Teatro da Confraria, expressão da cultura popular teve as portas fechadas em função da retomada pelo proprietário do imóvel alugado. Tal fato se aproxima do que Smith (2006) chamou de *gentrificação* generalizada, fase na qual se supera os efeitos sobre a habitação, ampliando-se para outros setores e outras dimensões da vida urbana.

Nesse contexto de projetos concebidos de fora, que impõem uma visão elitista do centro, que desconhecem a realidade cotidiana, declarando a invisibilidade dos grupos sociais e de suas práticas, atividades, saberes, expressões culturais, modos de viver e sobreviver, é que o inventário participativo se propõe a olhar para o Minhocão colocando em evidência o que se quer ocultar, mostrando o outro lado daquilo que é desvalorizado e desqualificado. Propõe-se olhar a partir daquilo que acontece no lugar, em diálogo com quem mora, trabalha e frequenta esse território, mas principalmente colocar em evidência a perspectiva daqueles que são, hoje, mais vulneráveis a processos de valorização espacial e expulsão.

A chave adotada para a compreensão dessa realidade baseia-se na noção de referência cultural. Essa se originou dentro do campo de atuação do patrimônio cultural, nos anos 1970, e foi atualizada a partir da formulação da Política Nacional do Patrimônio Imaterial, concretizada no decreto federal nº 3.551/2000, com os Inventários Nacionais de Referências Culturais (INRC).

O Inventário Participativo é um desdobramento dessa política, mas é, antes de tudo, uma ferramenta de ação educativa ou de educação patrimonial. Nele trabalha-se com a noção de referências culturais, esta definida como o conjunto de objetos, práticas e lugares aos quais os grupos sociais atribuem sentidos ligados à sua identidade, ação e memória.

Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura (IPHAN, 2000, p. 29).

Assim sendo, o Inventário Participativo do Minhocão⁴ busca identificar e mapear as referências culturais relacionadas aos grupos que ali vivem, trabalham e usam o espaço, no sentido de mobilizar ações e conhecimentos que possam se contrapor à *gentrificação* silenciosa que ali já se iniciou. Se, já nos acostumamos a ver o patrimônio sendo usado para alavancar processos de valorização imobiliária e de *city marketing*, como no bairro da Luz, em São Paulo, ou no Pelourinho, em Salvador, no caso do Minhocão o que se pretende é trilhar o caminho inverso, ou seja, colocar a experiência do patrimônio a serviço da defesa da permanência dos mais pobres no centro da cidade, ou seja, contra a *gentrificação*.

A EXPERIÊNCIA DO INVENTÁRIO

A recente publicação do Iphan intitulada “Educação Patrimonial: Inventários Participativos - Manual de Aplicação”⁵ apresenta as orientações básicas sobre o uso dessa ferramenta, esclarecendo que o seu objetivo principal é a mobilização e sensibilização das comunidades em relação à preservação do patrimônio e que a realização do inventário deve ser entendida, antes de tudo, como atividade formativa em educação patrimonial, que envolve produção de conhecimento e participação (IPHAN, 2016, p. 6). Tal ressalva faz-se necessária uma vez que, ainda é muito comum com-

4 O inventário tem sido elaborado por uma equipe interdisciplinar que envolve dois coletivos de cultura, o Movimento Baixo Centro e a Repep (Rede Paulista de Educação Patrimonial). O Movimento Baixo Centro é um coletivo que, desde 2012, usa o Minhocão e seu entorno para a realização de atividades culturais autofinanciadas. A Repep, por sua vez, é um coletivo que atua na interface entre educação, cultura, memória e patrimônio e que, desde 2011, vem procurando compartilhar experiências práticas e reflexões conceituais no campo da educação patrimonial. Fazem parte da equipe alunos de graduação em Arquitetura, História, Geografia, Letras, Ciências Sociais, da USP e da Universidade São Judas Tadeu, além de profissionais como arquitetos e urbanistas, geógrafos, historiadores, jornalistas e outros. Ver: <baixo-centro.org> e <repep.ffch.usp.br>. Acessado em: 29/04/2017.

5 Disponível em formato digital para baixar gratuitamente em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventariodopatrimonio_15x21web.pdf>. Acessado em: 27/04/2017.

preender a educação como ato meramente de transmissão de conteúdos gerados de fora dela, ao invés de concebê-la como processo dialógico que envolve produção de conhecimentos, tal qual propõe Paulo Freire (2011).

Como o Inventário Participativo se alimenta da base do INRC⁶, o qual por sua vez se constitui a partir do método etnográfico, a leitura dos dois manuais de aplicação se faz necessária para melhor compreensão no uso da ferramenta e no sentido da complementação das orientações.

O inventário pode ser dividido em três fases de trabalho: a primeira é o **levantamento preliminar**, que reúne e sistematiza as informações disponíveis, a rede de contatos dos grupos sociais e a delimitação espacial; a segunda corresponde à **identificação**, ou seja, completa-se e aprofunda-se o estudo por meio da realização das entrevistas ou conversas locais para identificação e compreensão das referências culturais; e por fim, a etapa do **produto final**, momento em que se define e organiza a forma como serão socializados os resultados. O manual de aplicação do inventário participativo sugere a organização dos conhecimentos produzidos na forma de fichas e fornece como material de apoio vários modelos para tal. No entanto, cabe ressaltar que a ficha serve para organizar e sistematizar o que foi produzido, não devendo ser adotada como o ponto de partida do trabalho. É importante ressaltar, assim, que o inventário não é uma sequência de fichas a serem preenchidas.

O primeiro desafio na elaboração do estudo do Minhocão foi a delimitação do recorte espacial, o qual no INRC aparece sob o termo “sítio” e no inventário participativo sob a designação de “território”. Cabe enfatizar que o limite do sítio ou território não se dá naturalmente e nem a priori, ele é fruto de uma operação intelectual que apreende a dinâmica e os sentidos do lugar e que se dá a partir do conhecimento sobre a realidade pesquisada. Construir a delimitação espacial desse território pesquisado é assim, apreender essa geografia própria, como se afirma no manual do INRC.

Os sistemas culturais, e, portanto, as referências de um grupo social, têm, por assim dizer, uma geografia própria, que dependerá da natureza das relações sociais existentes num determinado espaço físico: a segmentação ou a estratificação social corresponderá a clivagens e diferenças culturais, com graus variados de permeabilidade, que deverão ser levadas em consideração na delimitação da área do inventário (IPHAN, 2000, p. 32).

Num primeiro momento, no estudo do Minhocão, acreditava-se que a definição do território deveria incluir as quadras lindeiras, o que lhe

6 Para melhor compreensão vide Manual do INRC. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf>. Acessado em: 27/04/2017.

conferiu uma configuração espacial linear. Entretanto, ao definir-se como um inventário que se estrutura em função de um tema – o da *gentrificação* –, a construção do limite ganhou outros contornos. Conforme a compreensão das dinâmicas e dos sentidos do lugar avançou, estabeleceu-se a necessidade de rever tal limite, de um lado ampliando-se e abarcando outras quadras onde os processos guardam uma conexão, e por outro lado, restringir o limite em relação a quadras não vulneráveis à *gentrificação*, dada a configuração de um perfil socioeconômico mais elitizado. Nesse sentido, o limite do território ampliou-se abarcando o Largo do Arouche e a Praça Roosevelt, nas quais as práticas culturais articulam-se ao perfil do Minhocão e, por outro lado, reduziu-se o território, excluindo os trechos dos bairros de Higienópolis, Pacaembu e Perdizes, os quais contemplam realidades pouco conectadas ao que acontece no elevado.

Em se tratando de um território inserido em uma realidade urbana complexa, da área central da cidade, outro desafio do inventário do Minhocão foi a identificação dos grupos sociais, dada a multiplicidade de possibilidades de seleção. Novamente, o recorte temático do inventário a partir da *gentrificação* possibilitou circunscrever cinco grupos sociais: trabalhadores/moradores pobres do centro, ou seja, aqueles que precisam permanecer ali em função da disponibilidade de trabalho, em geral de baixa remuneração (copeiros, vigias, mecânicos, borracheiros, garçons, ambulantes, manicures etc.); grupos LGBT+, ou seja, aqueles que têm sua centralidade historicamente estabelecida no Largo do Arouche, como os frequentadores habituais, muitos destes jovens da periferia, moradores, trabalhadores do sexo (prostitutas, travestis e michês), trabalhadores de atividades complementares do comércio do sexo (atendentes de *sexshop*, cines pornôs, boates e inferninhos); imigrantes recém-chegados à cidade, muitos refugiados ou de origem de países africanos e latino-americanos que trabalham no comércio informal; população em situação de rua; trabalhadores da cultura tais como artistas de teatro, músicos, grafiteiros, pixadores, também atraídos pelo aluguel barato.

Finalizada a primeira etapa, algumas referências culturais foram se apresentando preliminarmente ao grupo de pesquisadores. Para tanto, organizou-se este conjunto de referências preliminares de duas formas: por meio das categorias do INRC e do Inventário Participativo (celebrações, expressões, lugares, saberes, edificações e objetos) e por meio dos eixos (cultura política, cultura LGBT+, arte urbana, multiculturalismo e cultura popular). A etapa em execução no presente momento diz respeito à realização de conversas, escutas locais e entrevistas com os grupos sociais, no sentido de identificar e qualificar as referências culturais já apresentadas na primeira fase. Esta fase de aproximação local tem sido a mais delicada, pois implica em estratégias de envolvimento e escuta que não se resumem

a tratar os grupos sociais meramente como informantes. O desafio é inseri-los no papel que lhes cabe, ou seja, de intérpretes das referências culturais. Isso significa que a aproximação com estes grupos envolve criar uma relação de confiança para que o inventário cumpra sua função de argumento em defesa da permanência dos mais pobres no centro.

ALGUNS RESULTADOS

A organização por eixos temáticos foi uma tática de pesquisa desenvolvida pela equipe de trabalho para lidar com a complexidade das referências culturais e com a problemática urbana enfrentada. Dessa forma, a aproximação com os grupos sociais também foi mais sensível ao tratar as referências a partir de um léxico comum a eles.

O eixo *arte urbana* engloba aquilo que é relacionado à percepção da cidade como local de diálogo e de experiências coletivas e que se localiza fora das instituições culturais (museus, televisão, galerias etc). Longe da pretensão de classificar algo enquanto arte ou não, entende-se as referências culturais deste eixo por meio de sua inserção no cotidiano de forma concreta (visual) ou efêmera (ações). São práticas que reinventam o urbano, dialogam com o espaço e com as pessoas que o frequentam, questionando e ressignificando o Minhocão.

No âmbito do eixo *cultura LGBTQ+*, a região central (principalmente na região da República e do Largo do Arouche) se sobressai como um território importante para a manifestação dos grupos LGBTQ+ e para sua história. Suas referências culturais consideram o constante fluxo de readequação e reapropriação dos espaços para abrigar seu estilo de vida sem passar por represálias e repressões. Ressalta-se que mesmo se inserindo em espaços comuns, não necessariamente as referências se misturam entre os diferentes grupos LGBTQ+.

O eixo *cultura política* considera as práticas culturais que se produzem a partir das lutas sociais e políticas, as quais buscam transformar a realidade no sentido da emancipação dos homens e de superação das formas de injustiça social e dominação política. Suas referências culturais estão ligadas a diferentes formas de luta e resistência (luta pelos direitos humanos ou das chamadas minorias; lutas contra a ditadura; lutas por moradia e direito à cidade).

Já o eixo *cultura popular* se caracteriza a partir do olhar da cultura das classes subalternas e articula referências culturais ligadas à presença dos mais pobres no centro da cidade e de suas práticas enraizadas no cotidiano. Exemplos de referências culturais são as formas de moradia precárias, como cortiços e pensões. A ideia não é defender estas condições de

moradia, mas reconhecer o direito e a necessidade de permanência destes grupos sociais e de ações públicas de melhorias da condição de morar, sem expulsá-los.

No que diz respeito ao eixo *multiculturalismo*, se articulam as referências culturais ligadas à presença de imigrantes e suas formas de organização, associativismo, solidariedade para a permanência, integração local, sobrevivência e combate a xenofobia e racismo. As referências expressam práticas cotidianas alimentadas por influências de origem dos grupos imigrantes, reelaboradas no novo ambiente de vida e trabalho que enriquecem o universo cultural paulista.

Estes eixos balizam os pesquisadores na formulação de diferentes abordagens que agregam cinco grupos sociais de interesse no debate do Minhocão e as seis categorias de referências culturais que estamos utilizando. A seguir são indicadas algumas referências que exemplificam o universo dos eixos e do Inventário Participativo do Minhocão e que estão organizadas a partir das categorias.

A categoria *celebração* diz respeito às festas e rituais feitos para marcar vivências e datas relativas a trabalho, entretenimento, religião ou outras práticas sociais. Dentre as referências culturais nesta categoria destacam-se o Festival Baixo Centro (eixo arte urbana), a Parada Gay (eixo cultura LGBTQ+) e a Festa de Santa Cecília (eixo cultura popular). O Festival Baixo Centro, que ocorreu de 2012 a 2014, constituiu-se em festividade de rua feita de maneira colaborativa, sem hierarquias internas, autofinanciada e sem ligações político-institucionais. Foi uma das primeiras ações independentes de incentivo ao uso do espaço público, formando uma rede de produtores e artistas via chamamento público que promoveram maior interação das pessoas com seus locais de trabalho e moradia. Já a Parada Gay, organizada desde 1997 por um grupo de ativistas LGBTQ+ de São Paulo, surgiu similar a um pequeno bloco de carnaval. Com o passar dos anos, esta manifestação cultural e artística cresceu e, de acordo com os seus organizadores, já chegou a ter mais de 5 milhões de participantes, mudando de lugar para a Avenida Paulista. O evento é anual e organizado pela Associação da Parada do Orgulho de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais (APOGLBT). Quanto à Festa de Santa Cecília, essa é comemorada em 22 de novembro, dia da música e dos músicos, uma vez que a santa católica é reconhecida como padroeira da música sacra por ter cantado a Deus no momento de sua morte. Como parte da comemoração de Santa Cecília, durante o mês ocorre a quermesse no largo da igreja e bênçãos especiais são programadas no calendário de missas.

A categoria *edificações*⁷ diz respeito a construções relevantes associadas às representações e narrativas sociais, a móveis integrados e a importantes usos que podem ou não estar vinculados à qualidade arquitetônica e artística. Como exemplo de referências identificadas tem-se o Instituto dos Arquitetos do Brasil/IAB (eixo cultura política), o Teatro de Arena Eugênio Kusnet (eixo cultura política) e as Casas da Vila Adelaide (eixo cultura popular). O edifício que abriga a unidade do Instituto de Arquitetos do Brasil/IAB em São Paulo foi construído entre 1947 e 1950. Ao longo do tempo se constituiu em um lugar de debate e defesa não somente de uma arquitetura progressista, mas também de questões ligadas às lutas sociais. O prédio é um dos registros da arquitetura modernista, cujo projeto coletivo assinam nomes como Rino Levi e Hélio Duarte. Já o edifício do Teatro de Arena, inaugurado em 1955, se destaca pela experiência teatral inovadora, com o deslocamento do palco para o centro do espaço e com a exibição de peças que apresentavam e debatiam a realidade brasileira do momento. O teatro é exemplo de espaço de resistência à ditadura, tendo sido fechado em 1972, e comprado, em 1977, pela atual Funarte. Reviveu seu papel de vanguarda política em 2015, quando abrigou os estudantes perseguidos por forças policiais durante uma passeata do movimento que ocupou as escolas públicas. Outra referência cultural nesta categoria de edificações é um conjunto de casas da Vila Adelaide. A vila é um remanescente dos anos 1920/30 e das formas populares de moradia de um momento anterior à verticalização da área central. Trata-se de conjunto preservado de casas de aluguel que funcionam atualmente como cortiço onde moram os trabalhadores mais pobres do centro. Roupas secando na janela e carrinhos de ambulante na calçada testemunham um pouco desse modo de viver e sobreviver na cidade.

A categoria *expressão* diz respeito às formas como cada grupo comunica a sua cultura, podendo ter sentido religioso e/ou de protesto social, como manifestações lúdicas, musicais, plásticas e políticas, que estão enraizadas no cotidiano dos grupos. Entre as referências culturais já identificadas destacam-se o Esparrama pela Janela (eixo arte urbana), o Pajubá (eixo cultura LGBT+), a ocupação de edifícios vazios (eixo cultura política) e o carnaval de rua (eixo cultura popular). O Esparrama pela Janela é um grupo de teatro criado em 2012, quando os artistas, ao ensaiarem as peças em um apartamento voltado para o Minhocão, notaram a aglomeração de pessoas, frequentadores do Elevado nos fins de semana, assistindo pela janela. Desde então são feitas peças na janela do terceiro andar que vira palco, e o público assiste sentado no asfalto ou de pé. Seus espetáculos abordam questões relacionadas ao Minhocão como a evolução urbana mal

7 Categoria utilizada na metodologia do INRC do Iphan que foi apropriada pelos pesquisadores do Minhocão para o Inventário Participativo.

planejada, a cidade caótica e a ocupação dos espaços urbanos. Outra expressão, o Pajubá, diz respeito ao vocabulário próprio entre alguns grupos LGBTQ+, e usado para designar diferentes ações e situações comuns em sua vivência. A expressão possibilita a comunicação interna dos grupos de modo secreto, favorece a identidade cultural, possuindo raízes diversas, sendo uma mistura entre o português e expressões vindas do vocabulário africano. A ocupação de edifícios vazios foi identificada como uma expressão cultural de natureza política/social que abrange um conjunto de conhecimentos e estratégias políticas constituídas na defesa do direito à moradia dos mais pobres na área central. Consolidou-se a partir dos anos 1990, quando houve um processo parcial de esvaziamento da área central que provocou um estoque imobiliário ocioso formado de hotéis e prédios desativados e casarões abandonados, o que levou à organização de movimentos de trabalhadores que buscam garantir sua permanência no centro. Já o carnaval de rua constitui-se de um conjunto de blocos e bandas organizados para festejar na rua, o que ganhou força em São Paulo a partir de 2010. Dentre os blocos da região destacam-se “Filhos do Santa”, que nasceu das Rodas de Samba do Largo Santa Cecília, o “Espetacular Bloco da Charanga do França”, o “Agora Vai” e “As Virgens do Minhocão”.

A categoria *lugares* diz respeito aos espaços onde se concentram ou se reproduzem práticas culturais coletivas, importantes no cotidiano, nas crenças e no trabalho dos grupos sociais. Foram identificadas nesta categoria as seguintes referências culturais: o Baixo Minhocão (eixos arte urbana e cultura política), o Circuito dos Templos (eixo cultura LGBTQ+) e a Feira de Santa Cecília (eixo cultura popular). O Baixo Minhocão com suas vigas e pilares constitui-se, na perspectiva do eixo arte urbana, como suporte para as mais diversas formas de expressão: são grafites, lambes, pixo, bombs, murais etc. A estrutura do Minhocão também influencia o espraiamento destas expressões no entorno, principalmente nas regiões próximas aos seus acessos. A prática artística ocorre desde o ano de sua inauguração (1971), quando Flávio Motta usou os pilares como uma série de painéis para compor uma sequência cinematográfica destinada à apreciação a partir do ponto de vista do automóvel em movimento. Já para o eixo cultura política, o Baixo Minhocão apresenta-se como referência para a população em situação de rua uma vez que é abrigo das intempéries, principalmente da chuva, ou simplesmente um teto sob o qual dormir. Outra referência de lugar é o Circuito dos Templos, uma rede de estabelecimentos de encontro, lazer e sociabilidade dos grupos LGBTQ+. A terminologia *templos* foi adotada considerando que estes lugares possuem significados para além da festa ou diversão, funcionando como espaços de congregação e de reunião de pessoas. São casas noturnas, cinemas, saunas e baladas, entre outros. Outra referência de lugar é a Feira de Santa

Cecília, que ocorre aos domingos e conta com aproximadamente 160 bancas, comercializando produtos variados como carnes, hortaliças e frutas, produtos de utilidade doméstica, vestuário e prestação de serviços.

A categoria *saberes* diz respeito aos modos de fazer e conhecimentos sobre técnicas ou materiais, ofícios tradicionais que podem ter aspecto prático e/ou ritual. Entre as referências identificadas encontram-se o graffiti e o pixo (eixo arte urbana), a montagem das *drags* (eixo cultura LGBTQ+), o Geledés/Instituto da Mulher Negra (eixo cultura política) e a culinária internacional (eixo multiculturalismo). O graffiti e o pixo são práticas que resultam de conhecimentos semelhantes, permeando ora a ilegalidade, ora o valor de mercado; apresentam resultados estéticos finais distintos, no entanto, compartilham o conhecimento dos sprays e tintas mais adequadas, das formas de subir e escalar muros e prédios, do como fugir da polícia, da territorialidade presente em sua marca/arte e, em alguns casos, do mesmo autor. A montagem das *drags* constitui um saber que envolve penteado, figurino, maquiagem e habilidades de *performance*. Porém, esta prática não se restringe apenas à apresentação como alguém do sexo oposto, mas também requer o aprendizado de técnicas de dublagem e de criação de um personagem com sua própria identidade e personalidade. Em muitos casos, esse processo é transmitido entre as *drags* de diferentes gerações. Outra referência cultural nesta categoria é o Geledés/Instituto da Mulher Negra, uma organização com saberes constituídos na luta e na mobilização pelos direitos humanos e igualdade racial. A experiência de suas fundadoras veio por meio da organização e da luta do movimento negro e feminista, desde os tempos da ditadura militar. Isso faz do Geledés uma referência em direitos humanos desde 1988, quando foi fundado. Já a culinária popular internacional destaca-se como saberes praticados em restaurantes fundados por imigrantes no centro de São Paulo e que servem pratos típicos da culinária peruana, nigeriana, camaronesa, libanesa, dentre outras. Alguns desses restaurantes são estabelecimentos pequenos, em sobrelojas, que não possuem nomes; seus funcionários e frequentadores não falam português e servem pratos rápidos para os trabalhadores da região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O inventário participativo de referências culturais do Minhocão ainda encontra-se em execução, no entanto, é possível alinhar algumas considerações gerais sobre o território em estudo. Em primeiro lugar, observa-se que o Minhocão, passados quarenta anos de sua inauguração, constitui-se em *locus* de uma atividade cultural multidiversificada, fora do mercado, errática e cujo eixo central fundante é a via elevada. Tido hoje

como problema ou fracasso urbanístico, como enfatizam alguns arquitetos-urbanistas, contraditoriamente, o elevado gerou, ao longo do tempo, apropriação e uso social intensos acompanhados de formas de produção de cultura igualmente diversas e complexas. Tratam-se, assim, de duas diferentes formas de representação que envolvem o Minhocão e que entram em choque. De um lado, o consenso do fracasso urbanístico e da cicatriz a maquiagem, a intervir. De outro lado, o olhar que reconhece, nesses quarenta anos, um espaço que sofreu uma ressignificação tornando-se *locus* de intensa atividade cultural, de apropriação e uso social e de vida urbana em sua complexidade.

REFERÊNCIAS

ARTIGAS, Rosa; MELLO, Joana; CASTRO, Ana C. *Caminhos do elevado memória e projetos*. São Paulo: Imesp, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Manual do INRC. Brasília: DPI/IPHAN, 2000.

_____. *Educação Patrimonial: Inventários Participativos*. Manual de Aplicação. Brasília: DAF/IPHAN, 2016.

LUNA, Francisco V.; MAGALHÃES JUNIOR, Manuelito P. Cicatriz urbana. In: ARTIGAS, R.; MELLO, J.; CASTRO, A. (Orgs). *Caminhos do elevado memória e projetos*. São Paulo: Imesp, p. 7-9, 2008.

SMITH, Neil; A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à “regeneração” urbana como estratégia urbana local. In: BIDOU-ZACHARIASEN, C. (Org.). *De volta à cidade*. Dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros históricos. São Paulo: Annablume, p. 59-87, 2006.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL, MUSEUS E MEMÓRIA: QUESTÕES EMERGENTES

João Paulo Vieira Neto¹ e Eliete Pereira²

RESUMO

Nos últimos anos, os povos indígenas no Brasil vêm atuando na apropriação dos processos museológicos, protagonizando a construção de museus, espaços de memória e centros de documentação em seus territórios. Este artigo discutirá algumas questões emergentes dos museus indígenas construídos por esses povos, em que tais espaços assumem um importante papel nas lutas e resistências desses grupos ao se constituírem em potentes espaços de reivindicação de uma educação diferenciada, de valorização dos processos tradicionais de transmissão de conhecimento, de lazer, de visibilidade étnica, de construção de autorrepresentação e contranarrativas, de produção e difusão cultural.

Palavras-chave: Povos indígenas, museus indígenas, memória, patrimônio cultural, comunicação.

ABSTRACT

In recent years indigenous peoples in Brazil have been working on the appropriation of museological processes, leading to the construction of museums, memory spaces and documentation centers in their territories. This article will discuss some issues emerging from the indigenous museums built by these peoples, where such spaces play an important role in the struggles and resistance of these groups, when they are constituted in powerful spaces of claiming a differentiated education, valuing the traditional processes of knowledge transmission, leisure, ethnic visibility, cultural production and diffusion.

Keywords: Indigenous people, indigenous museum, memory, cultural heritage, communication.

1 Historiador, mestre em Preservação do Patrimônio Cultural (PEP/IPHAN), assessor da Rede Indígena de Memória e Museologia Social. E-mail: joaopaulo.historiando@gmail.com.

2 Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP), pós-doutoranda do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/USP (Bolsa PNPd/CAPES). E-mail: elipereira@usp.br

A população indígena no Brasil, segundo o Censo IBGE 2010, é de 896.917 pessoas, ou seja, 0,47% da população brasileira. Esta população é formada por 240 povos, com cerca de 160 línguas³. Deste total, 324.834 índios moram em centros urbanos, e a maioria deles, 572.083, vivem em áreas rurais⁴ distribuídos em 704 Terras Indígenas⁵, espaços homologadas pelo Estado Brasileiro (ISA, 2015). Sua diversidade cultural, no sentido mais pleno, de modos de pensamento, línguas e costumes, tem com a demarcação de seus territórios as condições necessárias para a reprodução de suas vidas e seus sistemas simbólicos.

Nos últimos anos, os povos indígenas brasileiros vêm se apropriado dos processos museológicos e criando seus museus indígenas enquanto espaços de articulação política, afirmação étnica e fortalecimento cultural.

A emergente participação indígena nos museus etnográficos e o advento de museus indígenas, bem como de centros de documentação e casas de culturas, indicam a preocupação desses povos para a construção de uma autonarrativa sobre seus patrimônios, memórias e histórias sociais. Esse envolvimento das comunidades indígenas em projetos de construção de espaços específicos que representem as suas culturas, vem acompanhado de uma consciência sobre a importância de se preservar seus ritos, saberes, fazeres e ecossistemas presentes em seus territórios. O modo pelo qual essas experiências traduzem seus repertórios culturais, ou melhor, como *comunicam* as suas especificidades, nos parece algo que merece atenção, porque, à primeira vista, são reveladoras de modos próprios, em certa medida, ecológicos e relacionais de interação com os humanos e extra-humanos (animais, plantas, espíritos, objetos etc.).

A complexidade de seus pensamentos, saberes e práticas simbólicas sinaliza também a diversidade desses povos entre si, e escapam da

3 Os números não são precisos, mesmo assim revelam uma diversidade linguística impressionante.

4 Alguns deles formam aquilo que os especialistas chamam de “índios isolados”, povos nômades, formados por pequenos grupos que a Fundação Nacional do Índio (Funai) não estabeleceu ainda contato. Não se sabe quem são, quantos são, ou outros dados que informem sobre os modos de vida desses grupos. A não ser que eles estão concentrados, sobretudo, na área da Amazônia Legal, e vem nos últimos tempos escapando do avanço dos madeireiros e dos garimpeiros.

5 Esse número corresponde ao total de Terras Indígenas em diferentes fases do processo demarcatório. *Terra Indígena* é uma noção política e jurídica instituída pelo Estado Brasileiro e não coincide com a noção de território dos diversos povos indígenas, dado que *território* remete à construção e à vivência, culturalmente variável, da relação entre uma sociedade específica e sua base territorial” (GALLOIS, 2004, p. 37). Embora desde a Constituição de 1988, o Estado brasileiro reconheça as terras tradicionalmente ocupadas pelos povos indígenas, conferindo-lhes o direito originário e o usufruto coletivo exclusivo do território e das riquezas naturais e minerais nelas existentes, é contínua a invasão em suas terras, por parte de madeireiros e garimpeiros.

designação histórico colonial que insiste em lhes impregnar um lugar comum. As iniciativas de memória promovidas por esses povos correspondem a um momento importante de reflexão coletiva sobre os processos de intensa transformação cultural aos quais estão submetidos. Desde a perda de seus elementos culturais distintivos (a língua e a prática de rituais, festas etc.) às dificuldades de transmissão dos conhecimentos dos velhos (guardiões natos dos saberes orais de seus povos) para os jovens e as crianças, bem como a continuidade de práticas culturais tradicionais. Ao mesmo tempo, para os povos indígenas que já não possuem esses elementos, o espaço coletivo do museu se transforma num lugar fundamental de afirmação cultural.

A memória é prerrogativa de todas as coletividades, uma noção referente ao ato das sociedades de comunicar as suas particularidades no tempo, portanto, é uma construção individual e coletiva de identidades. É seletiva, por isso, também é feita de esquecimentos (NORA, 1984). A memória é social, mas não exclusivamente humana, porque a transmissão daquilo que se busca lembrar depende de fatores técnicos, sejam eles corporais (dependente dos sentidos), sejam aqueles diretamente associados às tecnologias de comunicação e informação. Sendo assim, a memória é um ato resultado de um emaranhado de relações entre pessoas (humanos) e não humanos (objetos, coisas etc.).

No contexto da emergência das políticas culturais de memória⁶, os povos indígenas brasileiros com suas especificidades vêm atuando em diversas iniciativas que correspondem às apropriações que esses mesmos realizam no campo da memória, da salvaguarda e das performances das suas culturas. Ao se apropriarem da noção de *cultura*, no sentido operado pela antropologia, esses povos reinterpretam suas particularidades frente à sociedade nacional, reinventando-as e reelaborando-as através de uma

6 Vide a participação indígena em 14 projetos apresentados por organizações indígenas e indigenistas aos editais públicos do Programa Pontos de Memória. Desde 2004, o Programa Cultura Viva, por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, tem como principal ação o fomento dos Pontos de Cultura, que são iniciativas desenvolvidas formal ou informalmente e organizadas pela sociedade civil. Em 2005, foi lançado o edital dos Pontos de Culturas Indígena. Entre 2005 e 2007, foram conveniados com o MinC 23 projetos, 11 propostos por organizações indígenas e 12 por organizações indigenistas (MINC, 2015, p. 103.). No último edital, em 2015, foram premiadas 70 iniciativas, somando aos Pontos de Cultura autodeclarados indígenas em último levantamento realizado pelo MinC, mais 32 iniciativas, totalizando 102 Pontos de Cultura Indígena (PEREIRA, 2016). Devido às mobilizações dos movimentos indígenas na esfera estadual, as secretarias de culturas vêm fomentando iniciativas indígenas no âmbito da preservação da cultura e do patrimônio. O estado de São Paulo, por exemplo, incluiu um edital específico para culturas indígenas dentro do Programa de Ação Cultural – ProAC, que incentiva iniciativas desse seguimento, incluindo a memória e registro, produção audiovisual voltados ao fortalecimento das expressões culturais indígenas.

série de insígnias distintivas aprazíveis ao léxico da função identitária da memória (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), o que nos alerta quanto às especificidades e aos contrastes das categorias nativas. Estas representam, ao mesmo tempo, o exercício tradutório deles de expressão da heterogeneidade existente em suas cosmologias, quanto aos sentidos empregados de tempo, de memória, de pessoa, de corpo etc.

Sendo assim, os efeitos da patrimonialização das culturas indígenas lançam novos desafios para esses grupos, para os quais seus conhecimentos possuem um notório caráter corpóreo. Por residir o conhecimento no corpo, este não pode ser dissociado do seu conhecedor, o que dificulta a transmissão do conhecimento, que envolve pessoas e coisas, seres e saberes, numa dinâmica intensa de relações.

O museu constituiu-se pelo semblante violento e colonizador da objetivação das expressões culturais nativas, dispostas em suas coleções nos museus etnográficos ou históricos. Esses museus representavam a encarnação máxima do futuro que lhes esperavam, movido pelo sentimento de *perda e passado* de uma história nacional *vencedora e civilizatória*. O único lugar possível de existência desses povos no tempo presente era sob a condição subalterna, fossilizada e mítica no âmago da invenção da comunidade nacional e regional.

Esse lugar de exposição dos povos indígenas no centro das representações ocidentais e nacionais, imbricadas no processo histórico e *civilizatório* ocidental, vem sendo largamente contestado no âmbito da antropologia e da museologia, em consequência da crítica ao papel desses campos disciplinares no processo colonial, e simultaneamente devido ao crescente protagonismo desses povos na apropriação desses espaços. Inúmeras obras analisam esse percurso, fundante da própria alteridade europeia sobre o Outro, categoria subalterna, legitimada numa percepção geográfica, cultural e racial sobre as diferenças (CARNEIRO DA CUNHA; 2009, CLIFFORD, 2008; PRATT, 1999).

O fenômeno no Brasil de alguns povos indígenas reivindicarem os *museus* como formas de deslocação discursiva e posituação de suas diferenças, estabelece um contra discurso assentado nas operações identitárias e museológicas/museográficas: colecionamento, acervo, exposição etc.

Tais apropriações são acompanhadas igualmente de reflexões sobre os significados e sentidos desses espaços para esses povos. Nas palavras de Cícero Pereira, liderança indígena Kanindé de Aratuba (CE), o museu para o seu povo é “a história que tinha lá atrás, é o que a gente tem aqui. O museu pros Kanindé é vida. Nós gostamos do museu do tanto que a gente gosta dos pais da gente, porque aí tem um pouco do retrato, da imagem de tudo. Tem a imagem do peba, do pote que foi feito antigamente, tudo ali

foi um retrato dos nossos antepassados, retrato de quem construiu aquela história” (SANTOS, 2016, p. 156). Referência de contiguidade da história deles, o museu responde pela extensão existencial do grupo, tornando-se também, segundo Suzenilson Santos (2016), jovem liderança Kanindé, um espaço de pesquisa associado à educação indígena diferenciada.

Nas aldeias, os museus funcionam como centros de documentação onde é possível encontrar um conjunto de informações sistematizadas. Deste modo, adquirem paulatinamente uma importante função pedagógica e colaboram na construção de ações educativas e de transmissão de conhecimento em parceria com as lideranças tradicionais (pajés, xamãs, caciques, anciões etc.) e escolas indígenas. Estas, muitas vezes não possuem materiais didáticos apropriados e os museus indígenas tornam-se lugares propícios para realização da educação diferenciada e intercultural ao possibilitar múltiplas leituras sobre a historicidade, memória e cosmovisão desses grupos.

As razões pelas quais são operadas essas apropriações vêm sendo estudadas recentemente e sinalizam criativas formas de autorrepresentação, historicidade e contranarrativas (GOMES, 2014).

Simultaneamente aos processos museológicos que esse movimento indígena oferece à museologia, inovando-a e conectando-a aos processos sociais e políticos identitários, a própria antropologia tem em seu legado histórico sistemáticas relações com os processos museológicos e museográficos de representação dessas alteridades indígenas, papel fundamental de sua origem colonial. No arco de tempo de constituição e desenvolvimento da disciplina que evoca desde a representação desses povos à tomada da palavra por eles – valendo-se de termos do léxico antropológico, *identidade*, *cultura* etc. – a antropologia vem testemunhando o protagonismo indígena repercutido em ações culturais e comunicativas intrínsecas. Esse mesmo movimento, feito por esses povos até então sucumbidos aos termos cunhados para representá-los, nutre-se, por sua vez, de apropriações, hibridações e misturas, ultrajando o sentido tentador da *autenticidade*.

Na construção desses espaços museológicos há um deslocamento do lugar de onde o discurso é construído e os indígenas assumem um claro posicionamento perante a construção social da memória. Resignificam, à sua maneira, os diversos sentidos incorporados aos objetos, aos lugares, aos saberes e aos seres inanimados. A representação de si levada a cabo nos espaços museais indígenas, inverte, portanto, a lógica colonialista de uma suposta autoridade etnográfica de outrem, possibilitando aos próprios indígenas a construção de significados e representações sobre si, seus patrimônios e referências culturais.

Na Museologia, o estudo das *questões indígenas* vem acompanhado do (re)posicionamento da “nova museologia”⁷ ou mais recentemente da “museologia social”⁸, que se constituiu como um movimento epistemológico e político, crítico às ações museológicas formais e aos espaços consagrados e tradicionais dos museus, que não abarcavam os processos protagonizados por esses setores historicamente marginalizados. Surgem daí os museus comunitários, os ecomuseus, os museus de território, entre outras tipologias baseadas nas relações entre Território, Patrimônio Cultural e Sociedade. Processos relacionais mais articulados organicamente com os seus contextos sociais, sensíveis e abertos, capaz de render mais plurais os espaços e as ações museais (CHAGAS, GOMES, A. VIEIRA, J. P., 2002, 2009).

Atualmente, as questões indígenas e os museus⁹ vêm delineando uma série de indagações no âmbito da Museologia, de como as culturas indígenas podem participar ativamente dos processos de musealização, o emergente protagonismo indígena nos espaços dos museus, a contribuição deles para a Museologia, efetivando o potencial de desconstruir as imagens

7 “Nova Museologia” tem como marco a Mesa de Santiago no Chile (1972), a mudança de perspectiva dos museus de “espaços tradicionais de afirmação da civilização ocidental” para espaço de transformação e desenvolvimento social, portanto, a centralidade da memória e da cultura para o pleno exercício da cidadania, isto é, em que a museologia exerça um papel central na ação social, em que o museu seja compreendido enquanto prática e processo social e cultural, seja apreendido, utilizado e reinventado para promover reflexão crítica, protagonismo social e melhores condições de vida a todos.

8 Para Mario Chagas a “museologia social” traz uma ruptura nos paradigmas dos museus: “Quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente no que dizem respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras. A museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros” (CHAGAS, GOUVEIA, 2014, p. 17).

9 É também o nome dos encontros anuais do evento “Encontros Paulistas Questões Indígenas e Museus” realizado desde 2012 no Museu Índia Vanuíre, na cidade de Tupã (São Paulo), associado aos Seminários Museus, Identidades e Patrimônio Cultural. Eventos que são um importante momento de reflexão sobre essas questões, e contam com a participação de pesquisadores indígenas e não indígenas envolvidos com a temática. Além da promoção do debate sobre a cultura indígena e os processos de musealização, o evento publica os artigos dos participantes e as falas indígenas em formato e-book disponível gratuitamente na Internet.

tradicionais sobre esses povos nos espaços expositivos e de criar novas formas comunicacionais capazes de expressar suas memórias (CURY, VASCONCELLOS, 2012, 2015).

Um exemplo do que essa relação entre povos indígenas e museus oferece à museologia é o que Marília Xavier Cury (2016) chama de “ressacralização” dos museus, de como o sacro se faz presente nesses espaços, não na perspectiva da contemplação e da monumentalidade, mas na espiritualidade, uma dimensão acionada por esses povos na relação deles com as suas memórias, em que as suas entidades espirituais comunicam e são atores ativos nos processos de musealização (CURY, 2016). Por outro lado, de antemão, o próprio museu nas aldeias nasce da luta pelo reconhecimento e pela preservação da ancestralidade e dos rituais desses povos. Como afirmam as lideranças Kaingang, Dirce Pereira e José de Campo, o museu para eles é um espaço espiritual de resistência, expressão da vida dos Kaingangs existentes, lugar de comunicação consigo e com os não indígenas (PEREIRA, BARBOSA, 2016).

Entre tantas questões emergentes, destaca-se o que deve ou não ser mostrado e a participação de lideranças tradicionais no processo de musealização e de patrimonialização. Afinal, não são museus feitos para os índios, mas pelos próprios indígenas, que protagonizam campanhas para a coleta e produção de artefatos no território, identificam, registram, selecionam e organizam os objetos e as memórias que irão dar sentido às suas autonarrativas e passado coletivo.

Buscando trocar experiências entre as diversas iniciativas existentes no país, ampliar a visibilidade de suas ações, superar os desafios inerentes à autogestão de seus espaços comunitários de memória e pressionar por políticas públicas específicas para o campo, lideranças indígenas de diversas etnias do Nordeste, principalmente dos estados do Ceará e Pernambuco, estimularam a criação de uma rede nacional de articulação e solidariedade entre os museus indígenas brasileiros.

Criada em 2012, a Rede Indígena de Memória e Museologia Social é uma articulação aberta e descentralizada, protagonizada pelos povos indígenas envolvidos na luta pelo reconhecimento e preservação de suas especificidades culturais. Expressa a multiplicidade e a heterogeneidade desses espaços e das ações de memória, tradutória da potência viva da pluralidade cosmológica dos povos indígenas que resistem há mais de 500 anos no país.

Além do protagonismo indígena, a Rede vem sendo tecida e apoiada por inúmeras organizações indigenistas, pesquisadores acadêmicos e militantes da museologia social que a compreendem como um instrumento fundamental de fortalecimento de ações comunitárias aliadas aos

processos museais e museológicos, às lutas políticas e à reinvenção das suas tradições.

A Rede Indígena de Memória e Museologia Social é composta por diversas iniciativas que realizam processos de patrimonialização, registro da memória e musealização distribuídas em 15 estados do Brasil: Acre, Amapá, Amazonas, Bahia, Ceará, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rondônia, São Paulo, Santa Catarina.

Para a construção e o fortalecimento dessa rede nacional de memória, museus indígenas articulam uma série de ações tais como o mapeamento da diversidade de processos museológicos com a participação de indígenas; a articulação e compartilhamento de informações sobre as diversas iniciativas na internet e nas redes sociais. Realizam fóruns nacionais com a participação de museus, iniciativas de memória e processos museológicos indígenas. Implementam encontros formativos com trocas de experiências e elaboração de categorias nativas voltadas para a salvaguarda e manutenção de seus bens culturais¹⁰.

Da participação nessas formações, se apropriaram de algumas técnicas e conhecimentos da museologia e por meio delas realizam a gestão do acervo e do próprio museu, desenvolvem ações e procedimentos voltados à higienização, catalogação dos acervos e elaboração de inventários participativos. Passam a pensar na importância da autogestão de seus patrimônios e territórios.

Desde já, os efeitos de tais processos de musealização e patrimonialização lançam novos desafios para esses povos. Ao lado desses processos, a apropriação das tecnologias de comunicação a exemplo de câmeras e outros dispositivos como smartphones (que integram essas funcionalidades do audiovisual), promovem, além do fortalecimento cultural, com o registro das línguas, narrativas míticas e históricas, favorecem a reinscrição

10 O I Fórum dos Museus Indígenas do Brasil e o III Encontro de Formação de Gestores Indígenas do Ceará aconteceram simultaneamente nos dias 16 e 17 de maio de 2015 na aldeia Fernandes, Território Indígena Kanindé (município de Aratuba, Ceará). O II Fórum Nacional de Museus Indígenas e o III Encontro de Museus Indígenas em Pernambuco ocorreram conjuntamente entre os dias 15 a 20 de agosto de 2016 na aldeia Mina Grande, localizada no Território Indígena Kapinawá (município de Buíque, PE). Além dos participantes do povo indígena Kapinawá (PE), anfitrião do encontro, estiveram presentes os povos Fulni-ô (PE), Truká (PE), Pankarú (PE), Atikum (PE), Pankararu (PE), Xukuru (PE), Kambiwa (PE), Kaingang (PR, SP e RS), Potiguara (CE), Tapeba (CE), Anacé (CE), Pitaguary (CE), Jenipapo-Kanindé (CE), Tremembé (CE), Kanindé (CE), Tupinambá (BA), HuniKuín (AC), Trumai (TI Xingú/MT), SuruíPaíter (RO), Mundurucu (PA), Canela-Ramkokamekrá (MA), Tabajara (PI), Kariri (PI), Potiguara de Amarelão (RN), Paiacu do Apodi (RN), Mundurucu (TO), Pataxó (BA) e Karipuna (AP); totalizando 29 povos indígenas que habitam o território brasileiro.

deles no tempo histórico, a partir das suas visões. Ao mesmo tempo, estimulam a reflexão desses povos sobre os seus próprios registros, falando para *múltiplos auditórios*: para eles mesmos, para outros povos e para os não indígenas. O que certamente produz alguns efeitos, como sublinha, Tatiane Klein (2015), transformação da forma como os brancos os veem; garantia da sobrevivência da língua, registro de memórias do passado, conexão entre as gerações e perpetuação da produção da diferença. Igualmente, as razões pelas quais são operadas as apropriações dos termos não indígenas “museus”, “casas de culturas” em seus territórios sinalizam criativas formas de autorrepresentação, historicidade e contranarrativas.

Por meio de novas estratégias de comunicação, os indígenas intervêm e refletem criticamente sobre a própria historicidade e o lugar de subalternidade ocupado por estes povos nas narrativas dos museus oficiais (etnográficos, históricos etc.) até os dias de hoje. Assumem um importante papel nas lutas e resistências desses grupos ao se constituírem em potentes espaços de reivindicação de uma educação diferenciada, de valorização dos processos tradicionais de transmissão de conhecimento, de lazer, de visibilidade étnica, de produção e difusão cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, J. S. Preservação da cultura Kaingang pelo conhecimento dos antepassados. In: *Povos indígenas e psicologia: à procura do bem viver*. São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (CRP-SP), 2016, p. 58-63.
- CARNEIRO DA CUNHA, M.; CESARINO, P. N. (Orgs.). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARVALHO, J. O espelho refletor de memórias e a relação do índio com o objeto musealizado: alteridade e identidade no contexto contemporâneo. In: CURY, M. X.; VASCONCELLOS, C. de M.; ORTIZ, J. M. (Org.). *Questões Indígenas e Museus: Debates e Possibilidades*. Brodowski: ACAM Portinari, MAE-USP, SEC, 2012, p. 54-60.
- CHAGAS, M. Cultura, patrimônio e memória. *Revista MUSEU Ciências e Letras*, Porto Alegre: s.n, n. 31, p. 15-29, jan./jun. 2002.
- CHAGAS, M., GOUVEIA, I. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: *Museologia Social*. Cadernos do CEOM. Ano 27, n. 41. Unochapecó 9-22.
- CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CURY, M. X.; VASCONCELLOS, C. de M. Questões indígenas e Museus. In: CURY,

- M. X.; VASCONCELLOS, C. de M.; ORTIZ, J. M. (Org.). *Questões Indígenas e Museus: Debates e Possibilidades*. Brodowski: ACAM Portinari, MAE-USP, SEC, 2012, p. 17-19.
- CURY, M. Casos e Acasos de um Museu: um relato acerca do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. In: VASCONCELLOS, C. M., FUNARI, P. P., CARVALHO, A. (Orgs.). *Museus e Identidades na América Latina*. São Paulo: Annablume, 2015, pp.245-259.
- _____. Relações (possíveis) museus e indígenas – em discussão uma circunstância museal. In: LIMA FILHO, M., ABREU, R., ATHIAS, R. (Orgs.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: UFPE, 2016, p. 149-171.
- GALLOIS, D. Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades? In: *O desafio das sobreposições Terras Indígenas & Unidades de Conservação da natureza*. São Paulo: ISA, 2004.
- _____. Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Oriental. *Revista de Estudos e Pesquisas*, FUNAI, Brasília, v.4, n.2, p.95-116, dez. 2007.
- GOMES, A. *Por uma antropologia dos museus indígenas: práticas de colecionamento, categorias nativas e regimes de memória*. 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, agosto 2014.
- GOMES, A. VIEIRA, J. P. *A Rede cearense de museus comunitários: processos e desafios para a organização de um campo museológico autônomo*. Chapecó: Cadernos do CEOM, 2014, p. 389-413.
- _____. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secult, 2009.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos indígenas no Brasil*. São Paulo, 2015. Disponível em: < <https://pib.socioambiental.org/pt>>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- KLEIN, T. Domando tecnologias: mídia e fortalecimento cultural. In: FONSECA, M.; HERRERO, M. (Orgs.). *Brasil Indígena*. Histórias, saberes e ações. Prêmio Culturas Indígenas (4ª Edição), Raoni Metuktire. São Paulo: Sesc São Paulo: Ministério da Educação: Ministério da Cultura, v. 1, p. 565-571, 2015.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano Setorial para as Culturas Indígenas*. Brasília: Ministério da Cultura, 2015.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História*. São Paulo, vol. 10, 1993.
- PEREIRA, E. S. *Produto I*. Documento técnico contendo uma análise de todo o material produzido no âmbito das consultorias Museu, Memória e Cidadania na Diversidade Cultural e Inventário Participativo, a fim de propor conteúdo programático e metodologias específicas para as oficinas com essas temáticas, direcionadas para o público indígena do Programa Cultura Viva. Brasília, OEI/IBRAM, 2016. (mimeo)
- PEREIRA, D. J. L. Preservação da cultura Kaingang pelo conhecimento dos antepas-

sados. In: *Povos indígenas e psicologia: à procura do bem viver*. São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (CRP SP), 2016, p. 53-57.

PRATT, M. L. *Os Olhos do Império*. Relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

SANTOS, S. Os Kanindé no Ceará: o museu indígena como uma experiência em museologia social. In: CURY, M. X. (Orgs.). *Museus e Indígenas – Saberes e ética, novos paradigmas em debate*. Brodowski: ACAM Portinari, MAE-USP, 2016, p. 156-161.

VIEIRA NETO, J. P. *Produto II*: Documento técnico com proposta de sistemática para execução em rede do plano de capacitação das oficinas em inventário participativo, com cronograma e estratégias de identificação de multiplicadores potenciais da metodologia, que contenha resultados das aplicações piloto das oficinas. Brasília, OEI/IBRAM, janeiro 2014. (mimeo)

MUSEOLOGIA – SUBSTANTIVO FEMININO: REFLEXÕES SOBRE MUSEOLOGIA E GÊNERO NO BRASIL

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira¹

Marijara Souza Queiroz²

RESUMO

O artigo delinea o cenário da museologia e dos museus brasileiros e propõe algumas reflexões acerca das possibilidades de entrelaçamento com os estudos de gênero bem como da interseccionalidade gênero e raça. Apresenta alguns dados sobre a presença e protagonismo da mulher na museologia bem como questões voltadas para a representação social da mulher e da mulher negra a partir das práticas e processos desenvolvidos no campo museal brasileiro.

Palavras-chave: museologia, museus, gênero, mulheres, raça.

ABSTRACT

The article outlines the scenario of museology and the Brazilian museums and proposes some reflections about the chances of interlace with the gender studies and intersectionality gender and race. Presents some data on the presence and role of women in museology as well as issues facing the social representation of woman and black woman from the practices and processes developed in the museological field.

Keywords: museology, museums, gender, women, race.

Os estudos de museologia tomam como base o conceito de patrimônio integral (natural e cultural) – ou seja, o conjunto de referências materiais e imateriais com potencial para atuar na construção das identidades e desenvolvimento dos grupos humanos. A preservação e comunicação desse patrimônio são as finalidades últimas dos estudos, pesquisas e práticas museológicas. Os museus são instituições exemplares para compreendermos que a seleção e preservação dessas referências patrimoniais são

1 Professora Assistente do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestra em História da Cultura (PUC/RJ). Museóloga (UNIRIO). Doutoranda em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS-UNIRIO/MAST). E-mail: ana_audebert@yahoo.com.br

2 Professora Assistente do Curso de Museologia da Universidade de Brasília (UNB). Mestra em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Museóloga (UFBA). Doutoranda em Teoria e História da Arte pelo PPG em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UNB). E-mail: jaraqueiroz@yahoo.com.br

atravessadas por tensões e embates. O caráter político e as subjetividades que atribuem valores para justificar a preservação de determinados bens culturais em detrimento de outros não se fazem de maneira neutra. A museóloga atua de forma crítica como construtora e mediadora nesse processo. É nesse sentido que nos perguntamos: como é que gênero pode dar sentido à construção, organização e preservação da memória das mulheres nos museus? E, ainda, como é que a museologia se percebe e se insere nesse debate?

O contexto atual da museologia brasileira é rico e complexo. Nele articulam-se ao menos três segmentos: ensino/formação acadêmica, políticas públicas e exercício/prática profissional. Esses três segmentos, ainda que fortemente entrelaçados, possuem, entretanto, graus de autonomia e alcance distintos. Não seria possível neste artigo avaliá-los em profundidade, mas convém a apresentação de alguns dados. Existem atualmente em funcionamento no Brasil, 14 cursos de graduação em museologia e cinco cursos de pós-graduação.³ No segmento das políticas públicas, destacamos a criação da Política Nacional de Museus - PNM⁴ implantada em 2003 pelo Departamento de Museus e Centros Culturais - DEMU, atual Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, autarquia federal vinculada ao

³ Em ordem de criação, são os seguintes os cursos de graduação em museologia em funcionamento no Brasil: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, cujos antecedentes remontam ao Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (1932); Universidade Federal da Bahia (1979); Centro Universitário Barriga Verde - UNIBAVE (2004); Universidade Federal de Pelotas (2006); Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2006); Universidade Federal de Sergipe (2007); Universidade Federal do Pará (2008); Universidade Federal de Ouro Preto (2008); Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008); Universidade de Brasília (2008); Universidade Federal de Pernambuco (2009); Universidade Federal de Goiás (2009); Universidade Federal de Santa Catarina (2009) e Universidade Federal de Minas Gerais (2010). No nível da pós-graduação, existem o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS) da UNIRIO/MAST (2006), que oferece os cursos nos níveis de Mestrado e Doutorado, o Programa de Pós-Graduação Interunidades da USP, que oferece formação no nível de Mestrado (2012), o Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA oferece Mestrado (2014), o Programa de Artes, Patrimônio e Museologia da Universidade Federal do Piauí, que oferece formação no nível de mestrado profissional (2015) e o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que oferece formação no nível de mestrado (2017).

⁴ A PNM se firmou no cenário brasileiro com a mais importante política empreendida até então no setor de políticas públicas para o setor museológico. Construída a partir de um debate democrático, possui uma multiplicidade de ações e programas e está estruturada em sete eixos principais: 1) gestão e configuração do campo museológico; 2) democratização e acesso aos bens culturais; 3) formação e capacitação de recursos humanos; 4) informatização dos museus; 5) modernização de infraestruturas museológicas; 6) financiamento e fomento para museus; 7) aquisição e gerenciamento de acervos museológicos. O aumento significativo de publicações, o apoio a seminários, o lançamento de editais, a criação do Cadastro Nacional de Museus, entre outros, são alguns dos avanços promovidos pela Política Nacional de Museus cuja continuidade é mantida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Ministério da Cultura, criada pela Lei nº 11.906 em 2009 e responsável pela administração direta de 29 museus federais. Segundo o Guia dos Museus Brasileiros editado pelo Instituto Brasileiro de Museus, em 2011, existem no Brasil 3.118 museus mapeados através do Cadastro Nacional de Museus.⁵

Aqui no Brasil, diferentemente de outros países, a museologia é reconhecida como profissão, sendo regulamentada por lei própria. Assim, as bases para promover a aderência entre a formação acadêmica e o exercício profissional da museologia são a Lei de Regulamentação da Profissão de Museólogo (Lei nº 7.287/1984, o Decreto nº 91.775 de 1985) e o Código de Ética Profissional, documentos vinculados ao Conselho Federal de Museologia, COFEM.⁶ O reconhecimento da profissão de museólogo e seu consequente exercício profissional devem ser assumidos em uma postura colaborativa e não classista e fiscalizadora, pois os museus são por definição e práticas institucionais processos multidisciplinares que necessitam da presença de profissionais e pesquisadoras de diversas áreas para desenvolvimento de projetos em equipes.

Em nível internacional, há ainda um intercruzamento através do Conselho Internacional de Museus (ICOM) que oferece diálogo, referências conceituais e práticas para o campo da museologia brasileira. É neste sentido que a definição de museu adotada pelo ICOM vem sendo também referenciada aqui no Brasil. Segundo o órgão internacional, “o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 64).

A definição de museu do ICOM nos ajuda a reposicionar e questionar conceitos, práticas e experiências museais desenvolvidas em território nacional e, muitas vezes, demonstra que aquilo que foi vivenciado ultrapassa definições, forçando o alargamento de limites e exigindo postura crítica e engajada diante da realidade. Também por esse motivo, o Estatuto de Museus destaca em relação ao conceito de museu: “Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades”⁷. Coloca-se aqui uma discussão mais ampla acerca dos museus não apenas como instituições e

5 <http://www.museus.gov.br/guia-dos-museus-brasileiros>

6 Legislação disponível no sítio do Conselho Federal de Museologia em www.cofem.org.br

7 Estatuto de Museus. Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm

sim como processos e bem como dos atores que atuam na construção da memória e do patrimônio, sinalizando que o trabalho com o patrimônio, os museus e a construção da memória social, extrapola as atividades desenvolvidas por profissionais com formação em museologia especificamente.

Também nesse sentido, as definições em questão nos mostram que é preciso discutir a colonização e descolonização dos museus e do patrimônio e que esse debate vai além das questões relacionadas à repatriação de bens culturais, casos de coleções de museus etnográficos e antropológicos e suas formas de expor e construir narrativas sobre o *Outro*. Trata-se de compreender que houve uma transferência europeia da cultura dos museus para as Américas de modo geral. Herdamos um modelo de museu moderno enciclopédico, classificador e hierarquizador que trata de apresentar as referências culturais em termos nacionalistas, cientificistas e com destaque para os grandes eventos da história, dos heróis e principalmente dos homens.

Trata-se de desafiar as lógicas hegemônicas presentes nos museus criando espaços e ações de resistência que garantam a entrada em cena de sujeitos excluídos historicamente dessas instituições. Neste artigo, preocupamo-nos especificamente com as mulheres, mas a resistência às hegemônias nos museus pode operar em muitas direções como, por exemplo, a diversidade sexual, social e étnica, criando cismas e abalos nas políticas culturais elitistas e nacionalistas sobre as quais se sustentam a maioria dos museus brasileiros, em maior ou menor grau.

GÊNERO, PATRIARCADO E MULHERES NA MUSEOLOGIA E NOS MUSEUS

No final do século XIX, o poeta francês Charles Baudelaire escreveu que os museus eram os únicos locais convenientes para uma mulher (PERROT, 2012, p. 101). Por trás de sua atitude sabidamente misógina, Baudelaire indicava, de certa forma, uma tensão acerca da entrada e da ocupação das mulheres nos espaços públicos e no universo cultural e intelectual. Ele indicava algo que a bibliografia sobre os estudos feministas e de gênero tratam exaustivamente: a dimensão do público e do privado na conformação das práticas sociais exercidas pelas mulheres. Baudelaire parece antecipar que a presença das mulheres nos museus tem sido uma constante e conforme assinalado por Maria Margareth Lopes, “(...) as mulheres têm atuado, e de forma decisiva, nos museus há séculos, embora sua ação não venha sendo exatamente reconhecida” (LOPES, 2006, p. 41).

Partimos da premissa de que as relações de gênero são estruturantes das práticas sociais. Com isso, queremos dizer que não há como compreender a atuação de mulheres e homens sem levar em conta os papéis que foram historicamente reforçados a partir daquilo que Simone de Beauvoir

(1949) chama de “condição feminina”, ou seja, da condição de opressão que coloca a mulher como o *Outro* ou o negativo em relação ao homem, este visto como positivo. Trata-se fundamentalmente de um ponto de vista engajado e político, no sentido da denúncia ao patriarcado e às formas de regulação e hierarquia que partem da divisão sexual binária mulher/homem para daí apreender sentidos sobre o que constitui o feminino e o masculino em sociedade.

Existem muitas definições de gênero, mas Judith Butler tem um papel fundador nesse debate que está muito atual hoje. Ela diz que gênero “(...) é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER,[1990] 2015, p. 59). Nesse sentido, as relações de gênero são estruturantes também das práticas relativas ao patrimônio, à memória e aos museus. É preciso perceber que existem forças de ação e interação entre as estruturas e os indivíduos, pois ao mesmo tempo em que gênero estrutura as práticas patrimoniais e culturais, essas mesmas práticas consolidam e enrijecem os papéis e lugares de mulheres e homens e de suas identidades nas dinâmicas de construção da memória e das práticas culturais das quais participam, de modo mais amplo.

Conforme afirma a historiadora Joan Scott, “gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 85). Admitir a centralidade de gênero nos museus e processos museológicos traz questionamentos de níveis diversos acerca das políticas de aquisição e coloca a questão sobre a existência ou não de equidade nos documentos, objetos e coleções que façam referência à história e memória das mulheres, nos mais diversos aspectos da vida social. Também traz à tona a necessidade de discutir a visibilidade dessas coleções nas exposições e a criação de instrumentos nos sistemas de documentação e catalogação que evidenciem campos de recuperação nos quais os dados sobre as mulheres sejam campos informacionais relevantes de buscas e pesquisas. É crucial compreender os museus também como resultado das relações de poder estabelecidas por meio das relações de gênero e com isso questionar as políticas institucionais que são formuladas a partir da apropriação ou não do debate sobre os direitos das mulheres à memória.

É urgente, portanto, pensarmos sobre as aproximações entre museologia e gênero, pois, dentre outros motivos, há efetivamente um protagonismo das mulheres no campo museal brasileiro. Esse protagonismo é evidente na formação em museologia, no mercado de trabalho, na implantação dos museus, na mobilização e associativismo da classe museológica e no processo de regulamentação da profissão de museólogo. Entretanto, a museologia brasileira ainda não produziu um corpo teórico extenso

e reflexivo, ao menos publicado, sobre gênero e feminismo. Nós observamos um interesse crescente pela temática das mulheres, da museologia e dos museus. Existem trabalhos sendo desenvolvidos e exposições sendo realizadas com a temática; há projetos⁸, linhas de pesquisas e outras pesquisas⁹, iniciativas¹⁰ e coletivos que se organizam nas redes sociais¹¹. Ainda assim, a presença majoritária das mulheres e seu protagonismo na constituição e consolidação da museologia ainda não foram exatamente analisadas sob pontos de vista diversos e problematizadas como fatores expressivos da história da museologia e dos museus no Brasil.

Considerando a formação em museologia no Brasil, o levantamento feito por Ivan Coelho de Sá e Gracielle Siqueira aponta a presença majoritária de formandas mulheres no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional entre os anos 1932 a 1978, período abrangido pela pesquisa (SÁ e SIQUEIRA, 2007). Ainda nessa linha, levando em conta os discentes egressos do Curso de Museologia da UNIRIO, o mais antigo do Brasil e das Américas:

Nestes 85 anos de funcionamento ininterrupto, o Curso de Museologia formou cerca de 1.770 museólogos, dos quais 336 são homens e 1.434 são

8 Destacamos o Projeto de Extensão coordenado pelo Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá intitulado “85 anos da Escola de Museologia: mulher, memória e poder”, desenvolvido pelo Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS) da UNIRIO em 2017 e que realizará exposição, conferências e palestras sobre o protagonismo das mulheres no campo museal com destaque para várias museólogas cuja atuação foram relevantes na consolidação do campo. Citamos o subprojeto desenvolvido pelo Prof. Dr. Bruno Brulon (UNIRIO) desde 2014 que discute o desenvolvimento da Museologia sob a perspectiva de gênero intitulado “Museologia, História e Gênero: o protagonismo feminino na construção de um campo disciplinar”. Também registramos o Projeto de Pesquisa desenvolvido pela Prof.^a Dr.^a Camila Moraes (UFG) intitulado “Museologia social, gênero e miradas feministas”, bem como o Projeto “Participação das Mulheres na Construção dos Territórios - Horto e Rocinha” (2017) realizado Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro, Museu do Horto e Museu Sankofa Memória e História da Rocinha.

9 Tive a oportunidade de criar a linha de pesquisa “Museologia, museus e gênero” em 2010, no âmbito do Departamento de Museologia da UFOP. Nesse contexto, orientei monografias, estágios e projetos de iniciação científica cujo foco foram as relações entre museologia, museus, gênero e mulheres.

10 Cito a criação do GT 12 “Museologia e Gênero” o qual tive a oportunidade de coordenar juntamente com a Prof.^a Dr.^a Elaine Muller (UFPE) ocorrido no contexto do II SEBRAMUS (Seminário Brasileiro de Museologia) em Pernambuco, Recife, em 2015, por iniciativa da Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia criada em 2008. Os Anais do II SEBRAMUS com as publicações estão disponíveis em: <https://www.dropbox.com/s/k70z8afs0ltww7s/VOLUME%202.pdf?dl=0>

11 Na Rede Social Facebook há o grupo “Museologia e Gênero” e o “Coletivo Afetivo de Mulheres do Campo da Museologia” (CA.MU C.A.MU.). Este último criado no contexto do Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM) ocorrido na cidade de Nazaré, comunidade ribeirinha, distrito de Porto Velho (RO), entre os dias 03 de 08 de agosto de 2016. O manifesto do coletivo, suas intenções, propostas de ações e trabalhos em consonância com a Museologia Social podem ser acessados na página do grupo. Ver: www.facebook.com/groups/1642715409374182/files/

mulheres.¹² Esta maioria absoluta de mulheres visível no âmbito do Curso, ou seja, na quantidade de discentes e egressos, repercute, consequentemente, no próprio campo disciplinar e profissional da Museologia (SÁ, 2017, p. 2).

A observação empírica em relação aos discentes nos 14 cursos de graduação em museologia hoje no Brasil confirma a tendência observada no levantamento realizado pela Escola de Museologia da UNIRIO. A exemplo do projeto que se desenvolve lá, um banco de dados similar, com o perfil dos egressos a ser realizado por cada curso de graduação em museologia no Brasil, seria algo valioso para subsidiar pesquisas e estudos sobre a história e consolidação do campo acadêmico da museologia brasileira.

Alguns dados sistematizados apontam que as mulheres são maioria no campo museológico, tanto na academia quanto nos museus, sendo nesse último cenário tanto como profissionais como quanto visitantes. Segundo Luciana Kopcke e Sibebe Cazelli: “No caso brasileiro, dados avançados por diversos estudos realizados apontam a prevalência de visitantes do sexo feminino” (KOPCKE *et al.*, 2008, p. 06), e ainda segundo as autoras, seguindo a tendência de estudos em outros países que apontam crescente processo de feminização das práticas culturais a partir da década de 1970.

Ao mesmo tempo e de forma paradoxal, é baixíssima a representatividade das mulheres nas coleções dos museus de modo geral. No caso dos museus de arte, o número de artistas mulheres nas coleções continua sendo muito inferior ao de artistas homens. Segundo Carla Cristina Garcia, nos Estados Unidos, menos de 30% das exposições individuais nos principais museus dos Estados Unidos são de obras de mulheres artistas: “Olhando os números latino-americanos, constata-se que a situação é a mesma: apenas 20% do acervo do MASP em São Paulo e do MALBA em Buenos Aires são compostos de obras de mulheres artistas, para ficarmos em apenas dois exemplos” (GARCIA, 2016, p. 7).

Todavia, a produção de artistas mulheres é bastante representativa na história da arte brasileira e não são poucos os nomes femininos que compõem acervos de museus. A dispersão desses acervos, entretanto, associada a menor visibilidade que se dá às obras produzidas por mulheres, transmitem a ideia de que estas não atuaram com protagonismo nesse setor. É por isso que as exposições temporárias e itinerantes cumprem um papel importante no preenchimento das lacunas que os museus deixam.

12 Dados colhidos de 1932 a 2016, ao longo do subprojeto de pesquisa “Curso de Museologia UNI-RIO, de 1995 à atualidade: alunos, graduandos e atuação profissional (Exercício 2015-16)”. In: SÁ, Ivan Coelho. 85 anos da Escola de Museologia: mulher, memória e poder (Projeto de Extensão, 2017).

Para fins de exemplificação, destacamos a exposição *Mulheres, artistas e brasileiras*¹³, realizada em 2011, e que reuniu 76 obras de 49 artistas que atuam nas artes transitando nos mais variados temas, a partir do domínio das mais variadas, técnicas – pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, costura, tecelagem – e materiais – madeiras, metais, barros, têxteis, resinas, couro etc. A exposição se propôs a apresentar a produção artística de brasileiras desde o início do século XX, com destaque para o trabalho pré-modernista de Georgina de Albuquerque, aos primeiros anos do século XXI e obras contemporâneas de Geórgia Kyriakakis, Regina Silveira, Mônica Barki, Martha Niklaus e Adriana Varejão. Junto às homenageadas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, juntaram-se trabalhos de Djanira, Noêmia Mourão e Maria Martins. Como expoentes da arte contemporânea, Lygia Pape, Mira Schendel, Tomie Ohtake, Fayga Ostrower e Renina Katz.

A expressividade das mulheres na história da arte brasileira sendo protagonistas dos movimentos de ruptura, pode ser identificada pela presença de Anita Malfatti, como precursora do movimento Modernista no Brasil; de Tarsila do Amaral, nosso primeiro encontro com a subjetividade na pintura e destaque internacional; de Maria Martins, com seu poder de articulação na introdução das vanguardas no cenário brasileiro, e de Lygia Clark com suas experiências de arte psicanalítica que lançou a arte brasileira na contemporaneidade.

Importa evidenciar que no *folder* e material de divulgação da exposição, três mulheres assinam os textos e convidam: A Presidenta da República Dilma Rousseff, a então Ministra da Cultura, Ana de Holanda e a presidenta da Fundação Armando Alvares Penteado Celita Procópio, sendo as mesmas, protagonistas da cerimônia de abertura. Uma ação de representação complexa para ser avaliada a partir da macro estrutura, já que foi realizada pela Presidência da República, por enfrentar um tema somente possível de ser avaliado à luz do conceito da microfísica do poder, que segundo Michel Foucault (1997), pode apresentar perigo aos poderes hegemônicos instituídos, na medida em que toda forma de poder produz

13 A exposição *Mulheres, Artistas e Brasileiras* foi idealizada pelo Palácio do Planalto e desenvolvida através do Ministério da Cultura, por meio do Instituto Brasileiro de Museus e pela Fundação Armando Alvares Penteado. Ficou em cartaz no Salão Oeste do Palácio do Planalto, na Praça dos Três Poderes, em Brasília/ DF, de 23 de março a 5 de maio de 2011. Reuniu acervos de dez instituições brasileiras: Palácio do Itamaraty, Museu de Valores do Banco Central do Brasil, Caixa Econômica Federal, Museu Nacional do Conjunto Cultural da República e Museu de Arte de Brasília, em Brasília/DF; Museu Nacional de Belas Artes, Museu Castro Maya e Museu da República, no Rio de Janeiro/RJ, e Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, de São Paulo/SP. Outras informações em: http://www.fAAP.br/hotsites/hotsite_mulheres/info.html

verdades, valores e individualizações, motivos suficientes para acumular receios políticos ao nutrir mulheres nas instâncias de poderes decisórios superiores.

E o que dizer da representatividade das mulheres em coleções de museus de outras tipologias, como museus de ciência ou mesmo de história? A questão que se coloca muito claramente é sobre a necessidade de se perceber, e principalmente de se questionar, a lógica androcêntrica presente nos museus e processos museológicos. Essa lógica não se refere apenas ao poder e ao privilégio dos homens, tampouco ao sistema de exploração/dominação que os estudos sobre o patriarcado têm sistematicamente denunciado.

A lógica androcêntrica refere-se especialmente à forma como as experiências masculinas são consideradas experiências de todos os seres humanos e tidas como norma universal, tanto para homens como para mulheres, sem que se dê o reconhecimento completo e igualitário à sabedoria e às experiências femininas. Essa lógica silencia as mulheres, nossas experiências, práticas e saberes. Essa é a lógica que predomina nos museus, ainda que estes sejam espaços ocupados majoritariamente por mulheres. O número de profissionais mulheres, ao menos museólogas, nos museus é superior ao número de homens. Como entender que essa lógica androcêntrica tenha sido sustentada, mantida e atualizada por nós mulheres nas práticas e saberes associados aos museus e seus processos? Essas são questões difíceis e não podem ser respondidas de forma simples, mas elas precisam ser levantadas ainda que gerem desconforto.

No ano de 2011, ocorreu a 5ª Primavera dos Museus¹⁴, evento de nível nacional coordenado pelo IBRAM e realizado pelas instituições museológicas brasileiras. O tema daquele ano foi “Mulheres, Museus e Memórias” e abriu espaço para a indagação sobre como o gênero, a mulher e o feminino estão sendo pensados na contemporaneidade. Esse tipo de iniciativa demonstra que o tema não é ignorado pela área, mas que, ao mesmo tempo, ainda não foi incorporado nos cursos de graduação em museologia como disciplina obrigatória, eletiva ou optativa, no sentido de se abordar a temática de gênero e do feminismo em suas matrizes curriculares. Isto, do ponto de vista da ampliação do debate e formação de corpo teórico sobre o tema, é imprescindível.

No levantamento realizado em 2010 nas matrizes curriculares dos cursos de graduação em museologia não foi identificada nenhuma disciplina relativa a gênero ou feminismo nos projetos pedagógicos dos cursos

14 Ver: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/primavera-dos-museus/5a-primavera-dos-museus/>

de museologia (OLIVEIRA *et al.*, 2010, OLIVEIRA *et al.*, 2010^a). Ao longo dos últimos sete anos, esse cenário pode ter se modificado. Nesse sentido, seria importante um levantamento que verificasse hoje como essa discussão está, se institucionalizada ou não, nos cursos de graduação.

Da mesma forma, faz-se necessário que órgãos oficiais do Governo, como o IBRAM, bem como os de fiscalização da profissão, como o COFEM, produzam e forneçam dados mais consistentes quanto ao número de mulheres que atuam no campo dos museus e da museologia, sobretudo, ocupando cargos de direção ou liderança, com poder de decisão sobre os seus cargos, de modo a facilitar as análises e desenvolvê-las com mais consistência. Essa seria uma grande contribuição aos estudos de gênero na museologia.

A observação das disciplinas ofertadas pelos cursos de pós-graduação em museologia nos sites das universidades evidenciou a presença de algumas disciplinas na temática de gênero aliada às questões dos museus, memórias e museologia¹⁵, como é o caso da disciplina obrigatória Museus brasileiros e trajetórias de mulheres cientistas (Estudos de Gênero e Museus) ofertada no primeiro semestre 2017, pelo mestrado em museologia da USP e da disciplina optativa “Gênero e Patrimônio” no mestrado em museologia da UFBA, cuja oferta no período não foi identificada no site do programa. É claro que isso não significa que a discussão sobre museologia, museus e gênero não possa ser colocada em outras disciplinas. De qualquer forma, a institucionalização ou não do tema junto aos programas e cursos é fator expressivo na análise que tenta perceber como a museologia se insere e se percebe nesse debate.

Uma das questões que surgem é tentar entender porque a museologia, uma área na qual a presença e o protagonismo das mulheres são tão evidentes, deixou de problematizar durante décadas a atuação e a presença das mulheres, ou seja, porque nos silenciemos e não refletimos em nossas produções teóricas e práticas, tanto na academia quanto nos museus, sobre a condição feminina como fator fundamental para a elaboração de conhecimento?

COLEÇÕES, MUSEUS E MUSEOLOGIA COMO PRÁTICAS DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Se voltarmos nossos olhares para as primeiras coleções institucionalizadas de que temos notícias no Brasil, chegaremos certamente aos

15 Ver: <<http://sites.usp.br/ppgmus/disciplinas-primeiro-semester-2017/>>; <<https://alunoweb.ufba.br/SiacWWW/ExibirEmentaPublico.do?cdDisciplina=FCHJ54&nuPerInicial=20132>>

Institutos Históricos e Geográficos. No caso da Bahia, segundo Suely Cerávolo (2011, p. 191), o Instituto Geográfico e Histórico (IGHB) foi criado em 1894, como uma “instituição do saber” constituída “pela elite e para a elite” branca e letrada, o que excluía, tecnicamente negros e mulheres, funcionando como espaço do “culto ao desenvolvimento, e como promotora da memória”. Dessa forma, o IGHB firmou a presença de seus membros, esmagadoramente homens brancos de poder econômico ou político, conferindo-lhes “força e prestígio simbólico frente a uma população em sua maioria analfabeta” e, com isso, adequando o modelo de sociedade por eles idealizada.

Para Cerávolo, a utilidade dessas instituições foi concretizar e desenvolver essas concepções transpassadas da abstração para as instâncias práticas da vida social. Nesse sentido, cuidar da história pátria através da preservação de documentos e objetos, guiados pelo “espírito de defesa da nação, da memória dos antepassados e da garantia de uma herança para os jovens do futuro”, parecia ser também a filosofia do Museu do Estado da Bahia (1918-1959), quando do seu surgimento como primeiro museu institucionalizado naquele Estado.

Os discursos constituídos de resquícios dessas mentalidades que insistem em permanecer nas estruturas da sociedade não são uma realidade exclusiva do território baiano, são narrativas que se reproduzem tanto nas instituições de memória, quanto nos museus e coleções de maior visibilidade nacional. Nesse sentido, importa-nos perceber onde estão as mulheres nesse universo masculino e reiteradamente masculinizado, e ler nos silêncios e nas ausências, declarados e não declarados de sua representação social. Importa-nos questionar sobre quem elabora tais discursos nos museus (hoje, aqui e agora), a partir de quais olhares, fontes, referenciais ou ideologias. Importa-nos reescrever a história, esta mesma, subvertendo a ordem do discurso.

Partimos da ideia de que os museus manipulam a tipologia de suas coleções e hierarquizam-nas a partir de um sistema de atribuição de valores, desde seus modos de aquisição, conservação, classificação e documentação, até a exposição, e de acordo com discursos que expressam o pensamento ideológico institucionalizado do museu ou da coleção como um todo. É uma narrativa alinhavada a partir de objetos/temas que compõem recortes hegemônicos para construir representações sociais. Nesse sentido, Ângela Arruda (2002) considera que a representação social não pode ser considerada cópia, um reflexo da sociedade, tampouco uma imagem fotográfica da realidade, trata-se de uma tradução, uma versão desta. Por isso, é preocupante quando o museu reafirma a mulher como complemento, como personagem auxiliar do homem, o que contribui para a permanência de estigmas que a inferiorizam na estrutura social.

Sobre coleções e colecionismo, sabemos a partir de pesquisas anteriores¹⁶, que de modo geral, as artes aplicadas compreendidas como cristais, prataria, porcelana, indumentária e mobiliário são geralmente associadas ao universo feminino, modelando a categoria Museu Casa, que, em geral, reproduz residências de famílias abastadas a partir das ambientações. Nessa abordagem, a mulher está presente nas narrativas construídas a partir da Casa, espaço de vida social privada a ela reservado. De acordo com Ângela D’Incao (2015), esse interesse em preservar a ideia da casa burguesa como espaços privados das mulheres, a partir da qual ela participaria da vida pública limitada às salas, salões e jardins em festa, é uma das bases que sustentam o patriarcado e de família hierarquicamente bem estruturada; o que significa ter o homem (público) no centro das decisões e a mulher (privada ao lar) como zeladora da imagem desse homem. Neste caso, à mulher foi designada a árdua tarefa de reproduzir (e manter) a estrutura patriarcal através da fiscalização das filhas e de si mesmas promovendo, dessa forma, autovigilância da mulher.

No que se refere aos acervos que compõem o universo feminino representado nos museus, destacamos a indumentária, que foi identificada por Rita Andrade (2016) em grande parte dos museus brasileiros. A autora destaca que essas coleções estão invisibilizadas, ou seja, são pouco exploradas nas exposições e projetos dos museus. Conseqüentemente, estão pouco acessíveis ainda que estejam presentes em acervos diversificados e heterogêneos. A autora salienta ainda que as discrepâncias na forma de processar tecnicamente essas peças favorecem sua dispersão nas coleções em que estão inseridas. Essa dispersão dificulta a interpretação da presença desses acervos nos museus, sobretudo no uso atribuído a eles e nas motivações para sua preservação. A dificuldade em agrupar essas coleções está diretamente relacionada à dificuldade de representar socialmente uma mulher protagonista da história e por consequência produtora ou selecionadora de artefatos históricos.

Observamos o Museu Afro Brasil, que tem desempenhado um papel importante na inclusão do negro¹⁷ como sujeito constituinte da formação da sociedade brasileira. Neste caso, os módulos da exposição de longa duração evidenciam, de fato, homens negros que se destacam na vida social e política do Brasil, enquanto que as mulheres negras são representadas basicamente pela vida doméstica, ou, na melhor das hipóteses, pelas suas

16 Ver: http://www.15snhct.sbhct.org.br/resources/anais/12/1474401190_ARQUIVO_DatosMarijaraadjuntossintitulo02410.pdf

17 A exposição *História e Memória* do Museu Afro Brasil se expressa dessa forma – negro – no masculino, segundo a conformação gramatical às estruturas sociais de poderes, o que é por si uma reprodução de padrões sociais de dominação e opressão do patriarcado.

atuações na área das artes: como as cantoras Elza Soares e Clementina de Jesus; as atrizes Ruth de Souza e Zezé Mota; a escritora Carolina Maria de Jesus e a dançarina Mercedes Baptista. Trata-se de um indicativo importante sobre a posição que as mulheres ocupam no imaginário social, como também da dificuldade de repensar formas de representação social contra hegemônicas numa sociedade mantida por hegemonias eurocêntricas aqui constituídas.

Durante muito tempo, os museus se aproximaram da história política, social, científica e artística sem que os embates fossem sequer apresentados como parte da dinâmica social. Nesse sentido, de modo geral, os museus tendem a ser omissos em relação às disputas que se travam no campo da cultura e da memória, principalmente quando se trata da história e da memória das mulheres e da sua participação na vida social, política, científica, artística e cultural do Brasil.

Mas há resistências. Precisamos observar que essa transferência de um modelo europeu para trabalhar com o patrimônio, os museus e a cultura não se deu apenas como reprodução, mas permitiu a criação e recriação de modelos, práticas genuínas e soluções próprias nas quais estão incluídas diversas experiências de museus comunitários, ecomuseus, museus de território e processos museológicos que permitem avançar em relação ao modelo de museu tradicional e que trazem uma perspectiva mais plural e diversificada no trabalho com a construção e a apropriação do patrimônio e das memórias sociais.

No âmbito da museologia social, observamos diversas ações desenvolvidas ou em desenvolvimento a partir de práticas e processos relativos à memória social e museus desenvolvidos em comunidades, junto a grupos e organizações sociais, em diversas partes do território brasileiro, apoiados pelo Programa Pontos de Memória¹⁸ do IBRAM. Na aproximação, identificamos o Museu de Favela (MUF)¹⁹, do Pavão, Pavãozinho e Canta Galo; e a Casa dos Movimentos da Estrutural²⁰, no Distrito Federal, que realizaram ações diretamente voltadas para a mulher em relação aos seus contextos locais.

No caso do MUF, a exposição itinerante “*Mulheres Guerreiras*” apresentada primeiramente na favela e depois no Jardim do Museu da República, é resultado do prêmio lançado na comunidade no qual doze mulheres foram selecionadas para compor a mostra. Destaca-se que a ação decorreu

18 O Programa Pontos de Memória foi criado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em janeiro de 2009 com o objetivo de estimular e ampliar a participação popular nos assuntos relativos à memória social e aos museus.

19 Ver: <http://www.museufavela.org/exposicoes/>

20 Ver: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/21578/15591>

da chamada para a 5ª Primavera de Museus do IBRAM, em 2011, cujo tema foi “Mulheres, Museu e Memória”, já mencionada anteriormente. A partir daí a premiação passou a fazer parte do calendário anual de atividades do MUF, o que evidencia a importância das ações públicas na inclusão de temas sociais nas pautas políticas.

Já na Estrutural, no DF, a exposição *A Mulher e a Cidade (2013-2014)* foi realizada com o apoio técnico do Curso de Museologia da Universidade de Brasília, a partir do Projeto de Ação de Extensão, desenvolvido junto ao Ponto de Memória da Estrutural. É resultado do desenvolvimento do inventário participativo que identificou quarenta mulheres da Estrutural que se destacam por suas ações coletivas em prol da comunidade, com vistas ao empoderamento dessas e de outras mulheres envolvidas no processo. A exposição, que ficou em cartaz na Casa dos Movimentos da Estrutural entre 2013 a 2014, ganhou um formato itinerante e percorreu espaços como universidades e escolas, na Estrutural e em Brasília.

As exposições citadas acima são evidências de diferentes formas possíveis de discursos sobre a representação das mulheres nas instituições tradicionais e nos processos desenvolvidos em favelas e áreas periféricas. São evidências que nos mostram lacunas e fendas nos discursos e práticas que tomam gênero como problemática para abordagem de aspectos de nossa realidade social. Enquanto nos museus tradicionais as coleções tendem a referenciar a mulher branca, abastada, cristã, católica e bem casada, nos museus de territórios de favelas e regiões periféricas, sobressaem as mulheres negras com toda a carga histórica de exclusão, subordinação e inferiorização, mas também de resistências, de combates e de conquistas mais associadas à vida cotidiana. Nesse sentido, a representação da mulher a partir dos museus e coleções, em geral, se associa mais à questão existencial de *ser mulher*, enquanto que nos museus de favelas ou comunidades de baixa renda, a imagem da mulher se relaciona fundamentalmente ao legado histórico que marca violentamente o cotidiano de luta da mulher negra numa sociedade estruturalmente racista e machista, que não cede espaço para que elas possam refletir sobre sua própria existência, já que é urgente sua sobrevivência.

No ínterim, interessa-nos discutir gênero sobre o crivo do termo *interseccionalidade* a partir de Ângela Davis que trata o feminismo como movimento de emancipação ocorrido durante as lutas abolicionistas nos Estados Unidos, pois:

[...] foi quando as mulheres decidiram lutar pela libertação do povo negro que perceberam que não tinham direitos políticos; foi esse mesmo movimento abolicionista feminino que ficou chocado por ser dado primeiro o direito de voto ao homem negro antes de se dar o voto às mulheres. As mesmas mulheres que lutaram pela libertação do povo negro, disseram que

se não lhes davam o direito ao voto, e se seriam governadas pelo homem, então preferiam continuar a ser governadas pelo homem branco, o letrado, educado e civilizado (DAVIS, 2003, p. 4).

Dessa forma, o movimento feminista que lutava pelo sufrágio das mulheres expressou o racismo mostrando que a luta entre brancos e negros é desigual, ainda que entre mulheres. Demarca-se assim o feminismo branco e o feminismo negro. As mulheres negras continuaram a apoiar o direito ao voto conquistado pelos seus homens porque, segundo Davis, “homens e mulheres negros são uma única raça. São uma única condição social e racial explorada pelo capitalismo e oprimida pelo racismo” (2003, p. 4).

Segundo bell hooks, “enquanto o racismo das mulheres brancas defensoras dos direitos das mulheres vinha à superfície, a frágil ligação entre elas e as ativistas negras foi quebrada” (2004, p. 6). Nesse contexto, ainda de acordo com hooks, mulheres negras americanas começaram a registrar suas experiências e quebraram longos anos de silêncio ao revelar que o “sufrágio do negro” era, na verdade, o “sufrágio do homem negro”. Revelaram ainda a profundidade do sexismo: “(...) que foi nesse breve momento para a história americana maior do que o seu racismo” (hooks, 2004, p. 6). Nesse sentido, por compreender os museus como instituições de representação social em potencial, preocupa-nos mais ainda a reafirmação de uma possível hierarquia para a mulher negra que a coloca como personagem auxiliar das mulheres brancas, o que contribui para a permanência de estigmas identitários que a inferiorizam na estrutura social.

Por esse caminho e indo além, ressaltamos a importância de situar o debate sobre a descolonização dos museus e também do pensamento museológico aliado às questões de gênero e de gênero e raça, pois ainda que essas discussões e práticas citadas acima tenham colocado em pauta a racionalidade museológica, elas ainda não avançaram o bastante no sentido de incluir tais temas como um dos eixos centrais nos discursos dominantes dos museus e processos museológicos ou como um fator de alteridade e de diversidade social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos de gênero colaboram para compreendermos que as práticas sociais, culturais e laborais são sexuadas; colaboram para percebermos que o patriarcado é um sistema que estrutura, regula e hierarquiza os indivíduos com base no seu sexo; que legitima a supremacia do masculino e dos homens em detrimento do feminino e das mulheres, vistas como complementares, secundárias, auxiliares. É preciso enxergar essa lógica para então romper com ela. A naturalização do patriarcado como sistema de

opressão e dominação, somado à lógica androcêntrica como norma implícita para tomada de ações e decisões, estão nas bases da manutenção das desigualdades que permanecem entre mulheres e homens. Não podemos nos enganar, pois a questão mais ampla é de justiça e de direitos.

Como afirma Nancy Fraser (2006), as mulheres enfrentam três dimensões principais de desigualdade: redistribuição econômica, representação e reconhecimento. Dessas três, as duas últimas estão diretamente ligadas ao universo da cultura, do patrimônio e dos museus. As mulheres não são justamente representadas e não são justamente reconhecidas nos discursos, práticas e processos museológicos e patrimoniais de modo geral. No nosso caso, as injustiças estão radicadas nos padrões sociais de representação, interpretação e comunicação.

Trata-se, então, de propor ações combativas e afirmativas junto aos museus e processos museológicos para que a questão de gênero e suas intersecções, sobretudo de gênero e raça, sejam consideradas eixos de discussão presentes explicitamente nos planos museológicos com formulações de ações e projetos que diminuam as desigualdades de representação e reconhecimento das mulheres nessas instituições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rita Morais de. Indumentária nos Museus Brasileiros: a invisibilidade das coleções. In: *MUSAS, Revista Brasileira de Museologia*, Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, n.7, 2016.

ARRUDA, Angela. *Teoria das Representações Sociais e Teorias de Gênero*. Cadernos de Pesquisa, n.º 117, 2002. Disponível em: www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1949], 2009. 2v.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CERÁVOLO, Suely. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). In: *Anais do Museu Paulista*. Revista online, n. 1, v. 19, pp: 189-246.

CHAGAS, Mário e GOUVEIA, Inês. Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: *Museologia Social. Cadernos do CEOM*. Chapecó: Unochapecó, Ano 27, n. 41, 2014.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. 100 p., 2013.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. Contexto: São Paulo, 2015.

DAVIS, Ângela. *Mulher, Raça e Classe*. 1ª Edição: The Women's Press: Grã Bretanha,

1982. (Tradução livre Plataforma Gueto, 2003).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FRASER, Nancy. *Da redistribuição ao reconhecimento*. Dilemas da justiça numa era pós-socialista. Cadernos de Campo, São Paulo, n.14/15, pp: 231-239, 2006.

GARCIA, Carla Cristina. Entre letras, imagens e sons: as mulheres e a produção da cultura. In: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação - SESC/SP*, n. 03, 256 p., nov. 2016. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/index.php?cor=verde>

bell hooks. *Não sou eu uma mulher*. Mulheres negras e feminismo. 1ª edição, 1981. (Tradução livre pela Plataforma Gueto em janeiro de 2004).

KÖPCKE, Luciana Sepúlveda; CAZELLI, Sibebe; LIMA, José Matias de; MARINO, Leandro Lins. A presença feminina nos museus: perfil sociocultural e modalidades de visitas. In: *Anais do 32º Encontro Anual da ANPOCS*, 32 p., 2008.

LOPES, Maria Margareth. Bertha Lutz e a importância das relações de gênero, da educação e do público nas instituições museais. In: *MUSAS: Revista Brasileira de Museologia*, n. 2. Brasília: Departamento de Museus e Centros Culturais, p. 41-7, 2006.

MORENO, Luis Gerardo Morales. Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). In: *Revista de Índias*, vol. LXXII, n. 254, p. 213-238, 2012.

OLIVEIRA, A. C. A. R; COSTA, C. A. S; NUNES, G. A. Graduate courses in museology in Brazil: a curriculum analysis. In: *ICOM General Tri-annual Conference / ICTOP Annual Conference*. Shanghai, ICOM, 2010.

OLIVEIRA, A. C. A. R; COSTA, C. A. S; NUNES, G. A. *Perfil dos Cursos de Graduação em Museologia do Brasil*. Ouro Preto: Rede de Professores Universitários do Campo da Museologia, 2010. (no prelo)

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

QUEIROZ, Marijara S. De Escola para mulheres a museu feminino: o colecionismo de Henriquetta Martins Catharino. In: *Anais eletrônicos do 15º Seminário de História da Ciência e da Tecnologia*. Florianópolis, de 16 a 18 de novembro de 2016.

RECHENA, Aida. Museologia social e gênero. In: *Museologia Social. Cadernos do CEOM*. Chapecó: Unochapecó, ano 27, n. 41, p. 153-173, 2014.

SÁ, Ivan Coelho de. *85 anos da Escola de Museologia: mulher, memória e poder*. Projeto de Extensão em Museologia – (2017). Departamento de Estudos Museológicos (DEPM)/ Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS)/Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS-UNIRIO/MAST): Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), 25 páginas. (Documento Institucional), (mimeo).

SÁ, Ivan Coelho de. Curso de Museus – *MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional*// Ivan Coelho de Sá e Gracielle Karine Siqueira. Escola de Museologia: Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 266 p, 2007. Quadro IV – Diplomados (as) por sexo.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, jul./dez., p. 71-99, 1995.

MUSEUS, MEMÓRIAS E CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha¹

RESUMO

Este artigo apresenta reflexões sobre o processo de memória e esquecimento relativos às culturas africanas e afro-brasileiras, na perspectiva do patrimônio e dos museus no Brasil.

Palavras-chave: memória, museus, patrimônio, afro.

ABSTRACT

This article brings reflections on the process of memory and forgetting related to African and Afro-Brazilian cultures from the perspective of patrimony and museums in Brazil.

Keywords: memory, museums, patrimony, afro.

O direito à Memória é enquadrado no rol dos Direitos Difusos, que têm por princípio atingir a todos os indivíduos da nação, coletivamente, sem distinção, ainda que não seja reivindicado. Portanto, é um direito que não pode ser garantido apenas a uma parcela da sociedade, mas a todos os indivíduos que a compõem.

Lembrar e ser lembrado é fenômeno que toca toda a humanidade, sem exceção. Somos humanos, entre outras coisas, porque lembramos, registramos e reproduzimos nossas memórias. Os museus, instituições voltadas prioritariamente para a preservação de memórias, constituem-se como locais vocacionados para executar o papel do Estado como agente de garantias de preservação de memórias. No entanto, há um conflito que se opera no âmbito das políticas oficiais de memórias, pois nem sempre aquilo que o Estado pretende preservar e preserva, revela e representa a totalidade das memórias nacionais.

É o caso das memórias afro-brasileiras, que foram manipuladas, deturpadas e minimamente preservadas em museus, por conta de um ideal de branqueamento nacional, que, aliado a um imaginário civilizatório marcado por perspectiva eurocêntrica, produziu imagens sobre a presença do negro na sociedade brasileira marcadas por preconceitos e abordagens reducionistas sobre culturas africanas, suas diásporas para o Brasil

¹ Museólogo. Doutor em História Social (PUC/SP). Professor do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia. E-mail: marcelo.bernardodacunha.cunha@gmail.com

e sua participação no desenvolvimento local, ao longo dos séculos até a atualidade.

Pensar tais imagens pode contribuir para mudanças de atitudes e perspectivas que transformem o quadro das relações raciais no Brasil, ainda marcadas por assimetrias e preconceitos, contribuindo, também, para que a memória afro se constitua como ferramenta de reforço de autoestimas e combate ao racismo. Ao pensar em histórias e nas estratégias de rememoração através de patrimônios, é necessário considerar, de partida, que qualquer que seja o patrimônio, ele começa e termina nas pessoas. Histórias, memórias e patrimônios referem-se, sempre, a pessoas, e por elas foram criados, formatados, definidos, redefinidos, esquecidos e lembrados, a partir de suas necessidades, crenças e valores.

Preservar patrimônios implica em considerar diversidades, atentando para o fato de que não existe possibilidade de uma única interpretação daquilo que se pretende lembrar e perpetuar. É necessário observar também que a preservação é uma ação subjetiva, resultante de escolhas e tomadas de decisão, e mesmo quando o Estado estabelece o escopo de elementos a serem preservados, está exercitando subjetividades e vontades. Ao pensarmos em preservação de memórias coletivas, não podemos perder de vista que a memória do grupo é individualizada e marcada por subjetividades, fruto do grau de experiência, proximidade e empatia que cada pessoa tem com o que é lembrado.

Das nossas experiências de rememoração surge um *mapa individual de memórias e identidades*, construído e modificado ao longo da nossa vida, no exercício permanente de lembrar e esquecer. Destaca-se que o ato de esquecer é mais poderoso do que o ato de lembrar, pois só é possível lembrar, graças ao esquecer, já que a lembrança implica seleção, clivagem e ordenamento, operações que só se realizam se houver descartes, escolhas e ênfases.

Ainda que marcadas pela subjetividade e experiências, nossas memórias ultrapassam nossos limites individuais, pois o nosso lembrar e esquecer é compartilhado e influenciado pelo coletivo, sendo o Estado um dos principais articuladores nesse processo, pois ao incluir determinado elemento no elenco do patrimônio a ser lembrado, acaba impondo nos *mapas coletivos de memórias* o mesmo elemento; ao mesmo tempo em que promove esquecimentos e descarta outros pontos do rol das memórias oficiais.

Nos equivocamos se pensamos que a preservação de patrimônios garante a preservação de memórias, pois o que é possível preservar, seja através da materialidade ou mesmo da imaterialidade, são indicadores de memórias, já que os fenômenos lembrados, assim como a memória, são fluidos, e em permanente processo de construção e desconstrução. O que preservamos são suportes indicadores de memórias e de fenômenos que

queremos fazer lembrar. Certamente alguns suportes são mais intrinsecamente relacionados a determinados fatos do que a outros, mas nossas memórias deslocam-se no tempo e no espaço, e somente com certo conhecimento do contexto rememorado e de seus índices é que poderemos perceber determinados nexos e vínculos entre materialidades patrimoniais, memórias e identidades a estas relacionadas.

Sendo assim, é necessária a reflexão sobre o que se esconde e se revela no patrimônio preservado, considerando que os referenciais implícitos e explícitos nas materialidades e imaterialidades são múltiplos e complexos, e que preservar é sempre uma ação política, com consequências que ultrapassam o ato de preservar em si. Neste sentido, paradoxalmente, a preservação é ao mesmo tempo necessidade e risco. Necessidade, pois precisamos evidenciar nossa trajetória histórica, e por isso mesmo é também um risco, já que nas escolhas sobre o que preservar, existe muito mais exclusão do que inclusão. Isto se agrava pela ação de quem detém o poder político de escolher o que vai ser preservado, pois esse processo pode levar a visões e ações hegemônicas sobre a memória e sua preservação patrimonializada.

Diante de tais constatações relacionadas ao diálogo existente entre memórias individuais e memórias coletivas, bem como entre memórias sociais e memórias oficiais, é importante que atentemos para o estabelecimento de políticas patrimoniais inclusivas e para a busca de alternativas que resultem em preservação mais próxima das realidades complexas dos mapas de memórias e das subjetividades individuais e coletivas.

Para tal, acreditamos que o primeiro critério deve ser o de focar a ação preservacionista nas pessoas, deslocando-se a ação do patrimônio para os indivíduos. Mais do que prospecção de monumentos e fenômenos indicadores de memórias, a ação de preservação deve se voltar à criação de uma comunidade sensibilizada para exercitar seus olhares em relação às suas próprias memórias e patrimônios. Enquanto os planos de preservação estiverem voltados apenas, ou principalmente, para elementos que contam *certa história*, deslocada das identidades diversificadas contemporâneas, a empatia entre indivíduo, memória e patrimônio será muito difícil de se concretizar.

Outro critério voltado para um plano de preservação inclusiva deve ser a busca por uma preservação de viés crítico, com olhar político, e não apenas de natureza histórica. O que aqui chamamos de preservação histórica é a prática preservacionista que insiste em identificar, ressaltar e cristalizar determinados elementos a partir de visões já sacralizadas dos processos sócio culturais, confirmando aquilo que é convencional está dado. Por outro lado, compreendemos a preservação crítica como aquela que propõe novas ações, buscando preservar aquilo que não está implícito

nos sistemas oficiais de memórias, agregando novos valores ao repertório patrimonial. Tal atitude dependerá do aguçamento do olhar político.

Compreendemos o olhar histórico como aquele que é moldado, direcionado e afetado pelas concepções oficiais da história, ou seja, o olhar que enxerga aquilo que a história, enquanto disciplina e prática do discurso oficial, nos condicionou a ver. O olhar político aquele, no entanto, ultrapassa a construção oficial da história, moldando novas percepções, perspectivas e proposições. Segundo Beatriz Sarlo em um texto no qual reflete sobre continuidade e rupturas em arte e cultura:

Olhar politicamente é pôr as dissidências no centro do foco... um olhar político aguça a percepção das diferenças como qualidades alternativas... frente às linhas respaldadas pela tradição... Porque, de alguma maneira, olhar politicamente... supõe descobrir as fissuras no consolidado, as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura e suas formas prático-institucionais e a sociedade [...]

O olhar político organiza conceitual e criticamente; põe em contato, traça paralelos entre questões que, do ponto de vista social e programático, não necessariamente se encontrariam. Tais redes, qualquer que seja seu sentido, não são um novo sistema de hierarquias, mas antes, um espaço de máxima visibilidade das diferenças, orientado não apenas para a mudança, mas também interessado na democratização das instituições culturais (SARLO, 1997, p. 60-3).

A preservação e rememoração inclusivas têm por desafio provocar olhares e memórias que ultrapassem convenções, que sejam propositivos e que considerem a perspectiva relacional e contextual do ato de preservar e rememorar. Esta perspectiva implica refletir sobre questões como as seguintes:

- Qual o sentido da preservação de patrimônio edificado apenas na perspectiva da volumetria arquitetônica, seus indicadores de gosto de época e sua configuração artística?
- Qual a empatia possível de ser estabelecida com os bens preservados por parte de indivíduos que gostariam de ver esse patrimônio apropriado por usos mais objetivos e úteis do que, apenas o de documentos materiais de épocas passadas?

Considerando ainda a questão da relação entre memórias, Estado e representações, vejamos como isto tem se dado no âmbito dos museus

no Brasil, ressaltando que quando pensamos em questões relacionadas a estas instituições como palcos de representação e discursos, devemos considerar a implicação política e ideológica que elas têm, e que tais representações resultam de processos relacionados com a composição de interesses e forças que se articulam nos projetos e ações de representação e confirmação/conformação de lugares e papéis sociais.

Museus refletem as sociedades às quais pertencem, ao tempo em que podem também influenciar e contribuir para a transformação das mesmas. No Brasil, o Estado tem sido o principal fomentador de ações de preservação, fato que reforça a necessidade de que os museus contemplem o maior espectro possível de segmentos sociais em suas abordagens. No entanto, no quadro geral da configuração de nossos museus, há o privilégio de alguns enfoques em detrimento de outros, colocando à margem, ou mesmo excluindo, várias memórias que compõem o tecido das memórias nacionais.

Uma análise das informações constantes no Guia dos Museus Brasileiros, publicado pelo Instituto Brasileiro de Museus em 2011², relacionadas a 3.118 museus, revela o quanto ainda é incipiente a abordagem museológica de temas como a infância, a mulher, o índio e o negro, pelo menos tomando como ponto de referência a denominação da instituição. Certamente, os temas apontados acima são explorados em vários museus constantes no Guia, mas para a análise que apresentaremos, nos concentramos na autodenominação de instituições museológicas nacionais, pois acreditamos que a denominação é um ponto de partida importante para explicitar sobre como as instituições se definem³.

O guia, bastante provavelmente, não dá conta da totalidade de museus existentes, pois nem todas as instituições do país estão registradas nesse guia. Por conta disso, nossa avaliação poderá ser limitada. No entanto, os dados registrados permitem uma amostra da realidade que não deve ser muito diferente em relação às instituições não registradas. Vale ressaltar, também, que muitas vezes a denominação do museu não é clara quanto ao tema apresentado e a sua descrição no texto do guia, também é dúbia.

Em nossa análise, percebemos que há uma distribuição de temas e abordagens que coincidem com o imaginário sobre a formação étnica nacional e sua distribuição geográfica. Neste sentido, no Norte e no Centro-Oeste do Brasil concentram-se instituições que tratam de memórias

² Acesso em <http://www.museus.gov.br/noticias/guia-dos-museus-brasileiros>

³ Ainda que os dados sejam relativos a uma publicação de 2011, não acreditamos que a realidade dos museus brasileiros, no que diz respeito à configuração temática seja muito distinta na atualidade, ao ponto de impactarem nas análises apresentadas aqui.

indígenas, enquanto que no Nordeste e Sudeste brasileiros, estão aquelas relacionadas às memórias de negros. Por sua vez, na região Sul e também no Sudeste destacam-se memórias de imigrantes estrangeiros.

Em relação aos subtemas ligados às memórias africanas e aos afro-brasileiros há uma perspectiva genérica de tratar a questão, ainda que identifiquemos os temas escravidão, organizações sociais, resistência de negros e memória quilombola, distribuídos entre as instituições registradas. É interessante notar que o estado da Bahia se destaca pela quantidade de casas de memórias criadas por comunidades afro-religiosas, tendo sido registradas sete delas no Guia de Museus. Soma-se a este número um memorial sobre uma comunidade afro-católica. É também a Bahia que apresenta os dois únicos locais dedicados exclusivamente a culturas de países africanos. Já no Rio de Janeiro, encontramos os únicos dois registros relacionados a memórias de organizações urbanas afro-contemporâneas, denominadas de favela.

Outra perspectiva de abordagem da presença afro na cena nacional é dada a partir das manifestações artístico culturais, sendo que os estados de Pernambuco e Rio de Janeiro destacam-se neste quadro. Somente pelo viés da abordagem da arte popular e tradicional, normalmente relacionada a elementos afro-brasileiros, existem oito instituições, enquanto que todos os outros estados do Nordeste e Sudeste totalizam apenas treze. Musicalidades e manifestações lúdico sociais são tratadas em oito instituições nessas mesmas regiões. Já nas regiões Centro-Oeste e Sul, localizamos apenas três museus que, sob a denominação de arte popular, talvez tratem de elementos relacionados à presença do negro na cultural nacional.

Pensando em outras perspectivas de abordagem de práticas e segmentos sociais e suas estratégias de rememoração, vemos que o tema Infância é também bastante raro nas denominações de nossas casas de memória, tendo sido localizado na região Sul o único museu da infância, além de identificarmos seis outros dedicados ao brinquedo, distribuídos pelas regiões do país, exceto na região Norte.

O tema Mulher é ainda mais raro, ocorrendo apenas o registro de um Memorial, em Alagoas. É possível incluir neste eixo, o Memorial das Baianas Vendedoras de Acarajé e Mingau, em Salvador, e apesar do foco do seu discurso estar voltado para a questão relacionada à tradição em torno da produção e consumo da iguaria culinária, optamos por incluir o local no eixo gênero, por conta da predominância feminina em torno da atividade.

Esta breve análise deixa perceber a disparidade e assimetria quantitativa e qualitativa de temas que são abordados pelos nossos museus e que estamos diante de um quadro muito grave no que diz respeito à composição de forças relativas às referências patrimoniais no Brasil. O Guia de

2011 apresentava 3.118 registros de instituições, tendo sido contabilizadas apenas 95, nomeadamente, dedicadas a memórias de negros, índios, mulheres e crianças. Isto nos leva a um percentual de menos de 5% do total das instituições registradas.

Estamos, porém, diante de uma urgência e necessidade, pois vivendo em um país que nos últimos anos tem se preocupado com a implementação de iniciativas que reduzam as desigualdades sociais. Concluimos que os museus também precisam assumir esse papel e buscar a redução das desigualdades sociais, que têm se refletido historicamente em nossas casas de memória. Daí surge uma pergunta, o que fazer para solucionar esta questão?

O ponto de partida é considerar que não existem tipologias institucionais específicas para o tratamento e abordagem de determinados temas e questões da história e vida nacional, pois o contrário seria condenar tais temas ao que poderíamos considerar guetos do patrimônio. Logo, em certa medida, a totalidade dos museus registrados pode e deve falar destes e de outros tantos temas que deseje. A questão é definir sobre o que nossos museus querem falar, ou melhor, é assumir que nossas instituições, em sua grande maioria, até agora, propagam e ecoam mensagens a serviço de um projeto de memória que não é inclusivo, que reforça um programa ideológico voltado à manutenção de lugares instituídos.

Se fosse necessário definir o perfil identitário dos nossos museus veríamos que os mesmos representam predominantemente o segmento masculino, branco, cristão, abastado, heterossexual e com educação formal baseada em valores ocidentais tradicionais. Mas a sociedade, certamente, é mais ampla que este perfil, e todos precisam ser contemplados em nossos espaços de memória. Muitas são as referências que precisam vir à tona nesses espaços.

É certo que, em uma sociedade moldada a partir de valores relacionados à cultura ocidental judaico-cristã, os museus têm classe, cor e gênero como os apresentados neste perfil. Outra não teria sido a feição de nossos museus em uma sociedade marcada pela dominação, exclusão e silêncio, voltados para anular tudo aquilo que pudesse colocar em risco esta imagem ideal e desejada.

Mas os museus precisam ultrapassar esta situação, não podem ser espelhos acríticos da sociedade, sem provocar reflexões, sem responder a demandas que a eles são feitas enquanto instituições sociais. E muitas foram e continuam sendo estas demandas, como aquelas originadas das reuniões internacionais ou locais da área, a exemplo da Mesa Redonda de

Santiago do Chile⁴, realizada pelo Icom – International Council of Museums, em 1972, que evidenciou a preocupação com a perspectiva social da museologia e seus museus, às vésperas da eclosão de um regime ditatorial e de exceção que tomaria aquele país.

Porém, ainda que muitas tenham sido as indicações para que os museus tornem-se organismos dinâmicos no quadro das instituições culturais, e que busquem traduzir os anseios dos diversos grupos sociais, a tradicional ausência de determinadas questões sociais de nossas instituições museológicas está relacionada ao fato de que o museu se apresenta, muitas vezes, exilado da vida, um local da idealização da realidade e protegido das tensões sociais.

Voltando à questão específica das formas de representação sobre as histórias, memórias e culturas de negros e afrodescendentes em museus, percebemos a recorrência de abordagens a partir de olhar *exotizante* e *exotizado*, e ainda sob silêncio e discurso reducionista e deturpado.

No passado, seus documentos culturais foram encaminhados para o âmbito da perspectiva etnográfica, já que a eles era negada a perspectiva histórica, uma vez que a história estava relacionada a uma ideia eurocêntrica, de cunho judaico-cristão, que não combinava e não coincidia com as ideias relativas à cultura e ao desenvolvimento, e com a imagem inferiorizada e racializada que se atribuía a grupos étnicos africanos, afrodescendentes e indígenas.

No ambiente em que se discutia e praticava uma ciência evolucionista voltada à ordem e ao progresso republicano brasileiro, pouco a pouco foram sendo forjados referências e imaginários que colocavam em nível inferior as culturas africanas, afrodescendentes e ameríndias.

Fora daqui, em nome da ciência, ou chancelada por ela, durante o século XIX e até meados do XX, nações europeias empreenderam um projeto de rapina e invasão de territórios, alimentando e realimentando as suas teorias, ilustradas pelos elementos de cultura material recolhidos em suas incursões e prospecções científicas. Surgiram desse processo várias formas de se expor, que a partir da apresentação de elementos considerados exóticos, respondiam à vontade das populações urbanas, ditas civilizadas, de entrar em contato com o diferente e o exótico.

Este foi o momento do surgimento e exploração dos Zoológicos Humanos, nos quais natureza, grupos humanos e culturas exotizadas eram

4 Sobre mesas redondas e outras reuniões da museologia ver PRIMO, Judite. *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999 (Cadernos de Sociomuseologia/ nº 15).

abordados em uma mesma perspectiva, a da apresentação da diferença como forma de afirmar a identidade do expositor, aquele a promover este espetáculo, como a normativa e superior, no caso, os norte-americanos e europeus.

No Brasil, em finais do século XIX e primeiras décadas do XX, este fenômeno vai se operar, entre outras práticas, a partir da apreensão de elementos da cultura africana e afro-brasileira, no âmbito do projeto republicano de limpeza étnica e cultural, que utilizando a força policial, invadia terreiros de candomblé, espancava capoeiristas e sambistas, para coibir práticas ditas inferiores e desmoralizantes da cultura e moral nacionais. Dessas ações, surgiram vários acervos, principalmente afro-religiosos, que foram enviados para Institutos Geográficos e Museus de Polícia. Novamente, a ciência colocava-se ao lado do discurso oficial voltado para educar olhos e mentes acerca dos padrões esperados para uma sociedade considerada civilizada, e sobre aqueles que deveriam ser anulados para que tal nível de desenvolvimento fosse alcançado.

Em pesquisa realizada durante meu Doutorado em História Social, entre os anos 2002 e 2006⁵, pude constatar algumas questões relacionadas às representações presentes em exposições sobre culturas africanas e suas diásporas. A partir do nosso conhecimento relativo à realidade atual dos nossos museus, é possível afirmar que uma década após a realização da pesquisa, o quadro não se modificou, e que apesar de identificarmos algumas instituições que buscam quebrar com essas imagens, o quadro geral é o seguinte:

- Os temas mais explorados são: trabalho (basicamente trabalho escravo), religião, festas e folclore;
- Os objetos africanos mais recorrentes são esculturas, máscaras, instrumentos musicais, cerâmicas, metalurgia, enquanto que os afro-brasileiros são indumentárias, insígnias de divindades, instrumentos musicais, objetos de trabalho e instrumentos de tortura.
- As culturas afro-brasileiras são apresentadas sem que sejam estabelecidos vínculos e relações com o continente africano, sem que estas culturas sejam consideradas como resultados de transformações, transgressões, continuidades e rupturas a partir da diáspora;
- As culturas africanas são apresentadas em perspectiva pretérita, ou seja, a contemporaneidade do continente não é abordada, como se a sua história estivesse congelada;

⁵ Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Acesso em <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12944>

- No que diz respeito ao Brasil, observamos que elementos das culturas afro são tratados pelo viés do conceito de popular e folclórico, sendo perceptível a relação destes conceitos com aquilo que não é complexo, como forma de expressão mais simples e por este caminho, com aquilo que está relacionado às classes populares;
- É também no passado que é abordada a participação de homens e mulheres negros no universo do trabalho, ou seja, o negro é sempre essencializado como escravo; com o agravante de que a escravidão tenha estado reduzida ao ambiente rural. Ou seja, não se fala sobre a importância e participação fundamental da mão de obra negra em todo o sistema econômico do Brasil, ao longo de mais de trezentos anos. Por outro lado, não se apresenta e discute a situação do negro e seu trabalho após a abolição da escravatura, como se no âmbito da produção econômica, o Brasil tivesse, enfim, embranquecido, reforçando-se a ideia de que a imigração europeia a partir do século XIX deu conta de todas as demandas de produção. Logo, a perspectiva contemporânea do mercado de trabalho e suas relações históricas com a gênese do Brasil e suas formas de exploração da mão de obra negra, com as consequências para a qualidade de vida e acesso a bens, na atualidade, não são tratadas em nossas exposições;
- As formas de organização associativa de negros escravos e libertos, através de irmandades, corporações secretas, estratégias de resistência, são omitidas, produzindo uma imagem de passividade e aceitação da situação de privação de direitos;
- A religião é dos aspectos mais abordados nas exposições, no entanto, não percebemos um discurso que considere a sua importância como um sistema com lógicas próprias, que destaque a participação das suas lideranças, sendo recorrente a ênfase no sincretismo religioso com o catolicismo, em uma perspectiva de subordinação das religiões de matriz africana aos elementos judaico-cristãos.

Destas observações podemos notar que falar em memórias afro-brasileiras é falar de violências, resistências e de pontos comuns a situações de privação de liberdades.

A trajetória histórica de africanos e seus descendentes é pontuada por momentos de maior e menor tensão nas relações sociais. O processo que transportou milhões de indivíduos africanos para o Brasil por mais de trezentos anos marcou profundamente os dois lados do Atlântico e estas marcas, muitas delas cicatrizes, ainda permanecem bastante presentes em nossas vidas e memórias. Algumas delas estão longe de ser resolvidas.

No Brasil, observamos uma questão interessante e aparentemente paradoxal. Ainda que haja ênfase no discurso sobre a escravidão em nossas exposições, não existem instituições exclusivamente dedicadas ao tema. Enquanto que em outras nações que foram envolvidas com esta questão, como é o caso dos Estados Unidos, chega a existir um sistema de museus voltados para tratar estas memórias e os impactos da escravidão sobre a vida das pessoas no passado e na contemporaneidade.

Em certa medida, esta questão deve-se ao que consideramos um certo cinismo do Brasil em relação à escravidão, como se o fato tivesse sido resultado de uma ação externa, operado de fora para dentro, envolvendo estrangeiros e, portanto, nós, os brasileiros da atualidade, poderíamos nos eximir dessa responsabilidade do passado e de suas consequências no presente.

O que a memória da escravidão contém, ou o que o seu esquecimento oculta é, de início, a presença do Estado em uma operação de violência. Perseguição, sequestro e tortura faziam parte deste empreendimento que tinha, também, por característica, a tentativa de alienar o indivíduo da sua identidade inicial, privando-o, inclusive do seu nome, obrigando-o a desligar-se dos laços culturais e históricos que apoiavam a sua existência. Tentativa esta que não se concretizou por conta das várias estratégias de resistência logradas pelas mulheres e homens africanos escravizados que aqui chegaram e por seus descendentes, ao longo dos últimos cinco séculos.

Cabe aos museus contar e recontar estas histórias, valorizando a presença e participação africana na nossa formação cultural, demonstrando a sua força e resistência e ressaltando a sua grande colaboração para que pudéssemos ser o que somos hoje. Tal é a importância que creditamos às memórias africanas e afro-brasileiras: combater preconceitos e dar força para que possamos resistir e prosseguir.

REFERÊNCIAS

- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. *Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições*. Tese (Doutorado em História Social) – PUC - São Paulo, 2006. Acesso em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12944>>
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Guia dos Museus Brasileiros. 2011. Acesso em: <<http://www.museus.gov.br/noticias/guia-dos-museus-brasileiros>>
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

MUSEU DO SAMBA CARIOCA: SAMBA, GINGA E MOVIMENTO

Mario Chagas¹ e Rondelly Cavulla²

RESUMO

O texto que aqui se oferece sublinha a trajetória e o processo de construção do Museu do Samba a partir das experiências do Centro Cultural Cartola e, por esta vereda, descreve a articulação com o patrimônio cultural, apresenta as linhas gerais do dossiê responsável pela patrimonialização do samba carioca e, por fim, abre uma conversa com iniciativas que se identificam com a denominada museologia social. O diálogo com a imaginação museal de Nilcemar Nogueira, neta de Dona Zica e Cartola, líder comunitária, atravessa todo texto e coloca em evidência o protagonismo que essa guardiã de memórias exerce no universo do samba contemporâneo.

Palavras-chave: samba, museu, patrimônio cultural.

ABSTRACT

The text presents important point about the trajectory and the process of construction of the Museu do Samba based on the experiences of Centro Cultural Cartola and, in this way, describes the articulation with the cultural heritage, presents the general lines of the dossier responsible for the patrimonialization of the Samba and finally opens a conversation with initiatives whose identify social museology. The dialogue between the museum imagination of Nilcemar Nogueira, granddaughter of Dona Zica and Cartola, community leader, crosses all text and highlights the protagonism that this guardian of memories exercises in the universe of contemporary samba.

Keywords: samba, museum, cultural heritage.

1 Poeta, museólogo e doutor em Ciências Sociais. Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT) e do Programa de Pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Coordenador Técnico do Museu da República.

2 Bacharel em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), pós-graduada em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde pelo Museu da Vida/Fiocruz e mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PGPMUS) - Unirio / Mast.

O texto que aqui se oferece, dividido em três partes, sublinha a trajetória e o processo de construção do Museu do Samba a partir das experiências do Centro Cultural Cartola e, por esta vereda, descreve a articulação com o patrimônio cultural, apresenta as linhas gerais do dossiê responsável pela patrimonialização do samba carioca e, por fim, abre uma conversa com iniciativas que se identificam com a denominada Museologia Social.

O diálogo com a imaginação museal³ de Nilcemar Nogueira, neta de Dona Zica e Cartola, líder comunitária e fundadora do Centro Cultural Cartola⁴, atravessa todo texto e coloca em evidência o protagonismo que essa guardiã de memórias⁵ exerce no universo do samba contemporâneo.

Dia após dia, ano após ano – o movimento do samba carioca

O Centro Cultural Cartola foi reconhecido como Ponto de Cultura em 2004 e, por meio do projeto Orquestra de Violinos, iniciou uma trajetória de dedicação ao patrimônio cultural em sintonia com a arte. Ainda em 2004, o artista Mello Menezes, desenvolveu a sua logomarca, fazendo alusão às cores da Mangueira, à arte e à musicalidade do patrono da instituição:



No final desse mesmo ano, com o apoio de Leci Brandão, cantora, compositora⁶ e então conselheira da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) do Governo Federal, o Centro Cultural Cartola firmou convênio com esta Secretaria para a criação da exposição *Samba Patrimônio Cultural*, que versaria sobre a história do samba no Rio de Janeiro e teria como objetivo a valorização do sambista e a realização de um levantamento histórico e documental sobre o samba carioca. Vale destacar que nesse período o samba de roda do recôncavo baiano estava prestes a ser reconhecido como patrimônio da humanidade.

Em 2005, o Centro Cultural inaugurou a primeira exposição de longa

3 Ver o livro: *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, de Mario Chagas, publicado em 2009, na Coleção Museu, Memória e Cidadania, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

4 No final de 2016, Nilcemar Nogueira afastou-se da direção do Museu do Samba para assumir a Secretaria de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, na gestão de Marcelo Crivella.

5 Ver o texto *Memória e Família*, de Myriam Moraes Lins de Barros, publicado na revista Estudos Históricos, vol. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

6 Leci Brandão foi a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores da Mangueira, ainda na década de 1970. Além de ser conhecida pelo engajamento nas lutas sociais e nas questões raciais.

duração intitulada *Simplemente Cartola*, abordando a carreira e a história de vida do seu patrono. A mostra apresentava, em termos cronológicos, a biografia do sambista desde sua infância até a idade adulta. Além de fotografias de épocas variadas, a mostra contava com um vídeo do cantor e compositor junto com outros sambistas e um cenário alusivo ao bar e restaurante Zicartola.

Com o objetivo de ampliar o conhecimento e difundir novas fontes de pesquisa sobre o samba, o Centro Cultural Cartola vem, desde sua criação, desenvolvendo ações que convergem para práticas museológicas de preservação, pesquisa e comunicação do samba.

Por meio de convênio com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com a mediação da Fundação Cultural Palmares, o Centro Cultural iniciou um projeto para a criação de um banco de dados sobre a trajetória do samba na cidade do Rio de Janeiro, visando o desenvolvimento de uma pesquisa potente, capaz de reunir expressivo conjunto de informações e relatos.

O marco inicial do projeto *Samba Patrimônio Cultural*, elaborado pela pesquisadora Helena Theodoro⁷, aconteceu em 2004, com um show de lançamento no Dia Nacional do Samba⁸. O evento contou com a presença de componentes do Jongo da Serrinha e das Velhas Guardas da Mangueira e do Salgueiro, além de compositores como Luiz Carlos da Vila, Nelson Sargento, Guilherme de Brito, Xangô da Mangueira, Arlindo Cruz e Nei Lopes.

A segunda exposição de longa duração foi inaugurada em 2006, com o mesmo título do projeto, e contou com argumentos, fotos, fantasias e instrumentos musicais relacionados à criação, formação e desenvolvimento do samba carioca. No entendimento de Nilcemar Nogueira:

Existem, na verdade, vários níveis de identificação quando se pensa o Centro Cultural Cartola: começa pela vida e obra de um artista advindo também de meio humilde, passa pela estrutura arquitetônica, que acolhe tanto um acervo cultural quanto as pessoas que ali trabalham e transitam e prossegue pela apropriação dos valores ali cultuados, como forma de estar no mundo (2015, p. 50).

Nos anos seguintes, o Centro Cultural continuou executando pequenas ações visando a melhoria dos seus equipamentos e principalmente de seu acervo. Promoveu campanhas de doação que ajudaram a aumentar o volume de livros, LP's, CD's e DVD's, o que foi decisivo para a criação de

⁷ Helena Theodoro Lopes é carioca, educadora, doutora em Filosofia, parceira do Centro Cultural Cartola e militante no Movimento Negro.

⁸ O Dia Nacional do Samba é comemorado no dia 2 de dezembro.

uma biblioteca de referência. Nesse contexto, em 2007, foi realizado o lançamento do livro *A Força Feminina do Samba*, idealizado por Nilcemar Nogueira e Helena Theodoro, e publicado com apoio da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, no âmbito do governo federal, durante a gestão de Nilcéa Freire.

Ancorada no depoimento de um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro⁹, Nilcemar (2015, p. 72) sustenta que o Centro Cultural Cartola tornou-se um espaço onde os velhos sambistas podem se manifestar livremente e ser ouvidos sem restrições, o que não tem acontecido em suas agremiações, que passaram a ter como objetivo primordial o desfile de carnaval.

Após o samba de roda do Recôncavo Baiano ter recebido o título de patrimônio imaterial da humanidade por meio do encaminhamento à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), feito pelo Ministério da Cultura (MinC), na gestão do ministro Gilberto Gil, e pelo Iphan, na gestão do presidente Antônio Augusto Arantes, os sambistas, segundo Nilcemar Nogueira (2015), passaram a manifestar, nas reuniões e rodas de samba, o desejo de reconhecer oficialmente o samba do Rio de Janeiro como patrimônio cultural brasileiro, visto que esta é a vertente do samba de maior referência e visibilidade no Brasil e no exterior.

A discussão em relação à salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro gerou ações de mapeamento e inventário das variantes do samba por parte do Iphan, o samba de roda do recôncavo baiano e o jongo do Sudeste foram as primeiras a serem registradas. Esses primeiros registros serviram também para indicar uma conjugação favorável, qual seja: a evidência de que o interesse do poder público estava em consonância com a vontade dos sambistas cariocas, que desejavam o reconhecimento do samba do Rio de Janeiro como patrimônio cultural brasileiro.

Tornar-se proponente do registro do samba carioca como patrimônio cultural consolidou o compromisso institucional do Centro Cultural Cartola. A convergência entre o desejo dos sambistas e a política do MinC foi decisiva para que em 2007, o samba carioca viesse a ser reconhecido e registrado como patrimônio cultural brasileiro.

Em 2009, o Centro Cultural Cartola foi certificado como Pontão de Cultura pelo Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan em conjunto com a Secretaria de Programas e Projetos do MinC através do Programa

9 NOGUEIRA, Nilcemar. *O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca*. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.).

Cultura Viva¹⁰. Tornando-se articulador entre diferentes Pontos de Cultura, mas principalmente responsável por desenvolver e executar ações de salvaguarda¹¹ (resgate, registro e comunicação) para o samba carioca.

Por essa vereda, o Centro Cultural firmou convênios¹² com o Iphan para implantar o Centro de Referência de Pesquisa e Documentação do samba no Rio de Janeiro, com plano de trabalho trienal. Contando com a criação de um setor de pesquisa, organização de arquivos, aquisição de materiais e equipamentos, ampliação do acervo, alimentação do banco de dados, difusão e divulgação de informações e conhecimentos, articulação de eventos com Velhas Guardas e capacitação de lideranças relacionadas ao samba.

Para o levantamento das informações necessárias ao processo de registro, foram estudadas seis escolas de samba consideradas responsáveis pela constituição das matrizes pesquisadas: Mangueira, Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos de Vila Isabel e Estácio de Sá. A elaboração do dossiê foi realizada a partir de fontes primárias e secundárias, com extensa consulta a registros discográficos e audiovisuais; além de intensa pesquisa de campo.

A criação do Centro de Referência de Pesquisa e Documentação justificava-se pela evidência de que poucas agremiações do Rio de Janeiro possuíam departamento cultural dedicado à pesquisa de suas memórias e trajetórias culturais, pela carência de projetos e ações voltados para a preservação de fontes documentais e também pela inexistência de uma base de dados aberta a pesquisadores e interessados. Por esse caminho, foi possível realizar levantamento e catalogação de arquivos fonográficos, livretos de desfile, instituições e trabalhos acadêmicos relacionados às três matrizes do samba carioca, além de adquirir acervos, identificar e inventariar a autoria e as letras de antigos sambas de partido-alto, de terreiro e enredo¹³.

A intenção inicial da equipe do Centro Cultural era criar um *software* exclusivo para a catalogação de todo o conteúdo reunido, porém, devido a

10 O Programa foi criado em 2004 e visa estimular iniciativas já existentes, articulando parcerias e potencializando ganhos sociais. Em 2014, torna-se Política Nacional de Cultura Viva, por meio da Lei nº 13.018. O que representou grande ganho para a área Cultural do Brasil.

11 A expressão salvaguarda, à semelhança de tantas outras, no campo museológico e patrimonial não está pacificada.

12 Para a implantação do Centro de Referência foram assinados três convênios, desenvolvidos por etapas.

13 O material doado, publicado e produzido pelo Centro Cultural Cartola ao longo de sua existência encontra-se disponível para consulta.

prazos e custos decidiu-se pelo programa *Personal Home Library* (PHL)¹⁴. O PHL foi desenvolvido visando à gerência de acervos de bibliotecas e centros de informação. O programa é baseado no formato UNISIST¹⁵/UNESCO e possibilita a descrição apropriada da informação, sem estar preso a um suporte específico. Reconhecendo a importância da identificação do suporte informacional, da inclusão social e da descentralização do conhecimento e visando complementar as referências documentais, facilitar a busca e estimular a pesquisa, foi inserido resumo e imagem de capa da publicação.

Os pesquisadores do Centro Cultural Cartola, iniciaram os levantamentos do material fonográfico das matrizes do samba carioca a partir do que havia sido incluído no dossiê encaminhado ao Iphan. No que se refere ao samba-enredo, foram catalogados, entre outros, o registro de som oficial das escolas de samba a partir de 1968¹⁶, autor(es), intérprete(s), letra e imagem. Em seguida, foram registrados os sambas-enredo anteriores a 1968, através de trabalho de campo e transcrição das letras por intermédio de gravações sonoras, muitas vezes de qualidade precária. Quanto ao samba de terreiro, trabalhou-se com base em depoimentos de compositores, já que essa matriz possui poucas fontes e muitos conteúdos dispersos. No relatório do projeto Pontão de Memória do samba carioca, não há relatos sobre o levantamento fonográfico do samba de partido-alto, apenas apontamento de sua realização.

O Pontão de Memória incluiu identificação e capacitação de lideranças locais e de instituições carnavalescas por meio de palestras, visitas técnicas e seminário com a participação de arquivistas, museólogos e outros pesquisadores. Igualmente relevante foi a ação de reprodução e distribuição de CD-ROM com material de pesquisa para bibliotecas públicas e centros de memórias.

Em entrevista concedida à Nilcemar Nogueira, João Gustavo Mello, diretor cultural da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, afirma:

O Centro Cultural Cartola é um centro de referência para o sambista. É um espaço físico e virtual onde podemos realizar pesquisas em diversas fontes de consulta, como livros, discos, documentos, vídeos etc. Além disso, o Centro Cultural Cartola é uma instituição com excelente reputação ao se tornar uma referência para o sambista (2015, p.133).

Além do Centro de Memória o Centro Cultural Cartola no escopo do plano de salvaguarda do samba carioca, realizou curso de percussão com

14 O programa já era utilizado pelo Iphan no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro, e pela Biblioteca Luis Saia, em São Paulo.

15 *United Nations International Scientific Information System*.

16 Ano inicial nas gravações dos sambas-enredo em escala comercial.

ênfase na cuíca (instrumento que vinha perdendo destaque nas baterias de escolas de samba), seminários, palestras, encontros e publicações como o periódico *Samba em Revista*¹⁷, o catálogo da exposição *Samba Patrimônio Cultural do Brasil* e o CD de partido-alto.

Atendendo à expectativa do plano de salvaguarda, assim como sua viabilização, estabeleceu-se novo convênio com o Iphan¹⁸, tendo como objetivo a realização do projeto de depoimentos *Memória das Matrizes do Samba Carioca*, atualmente, com mais de 100 horas de entrevista.

As práticas museológicas realizadas no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro influenciaram o trabalho técnico do Centro Cultural Cartola, herança da passagem de Nilcemar Nogueira e de parte dos integrantes das primeiras equipes do Centro Cultural Cartola pelo referido museu. A pesquisadora Álea Santos de Almeida (2013) em sua Dissertação destaca a semelhança nos critérios de desenvolvimento dos projetos de depoimentos de ambas as instituições:

[...] de maneira geral, a metodologia do MIS é seguida no que diz respeito à escolha do depoente (critério da idade), dos entrevistadores (critério de escolher pessoas que conheçam sobre a vida do entrevistado), e da pesquisa para realização do roteiro de entrevistas (utilização da metodologia da História Oral) (2013, p.96).

Outra ação importante no âmbito da formação profissional foi o curso *Agente Cultural do Samba*, realizado por três anos consecutivos (2010, 2011 e 2012), contando com a participação de aproximadamente 150 estudantes. O objetivo do curso era aprimorar a atuação cultural dos participantes, por meio do acesso a conhecimentos nas áreas de administração, produção cultural e pesquisa. A programação consistia na exibição de documentários, apresentação da história do samba carioca e do carnaval e estudos sobre políticas públicas. Como um desdobramento lateral, esse curso contribuiu para disseminar a imaginação museal de Nilcemar Nogueira e para destacar a importância da atuação dos departamentos culturais nas escolas de samba.

Escolas de samba como Mangueira, Salgueiro e Imperatriz Leopoldinense foram as primeiras a implementar o que se pode denominar de semente de um departamento cultural. João Gustavo Mello, diretor do departamento cultural do Salgueiro, apresentou sobre essa ação um depoimento sensível:

O curso abriu espaço para pensar melhor a maneira como acondicionar materiais recebidos. Mas também nos empoderou com subsídios para a captação de recursos e realização de eventos junto à Escola. Foi uma experiência fantástica (MELLO apud NOGUEIRA, 2015, p.133).

17 Periódico dedicado ao samba e publicado pelo Centro Cultural Cartola.

18 Dessa vez com a 6ª Superintendência Regional do Iphan-RJ.

As ações, os projetos e os programas do Centro Cultural transformaram-se em referência importante, transbordaram para além da Mangueira e mesmo para além do universo do samba. A Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro, criada em 2013, conta com a participação ativa e inspirada de Nilcemar Nogueira e já realizou visita técnica e reunião de trabalho no Centro Cultural Cartola e ao Museu do Samba, como mais adiante será indicado.

II - Matrizes do samba do Rio de Janeiro – projeção no futuro

Entre janeiro e outubro de 2006, o Centro Cultural Cartola construiu um dossiê contando com supervisão técnica do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan e parceria com a seguinte equipe de pesquisadores, colaboradores e testemunhas: Helena Theodoro, Nilcemar Nogueira, Rachel Valença, Aloy Jupiará, Carlos Sandroni, Felipe Trotta, João Batista Vargens, Marília de Andrade, Sergio Cabral, Nei Lopes, Haroldo Costa, Roberto Moura, Janaína Reis, Diego Mendes, Daniel Alexandre Rodrigues, Hildemar Diniz (Monarco), Devani Ferreira (Tantinho), Wilson Moreira, Odilon Costa, Olivério Ferreira (Xangô da Mangueira) e Vilma da Portela.

O documento foi elaborado com o objetivo de sublinhar a importância das matrizes do samba do Rio de Janeiro para a cultura brasileira, através do registro no Livro das Formas de Expressão do Iphan. Todas as manifestações culturais registradas no referido livro possuem um dossiê, que descreve o processo de pesquisa, análise e reconhecimento. Esse documento apresenta as características intrínsecas do bem ou manifestação cultural e dos diferentes grupos envolvidos, além de suas práticas e saberes. O dossiê do samba carioca reúne textos teóricos, composições musicais, fotos e documentos que reafirmam a importância do ritmo para a história brasileira.

Esse conjunto de documentos e informações contextualiza o samba carioca desde a época em que foi alvo de perseguições, passando pelas modificações de ritmo, pela sua valorização como símbolo afro-brasileiro, chegando à identificação de seus processos contemporâneos. Nesse sentido, o dossiê registra a história, a origem e as características do samba no Rio de Janeiro, os detentores e produtores de sua tradição, os lugares onde vicejou, os artefatos a ele ligados e as recomendações para a sua salvaguarda. Além dos dados referentes à bibliografia, pareceres e informações complementares, o dossiê levou em conta as influências da tradição africana em diversos âmbitos da vida social dos cariocas, como por exemplo, na religião e na gastronomia.

A metodologia recomendada pelo Inventário Nacional de Referências

Culturais (INRC) do Iphan foi adotada pela equipe responsável pelo dossiê. A pesquisa para defender a patrimonialização do samba foi dividida em duas etapas. Na primeira, foi realizado o levantamento das fontes documentais: dissertações e teses acadêmicas, livros, jornais, revistas, folhetos, discografias antigas, depoimentos, fotografias, filmes, vídeos e outros documentos; na segunda, recorreu-se à pesquisa de campo para a coleta de novos depoimentos audiovisuais com detentores e produtores da tradição.

Na introdução do dossiê pode-se verificar que o entendimento das matrizes do samba carioca está para além do ritmo musical:

O samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo são expressões cultivadas há mais de 90 anos pelas comunidades situadas em áreas populares da cidade do Rio de Janeiro. Não são simplesmente gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referenciais culturais relevantes no panorama da música produzida no Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão de riqueza cultural do país e, em especial, do seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo mundo (Dossiê Iphan 10, 2014, p.17).

A cidade do Rio de Janeiro passou por profundas transformações no início do século XX. Grandes eventos como o centenário da abertura dos portos, em 1908, e o centenário da Independência, em 1922, afetaram a cidade de modo dramático e por vezes brutal e foram acionados como discurso contra os proletários, contra as camadas populares que habitavam antigos casarões e cortiços. Essas moradias populares foram removidas para a abertura de ruas e avenidas; morros inteiros, como é o caso do Morro do Castelo, foram destruídos em nome da civilização, da higiene, da ordem e do progresso, sem nenhuma preocupação com a melhoria das condições de vida das populações removidas.

No começo do século XX a população negra e marginalizada que frequentava a Pedra do Sal, na Zona Portuária da cidade do Rio, passou a se reunir também na região conhecida como Cidade Nova, na casa das baianas, entre quais se encontrava a famosa casa da Tia Ciata. Toda essa região, denominada por Heitor dos Prazeres de Pequena África, constituiu-se em importante polo de resistência cultural que, gradualmente, foi conquistando espaço e reconhecimento por parte de diferentes grupos sociais.

O samba, na condição de gênero musical, consolidou-se em 1917, com o lançamento do primeiro selo de disco com a palavra *samba*, do cantor e compositor Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga. Alguns anos depois, jovens negros frequentadores e ou moradores do Morro do São Carlos, no bairro do Estácio de Sá, fizeram intervenções no ritmo musical, inserindo instrumentos de percussão, como o tamborim e o pandeiro. Além da

invenção e inserção do surdo¹⁹, tornando o ritmo mais próximo do som que se conhece atualmente.

Como foi anteriormente indicado, a pesquisa para o dossiê apontou três variantes ou matrizes do samba carioca cujas características estão a seguir indicadas:

1. Samba de partido-alto, ritmo marcado muitas vezes “na palma da mão”, em que o refrão se repete e o restante é de maneira improvisada, na maioria dos casos de acordo com o tema proposto. Este samba em forma de desafio dá maior destaque para a capacidade de improviso do solista, deixando o acompanhamento dos instrumentos em segundo plano. É no refrão que se encontra a ideia de canção, já que as segundas partes são improvisadas.

2. Samba de terreiro, também chamado de samba de quadra é definido pelo seu contexto, já que era praticado em terreiros, fundos de quintal das casas que abrigavam rodas de samba e também nas casas de candomblé, mas principalmente no espaço comum de uma escola de samba (quadras de cimento). Os terreiros eram locais de grande sociabilidade, onde se cantavam as lutas, as festas, o amor, fazia-se um elogio ao bairro, ao próprio gênero musical, à escola de samba, suas cores, símbolos e integrantes. Esse samba possui ampla diversidade de forma, pois tem como principal característica a sociabilidade entre sambistas.

3. A terceira matriz do samba carioca apontada pelo dossiê é o samba-enredo. A modalidade é baseada na elaboração do samba com suporte no enredo para o desfile das escolas de samba durante o Carnaval. Foi a partir dos anos de 1940 que se intensificou a preparação das escolas de samba para os desfiles, com isso o enredo ganhou destaque, uma vez que possibilitava maior organização por parte da escola. A proibição de versos improvisados durante a parada contribuiu para a consolidação da estética do samba-enredo e sua ligação com a atividade do Carnaval.

Para auxiliar na definição das matrizes do samba carioca, como foi indicado, foram selecionadas seis agremiações que possuem em sua trajetória vínculo e preocupação com a tradição cultural do samba. O dossiê indica que as principais contribuições para o samba carioca vieram da Mangueira, da Estácio de Sá, da Vila Isabel, da Portela, do Império Serrano e do Salgueiro. O registro pressupõe um plano de salvaguarda, construído pelos próprios sambistas, a partir das dificuldades encontradas na realização de suas práticas culturais. A transmissão dos saberes, de alguma maneira, é a execução desse plano intensificado pelas ações de difusão, apoio à produção cultural e pesquisas relacionadas às matrizes e à capacitação de recursos humanos das comunidades sambistas.

19 Instrumento, atualmente, indispensável em uma bateria de escola de samba.

Durante a 54ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan, realizada no dia 9 de outubro de 2007, tendo Maria Cecília Londres Fonseca como conselheira relatora e responsável pelo processo de registro, o samba no Rio de Janeiro e suas matrizes foram reconhecidos como patrimônio cultural imaterial do Brasil e, em seguida, foram inscritos no Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, no dia 20 de novembro²⁰ de 2007.

As matrizes do samba carioca serão reavaliadas em 2017. Conforme o Artigo 7º do Decreto 3.551 de 2000: “O Iphan fará a reavaliação dos bens culturais registrados, pelo menos a cada dez anos, e a encaminhará ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para decidir sobre a revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil”. O objetivo é atualizar a situação do bem registrado, verificar se ele manteve suas características e avaliar o efeito das medidas de preservação realizadas conforme o plano de salvaguarda.

É evidente que a patrimonialização do samba carioca é importante do ponto de vista do reconhecimento de uma prática social popular que tendo sido perseguida e proibida, transformou-se, ao longo dos anos, em símbolo de brasilidade; mas é igualmente importante a compreensão de que essa patrimonialização não garante em nada a preservação do samba. A rigor, a preservação e a salvaguarda do samba dependem das sambistas e dos sambistas, de suas práticas cotidianas e sistemáticas, de sua dedicação ao samba como uma expressão artística integrada no mundo (*in mundo*).

III - Museologia Social em movimento: do museu *in-mundo*²¹

O Museu do Samba é *in-mundo*, ou seja, ele está no mundo, está contaminado de mundo, está em movimento e não tem medo de ser *in-mundo*. Em outros termos, o Museu do Samba foi criado a partir dos afetos mobilizados pelo samba, mas também se constituiu em produtor de afetos; ele não está isolado numa torre de marfim e não está ocultado por trás de biombos pseudoteóricos ou de um saber científico asséptico. Trata-se de um museu que não tem medo de afetar e de ser afetado. Por esta pinguela, é possível compreender a sua conexão com a denominada Museologia

20 Dia nacional de Zumbi e da Consciência Negra.

21 Apropriamo-nos de uma categoria construída no âmbito do Programa de Pós-graduação da Clínica Médica da Faculdade de Medicina da UFRJ. Ver o livro “*Pesquisadores IN-MUNDO: um estudo da produção do acesso e barreira em saúde mental*”, organizado por Maria Paula Cerqueira Gomes e Émerson Elias Merhy, publicado pela Rede UNIDA, em Porto Alegre, 2014. Ver também a tese de doutorado denominada “*Chamei a morte para a roda ela quis dançar ciranda, mudança: estudo descritivo do processo de cuidar diante da finitude*”, defendida por Magda de Souza Chagas, em julho de 2016, no âmbito do mesmo Programa.

Social; uma conexão objetiva, concreta e que se revela em suas práticas, bem como na participação do Museu do Samba nas reuniões da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (Remus-RJ).

A referência à Remus fortalece o entendimento de que o Museu do Samba não está sozinho em seu diálogo com a Museologia Social. Assim, o que se pretende nessa seção é apresentar alguns antecedentes, identificar duas experiências cariocas que trabalham nessa perspectiva e sublinhar os vínculos entre o Museu do Samba e a museologia social.

Nos anos de 1960 e 1970, os museus e a museologia vinculados aos interesses de grupos sociais hegemônicos do ponto de vista político e econômico passaram por severas críticas oriundas dos movimentos sociais e de alguns intelectuais que denunciavam as suas posições conservadoras e profetizavam (como uma espécie de desejo político) o seu desaparecimento em tempo próximo. Nesse tempo, o mundo passava por diferentes e múltiplas experiências: guerras pela independência na África, guerra dos Estados Unidos no Vietnã, sangrentas ditaduras na América Latina e a calma e a tranquilidade e a apatia dos museus, como se a vida e a potência de vida e os conflitos cotidianos não lhes dissessem respeito.

As críticas direcionadas aos museus foram aprofundadas, discutidas e organizadas conceitualmente e deram origem a um movimento contrahegemônico que foi denominado de *Nova Museologia*, em função de sua proposta de reconfiguração dos campos museal e museológico. Uma das primeiras expressões públicas desse desejo de reconfiguração ocorreu em 1972, durante a denominada Mesa-Redonda de Santiago do Chile” organizada pelo Icom, com apoio do governo do Chile que, na ocasião, era presidido por Salvador Allende. Tratava-se de um governo socialista, eleito democraticamente, num momento em que na América do Sul proliferavam as ditaduras militares. O desejo que entrava em movimento enfatizava o papel social dos museus, intensificando a relação do território e do patrimônio cultural com a população.

O governo democrático de Salvador Allende sofreu um duro golpe, uma ditadura cruel e sanguinária foi imposta ao povo chileno. Os resultados da Mesa Redonda de Santiago do Chile foram abafados, silenciados, minimizados, mas não foram destruídos, continuaram a germinar e, doze anos depois, em 1984, eclodiram com vigor e inspiraram e foram retomados na Declaração de Quebec, com o lançamento do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom)²².

O exame da literatura dedicada à Museologia Social indica que a

22 Disponível em: www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.asp

mesma se diferencia da museologia tradicional²³ e hegemônica, especialmente no que se refere ao seu foco de atenção, ao seu comprometimento político e social, à compreensão de que o verdadeiro patrimônio dos museus-processo, dos museus-ato, são as pessoas e a sua dimensão ética e poética de valorização da vida, da potência de vida.

Segundo os organizadores do dossiê de Museologia Social, publicado nos Cadernos do Ceom, número 41:

A museologia social [...] está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros. (CHAGAS e GOUVÊA, 2015, p. 17).

Para Mário Moutinho²⁴, a sociomuseologia “traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionamentos da sociedade contemporânea” (2015, p. 423).

Foi nesse cenário livre, dinâmico e indisciplinado que surgiram diferentes inspirações conceituais, tais como: museus de território, museus comunitários, museus de favela, ecomuseus e outros; em todas essas experiências está presente uma prática museológica voltada para e comprometida com o social, em perspectiva contrahegemônica.

No final da década de 1970, Hugues de Varine elaborou fortes críticas aos museus. Suas análises alertavam para o perfil colonialista dessas instituições e apontavam para a necessidade de mudanças culturais nos museus e na maneira de lidar com o patrimônio. Essas críticas repercutiram na abordagem e no andamento da museologia, especialmente no que se refere à relação entre museu e sociedade, aos modelos de gestão, à museografia, à relação com a população, à dimensão pedagógica e a outros aspectos de reconfiguração museal.

Para Varine²⁵, o museu comunitário tem como objetivo o

23 A palavra tradição guarda, mesmo no mundo contemporâneo, certa ambiguidade. Nesse sentido, convém esclarecer que aqui nesse texto o adjetivo tradicional é utilizado como sinônimo do conservadorismo político de determinados setores da Museologia.

24 Ver “Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão” (MOUTINHO, 2015 p. 423-423) disponível em <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2617/1516>. Aqui, no artigo que você está lendo, Museologia Social e Sociomuseologia são tratadas como sinônimos.

25 Ver “O museu comunitário como processo continuado” (VARINE, 2015, p. 26-37) Disponível em <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2595/1495>

desenvolvimento²⁶ local, por meio do conhecimento e do uso do patrimônio material e imaterial, cultural e natural. A partir de suas próprias experiências, Varine destaca a importância da participação da comunidade nas tomadas de decisão.

A museologia comunitária – diz ele - preocupa-se em libertar as próprias pessoas da alienação cultural, ou liberar sua capacidade de imaginação ou iniciativa, ou liberar a consciência dos seus direitos de propriedade sobre seu patrimônio, tanto material quanto imaterial (VARINE, 2015, p. 32).

Nessa perspectiva, o museu passou a ser compreendido como uma prática social, como um processo e não um fim; os seus múltiplos sentidos ligados à produção e à ampliação da potência de participação, reflexão, educação, comunicação e pesquisa por parte dos grupos sociais com os quais tem envolvimento, passaram a ser valorizados. Essa perspectiva, nos termos de Waldisa Rússio, implicava, e ainda implica, o abandono da ideia de uma prática museológica *para* a comunidade e a afirmação de uma vivência museológica *com* a comunidade²⁷.

Esse conjunto de ações e abordagens contribuiu para uma nova configuração da museologia no que se refere ao papel social dos museus. Atualmente, alguns setores do campo museológico apresentam, ainda que de modo tímido, alguma sensibilidade em relação aos movimentos sociais e às comunidades populares que encampam as lutas mais radicais. Em nosso entendimento, não é exagero pensar que, por essa via, os museus e os patrimônios culturais possam contribuir para a vitalidade, a manutenção da identidade e o bem viver de determinadas comunidades.

Visando fortalecer as iniciativas museais e promover ações compartilhadas entre os praticantes da Museologia Social, em 2013, foi criada a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro oriunda de uma iniciativa que data de 2008. A primeira reunião de retomada da referida Rede aconteceu, em outubro, no Museu da República (Ibram/MinC). Estavam presentes professores, pesquisadores, militantes de movimentos sociais, representantes do Sistema Estadual de Museus (SIM-RJ/SEC-RJ), do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), de diversas instituições culturais não governamentais e de grupos informais comprometidos com um fazer museológico comprometido com a museologia social.

O objetivo da Rede é criar condições de cooperação e de troca de

26 No mundo contemporâneo a ideia de desenvolvimento está em crise e já não tem sustentação. Não precisamos de um novo modelo de desenvolvimento, mas sim, de uma alternativa para o desenvolvimento. A articulação entre a museologia social e o bem viver está em curso. Oxalá! Está articulação produza bons resultados.

27 Ver RÚSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto. *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense. 1984, p.59-64.

experiências. Os encontros da Rede são bimestrais e sempre na sede de um dos integrantes, com o objetivo de estimular os intercâmbios. No dia 27 de junho de 2015, a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro realizou uma reunião de trabalho no Centro Cultural Cartola, discutindo o mapeamento e diagnóstico dos projetos de museologia social do estado, a partir dos Pontos de Memória. A Rede assume como compromisso a valorização da museodiversidade e a luta contra a reprodução da exclusão.

O Museu da Maré e o Museu de Favela (MUF) também fazem parte, de maneira atuante, da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro.

O Museu da Maré foi inaugurado em 2006, contando com a presença do Ministro da Cultura Gilberto Gil. Trata-se, a rigor, do primeiro museu brasileiro localizado em uma favela, criado e administrado pela própria comunidade. O museu está sediado na Maré, na Avenida Guilherme Maxwel, número 26, em um galpão cedido pelo Grupo Libra de Navegação²⁸, desde 2004, para o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). O museu surgiu do desejo dos moradores de ter um local que propiciasse a reflexão e a ação sobre as suas próprias referências e que também servisse como um espaço de encontro. Foi nessa perspectiva que o museu foi criado com a participação de moradores e ex-moradores que fundaram o CEASM, com auxílio de apoiadores, entre os quais encontravam-se professores universitários e profissionais do Iphan.

Outro exemplo de instituição localizada em uma favela carioca e fundada pela comunidade é o Museu de Favela, criado em 2008. Em 2012, o Museu apresentou, no livro intitulado *Circuito das Casas-telas – Caminhos de vida no Museu de Favela*, a memória de seu território museal: uma galeria a céu aberto. Além da descrição da estratégia museológica escolhida para desenvolver o projeto, o livro foi desenvolvido pelo colegiado de diretores de 2011 a 2013, que contava com Antonia Soares como diretora de redes, Josy Manhães diretora de comunicação, Katia Loureiro diretora administrativo-financeira, Márcia Souza diretora cultural, Rita de Cássia diretora social e Sidney Silva como diretor de captação de recursos.

O Museu de Favela localiza-se nas comunidades do Pavão - Pavãozinho - Cantagalo e se coloca como uma aventura museal construída de maneira colaborativa. A estratégia museológica e os imaginários acionados pelo MUF defendem que cada circuito seja um caminho de cidadania e dignidade de vida. O museu desenvolve pesquisa, registro de memórias, estimula a formação de negócios criativos por parte dos moradores a

28 Com a entrada do Exército brasileiro no Complexo da Maré, o Grupo solicitou a devolução do imóvel. Um conjunto de ações, em diferentes instâncias, foi iniciado para breçar ou adiar a remoção do museu, mas, até o momento, a sua permanência no endereço citado ainda é incerta.

partir da identificação de saberes e fazeres, além de promover diferentes expressões artísticas.

As casas-tela são instalações de arte em pintura graffiti nas fachadas de algumas casas dentro de três circuitos, que contam a história de ocupação das três favelas, ao longo das diferentes possibilidades de trajeto. Foram colhidos depoimentos dos moradores dessas casas-telas como testemunho do modo de vida nessa comunidade. Vale ressaltar que o graffiti é uma forma de expressão artística bastante valorizada pelo MUF, um de seus fundadores e presidente da primeira diretoria, foi Carlos Esquivel Gomes da Silva, o ACME, um dos pioneiros do graffiti carioca e bastante conhecido no Brasil pelo seu trabalho com tinta e spray. ACME e Rita de Cássia foram os responsáveis pela idealização da galeria a céu aberto. O trabalho foi viabilizado pela equipe do MUF em parceria com 25 artistas.

As experiências museais anteriormente referidas guardam entre si, semelhanças e diferenças. Podemos dizer que estamos diante de instituições vinculadas às práticas e reflexões da denominada Museologia Social e podemos dizer que estas instituições estão em processo, em mudança e continuam provocando mudanças.

IV – Considerações finais

O texto que aqui se apresenta buscou examinar a trajetória de construção do Museu do Samba a partir das experiências do Centro Cultural Cartola e do registro do samba do Rio de Janeiro e suas diferentes matrizes como patrimônio cultural brasileiro. De modo delicado e sensível, buscou-se explicitar a imaginação museal de Nilcemar Nogueira, neta de Dona Zica e Cartola, líder comunitária e diretora do Centro Cultural Cartola.

A pesquisa desenvolvida indica que Nilcemar Nogueira tem consciência de sua memória pessoal e da importância e do valor de sua memória familiar, especialmente de seus avós, e da articulação dessa memória com o samba carioca. Foi essa consciência que possivelmente a permitiu formular e conduzir um projeto para a criação do Museu do Samba. Como sugere Gilberto Velho, sem a consciência de “indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente”, “seria impossível ter ou elaborar projetos” (2003, p.101). O projeto, ainda segundo Gilberto Velho, é expresso através do discurso e admite a existência do outro.

O caminho percorrido pelo Centro Cultural Cartola, dedicado à preservação da memória do samba no Rio de Janeiro, de maneira comprometida e profissional, testemunha a favor de que o projeto de referência “é instrumento básico de negociação da realidade com outros atores,

indivíduos ou coletivos” e que ele existe “como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo” (VELHO, 2003, p.103).

O Centro Cultural Cartola, com apoio da Secretaria Estadual de Cultura, por meio da Superintendência de Museus, inaugurou, em meados de 2013, o Museu do Samba. Ainda que o Centro Cultural Cartola não tenha surgido com a perspectiva de dar origem ou mesmo de tornar-se Museu do Samba, sua trajetória, atuação e articulações apontaram para esse caminho.

O Centro Cultural Cartola, incluindo o Museu do Samba, na constante ampliação de sua atuação, relaciona-se com públicos diversos: sambistas, pesquisadores, turistas, fãs do Cartola, professores, comunidade local, estudantes, imprensa, governo, apoiadores, patrocinadores e outros. A instituição envolveu em suas ações, no ano de 2014, por exemplo, aproximadamente 10 mil pessoas. Pode-se dizer que o Museu do Samba é ao mesmo tempo um lugar de memória e de esquecimento, um território de poder e de resistência, uma arena de vivência e de representação, um canto propício à celebração da vida e à salvaguarda do samba do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Álea Santos de. A patrimonialização do imaterial: um estudo de caso do samba carioca. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2013.

ARAÚJO, Helena Maria Marques. *Museu da Maré: entre educação, memórias e identidades*. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e Família: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editorial Nacional, 2011.

CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41, Chapecó: Unochapecó, 2015, p. 11-22, p. 26-37, p. 415-420, p. 423-427. Disponível em: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168/showToc> Acessado 16 de julho de 2015.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Relatório Projeto implementação pontão de memória do samba carioca. Rio de Janeiro, 2010. Documento não publicado e em posse da instituição.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Disponível em <http://www.cartola.org.br/> Acessado em 05 de maio 2014.

CHAGAS, Magda de Souza. *Chamei a morte para a roda ela quis dançar ciranda, mudança: estudo descritivo do processo de cuidar diante da finitude*. Tese (Programa de Pós-graduação da Clínica Médica da Faculdade de Medicina) - Universidade federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação Museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2003.

_____ e GOUVEIA, Inês. Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41, Chapecó: Unochopecó, 2015, p. 9-22. CONSTANT, Flávia M. *Tantinho, memória em verde e rosa: estudo do processo de construção de uma memória da favela da Mangueira*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação Histórica, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Editora Paz e Terra. São Paulo, 1999..

GOMES, Maria Paula Cerqueira e MERHY, Émerson Elias(Orgs.), *Pesquisadores IN-MUNDO: um estudo da produção do acesso e barreira em saúde mental*. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio com categoria de pensamento. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, p.25-33, 2003.

GUARNIERI, Waldisa. Museologia e Museu. in BRUNO, M. *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol1. 978-85-99117-59-0, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.-Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IPHAN. Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>> Acesso em: 23 de dez. de 2013.

IPHAN. Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, sambanredo (IPHAN Dossiê;10). Brasília, DF, 204 p, 2014.

MACEDO, Gisele. *A Força Feminina do Samba*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

MONTEIRO, D. *Divino Cartola: uma vida em verde e rosa*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Coleção Biblioteca Carioca. 2ª edição, p.85-107, 1995.

MOUTINHO, Mário. *Museus e Sociedade: Reflexões sobre a função social do Museu*. Cadernos de Patrimônio. Monte Redondo, 1989.

_____, Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão”. In: CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41, Chapecó: Unochapecó, 2015, p. 423-427.

MUSAS Revista Brasileira de Museus e Museologia n 4, 2009, p.4-5 Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/musas20120327.pdf> acessado em 15 de julho de 2015.

NOGUEIRA, Glória Regina do Nascimento. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2014.

NOGUEIRA, Nilcemar. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla, Rio de Janeiro, 30 de maio de 2014.

_____, Nilcemar. *O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca*. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____, Nilcemar. Museu da Imagem e do Som. “Depoimentos Para a Posteridade”, realizado para a série especial “Memória MIS”, 2013.

_____, Nilcemar. – *De dentro da cartola: a poética de Angenor de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (RJ), 2005.

NOGUEIRA, Pedro Paulo. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla. Rio de Janeiro, 29 de maio de 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/projeto-historia/downloads/revista/PHistoria10.pdf> >. Acesso em: 19 dezembro de 2014.

PHL. Personal Home Library. Disponível em:<<http://www.elysio.com.br/>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2013.

PINTO, Rita de Cássia S.; SILVA, Carlos Esquivel G. da; LOUREIRO, Kátia A. S. (Orgs.). *Circuito das Casas Tela, caminhos de vida no Museu de Favela*. Rio de Janeiro: Museu De Favela, 2012.

SILVA, M. T., FILHO A. L. O. *Cartola: tempos idos*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2003.

VARINE, Hugues. O museu comunitário como processo continuado. In: CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41, Chapecó: Unochapecó, 2015, p. 25-35.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO LGBT NOS MUSEUS, PATRIMÔNIOS E ESPAÇOS DE MEMÓRIA NO BRASIL

Jean Baptista¹ e Tony Boita²

RESUMO

O presente artigo visa apresentar algumas reflexões sobre o lugar da memória de travestis, transexuais, lésbicas, gays e bissexuais nos museus, patrimônios, monumentos e espaços de vocação museológica no Brasil. O estudo se inicia com algumas notas introdutórias que se esforçam em sintetizar aspectos conceituais, passando por um mapeamento breve do que de fato tem sido feito no Brasil em museus e espaços de memória relacionados à população LGBT, destacando-se a Revista Memória LGBT, até alcançar pequenas considerações finais. Trata-se, portanto, de uma proposta que procura articular memória, esquecimento, patrimônio e suas articulações com a questão LGBT.

Palavras-chave: Memória. Esquecimento. Patrimônio. Comunidade LGBT. Museologia comunitária.

ABSTRACT

This article aims to present some thoughts on the place of memory of transvestites, lesbians, gays and bisexuals in the museums, heritage, monuments and spaces of museum's vocation in Brazil. The study starts with a few introductory notes that strive to synthesize the conceptual aspects, through a brief mapping of what actually has been done in Brazil in the museums and the memory spaces related to LGBT population, especially, the Memory Magazine LGBT, to reach final considerations. This is, therefore, a proposal that seeks to connect memory, oblivion, heritage and their connections with the LGBT question.

Keywords: Memory. Oblivion. Heritage. LGBT communities. Community museology.

1 Doutor em História e professor no bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás - UFG. Integrante do projeto Memória LGBT. E-mail: jeantb@hotmail.com

2 Museólogo, mestrando em Antropologia e professor no bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás - UFG. Coordenador do Projeto Memória LGBT. E-mail: tonyboita@hotmail.com

VEADOS NA RUA

No entorno da universidade onde lecionamos, há uma grande área verde com pistas de caminhada. Gostamos de percorrer este caminho enquanto discutimos tudo que é tipo de tema. Hoje, enquanto fazíamos a caminhada matinal, pensando a produção deste artigo, um carro com desconhecidos passou por nós e seus passageiros, homens e mulheres, trataram de nos lembrar do nosso lugar no Brasil com um sonoro grito: “EI, VEADOS!”.

Este tipo de agressão é comum em nossas vidas. Como bem nos disse uma amiga transexual, devemos é agradecer que foi apenas um xingamento, e não o que recentemente ocorreu com uma travesti em uma cidade próxima, que, mesmo na calçada, foi atropelada por um carro dirigido por transfóbicos. De fato, cotidianamente, a sociedade nacional insiste em nos dizer que casados ou não, trabalhando ou não, tendo dinheiro ou não, nada mais somos do que desprezíveis criaturas que podem ser abertamente ofendidas nas ruas, difamadas diariamente, humilhadas no mercado de trabalho, abusadas em nossas famílias e até mesmo assassinadas por qualquer desconhecido transtornado. Este tem sido nosso país por séculos. Este é nosso lugar. E é sobre isso que temos dito que a Museologia tem que atuar.

Que tempos novos se abrem, disso não há dúvida. Nossa presença no curso do Sesc Memória e Esquecimento, ao lado de outros temas importantes como misoginia, racismo e discriminação em geral nos museus e espaços de memória, indica que novos ares oxigenam a reflexão sobre o não lugar das minorias em nosso país. Contudo, pouco há para se relaxar e desfrutar. Muito trabalho ainda há pela frente para se valer das possibilidades pedagógicas possíveis que surgem ao se articular Museologia, patrimônio, memória e direitos humanos. Mais trabalho ainda para se alcançar uma sociedade justa, onde possamos angariar direitos cotidianos, como a simples garantia de que possamos andar nas ruas sem sermos atacados em virtude de nossa orientação sexual.

Sabemos que a produção acadêmica referente à memória de grupos subalternizados, nas áreas ligadas aos museus e patrimônios, segue sendo um tabu. Associar a categoria sexualidade aos espaços de memória ainda é raro nas produções científicas e quase nulo nos museus brasileiros. Nos mais de três mil museus brasileiros dedicados à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, o tema LGBT ainda é negado por seus profissionais. Podemos concluir que os museus e patrimônios são espaços de vocação fóbica à diversidade sexual, contribuindo, com isto, com o cenário de discriminação acentuada vivenciado pelas comunidades LGBT no país.

O presente artigo visa apresentar algumas reflexões sobre o lugar da memória de travestis, transexuais, lésbicas, gays e bissexuais nos museus, patrimônios, monumentos e espaços de vocação museológica no Brasil. Iniciando com algumas notas introdutórias que se esforçam em sintetizar aspectos conceituais, passando por um mapeamento breve do que de fato tem sido feito no Brasil em museus e espaços de memória relacionada à população LGBT, destacando-se a Revista Memória LGBT, até alcançar pequenas considerações finais. O tema, evidentemente, aqui não se encerra. Que venham novos ares, sem muita demora, pois há urgência no tema.

ALGUMAS NOTAS

É necessário considerar dois aspectos comumente questionados no campo museológico brasileiro e fora dele. Primeiramente, a questão da sigla, e, em seguida, as possíveis relações que a questão LGBT apresenta com museus e patrimônio.

A sigla que utilizamos em nossos estudos é LGBT, designando, com isso, lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/travestis/transgêneros. Tal escolha justifica-se por se tratar de uma sigla utilizada desde 2009 pelo Estado brasileiro para a efetivação de políticas públicas, tais como o Plano Nacional de Promoção de Cidadania e Direitos Humanos de LGBT. No entanto, para nós, esta sigla não exclui ou ignora suas antecessoras e as demais identidades possíveis no cenário das múltiplas sexualidades da humanidade. Por agora, contudo, atemo-nos à sigla LGBT, sobretudo por ter se tornado oficial nas políticas públicas do Brasil.

No que diz respeito à relação entre a questão LGBT, museus e patrimônio, surgem questionamentos, praticamente em todos os congressos que participamos no Brasil, sobre a possibilidade de tal articulação. “Não vejo onde o *homossexualismo* pode estar presente na cultura nacional”, nos disse um pesquisador certa vez, cometendo não apenas um equívoco conceitual ao tratar a homossexualidade como doença, mas também a exclusão da cultura LGBT em todo nosso país. “Meu museu não possui em sua missão os LGBT”, nos disse outro diretor de um museu público, sem se dar conta de que todas as missões foram construídas em contextos fóbicos à diversidade sexual. “A sexualidade de fulano é irrelevante para se entender sua obra”, costumam argumentar os profissionais de museus dedicados a personalidades que seguem presas em armários, ainda que em suas vidas tenham sido vítimas de fobias. Entre outros questionamentos, não raro os profissionais de museus insistem que *seus* museus nada têm a ver com o tema.

Sobre isso, algumas breves considerações: em sua base, o patrimônio é uma palavra de origem patriarcal, o que explica a *heteronormatividade*

na seleção do que deve ser tombado ou registrado. Para um grupo ou para a sociedade, o patrimônio significa, antes de tudo, pertencimento afetivo ou social. Como aponta Waldisa Guarnieri (2010, p.179), o patrimônio vai além de uma jurisdição ou de um valor para uma elite e só poderá ser apropriado e com isso preservado a partir de “valoração e consciência” derivadas “de uma historicidade das quais significativas parcelas do povo estejam cômicas. Ou seja, patrimônio cultural é questão de consciência histórica” (GUARNIERI, 2010, p. 121). Se o debate sobre o patrimônio no Brasil passou a se dedicar às diversas comunidades que construíram esta nação, qual a dificuldade em relacioná-lo com os LGBT, que, desde tempos primeiros, aí estão se reconstruindo em comunidade e colaborando para a diversidade no país?

Já os museus apresentam um papel crucial para tal questão. Equipamentos culturais públicos, não formais, transformadores e capazes de estimular a superação de fobias sociais em nossa sociedade, podem ser importantes instrumentos a servir como espaço pedagógico para um país com tanto a superar. Com seus discursos, estimulam a compreensão da diversidade, bem como garantem a preservação de memórias em suas reservas técnicas. Segundo Tomislav Sola (1986, p. 26), “o aspecto dominante da missão do museu é a defesa da identidade, da continuidade da identidade”. A memória, como já se sabe, é seletiva e é construída por dominadores. Ela sempre está em disputa e, quando convencionalizada, silencia. As memórias silenciadas muitas vezes são traumatizantes.

Uma pesquisa de história oral feita na Alemanha junto aos sobreviventes homossexuais dos campos comprova tragicamente o silêncio coletivo daqueles que, depois da guerra, muitas vezes temeram que a revelação das razões de seu internamento pudesse provocar denúncia, perda de emprego ou revogação de um contrato de locação (POLLACK, 1989, p.10).

Em paralelo, quando tratamos da memória silenciada de um grupo, tratamos da ausência de patrimônio, de espaços e territórios, modos e saberes importantes para a afirmação de sua identidade. Tal fenômeno acaba por fortalecer a vulnerabilidade social desse grupo, afinal, “um povo sem memória nada sabe, e é presa fácil de armadilhas” (GUARNIERI, 2010, p.121).

Articular a relação entre a memória LGBT com museus e o patrimônio é, antes de tudo, uma ação cidadã interessada em colaborar na superação de fobias à diversidade sexual impregnadas na cultura nacional. Os profissionais de museus que assim o fazem, associam a questão do patrimônio, reconhecendo que a presença LGBT é importante e significativa para a construção do país, seja às personalidades históricas, seja ao retrato de lutas comunitárias. Como em outros temas minoritários, os museus que

aderem ao tema assumem uma dimensão pedagógica que certamente não será a que solucionará a discriminação cotidiana e estrutural da cultura nacional, mas, possivelmente, contribuirá para os avanços contrários ao extermínio histórico da população LGBT, entre outras mazelas.

MAPEAMENTO DE AÇÕES PRÓ-LGBT NO BRASIL

Nosso país tem sido considerado “um cenário favorável à diversidade museal” (CHAGAS, 2013). De fato, apresenta importantes avanços para a memória dos povos indígenas, negros, quilombolas e outras minorias, mas enfrenta oposições severas quando o assunto é a comunidade LGBT. Apenas recentemente é que se pode ter notícias mais concretas sobre ações relacionadas ao tema, as quais vamos agora conhecer.

A primeira iniciativa de caráter museológico do país que abordou a diversidade sexual foi o Museu da Sexualidade, em Salvador. Desde 1989, organizado por Luiz Mott, fundador do Grupo Gay da Bahia (GGB), o museu enfrentou sérias dificuldades e encontra-se fechado há alguns anos, deixando uma contribuição inquestionável à Museologia brasileira, tradicionalmente pudica e assexuada. Em seu acervo, comprova-se que a diversidade sexual é marco da cultura brasileira, bem como se apresenta a possibilidade de que não se pode pensar a cultura nacional sem a presença dos LGBT. Além disso, o GGB tem apresentado imensas contribuições para o estudo da sexualidade histórica brasileira. Não raro, contudo, profissionais de museus diminuem a importância da instituição, querendo até mesmo retirá-la da lista oficial de museus brasileiros.

Em 2010, Luiz Mott proferiu uma fala no Fórum Nacional de Museus provocando a comunidade museológica a acordar para o tema. Provindos de movimentos sociais periféricos, nós e outros profissionais de museus estávamos na plateia e fomos impactados com a fala. Estava mesmo na hora de assumirmos ações mais concretas, consideramos, e passamos a fazê-lo tão logo nos demos conta que para além do Museu da Sexualidade, nada havia. Foi quando nasceu o projeto Memória LGBT, um grande guarda-chuva de ações e mapeamentos.

De lá para cá, percebemos que as dificuldades se intensificam quando o debate museológico passa a se associar ao patrimonial. Bom exemplo disso é o esforço em manter o Baile das Chiquitas, festa profana de travestis lotada em uma das maiores comemorações cristãs do país, o Círio de Nazaré, em Belém do Pará — ainda que o inventário que patrimonializou o festejo em 2004 a tenha incluído (IPHAN, 2006), bem como o Museu do Círio, muito em virtude do empenho do movimento social local, até hoje forças políticas conservadoras empenham-se em banir da cidade o que é o primeiro patrimônio LGBT reconhecido pelo Brasil. A disputa se iniciou

em 2001 e prossegue até hoje, sendo que o episódio mais recente foi o esforço dos vereadores de Belém em proibir o festejo.

O ano de 2012 foi um marco nas ações. É o ano de criação da Rede LGBT de Memória e Museologia Social do Brasil, nascida no Fórum Nacional de Museus, em Petrópolis, reunindo profissionais de diversas instituições. É também o ano em que foi criado o Ponto de Memória LGBT em Maceió, um dos poucos espaços dedicados exclusivamente à memória de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais.

Em São Paulo, o cenário tem sido efervescente. Em 2012, ocorre a abertura do Museu da Diversidade Sexual (Centro de Cultura, Memória e Estudos da Diversidade Sexual), um museu *subway* na estação de metrô República, na Praça da República. Sua primeira exposição, *O T da Questão*, dedicada às travestis e transexuais paulistanos, já indicava o foco que a instituição seguiria para as próximas atividades: as performances culturais de personalidades e grupos artísticos que marcaram a cena paulistana (MUSEU DA DIVERSIDADE SEXUAL, 2012). Existe também uma importante iniciativa do Museu da Pessoa, que incluiu relatos de pessoas trans no acervo TransHistórias, que, segundo a instituição, “objetiva resgatar a memória e a dignidade de indivíduos vítimas de tráfico humano, exploração, violência, DST/HIV/Aids e discriminação, que têm seus direitos humanos, civis e políticos fundamentais expropriado” (MUSEU DA PESSOA, 2014).

No Rio de Janeiro, as memórias silenciadas de diversas sexualidades permeiam a cidade. Os bens culturais LGBT cariocas estão presentes nos parques e edifícios tombados: o edifício que abrigou a histórica boate gay Cine Ideal, com atividades encerradas em 2014, foi tombado (URRESTI, 2014)³; o Parque do Flamengo, idealizado pela lésbica Lotta de Macedo, está tombado no livro tombo arqueológico, etnográfico e paisagístico desde julho de 1965⁴; Madame Satã, ou João Francisco dos Santos, era homossexual e tornou-se um bem cultural (não formal) da Lapa — era capoeirista temido, amado, odiado; roubou, matou e foi encarcerado no presídio de Ilha Grande, hoje um eco museu, que se esqueceu do seu ilustre presidiário-morador quando solto. Vale destacar o apoio prestado pelo Museu da República, que passou a promover debates, seminários e instigações sobre a temática, realizando, inclusive, com a curadoria de Mário Chagas, a exposição temporária em homenagem aos 100 anos de Clóvis Bornay (MUSEU DA REPÚBLICA, 2016). Ainda se pode notar uma presente colaboração do Museu da Maré, na favela da Maré, e do Museu Sankofa,

3 Inepac- Conjunto de Bens Tombados -Número do processo:E-03/037.709/82

4 Iphan-Parque do Flamengo – Livro tombo arqueológico, etnográfico e paisagístico. Junho/1965 – 0748-T-64

na favela da Rocinha, em apoio às paradas LGBT da cidade. Além disso, o Museu da Favela, MUF, como se verá mais adiante, deu um gigantesco passo recentemente promovendo a memória LGBT de suas comunidades.

No Centro-Oeste do Brasil, distintas ações marcam uma nova movimentação sobre o tema. A exposição *Do Babado*, também em 2012, no Museu das Bandeiras, foi a primeira do país em um museu do Instituto Brasileiro de Museus a abordar a questão LGBT, na qual tivemos a oportunidade de trabalhar ao lado da museóloga Girlene Chagas Bulhões, posteriormente exonerada do cargo de direção mediante os protestos da pequena e conservadora cidade de Goiás, no estado de Goiás, onde fica o museu. Na Universidade de Brasília (UNB), com coordenação do professor Matias Monteiro, produziu-se a primeira exposição curricular de um curso de Museologia do país sobre a temática da sexualidade, tratando da realidade de *dragqueens* da capital e fora dela, intitulada *Vossa Majestade* – um trabalho belíssimo. O curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás passou a produzir diversas monografias e exposições sobre a temática, são elas: a exposição curricular de 2016, intitulada *Mulheres no Sertão*, e a de 2017, atualmente em franca construção, dedicada à diversidade sexual, ambas coordenadas pelo professor Tony Boita.

De modo profícuo, vários estados do Brasil começaram a promover atividades relacionadas à questão LGBT: em 2014, na cidade de Recife, a exposição *T: Um Outro Olhar* foi inaugurada no Museu Murillo La Greca, além de outros espaços; em Minas Gerais, foi realizado em 2014 o *Ciclo Transgressões no Museu*, no Memorial Minas Gerais Vale; em Porto Alegre, em 2016, foi realizada a exposição temporária *Uma cidade pelas margens* no Museu Joaquim José Felizardo. Entre outros exemplos, o mapeamento realizado demonstrou um despertar regional da comunidade de profissionais de museus sobre o tema LGBT.

Outro fenômeno que se passou a notar foi o surgimento de poucas, porém significativas, propostas de pesquisas nas pós-graduações que articulam Museologia e questão LGBT. Dentre estas, destacam-se os estudos do médico e museólogo pernambucano Flávio Amaral, *A Reserva Técnica Sai do Armário*, que analisa o impacto da questão LGBT na catalogação de museus brasileiros, em conjunto com o mestrado de Tony Boita, sobre a Revista Memória LGBT, na UFG. Vale lembrar que a produção acadêmica já poderia ser maior no campo do mestrado e doutorado, mas, mediante distintos argumentos, os raros candidatos que se aventuram em uma seleção de pós-graduação encontram seus temas vetados mediante argumentos absolutamente incompreensíveis, configurando uma clara manifestação das pós-graduações em apoiar a invisibilidade da questão LGBT quando articulada à Museologia.

Outro marco destes primeiros anos de reconhecimento da memória LGBT, foi a polêmica sobre a sexualidade de Mário de Andrade, em 2015. O caso é emblemático porque sinaliza a importância pedagógica de que personalidades históricas já reconhecidas pela memória oficial tenham sua sexualidade revelada. Nos escritos deixados pelo autor, até então fechados pela Fundação Rui Barbosa, e somente abertos graças à ação judicial empreendida por um jornalista da mídia massiva, percebe-se que Mário de Andrade, apesar de toda a contribuição que deixou ao país, viveu perseguido pelo preconceito e oprimido pela sociedade que o cercava. Alguns estudiosos, afoitos em proteger a *integridade* de Mário de Andrade, chegaram a dizer que tais revelações em nada poderiam afetar o mérito de suas obras, como se tal aspecto fosse irrelevante para compreensão de sua obra ou o difamassem. Do nosso ponto de vista, essa *saída do armário* forçada foi salutar: o Brasil deve aprender que até mesmo suas grandes personalidades podem ser lesadas mediante o preconceito, ao mesmo tempo em que suas imensas contribuições são, sim, parte de um patrimônio LGBT que está distribuído pelo país. Obviamente, a sexualidade de Mário não explica sua obra, mas não há como entendê-la em profundidade sem levar em conta tais aspectos — seu olhar para as minorias, seu retrato sobre a violência e o preconceito, entre outros fatores, são impactados por alguém que conhece a condição minoritária. Em 2017, a Fundação Rui Barbosa deu um importante passo, dessa vez por iniciativa própria, revelando uma documentação onde se comprova que o escritor Pedro Nava, grande nome do memorialismo brasileiro, era chantageado, o que explicaria seu misterioso suicídio. “Senhor, Senhor! Dilacerai a minha carne, mas tende pena dos homossexuais”, diz uma de suas anotações até então secretas. O que mais esperar dos espaços de memória dedicados a estes grandes vultos, até então tratados como assexuados, como, entre outros, Santos Dumont, Burre Marx, Fernando Pessoa? Estarão as instituições que são responsáveis por suas memórias prontas para apresentar os horrores, as depressões, as chantagens, as difamações e as pressões a que tais personalidades foram submetidas ao longo de suas vidas? Estarão dispostas a colaborar na superação das fobias vigentes que colaboraram no massacre físico e emocional daqueles que devem salvaguardar? Esperamos que sim.

Como se percebe, a segunda década do século XXI tem sido profícua para as reflexões e ações sobre a memória LGBT no Brasil. Novos aspectos surgiram e tratam de problematizar a importância de tal relação. O que se espera é que venham mais.

A REVISTA MEMÓRIA LGBT

Em 2013, o Projeto Memória LGBT criou a Revista Memória LGBT (RMLGBT). Trata-se de um periódico digital colaborativo, de publicação

bimestral, originado a partir de uma proposta de pesquisa interdisciplinar. Sua premissa é “agregar, disseminar e salvaguardar, a memória, história, o patrimônio cultural e ações de Museologia social da comunidade LGBT” (RMLGBT, 2013).

A Revista Memória LGBT propõe uma provocação ao realizar uma analogia entre a publicação e os museus, incorporando o sentido social do segundo à primeira. Ou seja: da mesma forma que um objeto material ou imaterial perde sua função original para ganhar novos sentidos, signos e significados, a RMLGBT, extrapola a materialidade e *musealiza* histórias, relatos, matérias de jornais e fotos em memórias. Assim, a revista dá voz à comunidade LGBT, possibilitando a divulgação de seus signos e significados a partir de referências patrimoniais que até então são individuais.

O periódico conta com todo o suporte por parte da Rede LGBT de Memória e Museologia Social. Entre seus atuais objetivos, destacam-se o mapeamento interdisciplinar do estado da arte e Memórias LGBT no Brasil e no mundo. O cerne de seu trabalho se baseia na demanda e direito social de superação de práticas homo, lesbo e transfóbicas. Dentre outros métodos de discussão e ativismo, ela destaca a ausência do protagonismo LGBT em museus e demais espaços de memória, questionando-a e destacando como essa ausência apenas dificulta, ainda mais, a superação das práticas e violências da sociedade fóbica que compõe o Brasil. Por conta disso, a revista mantém seu formato digital, alcançando um público variado distribuído pelo globo.

Contando com 10 edições publicadas, a Revista Memória LGBT já provou sua versatilidade e adaptação de conteúdo frente a oscilações sociais e debates políticos. Ao longo de sua história, o periódico publicou os seguintes temas; 1) Madame Satã; 2) Nossas Musas; 3) Patrimônio Cultural LGBT; 4) O Museu da Diversidade; 5) Visibilidade Lésbica; 6) Edição de Aniversário; 7) Ser Lésbica na Favela; 8) Ser Gay na Favela; 9) Ser Trans na Favela; 10) DziCroquettes.

Em variadas edições, a Revista passou a publicar matérias sobre a memória, patrimônio e história LGBT no Brasil, além de promover exposições virtuais sobre variados temas interseccionados com classe e raça. Também passou a realizar projetos em comunidades, tal qual o projeto Memória LGBT no Museu de Favela, que revelou memórias subterrâneas da favela Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, contando com três edições especiais (e três exposições em revista), intituladas: *Ser Lésbica na Favela*, *Ser Gay na Favela* e *Ser Trans na Favela*. Além disso, o projeto promoveu o I Seminário Brasileiro de Memória, Museologia e Comunidade LGBT do Brasil, encontro que reuniu distintos profissionais de museus e de memória, bem como integrantes de movimentos sociais. Em conjunto, os resultados revelaram a imensa distância entre a realidade de pessoas LGBT

que pertencem à classe média brasileira quando comparadas com as populações de baixa renda, indicando que a Museologia e a memória LGBT produzida no Brasil têm suas particularidades e necessitam estar associadas ao critério de classe e raça para estar melhor conectadas com a realidade nacional (REVISTA MEMÓRIA LGBT, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surgimento de museus, exposições e ações diretas interessadas na memória das comunidades LGBT no Brasil atestam que a temática está, gradualmente, assentando-se como tema nos museus, patrimônios e monumentos, bem como, no campo museológico. Contudo, ainda há o que se avançar.

As iniciativas mapeadas revelam um amplo campo a ser explorado, onde uma minoria encontra nos museus a possibilidade de alertar sobre um longo processo discriminatório que atravessa a história do país, chegando aos dias de hoje como uma das maiores vergonhas que as sociedades devem enfrentar. Quando tentam nos ofendem na rua, não somos nós que ficamos com vergonha. É o Brasil.

Ao comprometer a Museologia, os espaços de memória e os bens culturais como ferramenta para a superação da fobia aos LGBT, distintas estratégias já são apontadas pelas ações aqui mapeadas. A positivação de personalidades históricas tem sido uma das mais recorrentes, fundamentando-se no impacto sócio-pedagógico que poderia representar ter algum cientista, artista ou político já reconhecido pela memória nacional do país. Há, também, o que muito nos interessa: uma Museologia capaz de pensar no indivíduo anônimo e suas comunidades — as ações realizadas no MUF pela Revista Memória LGBT demonstram que há radicais diferenças de pautas e vivências quando investigamos a memória LGBT a partir de recortes de classe e raça, sobretudo no Brasil, o que aponta para a necessidade de um envolvimento mais amplo por parte da Museologia Social. O esforço em reunir artefatos, reportagens e outros documentos, bem como a produção de pesquisas, é marca indelével de boa parte das ações identificadas. Majoritariamente, ou sempre que possível, as ações não se negam a falar da resistência LGBT, das trajetórias dos movimentos sociais, da perseguição política e teocrática e das dificuldades de acesso aos direitos civis, tal qual acesso à educação e saúde (sobretudo quando o tema é a pandemia de SIDA) — a memória da violência é, de fato, o principal mote das estratégias identificadas. Em conjunto, pode-se falar que boa parte desses espaços nasce de organizações ativistas e que já existe um farto material relacionado à memória da população LGBT, mas que, de fato, este ainda não foi incorporado aos mais variados museus brasileiros.

Por fim, o que se apreende até o momento por meio deste mapeamento é que as comunidades LGBT do Brasil, tal qual as globais, estão empenhadas em construir um conjunto de saberes e práticas em que a Museologia, os museus, o patrimônio e a memória tornem-se instrumentos estratégicos de manifestação e resistência, interessadas em contribuir para uma sociedade mais justa e igualitária, ainda que vivendo em contextos extremos e violentos.

Apesar dos avanços, mesmo com novas reflexões, os resultados são pífios. Da mesma forma que políticas públicas voltadas aos LGBT seguem escassas, a maioria dos museus e espaços de memória continua estagnada em suas ações quando o assunto é diversidade sexual. Até mesmo as iniciativas comunitárias em memória e Museologia Social, os museus comunitários, ecomuseus e abordagens que transgrediram os pilares da Museologia tradicional, ainda não questionam a violência e o direito à memória aos LGBT, seja em seu edifício ou em seu território. Nota-se mesmo que um novo pensamento museológico brasileiro ainda não transformou os museus e as práticas comunitárias museológicas. No que se refere ao direito à memória, atualmente a comunidade LGBT tem um único direito, o de não ter nenhum. Trata-se, portanto, do reflexo de uma concepção de história que, por envolver sexualidade, segue, nos termos de Foucault (1988, p. 9), “cuidadosamente encerrada”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Jean Tiago; BOITA, Tony. Protagonismo LGBT e Museologia social: uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, v. 27, n. 41, p.175-192, dez. 2014. Disponível em: <<http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2602>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

BOITA, Tony Willian. *Memória LGBT: Mapeamento e Musealização* em Revista. 2014. 62 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) - Universidade Federal de Goiás -UFG, Goiânia, 2014. Disponível em: <[HTTPS://www.cienciasociais.ufg.br/up/106/o/TCC_Tony_Museologia_UFG_2014.pdf](https://www.cienciasociais.ufg.br/up/106/o/TCC_Tony_Museologia_UFG_2014.pdf)>. Acesso em: 01 maio 2016.

CHAGAS, M. Memória e poder: dois movimentos. *Cadernos de SocioMuseologia, América do Norte*, n. 19, jun. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/27B7pG>>. Acesso em: 29 Nov. 2014

FACCHINI, R. *Sopa de Letrinhas? Movimento Homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro:Garamond, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. GuilhonAlbuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1226/foucault_historiadasesexualidade.pdf>. Acessado em: 20 out. 2014.

Grupo Gay da Bahia - GGB. *Início*. 2016. Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/>>. Acesso em: 20 ago.2016

GUARNIERI, WaldisaRússio Camargo. Museologia e identidade. In: BRUNO, Maria Cristina de Oliveira (Org.). *WaldisaRússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, v. I, p. 176-185, 2010.

IPHAN. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê IPHAN 1: Círio de Nazaré*. Rio de Janeiro: Iphan, 2006. 101 p.

MUSEU DA DIVERSIDADE SEXUAL. *Exposição o T da Questão*. 2012. Disponível em: <<http://www.mds.org.br/>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

MUSEU DA PESSOA. *TransHistórias*. 2014. Disponível em: <<http://www.museuda-pessoa.net/pt/home>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

MUSEU DA REPÚBLICA. *Exposição Clóvis Bornay*. 2016. Disponível em: <<http://museudarepublica.museus.gov.br/>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p.3-15, jun. 1989.. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2014.

REVISTA MEMÓRIA LGBT (Brasil). *Você sabia que sua boate pode ser tombada?* 2016. Disponível em: <www.memorialgbt.com>. Acesso em: 17 dez. 2016.

_____. Disponível em: <www.memorialgbt.com>. Acesso em: 17 dez. 2014.

SOLA, Tomislav. Identidade – Reflexões sobre um problema crucial para os museus. In: *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n. 1, IBPC, 1986.

COMO VER A CIDADE/COMO VERACIDADE/COMOVER A CIDADE

Rubens Fernandes Junior¹

RESUMO

O texto busca entender e comparar os registros fotográficos de Militão, Gaensly, Becherini e B.J. Duarte, quatro importantes fotógrafos que documentaram a cidade de São Paulo em diferentes momentos. Num período de quase um século, a cidade também se alterou profundamente, tanto do ponto de vista urbano e arquitetônico, como do ponto de vista técnico (taipa, tijolo, concreto armado). O suporte fotográfico – a cópia fotográfica, o álbum, o cartão postal, a revista ilustrada – se modificou com a finalidade de ampliar o consumo da imagem fotográfica urbana.

Palavras-Chave: São Paulo, fotografia, fotografia urbana, fotografia documental, cartão postal, modernidade.

ABSTRACT

This essay seeks to understand and compare the photographic records by Militão, Gaensly, Becherini, and B.J. Duarte, four important photographers who documented the city of São Paulo at different times. In this period of nearly a century, the city has also changed profoundly, both from the urban and architectural point of view, and from the technical point of view (taipa, brick, reinforced concrete).

The photographic support – the photographic copy, the album, the postcard, the illustrated magazine – has been modified in order to increase the consumption of the urban photographic image.

Keywords: São Paulo, photography, urban photography, post card, modernity.

É possível imaginar a imagem da cidade sem fazer uma associação direta com a fotografia? A resposta parece simples: a explosão da fotografia coincide com a explosão da cidade moderna. Desde que o poeta Charles Baudelaire (1821 – 1867) idealizou a figura do *flanêur* torna-se inevitável pensar a imagem da cidade através da fotografia. A fotografia assume a tarefa de registrar, documentar e ampliar o conceito de memória. Seu

¹ Pesquisador e Curador, doutor em Comunicação e semiótica pela PUC-SP, professor e diretor da Faculdade de Comunicação da FAAP. E-mail: rfernandes@faap.br

desempenho foi tão eficiente desde o seu início que é através dela que podemos contemplar e vivenciar os diferentes tempos do espaço urbano.

Aqueles que nos primeiros momentos a desclassificaram enquanto expressão artística, hoje se reviram nos túmulos do esquecimento. Na verdade, quando queremos ver a Paris da segunda metade do século XIX é natural recorrermos às fotografias de Charles Marville (1813 – 1879) e Eugène Atget (1813 – 1927). Assim como cada grande metrópole tem o seu conjunto de fotografias que forma o que entendemos por *imagérie*.

A cidade de São Paulo é o objeto dessa reflexão que pretende apontar alguns conjuntos fotográficos que sintetizam importantes experiências visuais. São Paulo é uma metrópole estimulante, mutante, de múltiplas dimensões cognitivas, étnicas e religiosas que incita o imaginário do artista. De certo modo, priorizam alguns fotógrafos e seus expressivos conjuntos de imagens: Militão Augusto de Azevedo (1832 – 1905), Guilherme Gaensly (1843 – 1928), Aurélio Becherini (1879 – 1939) e Benedito Junqueira Duarte (1910 – 1995), cujas fotografias permitem entender os processos de demolição e construção da cidade de São Paulo.

As fotografias da cidade são representações de um tempo específico, conjunto de cicatrizes nem sempre visível ao passante apressado que se desloca na velocidade imposta pelo tempo vivido superficialmente nas artérias irrigadas pela poluição, pelo movimento dos carros, ônibus e gente. Certamente, as fotografias urbanas podem sublimar o desejo do fotógrafo, mas raramente traduz os sentimentos e as paixões daquilo que fixa e passa a representar.

Decifrar o presente exige algum conhecimento do passado. O novo gesta-se no conhecido e isso significa que estamos continuamente imersos em processos sígnicos nem sempre identificados e conscientes. Um olhar mais cuidadoso requer memória e imaginação. Perambular pela história da fotografia urbana de São Paulo continua sendo uma imersão apaixonante, pois possibilita transitar pelos diferentes tempos documentados por alguns fotógrafos que foram essenciais para a sobrevivência da imagem da cidade.

O título proposto para esta reflexão – na verdade uma tentativa poética de reencontrar a intensidade visual registrada pela fotografia – busca trazer os diferentes tempos fotográficos e, ao mesmo tempo, evidenciar que é possível demarcar parâmetros bem precisos de visualidade. **Como ver a cidade** é desafiador como proposta inicial de abordar e recortar o espaço urbano. **Como veracidade** é preciso deixar claro a potência do signo fotográfico como representação e fidelidade reprodutiva. **Comover a cidade** é quando o olhar estético predomina e desafia-nos ao deciframento de enigmas urbanos presentes e dispersos nas metrópoles.

A fotografia é seguramente o melhor suporte para documentar o cotidiano das cidades. Não nos esqueçamos que: “apesar dos relatos dos viajantes, das plantas cartográficas, dos desenhos e das gravuras, das modificações descritas nos jornais e na literatura, é a fotografia que nos oferece o maior certificado de presença para o reconhecimento da cidade em sua vibração cotidiana, em sua beleza mutante, em sua voracidade selvagem. A fotografia urbana, essencialmente referencial, impregnada de conteúdo sócio-cultural, é um documento decisivo para a reconstrução imaginária dos espaços urbanos e sua contextualização histórica” (FERNANDES JUNIOR, 1996, p.51).

Na história da fotografia, desde sempre, o espaço urbano foi uma espécie de referente atrativo para o fotógrafo mais aventureiro, aquele que não quer ficar confinado aos limites do estúdio e à tediosa repetição dos retratos. Para Walter Benjamin (1892 – 1940), perder-se em uma cidade era uma arte. Talvez por isso a rua tenha se tornado o espaço preferido dos fotógrafos, a “moradia para o *flâneur* que entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa (...) que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos” (BENJAMIN, 1994, p.35).

Também pretendemos enfatizar que os documentos fotográficos não ficam circunscritos apenas à descrição do que foi a cidade em diferentes momentos. A cidade e sua cultura são outro eixo de preocupação desta reflexão à medida que as imagens produzidas pelos fotógrafos estão inseridas num momento histórico determinado e dão claras evidências sócio-político-culturais que colaboram na sua decodificação. Devemos perceber que qualquer conjunto de fotografias sobre a cidade traz acima de tudo uma visão multifacetada e polissêmica em plena sintonia cronotópica.

O carioca Militão Augusto de Azevedo no início da década de 1860, mais precisamente entre 1862 e 1865, recém-chegado à cidade de São Paulo produz a primeira coleção de vistas sobre o espaço urbano. Nesse período, ainda era um aprendiz do ofício nos estúdios Carneiro & Gaspar², seu domínio sobre a técnica era relativamente limitado. Mesmo assim, é impressionante o conjunto de mais de cem fotografias que realizou no pequeno e acanhado vilarejo que era São Paulo. A cidade contava com cerca de cinquenta ruas e 30 mil habitantes. Vale lembrar que seu trabalho inicial foi espontâneo, fruto de uma iniciativa pessoal, livre de qualquer eventual imposição de ordem política ou financeira.

Naquele momento, raramente os fotógrafos instalados na cidade de São Paulo realizavam ensaios sobre o espaço urbano como tanta liberdade

² Militão inicia seu trabalho como fotógrafo no Estúdio de Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães, proprietários do estúdio Carneiro & Gaspar, cuja matriz se localizava no Rio de Janeiro.

como Militão o fez. Para nossa sorte, ele registrou intensamente essa cidade *desinteressante* que se restringia a um pequeno núcleo central com poucos atrativos. Esse centro era uma espécie de plataforma horizontal – protegida pelas ordens religiosas do Carmo, de São Francisco e de São Bento – com suas ruas, pontes, monumentos, praças, e uma periferia formada pelas chácaras de acesso mais difícil, delimitando o desenho do espaço urbano.

Em 1885 Militão começava a dar indícios de seu descontentamento profissional. A permanente dúvida sobre sua atividade permite que ele realize seu projeto mais ambicioso e original. Ele começa a fotografar os mesmos locais retratados em 1862 a fim de montar um álbum comparativo. A cidade havia se modificado e o espaço urbano teve sua dinâmica totalmente alterada. Comparar essas imagens é sempre uma experiência singular de **como ver a cidade**, pois Militão foi pioneiro em recortar a cidade e eleger alguns dos seus aspectos mais relevantes. Ainda hoje é espantoso percorrer seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862 – 1887* e verificar a transformação urbana num período de apenas 25 anos.

A partir de 1892 o suíço Guilherme Gaensly, recém-chegado de Salvador, Bahia, inicia em São Paulo um trabalho bastante diferente de Militão – técnica e esteticamente. Ele se dedicou exclusivamente às vistas urbanas e se tornou um mestre nesse gênero. Um dos sintomas de que a cidade tinha mudado radicalmente é constatar que sua população em 1900 era cerca de 240 mil habitantes e que naquele momento pulsava fortemente o ideário republicano da modernidade no qual a fotografia desempenhou um papel determinante.

A virada do século ainda traz uma série de pequenas revoluções tecnológicas que impulsionam o cotidiano das cidades. É nesse momento que temos o aparecimento das primeiras sessões de cinema, a chegada do bonde elétrico e da telefonia, e uma revolução gráfica, de base fotomecânica, que permitiu imprimir as primeiras revistas ilustradas e o cartão postal. Esses dois últimos foram fundamentais para a ampliação e o consumo da imagem fotográfica. E Gaensly, um profissional versátil e empreendedor, soube valorizar o seu trabalho quer fotografando para as grandes empresas – como as canadenses recém-instaladas Light & Power Company, Gaz Company, Companhia Telefônica Brasileira, entre outras – quer trabalhando para instituições governamentais.

Gaensly entendeu o potencial da fotografia **como veracidade** e foi um dos pioneiros no registro e na propagação da imagem de São Paulo em cartões postais e diversas outras mídias impressa. Suas fotografias são precisas e exibem o emergente aspecto cosmopolita da cidade de São Paulo. Impressas e democraticamente acessíveis através do cartão postal,

suas fotografias são eficazes do ponto de vista da informação porque cumprem perfeitamente a função de imagem e representação da cidade.

Ele foi um dos poucos profissionais a editar suas imagens privilegiando a visualização do crescimento urbano da cidade através de sua infraestrutura: os edifícios públicos recém-construídos, as obras viárias, a iluminação pública e o saneamento, os parques e jardins, a ferrovia, a cultura cafeeira e a chegada do trabalhador imigrante. São Paulo transformou-se no cenário ideal desta animação urbana. Gaensly captou o burburinho das ruas, o bonde elétrico e os trilhos instalados, o requinte dos novos estabelecimentos comerciais, a arborização urbana, os mercados e as diversas manifestações oficiais da cidade. Sem dúvida, foi o fotógrafo que mais aproximou o seu trabalho das necessidades e exigências do ideário republicano de progresso social e material. Dedicado e ativo nas primeiras décadas do século passado, produziu uma visão da metrópole emergente com requinte e elegância, buscando interpretá-la como um espaço urbano harmonioso; uma memória que não ultrapassa o estritamente fotográfico, mas que hoje se evidencia como um dos principais fios condutores da história visual da cidade.

O fotógrafo que efetivamente flagrou o centro histórico da cidade, em plena transição capitalista para modernista, foi o italiano recém chegado da Itália, Aurélio Becherini. Sua chegada ao Brasil em 1900 coincide com o advento do novo século e com as principais demandas, particularmente a efervescência cultural e política, exigidas pelos novos tempos. Podemos afirmar que sua lente foi transformadora. Em 1914 foi convidado pelo então prefeito Washington Luís (1869 – 1957) para documentar a grande transformação que ele faria no espaço urbano, já que pretendia ampliar sua ação na política nacional.

Sua excepcional documentação urbana é bastante rara naquele período da história – 1914/1919 – uma vez que a maioria dos profissionais se dedicava à prática do estúdio, tradicionalmente produzindo retratos. Becherini assumiu-se como fotógrafo documentarista-cronista que deu relevância à fotografia como informação na história das representações visuais. Graças a essa particularidade é que podemos afirmar que sua produção enriqueceu a cultura fotográfica do Brasil.

Fotografar é olhar e registrar as coisas antes que desapareçam por completo. Essa foi a tarefa que Becherini assumiu no projeto do album encomendado pela gestão Washington Luís (1869 – 1957). A fotografia é um fragmento da realidade; do tempo; sem antes nem depois. Um recorte fixado que representa através dos seus vestígios um olhar possível para o mundo. Vemos em suas imagens esse desejo de olhar e documentar para a posteridade cenas que se organizam e se desorganizam a cada instante.

Algumas delas têm uma luz e uma atmosfera absolutamente fascinantes, pois é possível perceber que Becherini buscou as singularidades desse cotidiano.

Dentre os inúmeros fotógrafos que atuaram na cidade de São Paulo, Becherini realmente soube trabalhar a fim de **comover a cidade** para as futuras gerações. Um olhar sensível em espaços de transição; uma visão que registra novas relações sensoriais entre os cidadãos e a nova configuração urbana advinda das transformações radicais produzidas pelo então governo municipal. Becherini cria uma espécie de paradoxo, pois consegue captar o excesso de informações disponibilizadas no espaço urbano – cartazes, obras, demolições, etc. – que anuncia a transformação da cidade e, ao mesmo tempo, cria imagens de profunda subjetividade, dado que sua cena traz, quase sempre, o mal-estar provocado pelas obras urbanas. Seu trabalho é o resultado da paciência, da reflexão e do seu envolvimento com as diferentes experiências trazidas pelo novo tempo.

Sua abordagem é centrada naquilo que está visível e disponível, sem a obrigação de evidenciar seu interesse pela fotografia documental. As ruas mapeiam o espaço urbano, mas o olhar sensível do fotógrafo é que vai revelar, no ato fotográfico, uma situação de extraordinária riqueza informacional. A memória humana é imprecisa. A memória do poeta é fantasiosa e imprecisa. A memória da câmera fotográfica é precisa mas sempre carrega a subjetividade de quem faz o enquadramento, seleciona e filtra. A fotografia de Becherini é uma evocação que provoca o devaneio no espectador. **Comover a cidade** significa para ele que a exatidão do registro técnico deve nos transportar para o mundo da imaginação.

Outro fotógrafo cujo olhar escapa da mera documentação é Benedito Junqueira Duarte. Após viver durante quase uma década em Paris, ele volta ao Brasil e trabalha inicialmente na imprensa paulistana. Em 1935, recebeu um convite de Mário de Andrade, que havia criado e assumido a pedido do prefeito Fábio da Silva Prado (1887 – 1963), o Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Sua experiência em Paris e sua paixão pela imagem fotográfica possibilitaram a organização de um primeiro conjunto de imagens da cidade de autoria dos fotógrafos Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly, Valério Vieira (1862 – 1941), Aurélio Becherini, entre outros. O conjunto, por B. J. Duarte catalogado e indexado, originou a Seção de Iconografia uma nova e revolucionária atitude diante da preservação iconográfica e da memória visual da cidade de São Paulo. Coisas de Mário de Andrade (1893 – 1945) que elaborou um sofisticado projeto cultural para sua gestão.

B. J. Duarte assumiu a tarefa de dar continuidade aos registros fotográficos do cotidiano da cidade considerando a importância atribuída às

imagens produzidas nas décadas anteriores. Ele iniciou seu projeto sistemático de registrar quase todas as atividades do Departamento de Cultura e, ao mesmo tempo, fotografar e filmar a cidade. Nas três décadas seguintes, seu trabalho na Prefeitura com a fotografia e o cinema resiste às sucessivas administrações, fortalecendo e tornando-se uma das principais referências visuais do período.

Em 1939, teve intensa participação na fundação do Foto Clube Bandeirante³, um agrupamento que como sabemos se tornou o centro da fotografia moderna produzida no Brasil. Esse dado é muito importante para percebermos em sua fotografia urbana uma narrativa visual muito diferente dos conjuntos citados anteriormente. B. J. Duarte mantém em seus registros uma coesão visual essencial que seduz e atrai nosso olhar. Apreciar suas fotografias com os olhos de hoje ainda é uma experiência de puro êxtase: as imagens são ambíguas, pois não sabemos se foram concebidas para registrar a *realidade*, ou se foram *construídas* subjetivamente na ação de valorizar a composição e o enquadramento instável, para acentuar a vertiginosa transformação urbana.

Seu registro documental é sutil e poético, pois ele fotografa tanto o universo das geometrias harmoniosas como os espaços desiguais e os fluxos desordenados a fim de **comover a cidade**. Suas imagens urbanas têm, inquestionavelmente, ligações afetivas com os usuários – tanto para aqueles que vivenciaram naquele momento as transformações e as rupturas, como para nós, que décadas depois, interagimos com as imagens e entendemos a cidade abstraída em seu desenho, em seus planos e linhas que dão forma e sentido à existência de um contexto especial e histórico.

B. J. Duarte registra através de seu vigoroso enquadramento a nova ordem construtivista que imperava naquele momento. Em suas fotografias, nada é supérfluo, nada é acidental. As fotografias são diretas, destituídas de qualquer afetação pretenciosa. Pelo contrário, nelas, tudo é deliberado e consciente, resultado de uma formação técnica e humanista qualificada, de uma formação cultural abrangente e sofisticada.

Os quatro fotógrafos tiveram atuação intensa durante quase um século. Militão inicia sua jornada por volta de 1862 e encerra suas atividades em 1887 produzindo cópias e álbuns comparativos; Guilherme Gaensly documenta São Paulo a partir de 1892 e se estende até o final da década de 1920, disseminando suas imagens em cartão postal; Aurélio Becherini fotografa a cidade entre 1910 e 1935, produzindo um importante álbum

3 O Foto Clube Bandeirante foi fundado em 29 de abril de 1939 no Salão Nobre do Portugal Clube, localizado no Edifício Martinelli, e teve a participação de 31 fotógrafos amadores. A convocatória com mais de cem assinaturas foi organizada na casa fotográfica *Photo Dominadora* localizada na rua S. Bento, 359.

para a gestão de Washington Luís; e Benedito Junqueira Duarte entre 1940 e 1955 dissemina suas fotografias em revistas ilustradas, particularmente a *Revista S. Paulo*⁴. Durante quase um século, a cidade de São Paulo ficou exposta aos olhares desses profissionais e é fácil verificar a riqueza visual produzida com objetivos tão distintos, apesar de sabermos a importância desses conjuntos para a documentação fotográfica da cidade.

Outra característica comum a esses profissionais é que todos eles chegaram à cidade de São Paulo como que fossem *estrangeiros*, uma vez que viviam longe da cidade antes de nela se instalarem definitivamente como fotógrafos atuantes e estabelecidos comercialmente. Sem dúvida, a experiência de olhar a cidade como estranhos possibilitou diferentes abordagens. Militão exercitou seu ofício produzindo as primeiras vistas fotográficas da cidade; Gaensly atendia empresas estrangeiras e instituições governamentais que precisavam ilustrar seus feitos com a imagem fotográfica, prova indiscutível das realizações previstas; Becherini atendia os desejos de documentar uma cidade em transe, ou seja, uma cidade que se transformava radicalmente para se modernizar e atender à plataforma política de um candidato; B. J. Duarte ficou mais livre e à vontade, produzindo um conjunto com os ares da modernidade fotográfica tardia praticada no Foto Clube e registra o esplendor da metrópole verticalizada.

Sem dúvida, os quatro fotógrafos viabilizam a singular experiência proposta por esta reflexão que busca entender a fotografia da cidade São Paulo em diferentes instâncias, ou seja:

como ver a cidade

como veracidade

comover a cidade.

4 A *Revista S. Paulo* foi lançada em dezembro de 1935 e teve dez edições ao longo de 1936, na gestão de Armando Salles de Oliveira. Periódico vanguardista, formato 44X30 cm, impresso em rotogravura, introduziu as técnicas da fotografia modernista, teve como colaboradores os fotógrafos B. J. Duarte (que assinava Vamp) e Theodor Preising, e os escritores Cassiano Ricardo, L. Vampré e Menotti Del Picchia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire – textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

_____. “O Flâneur”. In: *Obras Escolhidas III*, 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. “Cartão Postal: o imaginário da cidade de São Paulo”. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 54, p.51-56, jan./dez. 1996.

FERNANDES JUNIOR, Rubens; ALVES DE LIMA, Michael Robert; VALADARES, Paulo. *B. J. Duarte: caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERNANDES JUNIOR, Rubens; GARCIA, Angela C.; MARTINS, José de Souza. *Aurélio Becherini*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FERNANDES JUNIOR, Rubens; BARBUY Heloisa; FREHSE, Fraya. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KOSSOY, Boris; FERNANDES JUNIOR, Rubens; SEGAWA Hugo. *Guilherme Gaensly*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SALVATORE, Eduardo. “Fundação do nosso clube”. In: *Boletim do Foto-Cine Clube Bandeirante*, n. 12, p. 5, abril de 1947.

GEOGRAFIA E LITERATURA: ABORDAGENS E ENFOQUES CONTEMPORÂNEOS

Júlio César Suzuki¹

RESUMO

Análises geográficas de textos literários se iniciam no século XIX, avançam pelo século XX, mas é, principalmente, nas últimas duas décadas que se proliferam mais abundantemente. No Brasil, as análises se avolumam somente na última década. Assim, propomos analisar os enfoques e as abordagens dos debates realizados, sobretudo por geógrafos, no estabelecimento da relação entre Geografia e Literatura, no Brasil, principalmente nos últimos dez anos. Tomaremos como referência os eventos nacionais, bem como publicações, além de dissertações e teses defendidas. Da primazia do uso literário como fonte de informação para a compreensão da paisagem, a Geografia se apropriou da Literatura em enfoques e abordagens dos mais diversos. Assim, a riqueza da relação estabelecida entre Geografia e Literatura se traduz em uma multiplicidade de temas, além de apropriações das mais inusitadas do universo literário pela Geografia; ainda que haja tanto a construir.

Palavras-chave: Geografia, Literatura, enfoques, abordagens.

ABSTRACT

Geographical analyzes of literary texts begin in the nineteenth century, advance through the twentieth century, but it is mainly in the last two decades that proliferate more abundantly. In Brazil, analyzes have only increased in the last decade. Thus, we propose to analyze the priorities and approaches of the debates realized, especially for geographers, at the establishment of the relationship between Geography and Literature in Brazil, mainly in the last ten years. We are going to take as reference of the national events, as well as publications, dissertations and theses presented. Of the primacy of literary use as source of information for understanding the landscape, the Geography appropriated of Literature in approaches of the most diverse. Thus, the richness of the relation established between Geography and Literature reveals itself in a multiplicity of subjects, besides appropriations of the most unusual of the literary universe by the Geography, although there is still too much to do.

Keywords: Geography, Literature, focuses, approaches.

1 Doutor em Geografia Humana pela USP. Professor junto ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Pesquisador Associado da Biblioteca Brasileira Mindlin. Contato: jcsuzuki@usp.br.

INTRODUÇÃO

As primeiras incursões de estabelecimento da relação entre Geografia e Literatura se iniciaram em meados do século XIX, com o debate de Alexander Von Humboldt em sua obra magistral *Cosmos* (BROSSEAU, 1996), publicada, originalmente, entre 1845 e 1858 (ÁNGEL PUIG-SAMPER; REBOK, 2003). No entanto, é na primeira metade do século XX que alguns autores, na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos, começam a indicar em suas análises a pertinência da apropriação da Literatura em análises geográficas, como é o caso de Paul Vidal de la Blache, H. R. Mill e J. K. Wright, sendo, sobretudo a partir dos anos 1970, que, sob influência da emergência da Geografia Humanista, várias instituições, como a União Geográfica Internacional, a Associação dos Geógrafos Americanos e o Instituto de Geógrafos Britânicos, inserem discussões sobre a relevância da Literatura para a Geografia, com inúmeros autores, publicações e temas (BROSSEAU, 1996).

No Brasil, os debates relacionando a Geografia e a Literatura também se iniciam com uma voz francesa, a de Pierre Monbeig, em 1940.

Assim, as análises geográficas de textos literários, iniciadas no século XIX, avançam pelo século XX, proliferando-se abundantemente, principalmente nas últimas duas décadas. No Brasil, as análises se avolumam somente na última década. Assim, propomos analisar os enfoques e as abordagens dos debates realizados, sobretudo por geógrafos, no estabelecimento da relação entre Geografia e Literatura, no Brasil, principalmente nos últimos dez anos, tomando como referência os eventos nacionais, bem como publicações, dissertações e teses defendidas.

DO INÍCIO À DIVERSIFICAÇÃO DE UMA PREOCUPAÇÃO: A RELAÇÃO ENTRE GEOGRAFIA E LITERATURA

Em texto inaugural do debate sobre o significado da Literatura para a Geografia, Pierre Monbeig (1940) estava preocupado se o curso de Geografia deveria estar na Faculdade de Letras ou de Ciências. Em que pese a proximidade entre as duas áreas do conhecimento, para Monbeig, seria mais indicado que a Geografia ficasse sediada na Faculdade de Ciências por conta do “[...] grau de parentesco dos trabalhos de catalogação de amostras e classificação de fatos, ao mesmo tempo que pelo rigor e precisão exigidos nos estudos regionais [...]” (MONBEIG, 1940, p. 222). Ainda que houvesse proximidade de linguagem com as Letras, sobretudo no que concerne à descrição da paisagem, categoria prioritária de suas análises.

2 Os trechos destas obras tiveram a grafia atualizada para a norma atual.

Sinto-me tentado a escrever que, depois de seu nascimento moderno, a Geografia se tornou cada vez menos literária ao passo que a Literatura se tornava dia a dia mais geográfica. É que, efetivamente, elas têm um campo comum: a descrição da paisagem. Descrever a paisagem da região estudada é a primeira fase do trabalho geográfico. Pode-se afirmar, sem exagero, que a Geografia é o estudo das paisagens. Começa por descrevê-las e tem por missão, em seguida, explicá-las (MONBEIG, 1940, p. 225).

Para Monbeig (1940), no estabelecimento da relação entre Geografia e Literatura, esta se revela, então, fornecedora de informações, enriquecedora de descrições, o que permite a construção de uma ponte entre as duas áreas do conhecimento. O uso da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, é um momento primaz de aproximação com a realidade brasileira, quando Monbeig (1940) incursiona pela possibilidade de se conhecer muito do Brasil, e particularmente do Nordeste, pelas palavras deste grande escritor. Inclusive, reconhece na voz de Euclides da Cunha as dimensões necessárias para um estudo de antropogeografia.

Não foi Euclides da Cunha, cujos Sertões mereceriam ser melhor conhecidos fora do Brasil, um dos primeiros e mais completos antropogeógrafos brasileiros? A atenção do geógrafo fixa-se sobre fenômenos complexos; ele se esforça por decifrar as ações e reações dos diversos fenômenos físicos, entre si e em relação ao homem. São essas relações sutis, os elementos com que trabalha. De um todo, que como tal se apresenta aos olhos do profano, procura o geógrafo decompor os diversos elementos, determinar-lhes o valor exato, sem entretanto isolá-lo arbitrariamente, pois deseja compreender como se realiza sua combinação (MONBEIG, 1940, p. 224).

Monbeig (1940), ainda, é contundente ao afirmar que “a geografia deve ser literária sem entretanto cair na literatura”, o que nos direciona para a necessidade de pensar a nossa escritura de geógrafos que deve valorizar o texto, a linguagem, sem ser Literatura. É evidente que Pierre Monbeig não estava falando de geógrafos-poetas, como são os casos de Eguimar Felício Chaveiro, Jones Dari Goettert e Valéria Cristina Pereira da Silva, que podem tudo em termos de escritura. Para os demais geógrafos, a atenção deve ser redobrada ao se utilizar de uma linguagem extremamente literária, com extrema proximidade com a Literatura, já que esta é, por natureza, uma complexidade de leituras, particularmente ao integrar variadas possibilidades de interpretação e de compreensão do mundo, relacionadas com as perspectivas de onde se originam as leituras: a do escritor e a do leitor. A primeira, marcada pelas possibilidades do escritor de um mesmo contexto construir obras tão diversas entre si, sobretudo porque, como nos aponta a Crítica Genética, ao escrever e reescrever a obra, novos sentidos e direções são incluídos, o que está em acordo com as dificuldades impostas pela escritura em seu processo de maturação; enquanto a

segunda, aponta para possibilidades infinitas de leitura do que fora escrito, tal como descrito pela Teoria da Recepção.

Por fim, Pierre Monbeig nos brinda com uma citação de Max Sorre que nos direciona para uma leitura muito refinada da categoria paisagem para além. Então, do nível do olhar, sobretudo por incorporar outras dimensões dos sentidos, como o olfato, o tato, a audição: uma paisagem sinestésica.

A primeira visão que um geógrafo tem de uma paisagem é a mesma de todos os homens: uma impressão global com seu cortejo de sentimentos e emoções, de elementos subjetivos, se preferirem. Como todo mundo, ele é sensível às formas e cores, aos perfumes e sons. O que lhe é peculiar é uma maior aptidão a dissociar os elementos do quadro, a fixar a significação de cada um de seus traços evocando analogias longínquas, a descobrir o mecanismo de sua ligação, a torna-lo inteligível; (SORRE, 1933 *apud* MONBEIG, 1940, p. 225).

Por mais que as Geografias Humanista e Cultural tenham sido negadas pela Geografia Marxista, difundida principalmente a partir da Universidade de São Paulo, houve uma grande expansão das duas tendências a partir da década de 1970, em que pese o poder daquela universidade na formação dos quadros intelectuais das instituições de ensino superior brasileiras.

Foram, inicialmente, os adeptos da Geografia Humanista e Cultural os que mais se dedicaram a pensar o potencial de estabelecimento da relação entre Geografia e Literatura. Mas não foram os únicos. Também alguns poucos geógrafos marxistas procuraram estabelecer liames entre as duas áreas do conhecimento, preocupados com a reprodução das relações sociais e das formas de exploração do trabalho, em diálogo, principalmente, com a Crítica Literária do pós década de 1970. Esta valorizadora das relações sociais em que se estabeleceram leituras sociológicas dos textos. Por mais que esta tendência de crítica literária tenha sofrido muitos enfrentamentos por ser marcadamente estruturalista. Em que pese um dos maiores ensinamentos da Crítica Literária estruturalista: a valorização da forma, além do conteúdo, por mais que excessiva no passado a ponto de ter sido profundamente reavaliada pelos literatos.

DOS GRUPOS DE TRABALHO NO ENAPEGE AO GRUPO DE PESQUISA GEOGRAFIA, LITERATURA E ARTE: ENTRE TEMAS, TEORIAS E MÉTODOS

Em 2011, em Goiânia, Goiás, durante o IX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia - ENANPEGE,

Eguimar Felício Chaveiro (UFG), Júlio César Suzuki (USP) e Cláudio Benito Oliveira Ferraz (UNESP) organizaram o Grupo de Trabalho Geografia e Literatura: interlocuções possíveis, com a seguinte descrição dos seus objetivos e princípios gerais:

O grupo de trabalho *GEOGRAFIA E LITERATURA: interlocuções possíveis* objetiva apresentar as ricas experiências de trabalhos efetivadas pelos membros e interpretar, o quanto possível, caminhos elaborados por outros autores brasileiros e estrangeiros que entranham essa questão. Verificar-se-á o modo como a aproximação entre Geografia e Literatura se deu – se dá e pode ocorrer – no plano teórico e metodológico. Além disso, tentará escrutinar os sentidos políticos dessa aproximação, especialmente focando a leitura dos espaços, dos lugares, das paisagens e territorialidades. Um pressuposto será basilar: compreender que o trabalho geográfico faz uso de mecanismos simbólicos e linguísticos, bem como imagético, imaginativos e estéticos, próprios do labor literário. Em outros termos: a geografia é uma narrativa do mundo. Da mesma maneira, os enredos, as situações, as estruturas, as narrações literárias e suas imagens fazem uso de referências espaciais. É respeitando a autonomia de ambos, separando-os e, portanto, não os confundindo, que a aproximação pode se fundir nisso: na compreensão mais profunda das relações sociais e humanas e seus desígnios espaço-temporais (ENANPEGE, 2011, página de abertura do GT 20).

Houve 12 textos apresentados no Encontro: 1) A cidade e o Flâneur: a cidade como lugar de consumo, Maria Ester Ferreira da Silva (2011); 2) As existências geográficas na Literatura de Moacyr Scliar, de Carolina Machado Rocha Busch Pereira (2011); 3) Cavernas metafóricas: geografiabilidade e representação da paisagem na produção literária, de Luiz Afonso Vaz de Figueiredo (2011); 4) Diálogos entre Geografia e Literatura: uma experiência em escola, de Marcelo Alonso Morais (2011); 5) Geografia e Literatura: diálogo em torno da construção da identidade territorial sul-mato-grossense, de Robinson Santos Pinheiro (2011); 6) Imaginário, Cidade e Literatura: compreendendo o espaço a partir da sensibilidade, de Valéria Cristina Pereira da Silva (2011); 7) Interpretações sobre o dualismo sertão/litoral na obra de Mário Palmério, de Naiara Cristina Azevedo Vinand (2011); 8) O campo e a cidade a partir do romance *O moleque Ricardo* de José Lins do Rego, de Marcos Aurélio Fernandes (2011); 9) O espaço e o sujeito metropolitano sob a narrativa urbana, de Angelita Pereira de Lima (2011); 10) O olhar viajante em Breviário do Brasil: limites do testemunho na leitura dos lugares, de Júlia Fonseca de Castro (2011); 11) O poeta e a cidade na obra marioandradeana”, de Júlio César Suzuki (2011); e 12) Um diálogo entre o lugar e a Literatura, de Melissa Anjos (2011).

Além da enorme riqueza de debates e da troca de experiências de mediação entre Geografia e Literatura, as atividades realizadas pelo Grupo de Trabalho resultaram no planejamento de inúmeras ações, entre elas,

a criação de uma revista (em vias de divulgação do seu primeiro número, em que pese já ter sido aprovada junto ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: Revista *Geografia, Literatura e Arte*); a organização do Simpósio Nacional/Internacional de *Geografia, Literatura e Arte* (SIGEOLITERART), em São Paulo, em 2013, do qual trataremos no próximo item; e a criação de um Grupo de Pesquisa junto ao CNPq, o que foi realizado de imediato, a partir da Universidade de São Paulo, sob a liderança institucional de Júlio César Suzuki (USP) e Eguimar Felício Chaveiro (UFG), com o nome de Grupo de Pesquisa *Geografia, Literatura e Arte* (GEOLITERART).

Em 2013, em Campinas, São Paulo, Eguimar Felício Chaveiro (UFG), Júlio César Suzuki (USP), Eduardo Marandola Júnior (UNICAMP) e Cláudio Benito Oliveira Ferraz (UNESP) organizaram a segunda edição do Grupo de Trabalho: Geografia e Literatura: interlocuções possíveis. Foram, durante o X ENANPEGE (Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia), apresentados 18 textos: 1) A espacialidade no romance *Tropen*, de Robert Müller (1887-1924): territórios possíveis de um imaginário europeu alemão, de Sibebe Paulino (2013); 2) A poética-musical Guarani enquanto máquina de guerra: o pensamento nômade atravessando a Geografia, de Anedmafer Mattos Fernandes (2013); 3) Práticas de leitura da juventude na UFG: os múltiplos territórios e a influência socioespacial da metrópole, de Andréa Pereira dos Santos (2013); 4) *Curral de Serras*: o encontro entre Geografia e Literatura na obra de Alvina Gameiro, de Denise Raquel Barbosa Soares e Elisabeth Mary de Carvalho Baptista (2013); 5) *Do Caderno de Geographia* ao *O nosso Ceará*: o geográfico e o telúrico em Rachel de Queiroz, de Tiago Vieira Cavalcante e Lívia de Oliveira (2013); 6) Espacialidades poéticas na obra de Manoel de Barros, de Thiago Rodrigues Carvalho e Jones Dari Goetttert (2013); 7) Escritores de memórias: os indígenas e a produção literária, de Sélvia Carneiro de Lima e Lorrane Gomes da Silva (2013); 8) *Homens e caranguejos* e *Vidas Secas*: perspectivas sobre as problemáticas agrárias nordestinas, de Aline Barboza de Lima (2013); 9) Louvores à terra, incisões espaciais: a voz geográfica dos hai-kais de Joaquim Pedro, de Eguimar Felício Chaveiro (2013); 10) Nas entrelinhas da metrópole: uma leitura geográfico-literária do romance urbano, de Angelita Pereira de Lima (2013a); 11) O (ser)tão goiano em *O (ser)tão sem fim* de Bariani Ortêncio, de Júlio César Pereira Borges (2013); 12) O estrangeiro em Édipo Rei, de Júlio César Suzuki (2013); 13) O lugar da memória ou O tempo e o espaço tudo é um, de Paulo Octávio Nunes Dias Teixeira (2013); 14) O personagem e o lugar em *Lake Gun* e *Young Goodman Brown*, de Ivo Venerotti e Rafael Ottati (2013); 15) O olhar geográfico e processo poético:

uma convergência nas dobras do tempo, de Valéria Cristina Pereira da Silva (2013); 16) *Pela Burra de Balaão: intertextualidade e imaginário em Machado de Assis*, de Adriana Carvalho Silva (2013); 17) *Reflexões sobre a festa do Divino Espírito Santo na literatura de Machado de Assis*, de Givaldo Ferreira Corcinio Júnior e Valéria Cristina Pereira da Silva (2013); e 18) *Alguns dos principais elementos da cidade: a espacialidade subjetiva de Goiânia, enquanto apreensão do poeta Boquady*, de Gabriel Elias Rodrigues de Souza (2013).

Em 2015, o Grupo de Trabalho: Geografia e Literatura: interlocuções possíveis incorpora a colaboração de pesquisadores da Rede Imagens, Geografias e Educação, passando a ser identificado como Geografias, Imagens e Literatura: interlocuções possíveis, sob a coordenação de Eguimar Felício Chaveiro (UFG), Flaviana Gasparotti Nunes (UFGD), Júlio César Suzuki (USP), Ana Maria Lima Daou (UFRJ) e Jones Dari Goettert (UFGD). As preocupações que o orientam ressaltam, sobretudo, as dimensões imagética e do ensino, já que pretende:

[...] a partir das experiências de trabalhos efetivadas por esse grupo ampliado de pesquisadores com as linguagens imagéticas (cinema, fotografia, desenhos e cartografias pós-representacionais) e literárias (romances, contos, novelas e poesias) trocar experiências e aprofundar metodologias e temas de pesquisas que apontam outras possibilidades de produção de significados para os estudos científicos da Geografia, notadamente os relacionados com novas perspectivas para com os conceitos estruturadores da lógica espacial da sociedade (lugar, paisagem, território, região, escala, fronteira e espaço) e de como esses conceitos podem reverberar em novos entendimentos dessas linguagens artísticas a se desdobrarem na criação científica enquanto ações de ensino e pesquisa geográficas. Um pressuposto coloca-se como basilar: compreender que o trabalho geográfico faz uso de mecanismos simbólicos e linguísticos, bem como imagéticos, imaginativos e estéticos, próprios do labor artístico, que reverberam em novas sensibilidades e pensamentos espaciais, potencializando outras narrativas geográficas, objetivando a compreensão mais dinâmica e diferenciada das relações sociais em seus referenciais espaço-temporais (ENANPEGE, 2015, página de abertura do GT 37).

No Grupo de Trabalho: Geografias, Imagens e Literatura: interlocuções possíveis, em 2015, foram 20 textos apresentados, dos 21 publicados nos anais: 1) *Goiânia, Sonho e Argamassa: Poemas* de Jesus Barros Boquady, poema e documento da cidade de Goiânia, de Gabriel Elias Rodrigues de Souza (2015); 2) *Geografia e Literatura: Uma análise socioespacial do romance O Quinze*, de Rose dos Santos Maia (2015); 3) *Morar, moradia e morador no mundo das machambas: imagens de uma cartografia social geopolítica – Inhambane/Moçambique*, de Ana Carolina de Oliveira Marques (2015); 4) *O lugar e o mundo através da poética de Carlos Drummond*

de Andrade: imagens e cotidiano, de Ernandes de Oliveira Pereira (2015); 5) A poética da garoa na paisagem urbana da cidade de São Paulo sob o olhar de Mário de Andrade, de Tânia Cristina Amaral (2015); 6) A fronteira e suas representações: novos olhares sobre a cartografia no ensino em Geografia, de Wagner Souza Goulart (2015); 7) Um Nordeste, duas geografias: contrastes e aproximações em *Vidas Secas* e *Fogo Morto*, de Giulliano Coutinho (2015); 8) Cidades sensíveis: Brasília e Goiânia entre a paisagem e a Literatura, de Valéria Cristina Pereira da Silva (2015); 9) Diálogos entre Geografia e Arte: análise de algumas paisagens de João Cabral de Melo Neto, de José Elias Pinheiro Neto (2015); 10) Uma viagem pelas *Terras do Sem* em busca da geograficidade da obra de Jorge Amado, de Rita de Cássia Evangelista dos Santos e Valéria Cristina Pereira da Silva (2015); 11) Marcos espaciais de Inhambane – Moçambique (África): uma viagem imagética, de Gilmar Elias Rodrigues da Silva (2015); 12) Espaços de colisão: homogeneização, fragmentação e hierarquização espacial a partir do filme *Crash – no limite*, de Gabriel de Lima Souza (2015); 13) Desvios e travessias entre Geografia e Cinema, de Arthur P. Santos (2015); 14) A Geografia errante em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Pedro Paulo Pinto Maia Filho (2015); 15) Geografia e poesia: expressões espaciais em *Sarobá* de Lobivar Matos, de João Carlos Nunes Ibanhez e Thiago Rodrigues Carvalho (2015); 16) Rio de Janeiro em roteiros geoliterários, de Adriana Carvalho Silva (2015); 17) Mapa invertido da América do Sul: mapeando visões de mundo através da arte, de Carla Monteiro Sales (2015); 18) Leituras de gênero, raça e espaço em *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo, de Ana Maria Martins Queiroz (2015); 19) Por uma geografia com poesia, de Luiz Carlos Flávio (2015); 20) Paisagens do Cinema Pernambucano: cotidiano e existencialismo em *O Som ao Redor* e *Amarelo Manga*, de Pietro Renato Felix de Queiroz (2015); 21) Análise e interpretação de imagens no ensino de Geografia: para pensar o espaço, de Bianchi Agostini Gobbo (2015).

A riqueza temática, teórica e metodológica foi enorme. Inicialmente, podemos apontar que categorias geográficas diversas foram utilizadas: lugar, região, paisagem, território, cidade, campo, fronteira; estando estas relacionadas a outras, como imagem, símbolo, sujeito, existência, imaginário, sensibilidade.

Em termos teóricos, a perspectiva social estava muito marcada por discussões com tendências para o diálogo com o materialismo histórico, bem como aquelas relacionadas à fenomenologia, predominantemente; por mais que tenham sido apresentadas análises de perspectiva pós-colonial. Muito do que já haviam identificado Cláudio Benito Ferraz, Eguimar Felício Chaveiro, Flaviana Gasparotti Nunes e Júlio César Suzuki (2016) em relação ao que se refere ao Grupo de Trabalho Geografias, Imagens

e Literatura: interlocuções possíveis, realizado junto ao ENANPEGE de 2015.

As análises tiveram ainda, como foco principal, autores partícipes do cânone nacional, com a presença significativa de escritores de grande importância regional, ainda que muito reconhecidos para além dos seus lugares de escritura, como é o caso de Manoel de Barros.

Em termos metodológicos, houve presença forte de leituras que se edificaram a partir da dimensão social, com uso de categorias como desigualdade e diferença, em diálogo forte com as tendências sociológicas de análise de texto; bem como outras relacionadas mais diretamente à Geografia Humanista, Cultural e Fenomenológica, com a discussão de imagens presentes nas obras de referência. Em que pese ser necessário afirmar que, mais do que o uso único de uma das tendências teórico-metodológicas, as análises enveredaram por diálogos múltiplos, em que a diversidade suplantava a orientação estrita.

Por se tratar de evento da Geografia, a tendência geral foi a valorização de instrumentos teóricos e metodológicos advindos desta área do conhecimento, sem forte valorização das contribuições acumuladas pela Crítica Literária, que carrega chaves importantes na construção dos sentidos e da interpretação.

Situação muito semelhante, em termos de diversidade temática, teórica e metodológica, foi encontrada nas edições do Simpósio Nacional/Internacional *Geografia, Literatura e Arte*.

O I Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte ocorreu em Salvador, Bahia, sob a liderança de Maria Auxiliadora Silva, entre os dias 8 e 9 de junho de 2010; contando com as palestras de Délio José Ferraz Pinheiro (UFBA), Heloísa Araújo de Araújo (UNIT), Gervásio Rodrigo Neves (UFRGS), Eduardo José Marandola Junior (UNICAMP), Janio Roque Barros de Castro (UNEB) e José Antonio Saja (UFBA – IMA), além de 15 comunicações livres.³

Dos debates realizados sob a coordenação de Maria Auxiliadora da Silva e Harlan Rodrigo Ferreira da Silva (2010) foi organizada a coletânea *Geografia, Literatura e Arte: reflexões*.

O evento de Salvador foi um momento ímpar de agremiação de pulsações que estavam ocorrendo no Brasil, sob a preocupação das relações possíveis entre Geografia e Literatura.

Como demonstrou Marquessuel Dantas de Souza (2013), entre 1990

3 <https://geografiahumanista.wordpress.com/2010/04/17/i-simposio-nacional-de-geografia-literatura-e-arte/>. Acesso em: 15/06/2017.

e 2010, aproximadamente duas dezenas de dissertações e teses haviam sido defendidas em diversos programas de pós-graduação em Geografia, como o da Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Rio Claro, Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Universidade Federal de Rondônia (UFRO) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

O II Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte e o I Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte foi realizado em São Paulo (SP) entre 10 e 13 de junho de 2013, sob a coordenação de Eguimar Felício Chaveiro (UFG), Júlio César Suzuki (USP), Eduardo Marandola Júnior (UNICAMP) e Cláudio Benito Oliveira Ferraz (UNESP).

No evento foram apresentadas 76 propostas de comunicações livres, cujos debates representaram as mais diversas possibilidades em termos de temática, teoria, método, enfoque, abordagem. Os frutos do simpósio resultaram em 5 coletâneas: a) *Espaço, sujeito e existência: diálogos geográficos das artes* (SUZUKI; COSTA; STEFANI, 2016); b) *Estética, poética e narrativa: entre fluidez e permanência nas artes* (SUZUKI; SILVA, 2016a); c) *Imaginário, espaço e cultura: geografias poéticas e poéticas geografias* (SUZUKI; SILVA, 2016b); d) *Geografia, Literatura e Arte: epistemologia, crítica e interlocuções* (SUZUKI; LIMA; CHAVEIRO, 2016) e e) *Educação, Arte e Geografias: Linguagens em (in) tensões* (SUZUKI; SILVA; FERRAZ, 2016).

O III Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte e o II Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte foi realizado em Goiânia (GO) entre 23 e 25 de outubro de 2015, sob a coordenação de Eguimar Felício Chaveiro (UFG), Júlio César Suzuki (USP), Cláudio Benito de Oliveira Ferraz (UNESP-PP), Maria Geralda de Almeida (UFG), Everaldo Batista da Costa (UnB) e Carolina Machado Rocha Busch Pereira (UFT), contando com 58 comunicações livres, cujos textos foram publicados nos anais do evento (SIGEOLITERART, 2015).

O III Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte e o II Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte contou com a conferência de abertura de Vincent Berdoulay (Université de Pau et des Pays de l'Adour, França); com a conferência de encerramento compartilhada por Júlio César Suzuki (USP) e Maria Geralda de Almeida (UFG); com a mesa redonda Literatura Indígena, grafias étnicas, composta por Ailton Krenak e Cristino Wapichana, sob a coordenação de Sélvia Carneiro

Lima; e 8 sessões temáticas com apresentações de comunicações livres.

Entre 24 e 26 de maio de 2017, na cidade de Dourados, no Mato Grosso do Sul, foi realizado o IV Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte e o III Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte, sob a coordenação Jones Dari Goettert (UFGD), Eguimar Felício Chaveiro (UFG), Júlio César Suzuki (USP), Cláudio Benito de Oliveira Ferraz (UNESP-PP) e Flaviana Gasparotti Nunes (UFGD), contando com 26 comunicações livres, divididas em 4 eixos temáticos; 2 mesas redondas; e a conferência de encerramento com Verónica Hollman (Universidad de Buenos Aires, CONICET, Argentina) (SIGEOLITERART, 2017).

Para 2019, está programada a realização, no Rio de Janeiro, do V Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte e o IV Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte, sob a coordenação geral de Adriana Carvalho Silva.

LEITURAS E CLASSIFICAÇÕES

A riqueza de estudos relacionando Geografia e Literatura é enorme, como foi possível ser capturado por Eduardo Marandola Júnior e Livia de Oliveira (2009), em sua multiplicidade em termos de abordagens e escopos (enfoques): leitura realista; conteúdo geográfico; espaço telúrico e imaginação da matéria; percepção e experiência ambiental; paisagens vividas e significadas; paisagens culturais e representações; sentido do lugar; experiência espacial do autor; espacialidade e temporalidade; geografias simbólicas e criadas; e espaço romanesco.

A proposta de Marandola Júnior e Oliveira (2009) valoriza a diversidade de leituras presentes, sobretudo, na diversidade de abordagens da Geografia Humanista e Fenomenológica, o que mantém estreita relação numérica com os estudos realizados principalmente nas últimas duas décadas no Brasil. No entanto, é possível pensar uma outra classificação das abordagens, com seus respectivos enfoques, com base no que foi encontrado nos Simpósios Nacionais/Internacionais de Geografia, Literatura e Arte, nos Grupos de Trabalho tratados aqui, bem como nos inúmeros artigos, dissertações e teses.

Assim, para cada uma das cinco abordagens, indicaremos alguns autores e obras que possam nos ajudar a matizar os enfoques que foram construídos.

Sem dúvida, uma abordagem extremamente relevante é a da *Geografia humanista, cultural e fenomenológica*, tratando de simbolizações, experiências e vivências. É uma linha que, sim, incorpora uma enorme

diversidade de posturas, mas que guarda uma centralidade no sujeito⁴. Como exemplo, poderíamos identificar alguns de seus representantes: Lívia de Oliveira, Solange Terezinha de Lima Guimarães, Lúcia Helena Batista Gratão, Valéria Cristina Pereira da Silva, Eduardo Marandola Júnior, Luiz Afonso Vaz de Figueiredo, Carolina Machado Rocha Busch Pereira, Eguimar Felício Chaveiro, Angelita Pereira de Lima e Maria Geralda de Almeida.

Vale mencionar que a dissertação de Mestrado de Solange Terezinha de Lima [Ferreira] (1990) foi a primeira pesquisa de pós-graduação *stricto sensu* defendida com foco na relação entre Geografia e Literatura, preocupada com experiências e vivências da paisagem. Mais contemporânea, a abordagem em que se carrega mais a centralidade do sujeito, é a tese de Angelita Pereira de Lima (2013)⁵.

Uma segunda abordagem é a de *Geografia e estética literária*, em que os atributos da obra literária estão presentes. O mais importante dos precursores desta abordagem é Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, cuja obra mais relevante é *O mapa e a trama* (MONTEIRO, 2002). Participam, ainda, Oswaldo Bueno Amorim Filho, José Elias Pinheiro Neto e Júlio César Suzuki. A dissertação de Mestrado e a tese de Doutorado de José Elias Pinheiro Neto (2011, 2017) são bastante representativas desta abordagem.

A terceira abordagem é a de *Literatura e ideologias*, com os seguintes enfoques: formação espacial, ideologias espaciais, projeto de nação; mediados pelas categorias de Estado e ideologia. Participam desta abordagem Antonio Carlos Vitte, Rita de Cássia Martins de Souza e Regina Célia Correa de Araújo, cuja dissertação (ARAÚJO, 1992) inaugurou, no plano de pesquisas defendidas em programas de pós-graduação em Geografia, a preocupação com a Literatura, na oportunidade focada no debate de utopia civilizatória a partir da obra de Mário de Andrade.

Reprodução das relações sociais é uma quarta abordagem, com foco na temática das desigualdades sociais e da exploração do trabalho, em que participam autores como Cláudio Benito de Oliveira Ferraz, Adriana Carvalho Silva e João Carlos Nunes Ibanhez, cujo Mestrado (IBANHEZ,

4 Lamentavelmente, não será possível expressar as propostas seguidas por tão importantes pesquisadores, cujas discussões guardam miríades de tramas teóricas e metodológicas, mas nos contentamos, para os limites impostos para este artigo, em, ao menos, relacionar seus nomes; mesmo que reconheçamos que juntar muitos deles neste grupo, em grande termo, macula muito de suas proposições. Mas o sentido aqui é o da síntese com a aproximação mais ampla possível, com o intuito de guardar a representativa de outras linhas também muito significativas.

5 A tese de doutorado de Angelita Pereira Lima nos instigou a escrever dois textos publicados na França: SUZUKI (2015) e SUZUKI e LIMA (2016).

2017) é bastante representativo de seus enfoques. A dissertação e a tese de Adriana Carvalho Silva (2005 e 2012), também, são bastante representativas desta abordagem.

Por fim, a quinta abordagem, *Geografia, Literatura e Ensino*, preocupa-se com transposição didática, Educação Básica, metodologias de ensino. Alguns de seus representantes são Wenceslao Machado de Oliveira Júnior, Adriana Carvalho Silva e Cláudio Benito de Oliveira Ferraz.

Tais abordagens e seus respectivos enfoques não podem ser entendidos como absolutos, pois há muito mais hibridez entre as tendências de mediação da Geografia e da Literatura que separações radicais e abruptas entre as perspectivas de análise.

Assim, a apresentação que se faz tem a pretensão de ser um instrumento didático de aproximação em relação às abordagens e aos enfoques, ao invés de uma rigorosa classificação de autores e leituras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Geografia e Literatura, dois campos tão distintos e tão próximos do conhecimento, guardam histórias, tradições, especificidades teóricas e metodológicas muito próprias, o que dificulta o estabelecimento de mediações e a construção de diálogos. Desafios e riquezas próprios do que é complexo e significativo.

Autores consagrados, autores a conhecer; propostas teóricas e metodológicas novas. São universos que se abrem para novas possibilidades de leituras, em que mesmo os autores canônicos podem ter uma interpretação inovadora, particularmente porque a Geografia e a Crítica Literária têm construído novos instrumentos que permitem realizar aproximações impensadas em outro tempo e constituir novas interpretações.

No aprimoramento das leituras geográficas da Literatura, propusemos que tentássemos nos aproximar mais da forma do texto como uma mediação importante e necessária na construção da interpretação; que o debate teórico-metodológico fosse aprofundado para adensar as relações entre Geografia e Literatura.

Novos desafios se impõem para o futuro: encontrar o mundo do diverso; caminhos do possível entre linguagens peculiares da ciência e da arte, cujos conceitos são tão distintos em cada área do conhecimento, mas que representam potencialidades inovadoras na construção das pontes que ligam os espaços da Geografia e da Literatura.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Tânia Cristina. A poética da garoa na paisagem urbana da cidade de São Paulo sob o olhar de Mário de Andrade. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- ÀNGEL PUIG-SAMPER, Miguel; REBOK, Sandra. Introducción: Alejandro de Humboldt y los *Cuadros de la Naturaleza*. In: HUMBOLDT, Alejandro de. *Cuadros de la Naturaleza*. Tradução de Bernardo Giner de los Ríos. Madri: Catarata, p.13-38, 2003.
- ANJOS, Melissa. Um diálogo entre o lugar e a Literatura. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.
- ARAÚJO, Regina Célia Correa de. *No meio da multidão*; um diálogo entre Mário de Andrade e a Geografia. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, 1992.
- BORGES, Júlio César Pereira. O (ser)tão goiano em *O (ser)tão sem fim* de Bariani Ortêncio. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- CARVALHO, Thiago Rodrigues; GOETTERT, Jones Dari. Espacialidades poéticas na obra de Manoel de Barros. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- CASTRO, Júlia Fonseca de. O olhar viajante em Breviário do Brasil: limites do testemunho na leitura dos lugares. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.
- CAVALCANTE Tiago Vieira; OLIVEIRA, Livia de. Do *Caderno de Geographia* ao *O nosso Ceará*: o geográfico e o telúrico em Rachel de Queiroz. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- CHAVEIRO, Eguimar Felício. Louvores à terra, incisões espaciais: a voz geográfica dos hai-kais de Joaquim Pedro. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- CORCINIO JÚNIOR, Givaldo Ferreira; SILVA, Valéria Cristina Pereira da. Reflexões sobre a festa do Divino Espírito Santo na literatura de Machado de Assis. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- COUTINHO, Giulliano. Um Nordeste, duas geografias: contrastes e aproximações em *Vidas Secas* e *Fogo Morto*. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.
- ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

FERNANDES, Anedmafer Mattos. A poética-musical Guarani enquanto máquina de guerra: o pensamento nômade atravessando a Geografia. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.

FERNANDES, Marcos Aurélio. O campo e a cidade a partir do romance *O moleque Ricardo* de José Lins do Rego. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.

FERRAZ, Cláudio Benito *et alii*. Geografias, Imagens e Literatura: Diálogos Possíveis. *Revista da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Geografia (ANPEGE)*, v.12, n.18, p.309-330, especial GT Anpege 2016.

FERREIRA, Solange Terezinha de Lima. *A percepção geográfica da paisagem dos gerais no Grande Sertão: Veredas*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas: Universidade Estadual Paulista, 1990.

FIGUEIREDO, Luiz Afonso Vaz de. Cavernas metafóricas: geograficidade e representação da paisagem na produção literária. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.

FLÁVIO, Luiz Carlos. Por uma geografia com poesia. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

GOBBO, Bianchi Agostini. Análise e interpretação de imagens no ensino de Geografia: para pensar o espaço. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

GOULART, Wagner Souza. A fronteira e suas representações: novos olhares sobre a cartografia no ensino em Geografia. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

IBANHEZ, João Carlos Nunes. *A comédia dramática da vida; diálogos geográficos em torno da poesia de Lobivar Matos*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências Humanas: Universidade Federal da Grande Dourados, 2017.

IBANHEZ, João Carlos Nunes; CARVALHO, Thiago Rodrigues. Geografia e poesia: expressões espaciais em *Sarobá* de Lobivar Matos. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

LIMA, Aline Barboza de. *Homens e caranguejos e Vidas Secas*: perspectivas sobre as problemáticas agrárias nordestinas. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.

LIMA, Angelita Pereira de. Nas entrelinhas da metrópole: uma leitura geográfico-literária do romance urbano. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013a. CD. ISSN 2175-8875.

LIMA, Angelita Pereira de. O espaço e o sujeito metropolitano sob a narrativa urbana. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.

LIMA, Angelita Pereira de. *Romancidade; sujeito e existência em leituras geográfico-literárias nos romances A centopeia de neon e Os cordeiros do abismo*. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos Socioambientais: Universidade Federal de Goiás, 2013b.

- LIMA, Sélvia Carneiro de; SILVA, Lorrane Gomes da. Escritores de memórias: os indígenas e a produção literária. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- MAIA FILHO, Pedro Paulo Pinto. A Geografia errante em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- MAIA, Rose dos Santos. Geografia e Literatura: Uma análise socioespacial do romance *O Quinze*. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. Geograficidade e espacialidade na Literatura. *Geografia*, v. 34, n.3, p.487-508, set./dez. 2009.
- MARQUES, Ana Carolina de Oliveira. Morar, moradia e morador no mundo das machambas: imagens de uma cartografia social geopolítica – Inhambane/Moçambique. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- MONBEIG, Pierre. *Ensaio de Geografia Humana Brasileira*. São Paulo: Martins, 1940.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama; Ensaio sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: UFSC, 2002.
- MORAIS, Marcelo Alonso. Diálogos entre Geografia e Literatura: uma experiência em escola. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.
- PAULINO, Sibebe. A espacialidade no romance *Tropen*, de Robert Müller (1887-1924): territórios possíveis de um imaginário europeu alemão. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- PEREIRA, Carolina Machado Rocha Busch. As existências geográficas na Literatura de Moacyr Scliar. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.
- PEREIRA, Ernandes de Oliveira. O lugar e o mundo através da poética de Carlos Drummond de Andrade: imagens e cotidiano. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- PINHEIRO NETO, José Elias. Diálogos entre Geografia e Arte: análise de algumas paisagens de João Cabral de Melo Neto. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- PINHEIRO NETO, José Elias. *Tessituras da paisagem cultural às margens do rio Capibaribe e no Recife sob a luz da poética de João Cabral de Melo Neto*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, 2017.
- PINHEIRO NETO, José Elias. *Uma viagem paisagística pelas zonas geográficas na obra Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação (Mestrado) – Campus de Catalão: Universidade Federal de Goiás, 2011.

- PINHEIRO, Robinson Santos. Geografia e Literatura: diálogo em torno da construção da identidade territorial sul-mato-grossense. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.
- QUEIROZ, Ana Maria Martins. Leituras de gênero, raça e espaço em *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- QUEIROZ, Pietro Renato Felix de. Paisagens do Cinema Pernambucano: cotidiano e existencialismo em *O Som ao Redor* e *Amarelo Manga*. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- SALES, Carla Monteiro. Mapa invertido da América do Sul: mapeando visões de mundo através da arte. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- SANTOS, Andréa Pereira dos. Práticas de leitura da juventude na UFG: os múltiplos territórios e a influência socioespacial da metrópole. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- SANTOS, Arthur P. Desvios e travessias entre Geografia e Cinema. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- SANTOS, Rita de Cássia Evangelista dos; SILVA, Valéria Cristina Pereira da. Uma viagem pelas *Terras do Sem* em busca da geograficidade da obra de Jorge Amado. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- SIGEOLITERART, 2, 2015, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG/Laboter, 2015.
- SIGEOLITERART, 3, 2017, Dourados. *Anais...* Dourados: Grupo de Pesquisa (Geo)grafias, Linguagens e Percursos Educativos, 2017.
- SILVA, Adriana Carvalho. Pela Burra de Balaão: intertextualidade e imaginário em Machado de Assis. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.
- SILVA, Adriana Carvalho. Rio de Janeiro em roteiros geoliterários. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.
- SILVA, Adriana Carvalho. *O espaço carioca no olhar de Lima Barreto*; um estudo da interação Literatura-Geografia. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Geociências: Universidade Federal Fluminense, 2005.
- SILVA, Adriana Carvalho. *O Rio de Janeiro em Dom Casmurro*; Literatura como representação do espaço. Tese (Doutorado) – Instituto de Geociências: Universidade Federal Fluminense, 2012.
- SILVA, Gilmar Elias Rodrigues da. Marcos espaciais de Inhambane – Moçambique (África): uma viagem imagética. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

SILVA, Maria Auxiliadora da; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da. *Geografia, Literatura e Arte; Reflexões*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SILVA, Maria Ester Ferreira da. A cidade e o Flaneur: a cidade como lugar de consumo. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. Cidades sensíveis: Brasília e Goiânia entre a paisagem e a Literatura. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. Imaginário, Cidade e Literatura: compreendendo o espaço a partir da sensibilidade. In: ENANPEGE, 11, 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. O olhar geográfico e processo poético: uma convergência nas dobras do tempo. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.

SOARES, Denise Raquel Barbosa; BAPTISTA, Elisabeth Mary de Carvalho. *Curral de Serras: o encontro entre Geografia e Literatura na obra de Alvina Gameiro*. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.

SOUZA Gabriel Elias Rodrigues de. *Goiânia, Sonho e Argamassa: Poemas de Jesus Barros Boquady, poema e documento da cidade de Goiânia*. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

SOUZA, Gabriel de Lima. Espaços de colisão: homogeneização, fragmentação e hierarquização espacial a partir do filme *Crash – no limite*. In: ENANPEGE, 13, 2015, Presidente Prudente. *Anais...* Presidente Prudente: ANPEGE, 2015. CD. ISSN 2175-8875.

SOUZA, Gabriel Elias Rodrigues de. Alguns dos principais elementos da cidade: a espacialidade subjetiva de Goiânia, enquanto apreensão do poeta Boquady. In: ENANPEGE, 12, 2013, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875.

SOUZA, Marquessuel Dantas de. Geografia, Literatura e Música: o simbolismo geográfico na arte. *Revista de Geografia (UFPE)*, v. 30, n.1, p.103-147, 2013.

SUZUKI, Júlio César. O estrangeiro em Édipo Rei. In: ENANPEGE, n. 12, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875, 2013.

_____. O poeta e a cidade na obra marioandradeana. In: ENANPEGE, n. 11, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875, 2011.

_____. Les Agneaux de l'Abîme: une cartographie subjective de la ville. In: DUPUY, Lionel; PUYO, Jean-Yves (Orgs.). *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire: écritures de l'espace*. 1ed. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, p. 137-148, 2015.

SUZUKI, Júlio César; COSTA, Everaldo Batista da; STEFANI, Eduardo Baidier (Orgs.). *Espaço, sujeito e existência: diálogos geográficos das artes*. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016.

SUZUKI, Júlio César; LIMA, Angelita Pereira de. Cartographie subjective et langage dans Os cordeiros do abismo. In: OLIVIER-GODET, Rita (Dir.). *Cartographies littéraires du Brésil actuel: Espaces, acteurs et mouvements sociaux*. Bruxelles-Belgique: P.I.E. Peter Lang, p. 439-451, 2016.

SUZUKI, Júlio César; LIMA, Angelita Pereira; CHAVEIRO, Eguimar Felício (Orgs.). *Geografia, Literatura e Arte: epistemologia, crítica e interlocuções*. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016.

SUZUKI, Júlio César; SILVA, Adriana Carvalho (Orgs.). *Estética, poética e narrativa: entre fluidez e permanência nas artes*. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016a.

SUZUKI, Júlio César; SILVA, Valéria Cristina Pereira da (Orgs.). *Imaginário, espaço e cultura: geografias poéticas e poéticas geografias*. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016b.

SUZUKI, Júlio César; SILVA, Valéria Cristina Pereira da; FERRAZ, Cláudio Benito O. (Orgs.). *Educação, Arte e Geografias; Linguagens em (in)tens(ç)ões*. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016.

TEIXEIRA, Paulo Octávio Nunes Dias. O lugar da memória ou O tempo e o espaço tudo é um. In: *ENANPEGE*, n. 12, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875, 2013.

VENEROTTI, Ivo; OTTATI, Rafael. O personagem e o lugar em *Lake Gun* e *Young Goodman Brown*. In: *ENANPEGE*, n. 12, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPEGE, 2013. CD. ISSN 2175-8875 2013.

VINAUD, Naiara Cristina Azevedo. Interpretações sobre o dualismo sertão/litoral na obra de Mário Palmério. In: *ENANPEGE*, n. 11, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ANPEGE, 2011. CD. ISSN 2175-8875, 2011.

HETEROTOPIA DA VIDA SEM PUNIÇÃO

Edson Passetti¹

RESUMO

Diante da cada vez mais presente aquiescência da relação utopia-distopia, procura-se mostrar como as distopias são constitutivas da utopia capitalista desde a publicação de Utopia, de Thomas More. Situa-se a positividade da racionalidade neoliberal integrando a gestão do chamado crime no governo penal e das prisões. O abolicionismo penal está livre de utopias e situa suas urgências.

Palavras-chave: utopia, distopia, abolicionismo penal, anarquismos.

ABSTRACT

Before the increasingly present acquiescence of the relation utopia-dystopia, we looking to show how dystopias have constituted the capitalist utopia since the publication of Thomas More's Utopia. It seeks to situate the positivity of the neoliberal rationality connected to the management of the so-called crime in the penal and prisons government. Penal abolitionism is free from utopias and situates its urgencies.

Keywords: utopia; dystopia, penal abolitionism; anarchisms.

É *normal* em nossa cultura considerar a punição como algo natural e espiritual. Vestígios de civilizações são invocados, assim como filosofias, humanidades, ciências do comportamento, observações sobre os animais e sobre outras culturas para constituir a punição como algo inerente ao humano e à cultura.

Os antropólogos, talvez, tenham sido os que mais atenção deram à punição. Mas nem tanto pela imputação de um valor que orienta a observação de práticas entre povos inicialmente chamados de selvagens; depois considerados primitivos e indígenas, que carecem de alma, fé e rei. Os antropólogos não estiveram entre os indígenas somente para ver como ajustá-los e adaptá-los, ou simplesmente colaborar para dizimá-los, como missionários e colonizadores o fizeram.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss registra de modo contundente em *Tristes trópicos*, que as sociedades chamadas primitivas têm um modo

¹ Professor no Departamento de Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais na PUC-SP. Coordena o Nu-Sol - Núcleo de Sociabilidade Libertária (www.nu-sol.org) e edita a Revista Ecpolítica (<http://revistas.pucsp.br/ecpolitica>).

específico para lidar com os desvios às regras. Elas simplesmente ritualizam o desvio e o trazem para o interior de suas relações de modo habitual pelos cerimoniais. Educam suas crianças na liberdade dos jogos e pequenos combates que fundamentam a força e a presença do guerreiro, pois nessas sociedades é de suma importância saber guerrear. Nelas não há soldados. Essa prática regular, o antropólogo francês chama de antropofagia, em oposição ao que se passa em nossas sociedades, fundadas na figura do soberano (rei, príncipe, ou mais abstratamente, povo), e cujos costumes não admitem os desviantes e procuram expulsar tais indivíduos: das casas, para fora das cidades, para reformatórios, internatos, asilos, hospícios, exílios, prisões, enfim, para espaços socialmente aceitos e passíveis de modificações. Acima de tudo, os desviantes são expulsos para espaços de mortificação. São as sociedades antropeômicas, que vomitam seus dejetos como alimentos podres mastigados e engolidos sem um mínimo de discernimento e que os destinam aos arquipélagos carcerários. Outro antropólogo, Pierre Clastres (1978), levou adiante tais reflexões sobre a educação para a luta dos guerreiros e os modos de assimilar desvios para concluir que as sociedades indígenas, com baixa hierarquia, são sociedades que lutam contra o Estado.

É *normal* estudarmos as filosofias, a história, as sociedades sempre em perspectiva de *evolução* e nos depararmos com os efeitos modernos da utopia: lugar seguro, ideal possível, espaço das mil coisas equacionadas, desigualdades, conflitos e até mesmo o fim da guerra com os monopólios de armas e soldados pelo Estado — e por que não de todo o equipamento sideral de controle e morte dirigido para alvos precisos, que também não deixam de ser alvos civis? Se quisermos, de modo condescendente, concluir que a ameaça da guerra como a que conhecemos até quase o final do século passado está em desuso ou desaceleração, também não há como deixar de constatar que o mercado de armas usadas por terra, mar e ar se robustece e traz consigo *estados de violências*. Estes vão, como bem sublinhou o filósofo Frédéric Gros (2009), da ameaça e efetivação pelos terrorismos, até as modulações acerca da criança maltratada. Ou ainda, como sublinhou o sociólogo e poeta Hans Magnus Enzensberger (2004), entramos na era dos *perdedores radicais*, que vão dos terroristas nascidos nos guetos de países ricos aos jovens bem alimentados, educados e surpreendentes assassinos em meio às escolas estadunidenses. Para todas essas ocorrências, nada mais adequado do que a aplicação do princípio da racionalidade neoliberal fundada no mérito, na concorrência e na competência do capital humano voltado ao controle geral das impunidades e de como é impossível acabar com o chamado crime (Foucault, 2008), incluindo-se as atuais gestões compartilhadas entre administração prisional e organizações de prisioneiros.

Seja na democracia representativa, participativa ou mesmo no socialismo, não se imagina outra maneira de enfrentar desvios de degenerados ou de degradados sem punição. Imagina-se? Uma punição a mais é destinada a cada movimentação capaz de produzir uma conduta criminalizável: de casa à escola, passando pelas empresas e parlamentos, pretende-se governar a *ordem*, como no Brasil, com instituições austeras acopladas ao regime de penas alternativas e de justiça restaurativa. A utopia da sociedade capitalista, que é sempre a continuidade real *ad infinitum*, ou a dos socialistas revolucionários ocupando o aparelho de Estado em nome da igualdade e da liberdade futuras, não abre mão do encarceramento e, antes dele, da punição às crianças com vistas a uma saudável vida adulta; cada uma a seu modo, normaliza, naturaliza e justifica a cultura da punição, com suas correlatas recompensas.

É preciso estar *preso* ao sagrado, ter *fé*, pois o que deixou de ser sagrado para alguém, na filosofia ou na religião, deixou de ser humano. Alguém pode se livrar de um costume moral, mas são poucos os que se libertam da moralidade, da ideia de costume moral. Para Max Stirner, autor do livro singular *O único e a sua propriedade*, de 1847, recolhido pela censura do Estado prussiano, o protestantismo fez do humano:

Um verdadeiro “Estado-de-polícia-secreta”. A “consciência” um espião sempre alerta, vigia todos os movimentos do espírito, e tudo o que faz e pensa é para ele uma ‘questão de consciência’ ou seja, questão de polícia (STIRNER, 2004, p. 76).

Estamos sob o comando do espírito que nos guia à utopia: a ilha dos bem-aventurados de Platão, o paraíso cristão, a igualdade socialista, a concorrência capitalista, a Amaurota, a principal cidade na ilha de Thomas More — por certo um contraste com outra ilha, a Inglaterra, de onde More fora embaixador enviado a Flandres, em 1515, por Henrique VIII, para defender os interesses comerciais britânicos diante da proibição de importação de lãs pelos Países Baixos e subsequentes ameaças de retaliações. No ano seguinte, More publica *Utopia* e, em 1535, é decapitado a mando do mesmo rei a quem serviu (Almino in More, 2004: IX-XXXVIII). Seu relato se baseia no depoimento coletado do marinheiro português Rafael Hitlodeu, que hipoteticamente teria acompanhado Américo Vespúcio em suas viagens relatadas em *Mundus Novus*, de 1507. Hitlodeu seria um conselheiro que recomenda aos reis da Europa sobre a “boa política” de Utopia. Esta ilha, como saberemos ao longo do livro, deve sua república (a melhor das repúblicas, segundo Hitlodeu) a um invasor, o rei Utopos, que lá se instalou e lhe deu seu nome. Produziu mudanças introduzindo seus valores e com isso garantiu o progresso atingido pelos primitivos, pois sem sua inovação lhes seria impossível alcançar a civilização. Tornaram-se autônomos, sem depender da relação com o exterior, constituindo

uma república fechada em si mesma. De certa forma liberal e ao mesmo tempo iliberal, um tanto epicurista supostamente fechada em seu jardim de delícias. Entretanto, como relata More, se o povo de *Utopia* coloniza os vizinhos é porque estes os admiram. Abre-se assim o epicentro difusor da boa colonização, para o bom colonialismo, para o imperialismo e para o internacionalismo socialista. Porém, como o relatado por Hitlodeu se deve à memória do narrador (More) e a memória sempre é imprecisa, emergem, por conseguinte, as ambiguidades necessárias e suficientes. Ao mesmo tempo, a partir de More surge o reverso dessa utopia positiva, a distopia ou utopia negativa. Poucos se interrogam, porém, sobre o que há de distopia na utopia, posto que o ideal de perpetuação de melhorias capitalistas atuais deverá nos conduzir e está em jogo certa totalização que governa as demais relações de cima para baixo, relações de soberania e obediência. E é isso que demonstra a sua viabilidade: na época, no presente e na permanência do desejo futuro. Ou seja, a realização do desejo futuro está na melhoria do quadro histórico local europeu da época, assim como na atualidade planetária, por meio da ONU, supondo a constante continuidade de elementos da utopia possível no presente capitalista.

Os elementos distópicos geralmente reduzem-se aos universais liberalizantes interceptados em quaisquer épocas e espaços, pois quando tais universais estiverem institucionalizados, espera-se que funcionem como efetivação em direção à utopia positiva por meio da democracia. Esta é simultaneamente reparadora de distopias (como o nazismo, que foi uma distopia a posteriori para os liberais, na medida em que funcionava na ocasião para a utopia democrática como interceptadora tática da chamada distopia socialista). Entretanto, os elementos distópicos (torturas, pena de morte, castigos supliciais normais no passado e questionáveis no decorrer da história até serem revestidos definitivamente pela Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948) estão presentes na própria utopia, na medida em que está em jogo alcançar no horizonte a *paz universal*, sob o regime capitalista, que se estenderá por Kant e Rousseau, ou mesmo pelos socialistas com sua totalização da produção. Seguindo More, como opostos complementares, globalização e totalização socialista compõem as suas relativas utopias, assim como reafirmam as mesmas distopias secundárias para fazer funcionar suas economias e regimes políticos. Talvez, para equacionarmos essa subordinação dos costumes ao soberano devêssemos olhar para o *Discurso da servidão voluntária* de Étienne de La Boétie (1982), redigido por volta de 1548. Para ele, são os costumes que poderão liquidar com a servidão ao tirano, essa conduta naturalizada que faz com que se prefira seguir um tirano a si próprio, que nos *prende à fé* na religião e na filosofia como uma ideia-fixa.

Governados pelo espírito, estamos sob os abalos possíveis no corpo pelo sensível que deve se ajustar ao comando do pensamento, dos pastores que guiam a consciência de alguém em um patamar hierárquico superior. More, ao final de sua *utopia*, dedica-se à religião dos utopienses ressaltando a unidade exemplar e admirável do cristianismo, assim como a liberdade de religião defendida pelo rei Utopos que garantiria a paz pela permanência da imortalidade da alma, pela manutenção da moralidade. Para tal é imprescindível *punir* principalmente ex-utopienses com a escravidão por virarem as costas à “excelente educação e à melhor formação moral possível” (MORE, 2004, p. 92). As relações sexuais antes do casamento também são punidas: não se pode mais casar senão com o perdão do príncipe (Idem, p. 93), assim como ficam desonrados pais e mães que acobertaram o sexo em sua casa. E no caso de um segundo adultério, não há mais perdão: pena de morte!² As demais penas não são fixas e variam segundo as transgressões. Em *Utopia*, assim como na história das punições, variam as penas e as condutas chamadas criminosas. E desde então, antes e depois de *Utopia*, permanece o mediador: a punição divina, a razão punitiva dos pais, dos professores, policiais, juízes, de qualquer superior, que nos deve ajustar ao celestial e ao terreno, cada vez mais normalizado.

Os anormais, perigosos, iracundos e insurretos nada mais são do que sujeitos que atentam à fusão do celestial com o terreno pela desrazão ou mesmo pela razão. Mundo dos soberanos de lá ou de cá, mundo que se conforma em função do altruísmo, a maior expressão do egoísmo, ou, em palavras mais recentes, mundo da tolerância, que deixa inalterada a relação fé-pensamento.

Não há corpo que não deva ser governado pelos pastores, pelo Estado, por cada súdito-cidadão em relação ao outro, sendo esta a maneira mais efetiva de perpetuação da sujeição e de produzir o amor à obediência e a concomitante renúncia e entrega de si, ou seja, o assujeitamento. Troquem de soberano, mas não abduquem de ser “um verdadeiro Estado de polícia secreta”, reformador e reformista, ao lado ou contra Jean-Jacques Rousseau, conhecendo ou desconhecendo o panoptismo de Jeremy Bentham. O corpo é o alvo do governo pelo Espírito ou pela Ideia. Nele não devem mais permanecer as expressões dos suplícios públicos depois que essas marcas moveram o povo contra o soberano. Nesse instante, apareceu a prisão moderna para governar as almas e robustecer os corpos nas atividades econômicas destinadas pela prisão. Disso já sabemos muito desde *Vigiar e punir*, de Michel Foucault. Entretanto, prolongam-se os suplícios privados (ainda que hoje estejam monitorados pelo controle à criança maltratada, à mulher espancada...), garantidos pela constituição que zela pelos filhos

2 Em especial a seção “Punições, procedimentos legais e costumes”, pp. 96-99.

como propriedade de seus pais, como bem situou, nestes termos, John Locke, nascido em 1632. Estamos numa época longeva, em que se pensa o pensamento que governa o corpo, os súditos, a sociedade, e pelo qual é imprescindível a punição, inclusive ao soberano que se exceder em suas prerrogativas. Substituí-lo é justo desde que mantida a moralidade. Primórdios do capitalismo, do liberalismo! Concluiremos com Stirner (2004):

A nossa unidade é o *Estado*, e nós que nos unimos, formamos a *nação*. Na nossa comunidade de nação, ou Estado, nós somos apenas homens. O modo de mover, isso diz apenas respeito à nossa *vida privada*; a nossa vida *pública*, ou como membros de um Estado é *puramente humana*. Tudo o que de desumano ou “egoísta” possamos ter é rebaixado à condição de “coisa da esfera privada”, e separamos claramente o Estado da “sociedade civil”, onde reina o “egoísmo”. O homem autêntico é a nação, o indivíduo é sempre egoísta. [...] Este é o discurso da burguesia (p. 83).

O tema distopia ganha cada vez mais presença no debate democrático. Define lugares ou situações de extrema opressão. Sua procedência recente vem de ficções literárias a respeito do totalitarismo, conectadas aos efeitos do final da II Guerra Mundial, e à disputa entre capitalismo e socialismo. Mas distopia também é algo anômalo relacionado, segundo a medicina, aos órgãos pélvicos, e se refere a *tudo* que é possível e imaginado a respeito do saber sobre o sexo, a partir da distopia genital ou prolapso dos órgãos pélvicos, geralmente associados ao útero e à vagina. Sem recusar essa referência (que situa o poder da medicina sobre o corpo da mulher, ou mesmo da relação da distopia com o feminino), mas dela não nos ocupando no momento, concentremo-nos, especificamente, na distopia contemporânea: o poder punitivo e seu exercício recoberto de humanitarismo nas prisões para adultos e jovens. O normal como distopia.

Os reformadores penais declaram sem rubor que a prisão não serve para nada, que é escola de delinquentes e espaço para penalizações suplementares, lugar de negociações penais e econômicas, espaço contínuo de ilegalismos, modo de penalizar a família e disseminar estigmas etc. etc. etc. Inseriram recentemente as penas alternativas como ideal de redução da prisão-prédio. O efeito foi inverso: não só mais condutas criminalizáveis e penalizações apareceram para serem executadas a céu aberto, inclusive envolvendo os próprios apenados com funções de monitoramentos sobre os demais, como surgiram mais prisões de segurança máxima, gestões compartilhadas entre a administração penitenciária e organizações não governamentais e, o mais surpreendente, a gestão da prisão com as organizações de presos. Tudo isso atravessa e, muitas vezes, procede das prisões para jovens governadas por penas eufemisticamente intituladas medidas socioeducativas. Os encarceramentos se expandem, as penalizações aumentam, os suplícios privados não findam. Mas mesmo

assim, os indivíduos livres, democratas ou não, desejam mais punições, um combate incessante e avassalador contra todos por meio do indivíduo *Estado-de-polícia-secreta* contra *as impunidades*. Enfim, para fins desta argumentação, antes da prisão estamos presos à moralidade. Portanto, a prisão não nos é exterior e é impossível delimitar um dentro e outro fora dela. Como bem situou Michel Foucault, a prisão é a imagem do terror. Em poucas palavras: estamos todos presos! Estamos?

Direito penal e normalizações andam lado a lado. Produzem penas e sanções, avaliam, dimensionam, educam, disciplinam, ressocializam, adequam e adaptam. Funcionam tanto em sociedades disciplinares, por vigilância e confinamentos, como ampliam seus raios em sociedades de controles com monitoramentos constantes a céu aberto para garantir a segurança de indivíduos e Estados. A atual conexão entre gestão penitenciária e organizações de presos, repercute, ora em uma baixa nos levantes nas prisões, ora em alta segundo as disputas entre os variados segmentos pelo controle da gestão prisional: as organizações de presos, por meio da legalidade e do regime dos ilegalismos, passam a governar de modo compartilhado a boa disciplina nas prisões. E a racionalidade neoliberal sai mais uma vez fortalecida, pois, não havendo como conter *todos os crimes*, ela torna possível a nova gestão dos ilegalismos. Não me aterei ao crescimento da população prisional jovem e adulta, de homens e mulheres, decorrente do *combate às drogas*. Diante dessa moralidade histórica que se institucionalizou desde o início do século passado, condenando o uso de *drogas*, nunca se viu tanta lucratividade no comércio de armas, no funcionamento de bancos, na indústria farmacêutica e na nova indústria do controle eletrônico do crime com políticas repressivas, como a *tolerância zero*, as assistenciais, como *redução de danos*, ou de acolhimento de usuários que dinamizaram as clínicas, geralmente religiosas, de combate ao vício, e que operam como utópicos mundos afastados dos vícios, chamadas de comunidades terapêuticas. Tudo funciona sob a mesma moralidade, ainda que não funcione para a chamada *vítima* ou *população vulnerável*. Mas esta se encontra mapeada, georreferenciada e disponível em bancos de dados para as chamadas *políticas públicas* e seus técnicos beneficiados com empregos fixos ou intermitentes, que operam, também, na terapêutica a céu aberto.

O abolicionismo penal é uma utopia? As práticas anarquistas com educação de crianças são idealizações? Começamos pela segunda. Em seu derradeiro curso *A coragem da verdade*, Michel Foucault chamou a atenção dos pesquisadores para o fato deles não darem a devida atenção às práticas do *militantismo* quando estas interceptam a organização sob a forma de partido. Como em outras ocasiões, Foucault estava atento às resistências e a como se produzem subjetivações que borram a figura histórica em

nossa cultura que é o sujeito e as formas de sujeições. Estava traçando a trans-historicidade do cinismo como prática de liberdade. E de certo modo, há muito mais cinismo nos anarquismos do que estoicismo. Mas esta é outra conversa. Interessa é que os anarquistas procuram em suas práticas a educação livre das crianças – e por educação livre entende-se um modo de associação em que a punição não está no centro ou na periferia do acontecimento. Isso se assemelha às considerações indicadas pelo antropólogo Pierre Clastres no início desta exposição? É certo. Trata-se nos anarquismos de associações em função de uma cultura libertária que forma guerreiros para a vida. Trata-se de associações com ausência de hierarquias com comandos superiores, em que funcionam as práticas da parrésia: a coragem de proferir a verdade sob risco de vida. Por isso mesmo é que os anarquistas sempre foram tidos como perigosos, terroristas e degenerados, como bem sistematizou a antropologia criminal de Cesare Lombroso. Para os anarquistas, em suas práticas, o desvio é integrante como transgressão desconhecida. É mais que um desvio, é uma deriva pela qual esses nômades produzem alimentação natural, sexo livre, associações surpreendentes, escolas antidisciplinares, cuidados com a natureza... Enfim, práticas transgressoras, muitas das quais, hoje em dia, apaziguadas no cotidiano estúpido e ignorante de anônimos cidadãos benfeitores.

O fim da punição começa em cada um, não é uma meta, não é utopia. É uma heterotopia, ou seja, a realização imediata de uma vida livre, uma ação direta. Michel Foucault em um pequeno escrito intitulado *Outros espaços*, de 1967, situa as heterotopias como contraposicionamentos, lugares de realização real das utopias, como momentos da crise em sociedades que não têm a pretensão de consolidar valores universais como a nossa, mas também como idealização na nossa sociedade dos recolhimentos, como espaços reais que realizam uma utopia como clínicas psiquiátricas e casas de repouso. Portanto, as utopias capitalistas sempre se realizam, ainda que em determinadas situações como distopias não reconhecidas. Mas naquela ocasião, Foucault estava interessado em posicionamentos e contraposicionamentos, e estes, como sabemos, geram novos posicionamentos, outras relações de poder; basta lembrar a reforma de Lutero, um contraposicionamento ao catolicismo, à ética do capitalismo, como bem mostrou o sociólogo Max Weber. Depois de 1968, os anarquismos deixam de ser contraposicionamentos, como fora o jornal *La Phalange*, nos anos 1830, com os fourieristas situando a unidade política das ilegalidades populares contra o direito penal, que encerra *Vigiar e punir*: o verdadeiro crime é o da burguesia contra o povo quando seus ilegalismos se transformam em leis, e se constrói o infrator como delinquente relacionado à sua história de vida — saber proporcionado pelo acoplamento das humanidades à ciência do direito penal, e que persiste até hoje, quando os técnicos humanitários

não conseguem pensar nada que não seja reformar a criminologia, deixando intocável a moralidade, haja vista como o movimento antipsiquiátrico se metamorfoseou em antimanicomial.

Depois de 1968 os anarquistas deixaram o contrapositionamento de lado para expandirem seus percursos nômades por territórios e linguagem computo-informacional. Acionaram, a partir do movimento antiglobalização, desde o final da década de 1990, as mais efetivas *ações diretas*. Outros a eles se juntaram, se separaram ou encontraram conforto em ONGs e fundações. Muitos se surpreendem com suas táticas, como a dos *black blocs*. E como sempre são revoltados e transgressores, recusam identidades e não dão sossego. Ou melhor, têm inclusive impulsionado os acomodados a constatar os limites da democracia representativa e participativa. Tem um preço, é claro. Afinal estamos no capitalismo sob a racionalidade neoliberal que amalgama a todos ao Estado como categoria do entendimento. Vitória do kantismo governando a direita e a esquerda.

O abolicionismo penal não é uma utopia. Também emergindo do acontecimento de 1968 – que conservadores e moderados bradam que deve ser esquecido –, ele considera que cada infração é uma *situação-problema*. De início tal constatação enfrenta diretamente o direito penal, sua economia das penas, sua suposta validade universal para explicitar que o direito penal é seletivo (como expusera *La Phalange*, no século XIX e no XVIII William Godwin, em seu pouco conhecido *An inquiry concerning political justice*, de 1793, quando também escancarou que utópica é a prevenção geral). Lidar com uma *situação-problema* hoje em dia é estancar as delegacias, agilizar o procedimento, situar infrator, vítima, promotores, advogados, técnicos e juízes em uma relação horizontal, procurando encontrar uma *resposta-percurso* para cada caso, sem o uso da cadeia ou dos monitoramentos pessoais ou eletrônicos, afastando o sequestro violento dos corpos envolvidos nessa situação. É também indenizar a vítima e principalmente produzir redução de custos do Estado com o sistema penal. Importa tão somente o acontecimento especial que envolveu as pessoas enredadas em uma *situação-problema* e, definitivamente, acarreta o fechamento das prisões.

O abolicionismo penal instaurado por Louk Hulsman não deseja ser uma escola, mas apenas situa o possível, pois já há uma sociedade sem penas (e são práticas que antecedem qualquer enunciado filosófico), em que os efeitos de uma *situação-problema* são acertados entre envolvidos sem a necessidade de polícia ou tribunal. Mas se houver uma necessidade lateral para o equacionamento entre as forças, nada melhor do que contar com a horizontalização de autoridades do saber dispensadas das referidas hierarquias. Porém, isso só não é suficiente. É preciso introduzir, simplesmente, o princípio do direito civil, a conciliação. E feito isso, não há mais

lugar para o direito penal. Eis uma luta e não uma disputa por direitos, pois luta por direito em nossa sociedade é sempre luta pela vida! Para que o cotidiano não pensado seja pensado fora da moralidade exercitada, precisamos nos libertar da *prisão* que governa nossas subjetividades. Trata-se de considerar o abolicionismo penal como uma heterotopia de percurso, e não como uma utopia, na medida e na desmedida em que intercepta a prisão na moralidade. Do contrário, sempre aparecerá alguém a perguntar: o que colocar no lugar da prisão, do direito penal, do castigo? Não há lugar a ser preenchido, mas sim como produzir e ocupar o vácuo.

Para o capitalismo, sua fé e realização dependem da crença nas utopias, no governo do pensamento que inibe práticas inventivas, saberes insurgentes, enunciados perturbadores. A utopia neoliberal do capitalismo funda-se no mérito, na competência e na concorrência fazendo do *sujeito*, um capital humano e do agente social, um inovador que se governa pela disseminação das práticas democráticas do regime político para as relações comuns. Crente no aumento de punições (pelo direito penal, pelas reformas e pelo compartilhamento), ele governa os outros em direção à paz, ou melhor, à *cultura de paz* como um sujeito resiliente. Enfim, More e a sua *Utopia*, como as demais utopias, apenas consolam e reproduzem a esterilidade lírica da sintaxe na dramática busca de realização do desejo. Faltam-lhes prazeres, sobram-lhes medos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE LA BOÉTIE, Étienne. *Discurso da servidão voluntária*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GROS, Frédéric. *Estados de violências*. Tradução de José Augusto da Silva. Aparecida: Ideias e Letras, 2009.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *El perdedor radical*. Anagrama: Barcelona, 2004.
- GODWIN, Willian. *An inquiry concerning political justice*. Londres: G. G. J. and J. Robinson, Paternostre-Row, 1793.
- LOCKE, John. *Segundo tratado sobre o governo*. Tradução de E. Jacy Monteiro. São Paulo: Abril, 1978.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Anah de Melo Franco. Brasília: Instituto de Pesquisas de Relações Internacionais/ Universidade de Brasília, 2004.
- PASSETTI, Edson (Org.). *Curso livre de abolicionismo penal*. Rio de Janeiro: Revan, 2012.
- _____. Vivendo e revirando-se: heterotopias libertárias na sociedade de controle. In: *Revista Verve*, São Paulo, v. 4, Nu-Sol, 2003, p. 32-55. Disponível em: <http://www.nu-sol.org/verve/pdf/verve4.pdf>

_____. Ensaio sobre um abolicionismo penal. In: *Revista Verve*, São Paulo, v. 4, Nu-Sol, 2003, p. 83-114. Disponível em: <http://www.nu-sol.org/verve/pdf/Verve9.pdf>

STIRNER, Max. *O único e a sua propriedade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004.

GESTÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS: UMA ANÁLISE SOBRE O PROGRAMA DE CAPACITAÇÃO MUSEOLÓGICA DO SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SANTA CATARINA

Maurício Rafael¹

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo avaliar a influência das políticas culturais, especificamente as de formação, no campo organizacional dos museus catarinenses executadas pelo Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC), setor vinculado à Fundação Catarinense de Cultura (FCC). Para tanto, pretende-se identificar e caracterizar a política de capacitação praticada pela FCC, no período compreendido entre os anos 2011 e 2015; além de aferir a contribuição desta ação para o desenvolvimento das práticas museológicas dos profissionais de museus partícipes do projeto.

Palavras-chave: Gestão pública. Museus. Capacitação. Avaliação.

ABSTRACT

This study aims to evaluate the impacts of the cultural policies, especially those of training carried out by the Santa Catarina State Museum System – Santa Catarina State Cultural Foundation (SEM/SC - FCC) in the organizational field of its museums. Therefore, it aims to identify and analyze the training policy practiced by the FCC in the period between 2011 and 2015, as well as to measure the contribution of these actions for the professionals involved on the project and its museological practices development.

Keywords: Public management. Museums. Training. Evaluation.

MUSEU COMO OBJETO DE POLÍTICA PÚBLICA

O museu não mais escapa, pois, à sua inserção num sistema que tenta pensar as relações e os “filtros” que existem entre cultura, arte e sociedade, rejeitando esquemas simplistas que postulam homologias mecânicas e introduzindo a discussão ideológica no cerne do problema. O museu é, antes

¹ Graduado em Museologia pelo Centro Universitário Barriga Verde (Unibave), mestrando do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus/USP). Foi coordenador do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC), no período compreendido entre 2011 e 2015. Atualmente é Supervisor de Museologia e Acervos do Museu da Cidade de São Paulo.

de mais, uma instância de mediação: entre objetos e pessoas; entre profissionais e públicos; entre criadores e modos de circulação e apropriação das suas obras; entre os poderes oficiais e as visões contra-hegemônicas, entre modelos organizacionais e lógicas vivenciais e mundanas. Basta pensar na complexidade do campo profissional que rodeia hoje o museu para nos apercebermos de que os recursos que mobiliza pressupõem uma ampla negociação de significados (LOPES, 2005, p. 96).

Os museus configuram-se como agentes de integração entre os indivíduos e as mais diversas narrativas culturais. São lugares de pesquisa, de reabilitação e de fortalecimento das identidades culturais, assim como de formação e produção de conhecimento.

Nesse sentido, cada vez mais se faz necessário estabelecer um processo de valorização e articulação entre as políticas públicas para museus (federais, estaduais e municipais), na tentativa de viabilizar métodos para a qualificação dos processos museológicos desenvolvidos por essas instituições.

A reunião ou a organização dos museus formam um campo próprio, denominado *museal*, em que valores, critérios, práticas e discursos específicos são reconhecidos (SANTOS, 2004).

Como destaca Myriam Sepúlveda dos Santos, o Estado pode ser considerado um dos principais agentes influenciadores nos campos organizacionais. “No caso dos museus brasileiros, a construção de um campo museal precisa necessariamente ser pensada a partir de políticas culturais desenvolvidas pelo Estado” (SANTOS, 2004, p. 68). Desse modo, as organizações tendem a obedecer às regras do Estado, que é responsável pelo planejamento, execução e avaliação das políticas culturais. Isso pode ser percebido especialmente nas três últimas décadas no Brasil, período em que o país vem experimentado importantes transformações no campo da gestão cultural, como afirma Cristina Bruno:

A área correspondente à gestão cultural, em função da sua expressiva pluralidade tem sido alvo de muitas e importantes iniciativas. Por um lado, os grupos sociais têm se organizado e atuado de forma sistemática em função da valorização das mais variadas manifestações culturais e, por outro, os distintos segmentos do poder público têm proposto diversos modelos de gestão, que se articulam a partir de redes e sistemas, contando com a dinâmica participação de representantes da sociedade (2011, p. 118).

No campo da cultura, o Estado atua orientado pelas diretrizes de sua política cultural, que compreende um programa de intervenções que podem ser realizadas, tanto pelo próprio Estado, quanto por instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários, “com o objetivo de satisfazer

as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”. Ou ainda, pode-se compreender essa política cultural como “conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável” (COELHO, 2004, p. 293).

Diante do fato de que a maioria dos museus estabelecidos em Santa Catarina seja formada por instituições públicas vinculadas à estrutura administrativa do Estado ou das prefeituras municipais², cabe analisar a influência das políticas públicas no campo organizacional dos museus. Sabendo do desafio e abrangência de uma pesquisa que pretende abraçar tal espectro, este artigo faz um recorte na Política Estadual de Museus executada pelo Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC), e mira nas ações de capacitação e formação e seus possíveis reflexos na estrutura e configuração do campo museológico catarinense.

O CAMPO MUSEAL CATARINENSE E O DESAFIO DA REGIONALIZAÇÃO

[...] vão desde o pequeno conjunto de curiosidades reunidos em uma sala de aula desativada da escola, até os grandes museus de caráter nacional organizados dentro das mais modernas técnicas de conservação e exposição. Entre estes extremos, encontramos museus de porte médio instalados em prédios históricos; pequenos museus municipais, acomodados em salas das prefeituras e casas de cultura; ou coleções particulares que evoluíram para museus abertos ao público (OLIVEIRA, 2007, p. 28).

Em relação ao Estado de Santa Catarina, a escassez de uma produção teórico-referencial que absorva amplamente a história dos museus catarinenses, aponta para uma possível fragilidade de tais instituições e dos órgãos públicos regulamentadores. O aporte bibliográfico incipiente sobre o surgimento e o desenvolvimento das instituições museológicas, exigiria, para além do histórico da constituição dos museus, uma análise a respeito das questões políticas e culturais do Estado (OLIVEIRA, 2007).

Mesmo sob modestos referenciais, pode-se dizer que, da mesma forma que a criação de grande parte dos museus, as instituições catarinenses são herdeiras do hábito de colecionar, conforme aponta Duarte:

² Dos 193 museus aderidos ao SEM/SC, 143 são geridos pelos poderes públicos nas seguintes esferas federativas: municipal (122), estadual (12) e federal (9), somando 74% da rede. Fonte: Fundação Catarinense de Cultura (março/2016).

Em Santa Catarina, a ideia de museu iniciou a partir de um armário com prateleiras que cada escola tinha, com amostras e exemplares arqueológicos, etnológicos e biológicos, entre rochas e amostras minerais. Nos colégios de orientação religiosa, sempre uma sala estava reservada para o *Museu*, com animais taxidermizados entre outras espécies de coleções utilizadas com fins pedagógicos (2008, p. 25).

O colecionismo foi o mote para o surgimento dos museus catarinenses, concernente à necessidade do homem, frente à possibilidade de ressignificar sua história, seus mitos, sua identidade.

As coleções, reunião e guarda de objetos representativos de sua passagem pela terra, ao mesmo tempo em que retratam a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, também representam o homem ou a sociedade que a coletou e transformou em coleção (SUANO, 1986).

No estado de Santa Catarina, 77% dos espaços museológicos possuem caráter histórico, etnográfico ou antropológico³, o que parece configurar um campo mais conservador, influenciado por práticas vinculadas ao conceito tradicional de museu – ligado à preservação da memória de ocupação de um espaço/território.

Vale registrar que Santa Catarina é um estado cuja diversidade étnica é distribuída nas inúmeras correntes migratórias que deixaram heranças culturais preservadas até os dias atuais. Destaca-se na formação do campo museal catarinense a importância do processo de imigração ocorrido no final do século XIX, quando, impulsionados pela propaganda colonizadora, imigrantes europeus povoaram o território catarinense, trazendo na bagagem seus valores, hábitos e crenças. Por vezes tais coleções interagem com outros bens culturais que pertenciam aos povos indígenas e caboclos já estabelecidos por aqui antes da chegada dos europeus. Forma-se aí uma representação das diferenças e conflitos entre suas culturas que precisam ser mediadas pelo poder público (FCC, 2014).

Segundo Elizabete Neves Pires (2007), os acervos museológicos do estado de Santa Catarina, entre eles, os formados pela história da imigração, permeiam por um número significativo de museus municipais espalhados pelo estado, capazes de guardar objetos de uso doméstico e utensílios de trabalho agrícola dos *desbravadores* e *pioneiros* que colonizaram o território.

Percebe-se nessa última informação que as prefeituras municipais, responsáveis em sua maioria pela administração direta dos espaços museológicos catarinenses, reforçam a questão da identidade europeia por meio de seus acervos.

³ Fonte: Fundação Catarinense de Cultura (março, 2016).

Maria Isabel Leite (2005) defende que os museus “não sejam sacralizadores de valores herdados, sobretudo do passado”. A autora sinaliza a importância de se compreender o espaço museológico como “um fórum, um espaço de encontro, um espaço de debate – um espaço em que as coisas se produzem e não apenas o já produzido é comunicado” (p. 37). Em outro texto de sua autoria, afirma ainda:

Os museus não apenas exercem o papel da guarda, mas têm vocação para investigar, documentar e comunicar-se [...] são espaços de produção de conhecimento e oportunidades de lazer que por trabalharem permanentemente com o patrimônio cultural, buscam desenvolver as identidades locais, regionais, nacionais e internacionais (LEITE, 2006, p.75-76).

É nesse mosaico cultural, ainda conservador, enraizado em Santa Catarina, que os museus estabeleceram suas bases de atuação. Práticas que, por vezes destoam das ações estabelecidas por uma Museologia mais contemporânea que compreende o espaço museológico menos como local de afirmação identitária (e de poder) e mais como fórum de questionamentos e reflexões sobre presenças e ausências de determinadas práticas sociais e culturais.

BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA MUSEUS EM SANTA CATARINA

Mesmo antes da criação da Política Nacional de Museus (PNM, 2003) □ desenvolvida pelo Ministério da Cultura (MinC) e posteriormente pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC) □, ainda na década de 1980 e por meio de esforços conjuntos de diversos profissionais da área museal, a Fundação Catarinense de Cultura - FCC já havia ensaiado uma política pública para os museus no estado, objetivando a organização do setor e a profissionalização no que concerne às singularidades e à diversidade das práticas e dos discursos sociais. Essa construção atravessou diferentes momentos políticos que influenciaram na sua formatação, reformulação e execução.

Apesar de ter sido criado oficialmente em 1991 (Decreto nº 615/91) e de ser um dos primeiros sistemas de museus do país, a atuação do SEM/SC, enquanto rede articuladora de instituições museológicas, existe, de fato, desde 1986, quando foi institucionalizado o antigo Sistema Nacional de Museus (SNM) pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN/MinC). No mesmo ano, foi criada também, em âmbito federal, a Coordenadoria de Acervos Museológicos – vinculada à Fundação

Nacional Pró-Memória (órgão executivo da SPHAN) – e que se destinava a assessorar os trabalhos técnicos, editar publicações e prover verbas financeiras para o desenvolvimento das atividades dos museus vinculados a esse órgão. O SPHAN foi extinto em 1990 dando lugar ao Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC), que por sua vez foi absorvido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1994.

Ainda no âmbito nacional, o antigo SNM (solapado juntamente com a Fundação Pró-Memória, em 1990, durante o Governo Collor) possuía competências voltadas para área museológica brasileira como um todo, tais como: sugerir diretrizes, métodos, estimular programas de capacitação na área, intercâmbio, pesquisas, prestar assistência técnica e estava vinculado a um comitê formado por representantes de entidades museológicas públicas e privadas (Portaria nº 284/86).

Seguindo esse propósito, foi formatado dentro da estrutura da FCC, em 1986, o Sistema Estadual de Museus, subordinado à extinta Unidade de Ciências, com o objetivo de “articular museus existentes no estado no sentido de integrar o Sistema Nacional de Museus, de forma que venham a merecer a devida atenção daquele organismo”⁴.

No período de 1986 a 1990 foram desenvolvidas ações de articulação entre as instâncias federal, estadual e municipal no sentido de viabilizar recursos públicos que possibilitassem ações de qualificação da infraestrutura de instituições museológicas. Ainda na década de 1980 foram executadas as primeiras iniciativas de capacitação direcionadas aos profissionais do campo museal, denominadas “Oficinas de Museologia”, que agrupava profissionais de instituições museológicas oriundos de diferentes municípios, em determinado museu para o desenvolvimento de práticas técnicas supervisionadas por profissionais contratados.

Porém, como reflexo da desarticulação e extinção do SNM, o SEM/SC tem suas atividades diminuídas e absorvidas pela criação, na estrutura organizacional da FCC, da Gerência de Organização e Funcionamento de Museus (GEOMU), que inicialmente se dedicava ao apoio técnico direcionado aos seis museus vinculados à Fundação.

Em 2004, influenciada pela implantação do novo Sistema Brasileiro de Museus (SBM), a FCC focou no desenvolvimento de um debate a fim de reestruturar a política estadual de museus e reformular sua atuação para o campo museológico catarinense.

Essa reestruturação foi efetivada a partir da realização do 1º Fórum de Museus de Santa Catarina, realizado na cidade de Florianópolis, em

⁴ Ofício Circular nº 54/86, expedido pela FCC em 10 de outubro de 1986 e endereçado aos museus catarinenses.

2005. Na ocasião do evento, que agregou mais de 120 pessoas de todas as regiões catarinenses, foram formuladas e aprovadas, em plenária, as diretrizes que formam a base da Política Estadual de Museus (PEM), dividida em seis áreas (eixos) de atuação, denominadas eixos estruturantes, a saber: **Capacitação e Formação** (1)⁵; Gestão (2); Financiamento e Fomento (3); Democratização e Acesso aos Bens Culturais (4); Acervos (5); Pesquisa (6)⁶.

Em 2006, como consequências das deliberações aprovadas durante o Fórum ocorrido no ano anterior, o SEM/SC foi reativado por meio do Decreto 4.123/06, que institucionalizava novamente um programa de políticas públicas direcionado aos museus.

Nos anos que se seguiram, o Sistema concentrou sua atuação na formação dos agentes atuantes em museus e nas instituições afins. Foram oferecidas oficinas de capacitação em parceria com o antigo Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/MinC) □ e responsável pela implantação da Política Nacional de Museus.

No ano de 2011, a atuação do SEM/SC foi novamente reformulada por meio do Decreto 599/11, estabelecido após consulta e discussão pública. Foi uma revisão impulsionada, de certo modo, pelo estabelecimento de novos marcos regulatórios para o campo museal brasileiro, como a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC), originária da estrutura do DEMU/IPHAN/MinC e da Lei Federal 11.904/2009, denominada *Estatuto de Museus* que preconiza um série de atribuições, responsabilidades e normatizações para os museus, suas entidades mantenedoras e seus profissionais. De acordo com a nova legislação estadual, o SEM/SC visa à coordenação, à articulação, à mediação, à qualificação, ao fortalecimento e à cooperação entre os museus. Atualmente, reúne 193 instituições museológicas, entre públicas e privadas, de 106 municípios catarinenses ⁷.

São, ainda, objetivos específicos do SEM/SC:

I – promover a articulação entre as instituições museológicas existentes no estado, respeitada a autonomia jurídico-administrativa, cultural e técnico-científica de cada uma delas;

[...]

III – divulgar padrões e procedimentos técnico-científicos que sirvam de

⁵ Grifo da pesquisa.

⁶ Detalhes sobre as diretrizes dos eixos da Política Estadual de Museus podem ser obtidos em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/pagina/4426/politicaestadualdemuseus>

⁷ Informação obtida, em março de 2016, pelo Cadastro Catarinense de Museus, coordenado pelo Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC).

orientação às equipes responsáveis pelas instituições museológicas estabelecidas no estado;

IV – estimular e promover programas e projetos de incremento e qualificação, bem como incentivar a formação, atualização e valorização dos profissionais de instituições museológicas existentes no estado [...]⁸

Atendendo a esses três objetivos destacados, o SEM/SC dá início a um plano de ações envolvendo cursos, palestras, edição de publicações, desenvolvimento de grupos de trabalho e pesquisa, além de visitas técnicas aos museus do interior do estado. Essa atuação mais sistemática visa à aproximação com os gestores públicos, conscientização dos profissionais atuantes em museus quanto às normatizações técnicas existentes e ao conhecimento sobre a realidade dessas instituições.

Outra novidade foi a divisão do território catarinense em sete regiões museológicas, a saber: Oeste (1); Meio-Oeste (2); Serra (3); Sul; (4) Grande Florianópolis (5); Vale do Itajaí (6) e Norte (7) – permitindo, assim, um maior conhecimento das especificidades de cada território e uma atuação regionalizada. Essa divisão respeita os parâmetros estabelecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), amplamente reconhecida e legitimada pela sociedade civil.

Figura 1: Mapa de Santa Catarina com a identificação das regiões museológicas.



Fonte: Sistema Estadual de Museus (SEM/SC)

⁸ Recorte do Decreto 599 de 18 de outubro de 2011.

2. O PROGRAMA DE CAPACITAÇÃO MUSEOLÓGICA

[...] temos que colocar um primeiro dado também da realidade, do momento que a gente está vivendo dentro da ciência museológica ou da prática museológica. Há, na realidade, uma “Museologia existente, real, que está aí fora, e há uma Museologia postulada, sonhada, desejada” (GUARNIERI, 1984, p. 65).

Segundo o relatório da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic), realizada no período de 2003 a 2005, a implantação de programas de capacitação profissional para funcionários do setor cultural é considerada um dos desafios para que o setor se posicione de forma contundente no conjunto das políticas públicas nacionais culturais. Para o relatório, “a formação de pessoal voltado especificamente para as demandas da cultura é uma das maneiras eficazes de incluí-la na agenda das políticas locais” (IBGE, 2007).

No início de 2011, juntamente com a reformulação da atuação do SEM/SC, essa ação também sofreu alteração, pois nas consultas públicas estabelecidas com o setor museológico (gestores, profissionais e estudantes) foi identificada a necessidade de uma concatenação entre oficinas com diferentes temáticas, possibilitando assim uma visão sistêmica sobre o conjunto dos assuntos e práticas abordados. Também foi pleiteada a regionalização ou replicação desses cursos, pois muitos profissionais não conseguiam frequentá-los quando eram ofertados em cidades distantes de seus locais de atuação.

Após uma série de reuniões, onde foram analisadas essa e outras questões, a equipe técnica do SEM/SC planejou um programa de formação continuada que abarcasse, de forma introdutória, diferentes temáticas presentes nas práticas desenvolvidas nos museus e que respeitasse as normatizações vigentes. Algumas oficinas que já vinham sendo proporcionadas pelo Sistema serviram de base e foram incluídas no projeto.

Essa nova formatação gerou o Programa de Capacitação Museológica (PCM), dividido em módulos (ou oficinas) a serem ofertados, de forma progressiva, ao longo de quatro anos (2011-2015), em todas as regiões museológicas. Seus objetivos iniciais eram:

- a. qualificar os profissionais atuantes em museus, por meio de um procedimento ascendente de capacitação, sobre temáticas pertinentes ao campo museal catarinense;
- b. democratizar o acesso aos cursos, de forma a replicar os módulos em todas as regiões;
- c. criar condições para o estabelecimento de uma rede de contatos e trocas de informações entre os participantes;
- d. auxiliar, os museus partícipes, no desempenho de suas distintas funções técnicas e sociais.⁹

9 Objetivos descritos no documento entregue à presidência da FCC e que apresentava as motivações para o desenvolvimento de um programa de formação continuada em Museologia.

A partir desses pressupostos foram planejados os seguintes módulos para execução nos próximos quatro anos, conforme apresenta tabela a seguir:

Tabela 1: Cronograma de execução dos módulos pertencentes ao PCM

Módulo	Oficina	Execução
1	Gestão e planejamento museológico	2011
2	Documentação museológica e gestão de acervos	2012
3	Sustentabilidade dos museus	2012
4	Conservação de acervos e gestão de riscos	2013
5	Comunicação museológica	2013
6	Ação educativa e acessibilidade em museus	2014
7	Museus e turismo	2014

Fonte: Fundação Catarinense de Cultura

Esse projeto foi inserido dentro do eixo programático 1 da Política Estadual de Museus, que versa sobre a necessidade de implantação de cursos de instrumentalização e estudos acerca da cadeia operatória museológica¹⁰.

Os módulos do PCM foram planejados com objetivo de ofertar uma capacitação em longo prazo que alcançasse a maior parte dos profissionais atuantes em museus catarinenses. Também era intuito que, ao seu final, o programa propiciasse aos participantes um conhecimento maior sobre a Museologia, os museus e a função social destes equipamentos culturais nos tempos contemporâneos; conforme sinaliza Maria Cristina Oliveira Bruno quando detalha a superação de paradigmas constantes que os museus vêm atravessando ao longo dos anos:

A história dos museus, de uma forma geral ou pelo menos como a bibliografia referencial tem evidenciado, pode ser reconhecida como a sequência de momentos de mudança e/ou rupturas em relação, por um lado, à superação de paradigmas referentes aos estudos de cultural material e, por outro, à identificação das possibilidades de inserção social das ações museológicas. Nessa perspectiva é possível considerar que os museus, desde o

¹⁰ Maria Cristina Oliveira Bruno considera que “pesquisa e preservação constituem os parâmetros definidores e elementares dessa cadeia operatória”. Enquanto que os parâmetros delimitadores do campo essencial de ação museológica se consolidam a partir da dinâmica da cadeia operatória dos procedimentos de salvaguarda e comunicação – sempre amparados na perspectiva delineada pelas ações de planejamento e avaliação (BRUNO apud MIZUKAMI, 2014).

século XVIII, deram início ao estabelecimento de um modelo institucional hegemônico, organizado a partir do entrelaçamento e dependência entre um edifício, as ações técnicas e científicas de pesquisa (diferentes campos de conhecimento), salvaguarda (conservação, documentação e armazenamento) e comunicação (exposição, ação educativo-cultural) e o potencial do público. Esses vetores, até hoje presentes na sustentação das instituições museológicas, têm ampliado e desdobrado os horizontes de atuação dos museus com vistas a propiciar melhor definição e enquadramento em relação aos compromissos preservacionistas e educacionais (BRUNO, 2009, p.16).

DO PROJETO À PRÁXIS COM ALGUNS PERCALÇOS

A formação do agente cultural exige que ele conheça todos esses aspectos de uma determinada linguagem artística, que ele saiba trabalhar com grupos, sem impor seus próprios desejos e finalidades, deixando que o grupo encontre suas questões, seus valores, suas motivações e objetivos, dando o suporte necessário para que o processo de descoberta siga o seu curso (HELENA, 2007).

A partir da submissão do projeto e aprovação da FCC para sua execução, a equipe do SEM/SC uniu esforços para contatar possíveis instrutores dos primeiros módulos, bem como articulação com instituições locais que poderiam sediar as oficinas.

Ainda na ocasião, estabeleceram-se os princípios que norteariam o projeto¹¹:

- e. os módulos do PCM não poderiam ser demasiadamente rígidos, dogmáticos ou teóricos, mas sim deveriam reconhecer as contribuições possíveis de diferentes regiões e museus representados;
- f. os ministrantes dos módulos deveriam ter conhecimento da realidade e das diferentes especificidades do campo museal catarinense;
- g. a execução do PCM só teria êxito se o seu desenvolvimento fosse considerado como uma ação que requer continuidade, acompanhamento e avaliação, sendo considerado como um processo dinâmico e recorrente;
- h. os parceiros locais (universidades, prefeituras municipais ou até mesmo museus) deveriam ser adequadamente instruídos e compreendidos como partícipes da execução do programa;
- i. a divulgação das datas e locais de realização dos módulos deveria ser feita com antecedência necessária para possibilitar a programação dos técnicos atuantes em museus.

¹¹ Descritos no relatório de atividades do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC) no ano de 2011.

No entanto, logo após a aprovação do projeto veio do gabinete da presidência da FCC a recomendação para adequações na estrutura orçamentária do PCM, determinando um corte na ordem de 20% da estimativa inicial de dispêndio financeiro. A justificativa para tal demanda apoiava-se no fato da execução do programa não ter sido prevista no planejamento das ações para 2011, entregues no final do ano anterior e que seria preciso readequar os valores planejados aos outros projetos da FCC já autorizados.

Aí residiu a primeira dificuldade para o desenvolvimento do PCM: seria necessário reduzir, de sete para seis, o número de cidades que seriam sede das capacitações. A proposta inicial era de replicar os cursos em todas as regiões do estado evitando que seus participantes se deslocassem mais que 100 quilômetros. Esse caso exemplifica a tese de Pierre Bourdieu (2004), segundo a qual é intervencionista a função do Estado na regulação ou influência do funcionamento do campo cultural, seja por meio de ações financeiras, seja por intervenções jurídicas, em virtude da sua capacidade de concentrar um conjunto de recursos materiais e simbólicos, ou até de criar dificuldades e limitações na execução de políticas públicas.

Diante do exposto, e mesmo fragilizando um dos princípios do PCM, seria necessário agrupar duas regiões em uma. Para o primeiro módulo, após debate entre a equipe, definiu-se que as regiões Norte e Vale do Itajaí seriam agrupadas, sob a justificativa de que, à época, eram as duas regiões que possuíam o maior grau de amadurecimento das práticas museológicas e de institucionalização dos museus estabelecidos no estado. A decisão foi criticada pelos profissionais daquelas regiões que se sentiram lesados e comunicaram o fato por e-mails e telefonemas, reclamando daquilo que Rafael Pereira Oliveira denomina como a incapacidade dos governos de lidarem com a principal característica desse campo, que é a sua desconcentração.

Santa Catarina é o terceiro estado do país com melhor distribuição de museus por seus municípios, sendo que Florianópolis é a capital com menor concentração de museus. Esta característica, associada a uma distância muito grande entre o governo do estado e os municípios, gera museus mais estruturados e amparados pelo estado no litoral e um sentimento de isolamento no interior (OLIVEIRA, 2007, p.150).

Essa restrição seguiu também no ano de 2012, fazendo com que os módulos 2 (Documentação Museológica e Gestão de Acervos) e 3 (Sustentabilidade dos Museus) também fossem oferecidos em seis cidades, e não sete, como previa o projeto original e conforme explicita a tabela abaixo.

Tabela 2: Locais de realização dos três primeiros módulos do PCM

Módulo	Cidades / Regiões Atendidas
1	Pinhalzinho (Oeste); Treze Tílias (Meio-Oeste); Lages (Serra); Urussanga (Sul), Florianópolis (Grande Florianópolis); Pomerode (Norte e Vale do Itajaí).
2	Maravilha (Oeste); Campos Novos (Meio-Oeste e Serra); Criciúma (Sul); Florianópolis (Grande Florianópolis); Blumenau (Vale do Itajaí); Joinville (Norte).
3	Xanxerê (Oeste); Lages (Meio-Oeste e Serra); Orleans (Sul); São José (Grande Florianópolis); Rio do Sul (Vale do Itajaí); Mafra (Norte)

Fonte: Elaborado pelo autor

Apesar da frustração que gerou na equipe organizadora, o redimensionamento ocorrido nos módulos 2 e 3 não sofreu grandes questionamentos por parte dos profissionais, que logo se adaptaram à nova proposta. A despeito das limitações impostas, era preciso avançar e dar prosseguimento ao programa. Assim, as regiões agrupadas foram o Meio-Oeste e Serra, pelo entendimento de que aqueles territórios possuíam o mesmo número de equipamentos museológicos, se comparados com outras regiões.

Ainda em 2012, um fator decisivo na configuração política do estado altera, mais uma vez, o planejamento do PCM: as eleições municipais. Afinal, 63% dos museus aderidos ao SEM/SC (122 instituições) estão vinculados ao poder público municipal, e com as mudanças que poderiam ocorrer (e ocorreram) nos municípios após o pleito eleitoral, seria necessário ofertar novamente o módulo 1, considerado introdutório e essencial para a continuidade dos participantes nas oficinas subsequentes. Dessa forma, aqueles que não participaram do início da formação continuada tinham a oportunidade de ser inseridos no processo de formação. Corroborou para essa reflexão, ainda, o diagnóstico de que boa parte dos museus ainda não possuía quadro técnico efetivo. Sendo assim, as mudanças político-administrativas influenciariam na rotatividade dos profissionais.

No ano seguinte, foi proposta uma mudança no cronograma de execução do programa. Retomou-se, portanto, a oferta do módulo 1 (Gestão e Planejamento Museológico) para atender a essa nova demanda de técnicos contratados ou remanejados pelas prefeituras. Porém, diante da dificuldade de execução de mais de dois módulos num mesmo ano (numa tentativa de manter o cronograma inicial) e por reconhecer que dificilmente funcionários de museus também seriam autorizados a se ausentar três vezes em um único ano, optou-se pela alteração no planejamento dos módulos para o seguinte cronograma:

Tabela 3: Novo cronograma de execução dos módulos pertencentes ao PCM

Módulo	Oficina	Execução
1	Gestão e planejamento museológico	2011
2	Documentação museológica e gestão de acervos	2012
3	Sustentabilidade dos museus	2012
1	Gestão e planejamento museológico	2013
4	Conservação de acervos e gestão de riscos	2013
5	Comunicação museológica	2014
6	Ação educativa e acessibilidade em museus	2014
7	Museus e turismo	2015

Fonte: Elaborado pelo autor

O módulo 1, portanto, foi retomado e oferecido em quatro cidades em 2013, ano em que também foi desenvolvido o módulo 4 (Conservação de Acervo e Gestão de Riscos). Outra novidade naquele período seria a execução desta última oficina em sete cidades, atendendo ao projeto original do projeto. Em 2014, deu-se sequência à programação com a oferta dos módulos 5 (Comunicação Museológica) e 6 (Ação Educativa e Acessibilidade em Museus), conforme tabela abaixo:

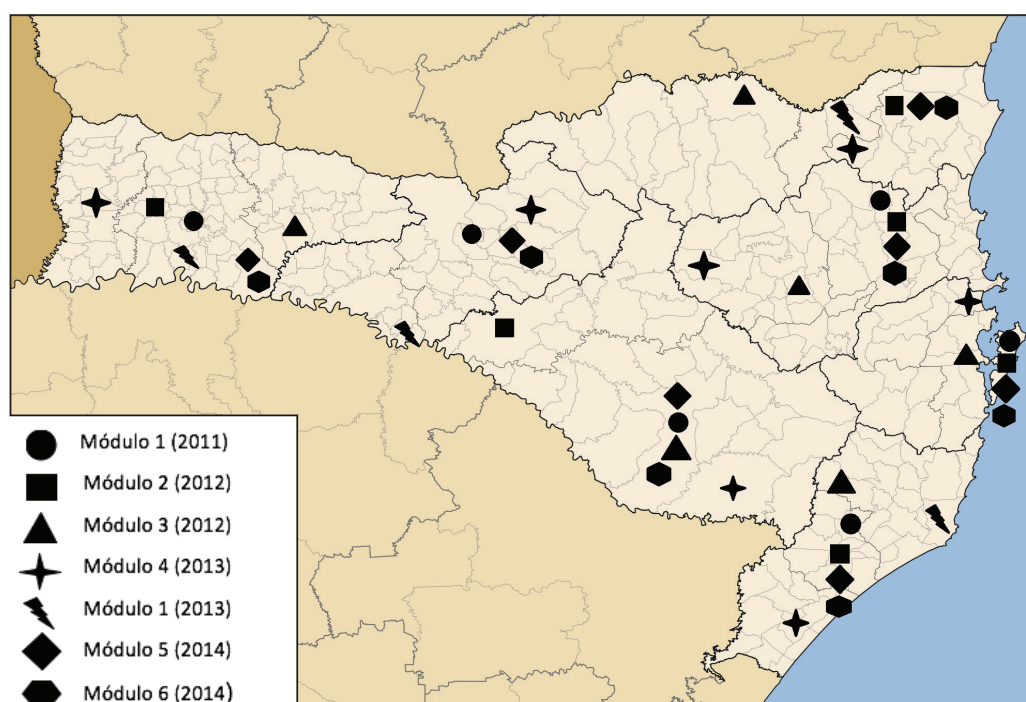
Tabela 4: Locais de realização dos módulos 1, 4, 5 e 6 do PCM

Módulo	Cidades / Regiões Atendidas
1 (retomada)	São Carlos (Oeste); Piratuba (Meio-Oeste e Serra); Laguna (Sul e Grande Florianópolis); São Bento do Sul (Vale do Itajaí e Norte).
4	São Miguel do Oeste (Oeste); Caçador (Meio-Oeste); São Joaquim (Serra); Sombrio (Sul); Tijucas (Grande Florianópolis); Taió (Vale do Itajaí); Corupá (Norte).
5	Chapecó (Oeste); Videira (Meio-Oeste); Lages (Serra); Criciúma (Sul); Florianópolis (Grande Florianópolis); Blumenau (Vale do Itajaí); Joinville (Norte)
6	Chapecó (Oeste); Videira (Meio-Oeste); Lages (Serra); Criciúma (Sul); Florianópolis (Grande Florianópolis); Blumenau (Vale do Itajaí); Joinville (Norte)

Fonte: Elaborado pelo autor

Para finalizar o cronograma da formação continuada, faltava a execução do módulo 7 (Museus e Turismo), inicialmente programada para ocorrer em 2014 e postergada para o ano de 2015. No entanto, após mudança na gestão da FCC (agosto de 2014) e sob a justificativa de contingenciamento orçamentário e readequação de suas ações, a Fundação decidiu *suspender temporariamente* o desenvolvimento do último módulo. Essa suspensão permanece até os dias atuais e deixa os profissionais participantes das capacitações desprovidos de completarem sua formação iniciada anos atrás. Isto evidencia que houve descontinuidade no processo de interação que vinha se estabelecendo no campo, através do Sistema Estadual de Museus.

Figura 2: Distribuição dos módulos do PCM em território catarinense



Fonte: Adaptado pelo autor a partir de mapa disponibilizado pela **Wikipédia**

PROGNÓSTICOS DE UMA TRAJETÓRIA: A VEZ DO PARTICIPANTE

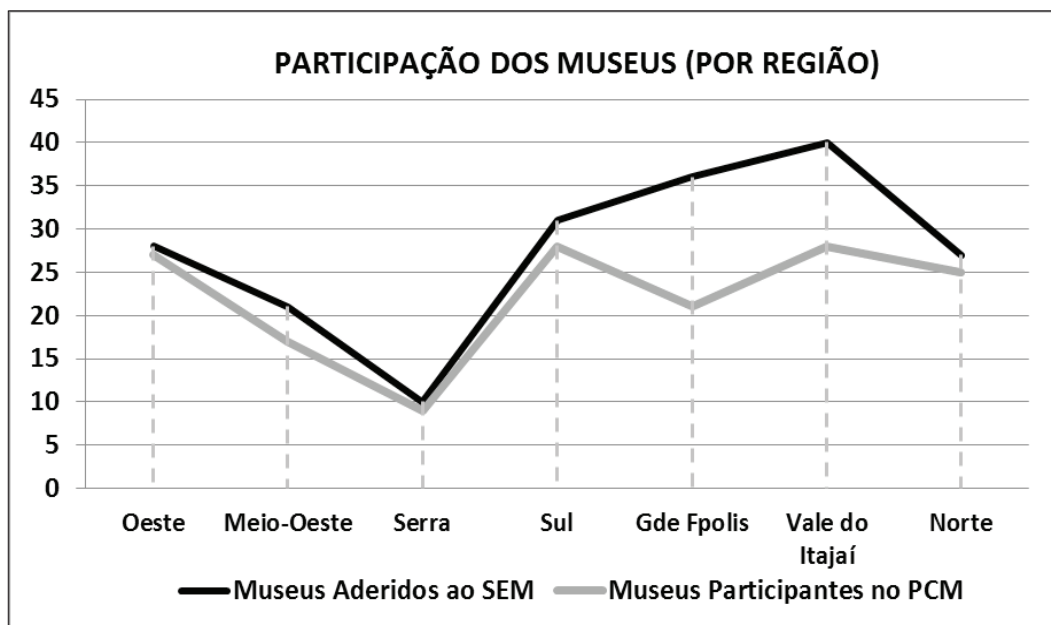
Por avaliação entendemos a atividade através da qual adentramos em um processo dialético e hermenêutico de construção e/ou reconstrução, com o objetivo de chegar a um consenso, após uma negociação que considera o ponto de vista de todas as partes implicadas e interessadas (clientes, beneficiários, atores e competidores) diante do processo avaliativo. Sendo um processo dialético não pretende chegar a conclusões válidas para sempre. Elas se referem a um momento dado da vida de um plano, programa, projeto ou instituição. Por isto, a avaliação deve ser permanente e integrada a qualquer processo de gestão para indicar o caminho de novas construções. (SOARES, 1991, p. 32).

O Programa de Capacitação Museológica nasceu a partir de evocações do campo museal catarinense, que percebia a necessidade de se propiciar uma formação continuada e que fosse uma instância de aprendizagem e trocas de informações. No entanto, tão importante quanto ofertar as capacitações, era avaliar os resultados desse programa para os participantes.

Independente da não conclusão dos sete módulos que compõem o PCM, ainda assim cabe uma análise sobre o desenvolvimento do referido programa. Afinal, toda atividade humana, com um mínimo de organização, comporta revisões e replanejamentos que permitem um estudo sobre ações passadas para que se possa mensurar e julgar sua adequação aos objetivos propostos anteriormente, de forma a possibilitar sua valorização final ou sua retomada em novas condições.

Dando início à apresentação dos dados coletados, cabe destacar que dos 193 museus aderidos à rede do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina, 155, ou seja, 80% do total, participaram (por meio de seus profissionais) de algum dos módulos do programa. Porém, destes, 48 museus (30%) foram partícipes de todos os módulos ofertados. Ou seja, menos da metade dos museus participantes concluíram a formação continuada.

Gráfico 1: Participação dos museus no PCM divididos por região museológica



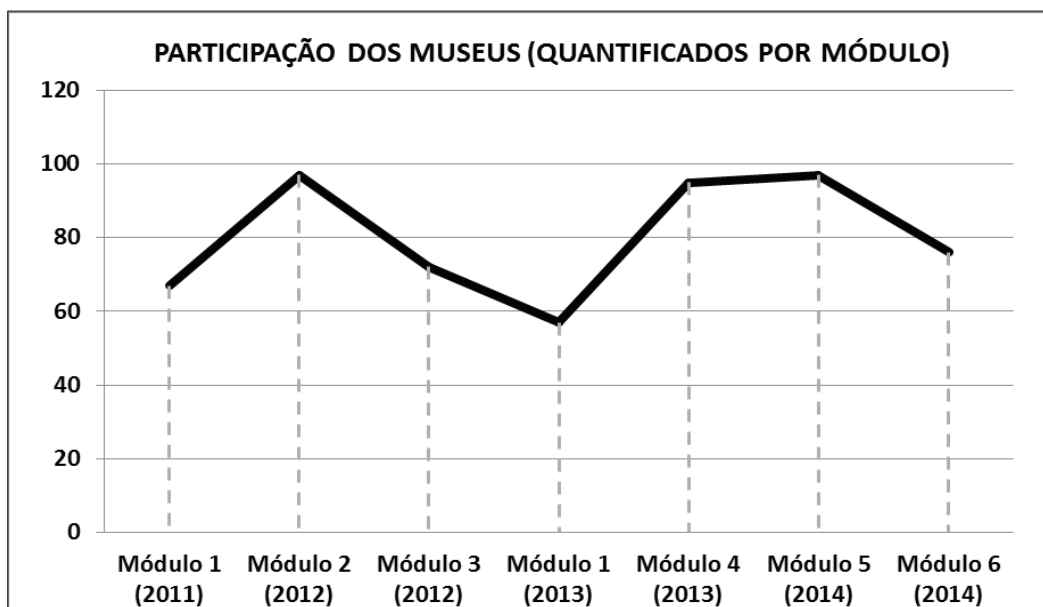
Fonte: Elaborado pelo autor

O gráfico acima ilustra que a maior parte dos museus participantes do programa procede das regiões Sul e Vale do Itajaí (28 instituições por região). Porém, proporcionalmente, as regiões Oeste, Serra e Norte foram as que tiveram maior participação em algum dos módulos ofertados. A região

Oeste, com 27 museus participantes de um total de 28 aderidos; a Serra, com 9 museus participantes de um total de 10 e por fim, a região Norte com 25 museus participantes de um total de 27. Ao contrário dos museus da Grande Florianópolis, que, de sua totalidade, pouco mais da metade (21 de um total de 36) frequentaram alguma das oficinas. Vale ressaltar que a região metropolitana da capital catarinense conta com um curso de graduação em Museologia, ofertado pela Universidade Federal de Santa Catarina, além de outras formações e opções de consultas técnicas, em sua maioria, gratuitas e com grande número de vagas disponíveis. Talvez isso possa explicar a baixa adesão dessa região aos módulos do Programa de Capacitação Museológica.

No âmbito da participação dos museus por módulo é perceptível a preferência dos profissionais por oficinas de cunho mais tecnicista e que possibilitem a resolução pontual de determinada dificuldade técnica por parte da instituição. Oficinas que se debruçaram sobre a discussão de *cases* de gestão e informações sobre legislação vigente para a área (módulo 1) e alternativas de financiamento e fomento para as atividades técnicas (módulo 3), não tiveram tanta frequência, conforme o gráfico abaixo:

Gráfico 2: Participação dos museus nos módulos do PCM



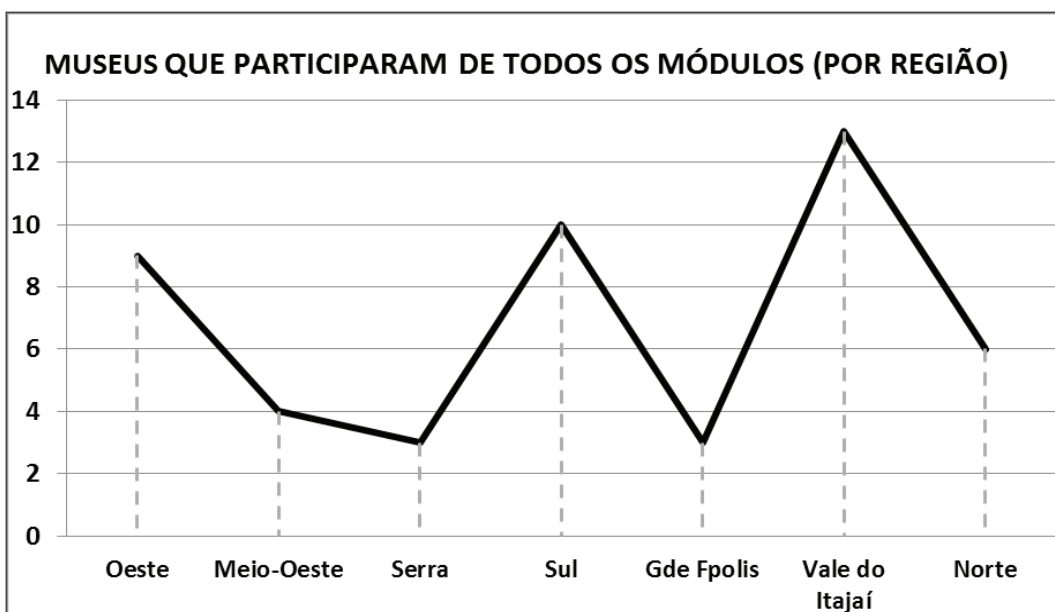
Fonte: Mensurado e elaborado pelo autor

Os módulos que trabalharam questões relacionadas à documentação e gestão de acervos museológicos (módulo 2) e comunicação, curadoria e exposições (módulo 5) tiveram a expressiva participação de 97 museus

cada, seguidos pelos módulos 4 e 6 que abordavam práticas que tangenciam a conservação de acervos e a ação educativa, e acessibilidade em museus, respectivamente. Não há, ainda, a compreensão de certa parcela dos técnicos de museus que é por meio da gestão, do planejamento e do financiamento que as atividades técnicas da cadeia operatória dos museus (preservação, pesquisa e comunicação) são mais bem efetivadas.

Quando a análise foca os museus que participaram de todos os módulos fica novamente perceptível a adesão maior das regiões Sul e Vale do Itajaí, acompanhados de perto pela região Oeste, com 10, 13 e 9 museus respectivamente (ver gráfico a seguir), no processo de formação continuada. Uma das possibilidades desse resultado é o alto grau de articulação de tais regiões e conseqüentemente de seus museus, denotada também na participação dos representantes regionais junto ao Comitê Gestor do SEM/SC. Seus representantes possuem forte comunicação junto aos seus pares e atuam no sentido de capilarizar regionalmente as discussões e resoluções desse colegiado.

Gráfico 3: Participação dos museus em todos os módulos do PCM



Fonte: Mensurado e elaborado pelo autor

Também se ressalta no gráfico a participação pequena dos museus da região da Grande Florianópolis, sendo que apenas 3 deles foram participantes dos seis módulos executados. Além do acesso mais facilitado a outras formas de capacitação, pesa também o fato de que se trata da região que apresenta a menor capacidade de articulação entre os membros do seu

grupo, por conta de um processo histórico de isolamento de suas instituições. Nessa perspectiva, é importante denotar e considerar a importância da sociedade civil na promoção de determinada política pública, pois não é necessariamente uma política promovida pelo Estado, uma vez que “ultrapassa os limites da pasta de cultura do governo e envolve (ou deveria envolver) o setor privado e a sociedade civil (terceiro setor, universidades, centros de debate), amalgamando as perspectivas de diferentes atores sociais” (REIS, 2007, p. 140).

O monitoramento das políticas públicas é limitado se levarmos em consideração apenas os montantes de gastos, os recursos humanos, os indicadores de esforço público, outputs, a realização de metas e objetivos, a medida de custos, a construção de índices sociais etc. As interações e os conflitos cognitivos fazem parte de toda realidade social estruturada, inclusive das políticas públicas, que se referem a estruturas sociais que constroem, produzem e negociam significações (SILVA, 2012, p. 94).

CONSIDERAÇÕES FINAIS¹²

[...] somos todos favoráveis à avaliação, mas nunca consideramos chegado o momento da avaliação. Sempre nos parece preciso prepará-lo mais e melhor; sempre é possível, conseqüentemente, retardar o instante de sua efetivação (SILVA JUNIOR, 1999, p. 10).

Quais reflexões tirar, pelo menos provisoriamente, dos indicadores obtidos dos participantes do Programa de Capacitação Museológica e por fim, das variações, oscilações e rupturas ocorridas ao longo do processo de execução dos módulos? Longe de se propor soluções, apresenta-se aqui algumas ponderações que poderão ser úteis para a implantação de políticas futuras que almejem a formação dos agentes de museus.

As variáveis territoriais e políticas compõem as experiências e formam diferentes lógicas que motivaram ou desmotivaram a frequência aos

12 No que diz respeito às dificuldades apresentadas no desenvolvimento deste trabalho, cabe ressaltar à posição do avaliador ante o objeto avaliado. Arretche (1998) problematiza a dificuldade imposta nas avaliações realizadas pelas próprias equipes governamentais encarregadas da execução de uma dada política, por conta da necessidade de isenção e imparcialidade. Sendo assim, mesmo buscando a neutralidade no processo avaliativo é salutar relativizar que a posição do autor deste artigo, como um dos membros da equipe do SEM/SC, na época, possa ter dificultado no distanciamento necessário para o desenvolvimento da pesquisa.

módulos, o que pode ser descrito pelos diferenciais de frequência de cada oficina e a relativa adesão dos museus a todos os módulos executados. O recorte escolhido por este trabalho – haja vista as outras possibilidades de avaliação do PCM – revela que a divisão e a distribuição territorial, tão defendida como forma de facilitar o acesso aos cursos, não têm funcionado com o êxito desejado. Outra questão levantada como condicionante das práticas foi o simples desinteresse por alguns dos cursos oferecidos, tendo em vista o que foi percebido especialmente na frequência ao módulo 3 (Sustentabilidade dos Museus), que abordava estratégias de fomento e financiamento das atividades dos museus. Ainda há preferência, por parte dos profissionais, por cursos e oficinas de cunho mais tecnicista, esquecendo-se que são as estratégias de gestão e financiamento que subsidiam a ampliação da função social dos museus.

Porém, a mudança do cronograma de execução dos módulos, por conta das eleições municipais de 2012, foi um dos pontos cruciais para a não realização de todos os módulos. Caso o calendário inicial tivesse sido mantido, o Programa teria alcançado o ano de 2014 com todos os módulos executados e possibilidades maiores de avaliação e continuidade. A interrupção das capacitações foi, sem dúvida, prejudicial e quase impossibilitou uma avaliação mais consistente sobre a influência das oficinas no desenvolvimento das práticas museológicas aplicadas pelos profissionais das instituições.

É preciso ainda ponderar que, apesar de 80% dos museus terem participado em algum dos módulos do PCM, apenas 30% (48 museus) estiveram presentes em todas as etapas oferecidas – um percentual considerado baixo. Pela análise das avaliações recebidas observa-se que um dos principais motivos desse índice foi a temporalidade do Programa, considerada demasiadamente longa, diante da alta rotatividade do quadro técnico dos museus

Fatores externos também interferiram no desenvolvimento do Programa, com destaque para o desconhecimento, ou para a resistência, que os gestores públicos municipais responsáveis pela administração da maioria dos museus catarinenses têm para compreender suas responsabilidades no âmbito da preservação do patrimônio cultural. Em muitos depoimentos fica entendido que, apesar da contribuição das oficinas para a instrumentalização, o conhecimento adquirido não é posto em prática por restrições orçamentárias e até políticas impostas àquele museu.

Aqui vale uma reflexão da atuação política do SEM/SC. Não basta capacitar os agentes técnicos de museus, mas também é preciso uma ação mais efetiva de articulação e sensibilização junto aos prefeitos, secretários, presidentes de fundações e autarquias municipais sobre o potencial

dos museus como espaço para construção de conhecimento, tomada de consciência e, por fim, de transformação social. Além disso, cabe a orientação quanto às responsabilidades da legislação brasileira, que compromete esses gestores no que diz respeito à preservação e à difusão do patrimônio cultural, especialmente a Lei Federal 11.904/2009.

Enfim, do ponto de vista das políticas culturais, essas constatações exigiriam iniciativas de reorganização do PCM, aproximando-as dos interesses e da necessidade de seu público-alvo. Talvez, se os formulários de avaliação (especialmente as respostas dissertativas) fossem mensurados imediatamente após a realização dos módulos, algumas questões problematizadas durante o artigo poderiam ter sido identificadas e sanadas de forma mais rápida e eficaz. Fica a reflexão sobre a importância da instância de avaliação ser um processo contínuo de acompanhamento, desde o início da execução de qualquer projeto, e não meramente um instrumento formalizador de conclusão de uma ação.

Apesar do esforço existente, especialmente no âmbito federal, no que diz respeito à elaboração de políticas de longo prazo, projetados a partir de instrumentos de gestão tais como planos, conferências e conselhos, esse quadro não está presente em boa parte dos estados brasileiros, como é o caso de Santa Catarina. Na maioria das vezes, as ações implementadas no campo da cultura são marcadas pela falta de planejamento, pelo personalismo e pelo desenvolvimento de ações culturais esporádicas.

O PCM foi alvo dessa tradição de descontinuidade existente na gestão pública da cultura, tendo sido suspenso por tempo indeterminado sob a justificativa de contingenciamento orçamentário, aplicado no momento de alteração na gestão da Fundação Catarinense de Cultura, no ano de 2014. Essa suspensão colocou em xeque a construção coletiva de uma política pública para o campo museal, e frustra a expectativa de profissionais que aguardavam a realização do módulo 7 (Museus e Turismo) para finalizar o processo de formação continuada.

É preciso considerar que, não raro, em trabalhos dessa natureza podem ocorrer flutuações e descontinuidades, contribuindo para a fragmentação do trabalho e um eterno recomeçar. Há dificuldades próprias à construção de um processo avaliativo, assim como algumas perspectivas que revelam novas e nem sempre animadoras possibilidades. José Márcio Barros aponta, de forma mais clara, os desafios que ainda devem ser encarados para implantação de uma cultura de avaliação nos projetos de políticas públicas:

A questão que emerge, no caso específico do Brasil, é a de saber como tornar a avaliação um princípio de gestão pública em tempos que se reconhece

a urgência e a legitimidade de ações que promovem, de forma ampla e horizontal, a inclusão de grande parte da população, até então excluída das políticas públicas de cultura. Como articular o tempo político da inclusão com o tempo e as práticas de análise crítica? Como não limitar a avaliação a rápidas análises de conjuntura ou acompanhamento de processo? (BARROS, 2012, p.2)

Seguindo a mesma linha de reflexão proposta por Barros (2012, p.3) é preciso “superar a ausência de sinergia entre a formulação de políticas, desenvolvimento institucional e alocação orçamentária”.

Da mesma forma, essas percepções permitem desenhar um quadro mais preciso a respeito das dificuldades de se efetivar um programa de formação continuada, com quatro anos de duração – o que requer amadurecimento e comprometimento da instituição executora para o desenvolvimento e finalização do projeto.

O Estado possui papel protagonista nas relações de estruturação do campo organizacional dos museus, que ainda ficam à mercê da influência e da dependência, em especial financeira, por parte do poder público. Partindo desse pressuposto, é possível intuir que apesar da consciência sobre a importância da cultura para o desenvolvimento social e, conseqüentemente, para a formação de gestores e técnicos culturais como ferramenta para esse processo, esta ainda é, no entanto, uma ação continuamente preterida perante tantas demandas de políticas personalísticas e descontinuadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRETECHE, Marta. Políticas sociais no Brasil: descentralização em um Estado federativo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 14, n. 40, p. 111-141, 1999.
- BARROS, José Márcio. Para uma cultura da avaliação da cultura. *Revista Observatório do Itaú Cultural*. São Paulo, n. 21, 2012.
- BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004b.
- BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas culturais. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, v. 15, n. 2, p.73-83, abr./jun. 2001.
- BRASIL. Lei Federal 11.904 de 14 de janeiro de 2009 (Estatuto de Museus).
- _____. Minc/ Iphan/ Demu. *Política nacional de museus: relatório de gestão 2003-2006*. Brasília, 2006.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Políticas Públicas no Brasil Contemporâneo: qual é o papel dos museus e dos Centros de Memória? *Cadernos Tramas da Memória*, v. 1, p. 115-126, 2011.
- _____. Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: avanços, retrocesso e

desafios. In: GRANATO, Marcos; RANGEL, Márcio (Orgs.). *Cultural Material e patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e ciências Afins-MAST, v. 1, p. 14-25, 2009.

_____. Museus, identidades e patrimônio cultural. In *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. S-7, p. 145-151, 2008.

_____. *O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro - documentos selecionados*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, v. 2. 402 ps., 2010.

_____. *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri - textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, v. 2. 499 p., 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. Políticas culturais na América Latina. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, 1983.

CARVALHO, Sonia Nahas de. Avaliação de programas sociais: balanço das experiências e contribuição para o debate. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, v. 17, n. 3-4, jul./dez., 2003.

COELHO, Teixeira. Banco de dados: do inerte cultural à cultura da vida. IN: CANCLINI, Nestor Garcia. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO, p.217-232, 2003..

_____. *Dicionário Crítico de Política Cultural. Cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DUARTE, Rosani Hobold. *Ação educativa no Museu ao Ar Livre de Orleans*. (Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Bacharel em Museologia) – Centro Universitário Barriga Verde – UNIBAVE, 2008.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre: Editora Medianiz, v. 1. 240 p., 2014.

FCC – Fundação Catarinense de Cultura (Santa Catarina). *Relatório das atividades do Sistema Estadual de Museus: 2011-2014*. Florianópolis, 2014.

_____. *Guia de Museus de Santa Catarina*. Florianópolis: FCC, 2014

_____. *Relatório das atividades do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina*: Florianópolis, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GUARNIERI, Waldísia Rússio Camargo. Texto III. In: *Produzindo o Passado: estratégias de construção do patrimônio cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HELENA, Maria. *Democratização cultural: um desafio a ser enfrentando*. Blog Acesso. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=63>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

IBGE. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003-2005*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

LEITE, Maria Isabel. Museus de arte: espaços de educação e cultura In: LEITE, M. I.;

OSTETTO, L. (Orgs.). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas: Papirus, 2005.

_____. *Experiência estética e formação cultural: discutindo o papel da cidade e de seus equipamentos culturais*. [mimeo: 2006]

LOPES, João Teixeira. Estranhos no Museu. Reflexões. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 49. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais/Instituto Português dos Museus, 2005.

MIZUKAMI, Luiz Fernando. *Redes e Sistemas de Museus: um estudo a partir do Sistema Estadual de Museus de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Rafael Pereira. *Políticas Culturais e o campo museal em Santa Catarina (1987-2006)*. Dissertação (Mestrado em Administração) – Administração, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

PIRES, Elizabete Neves. *Histórico dos Museus de Santa Catarina*. Orleans: Curso de Museologia – UNIBAVE, 2007.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável*. Barueri: Manole, 2007.

SANTA CATARINA. Decreto 599 de 18 de outubro de 2011.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. São Paulo, Brasil., v. 19, n. 55, p. 53-72, jun. 2004.

SILVA JÚNIOR, C. *Formação do educador e avaliação educacional: formação inicial e contínua*. V.4, São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SOARES, Ismar de Oliveira. Programas de educação para a comunicação: fundamentos e procedimentos para uma avaliação. In: *Anuário de Inovações em Comunicações e Arte, 1990*. São Paulo: ECA/USP, 1991.

SUANO, Marlene. Raquel. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

O CENTRO CULTURAL DA JUVENTUDE E SUAS PRÁTICAS DE GESTÃO: A PREOCUPAÇÃO COM O ACESSO E OS DIREITOS CULTURAIS

Carina Kotani Shimizu¹

RESUMO

Este trabalho buscará explorar diretrizes e práticas de um equipamento cultural da zona norte da cidade de São Paulo, o Centro Cultural da Juventude, no que diz respeito à preocupação com o acesso do público ao mesmo e garantia de direitos culturais em um contexto de exclusão. Por meio de informações obtidas por fontes secundárias e conversas com os responsáveis pela direção, programação e projetos, ação educativa e comunicação, serão discutidas questões ligadas à gestão e orçamento participativos, diversidade cultural, parcerias institucionais, programação, adequação de espaços, comunicação.

Palavras-chave: Acesso à cultura. Direito cultural. Equipamento cultural. Centro Cultural da Juventude. Práticas de gestão.

ABSTRACT

This work will explore guidelines and practices of a cultural equipment in the north of São Paulo, the Centro Cultural da Juventude, regarding the concern with the access to it and the guarantee of cultural rights in a context of exclusion. Through information obtained from secondary sources and conversations with those responsible for management, programming and projects, education and communication, issues related to participatory management and budgeting, cultural diversity, institutional partnerships, programming, space adaptation and communication will be discussed.

Keywords: Access to culture. Cultural rights. Cultural equipment. Centro Cultural da Juventude. Management practices.

¹ Graduada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atualmente trabalha na JLeiva Cultura e Esporte. E-mail: carina.shimizu@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Ao falar de acesso à cultura, muitas questões podem ser discutidas por diferentes pontos de vista. Pode-se dizer que o debate acerca da democratização da cultura, ou democratização do acesso à cultura, teve início com as políticas de gratuidade que tinham como objetivo tornar obras de arte acessíveis a um maior número de pessoas, programa forte na França das décadas de 1950 e 1960. No âmbito desse paradigma, prevalece uma concepção de cultura universal que, por ser considerada única e superior, deveria ser levada ao conhecimento e apreciação dos demais. Estes, a partir do simples e puro contato com a obra, passariam a compreendê-la, perceberiam sua relevância e incluiriam tal obra e todas as práticas que a circundam em seu rol de interesses.

Após um tempo percebeu-se, no entanto, que somente eliminar barreiras físicas e econômicas não seria suficiente para que essas obras se tornassem acessíveis a novos segmentos sociais, uma vez que muitas dessas pessoas não haviam sido inseridas no consumo e apreciação de tais obras, mesmo após certo tempo; o que aconteceu foi que as mesmas pessoas, que já tinham o hábito de frequentar esses espaços, passaram a ser beneficiadas pela gratuidade (COULANGEON, 2014).

Isso porque, ao se pensar que seriam esses os fatores decisivos para a diminuição das desigualdades culturais e ao não aliar tal estratégia com demais ações estimuladoras, educativas, mediadoras, pressupõe-se que o interesse e o desejo pela cultura se darão de forma imediata, naturalmente. Conforme explicitado por Isaura Botelho (2011, p. 9), essa visão ignorava as “barreiras simbólicas presentes na recepção a obras e programas culturais e, ao não analisar os mecanismos de transmissão do ‘desejo por cultura’, que nada têm de natural”, acabaram por não alcançar o principal objetivo de superação das desigualdades de acesso e incorporação de outros setores sociais ao universo das práticas culturais eruditas.

Hoje, percebe-se uma mudança de paradigma para se refletir sobre acesso: de instituições voltadas somente para si a instituições voltadas também para os públicos que a frequentam. Como diz Vera L. Zolberg (2015, p.256), “antes um bem privado ou uma questão de gosto pessoal, a capacidade cultural passou a ser considerada um direito de cidadania”, sendo importante que a preocupação das instituições culturais possam ir além dos “altamente educados”; cabe, portanto, discutir qual a abertura das mesmas para “indivíduos que não têm facilidade em lidar com o que Pierre Bordieu chamou de capital cultural de arte legítima” (ZOLBERG, 2015, p. 261).

Nesse sentido, este trabalho buscará explorar as diretrizes e práticas do Centro Cultural da Juventude no que tange formas de relacionamento

e aproximação com o público por meio de, dentre outros pontos, gestão e orçamento participativos, visibilidade e diversidade cultural, adequação do espaço, infraestrutura, comunicação etc.

O Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso, conhecido como CCJ, é um equipamento cultural da cidade de São Paulo referência para os interesses de cultura e juventude. Localizado na Zona Norte, próximo ao terminal de ônibus Vila Nova Cachoeirinha, é gerido por uma administração direta, como Departamento da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

O equipamento está localizado em uma região periférica da cidade, com poucas opções públicas na área cultural. Ao considerar as salas de cinema, teatros, museus e bibliotecas da capital paulista, conforme dados de 2014 da Secretaria Municipal de Cultura, percebe-se que a Zona Norte possui a menor porcentagem de equipamentos culturais, atingindo somente 7% (VELASCO, C; REIS, T., 2014). Além disso, dentre sete instâncias de equipamentos consideradas na plataforma Nossa São Paulo – cinemas; teatros; museus; salas de show e concertos; centros culturais, espaços e casas de cultura; equipamentos culturais públicos; pontos de cultura –, a Subprefeitura de Casa Verde/Vila Nova Cachoeirinha figura com o pior índice (Nível 5 – baixo/pior) em seis das sete categorias, aparecendo em um melhor nível quando comparada a outras subprefeituras da cidade somente em relação aos equipamentos culturais públicos (REDE NOSSA SÃO PAULO, 2016).

O Centro Cultural possui como principal especificidade o seu público, jovens entre 18 e 29 anos. O equipamento propõe a transversalidade de diferentes temáticas relacionadas à:

vivência da condição juvenil por meio da cultura, buscando o empoderamento e protagonismo da juventude a partir de uma programação cultural diversificada, tendo o jovem não somente como espectador, mas como sujeito promotor, organizador e realizador dos Programas e Projetos realizados tanto no espaço como difundidos pela cidade (CENTRO CULTURAL DA JUVENTUDE, 2016).

A partir dessa breve contextualização, serão citadas a seguir práticas da gestão desse equipamento, levando-se em conta a questão do acesso do público ao mesmo. Tais práticas foram agrupadas em alguns blocos temáticos considerados de relevância para se pensar um equipamento cultural e sua gestão e atuação. As informações foram obtidas por fontes secundárias (websites, redes sociais, grades de programação) e, também, advindas de conversas com os responsáveis pela direção, programação e projetos, ação educativa e comunicação.

PROCESSOS DE ESCUTA E PARTICIPATIVOS

Segundo um estudo feito por M. E. C. Pedrosa (2009), o relacionamen- to e a abertura para o diálogo com frequentadores e com os movimentos sociais e culturais da região foi considerado ponto de atenção desde o processo de criação do Centro Cultural da Juventude, em que se identifica- ram as lideranças locais e os movimentos sociais da região, para posterior conversa sobre as demandas para com o espaço que surgiria.

Um processo similar foi realizado no início da gestão de 2013, quando foi organizado um fórum com alguns retornos sobre a percepção da comu- nidade. Percebeu-se que a grande maioria das pessoas não possuía um sentimento de pertencimento para com o espaço; o CCJ, embora fosse his- toricamente conhecido pela realização de grandes shows e por atrair públi- cos consideráveis para suas apresentações musicais (pessoas que vinham ao equipamento uma primeira e única vez e que não eram da região), con- tava com baixa adesão dos bairros próximos às atividades e serviços ofere- cidos durante a semana. O público percebia o espaço ligado à cena do hip hop e das danças de rua.

Para dar resposta a essas demandas, a equipe estabeleceu como dire- triz manter processos de escuta e participativos em busca de captar de- mandas e entender o papel que o equipamento deveria cumprir em busca da garantia dos direitos das pessoas do entorno, somado ao desafio de, sendo um centro cultural com tal enfoque, potencializar o CCJ como um espaço de referência para as políticas de juventude na cidade.

Assim, foram estabelecidos os fóruns *participativos semestrais, de diá- logo com a população, e os fóruns internos, com todos os funcionários do equipamento. Isso permitiu que a gestão soubesse, por exemplo, do reco- nhecimento do CCJ como um foco de dança de rua e, assim, justificasse a devida importância de oferecer uma melhor infraestrutura para esses grupos, culminando na disponibilização de um espaço isolado, com a colo- cação de uma parede.*

De forma complementar aos fóruns realizados, um dos diferenciais da gestão do Centro Cultural da Juventude é o orçamento participativo e seus editais, que nasceram da intenção de estimular o exercício de cidadania e da participação, indo além dos debates para definir questões de orçamento junto à comunidade. Nesse sentido, a intenção dos editais é proporcionar mobilização e apropriação, mais do que selecionar projetos segundo o que- sito artístico, daí a seleção ser por plenária e por votação direta e aberta a quaisquer pessoas, desde que com mais de 15 anos.

A primeira experiência de edital para orçamento participativo, lan- çada em 2014, contou com a inscrição de aproximadamente 30 projetos para seleção de cinco deles nas categorias artes cênicas, visuais, música,

cidadania cultural etc., que aconteceriam do final de 2014 ao início de 2015. A segunda, que aconteceu em setembro de 2015, teve um número de inscrição muito maior em relação ao anterior, contando com aproximadamente 300 delas, plenária com cerca de 600 pessoas e orçamento de R\$ 129 mil para os 16 projetos contemplados em artes cênicas, artes visuais, cidadania cultural, dança e música.

A questão da participação também é percebida na votação de um Conselho Gestor (composto por representantes do poder público e da sociedade civil). A atuação social em processos participativos proporciona movimentos e mecanismos que podem estabelecer políticas públicas que caminhem para além de políticas de governo, sendo mais fácil garantir a continuidade de programas de gestões passadas que tenham sido positivos para a comunidade, uma vez que o grupo/conselho ultrapassa o período de determinado governo.

A participação de alguns membros da gestão do CCJ no Conselho Participativo da subprefeitura da Casa Verde/Cachoeirinha também se mostra como uma busca de diálogo com a sociedade civil, uma vez que tal mecanismo, instituído a partir de 2013 na cidade de São Paulo, trata de fiscalizar demandas, dialogar e construir políticas públicas junto ao governo. Nesse sentido, além da abertura para a escuta, o CCJ decidiu por definir parte do seu orçamento de programação junto ao Conselho Participativo, sendo o valor disponibilizado em 2016 algo em torno de R\$ 60 e R\$ 70 mil.

O processo participativo também se dá de maneiras não institucionalizadas; um exemplo é a participação dos jovens do Programa Jovem Monitor Cultural² na definição da programação do equipamento. Por muitos deles serem moradores da região e vivenciarem o território, possuem grande potencial de compreensão do espaço e do público.

Um exemplo que ilustra esse processo mais orgânico foi a programação do espaço na época dos *rolezinhos* nos shoppings de São Paulo. Ainda que o CCJ estivesse propondo uma programação articulada com uma associação ligada aos MC's e à cultura funk, a mesma era insuficiente para atrair aquele público, que preferia marcar seus encontros de maneira espontânea e independente pelas redes sociais. Foi com a indicação de uma atração por um jovem monitor, que soube do grande interesse de muitos jovens da região por Fezinho Pataty, que o CCJ contratou quatro apresentações

2 Foi a primeira instituição da Prefeitura de São Paulo a executar o Programa Jovem Monitor Cultural, em 2006, o qual tem como objetivo estimular a inserção socioeconômica de jovens ao oferecer atividades práticas, de formação teórica e caráter formativo na área da cultura. Desde 2013, o CCJ responde pela Gestão Compartilhada do Programa e coordena sua expansão.

do dançarino: foram cem jovens na primeira apresentação e cerca de mil na última delas. Nesse caso, a divulgação foi feita pelo chamado boca a boca dos jovens monitores com os demais (a equipe do espaço optou por não divulgar as primeiras apresentações em seu programa oficial) e a produção do evento contou com a participação de jovens de 14 a 16 anos nas reuniões. Cabe citar que, segundo dados da pesquisa de Hábitos Culturais dos Paulistas realizada pela JLeiva Cultura e Esporte (CULTURA EM SP, 2015), a falta de interesse aparece como principal razão para os moradores da cidade de São Paulo não irem ou nunca terem ido a museus e exposições (motivo aparece em 38% das menções), cinemas (37%) e teatros (38%), sendo que as razões apontadas em seguida – por questões econômicas no caso do cinema e teatro e por falta de tempo no caso dos museus e exposições - aparecem em percentuais de 17, 20 e 14%, consecutivamente³; daí a potência de se ouvir, de fato, o que atrai as pessoas.

Além disso, diante da Lei de Acesso à Informação e, segundo a direção, com a diretriz de buscar maior transparência nos processos e pensar em como o diálogo com a comunidade também poderia acontecer no âmbito orçamentário, o CCJ criou um portal próprio de transparência, no qual, mês a mês, podem ser vistos os gastos não somente com a programação de atividades culturais e contratações artísticas, mas quanto foi gasto, por exemplo, com segurança, atividades operacionais, manutenção, compra de equipamentos e serviços.

PARCERIAS INSTITUCIONAIS

A interlocução do CCJ com outros agentes e instituições também foi apontada como uma diretriz estratégica da gestão do espaço, necessária para fortalecer uma atuação em conjunto – com educadores, coletivos e grupos de cultura etc. – em busca de conquistas comuns, tais como inclusão e promoção de cidadania. Isso porque, mesmo entendendo que um espaço cultural público não consegue atender a todas as demandas da comunidade, principalmente em um contexto de negação de direitos e de grandes desigualdades, ainda assim cabe a ele perceber-se inserido em determinado contexto social e, também, entender seu dever de articulação com outras esferas. Como defende Annamari Laaksonen (2011, p.49), o acesso aos serviços e expressões culturais é a fundamentação das políticas culturais: os direitos culturais, o direito de participação cultural e o acesso à cultura são “condição imprescindível para a participação das pessoas na sociedade como membros com plenos direitos e responsabilidades”.

³ A resposta foi espontânea e múltipla, ou seja, os entrevistados podiam alegar mais de uma razão para nunca ter ido ou não ter ido no último ano a cada atividade, o que faz com que a soma dos resultados supere os 100%.

Um exemplo citado pela direção do CCJ foi a disponibilização de seus espaços para que a subprefeitura conseguisse agendar audiências públicas sobre coleta seletiva ou moradia, não se restringindo ou fechando a programação apenas a atividades diretamente relacionadas à cultura.

Além disso, a abertura e o diálogo com pontos de cultura popular dos bairros arredores como o Jardim Guarani (trazendo atividades culturais de artistas desses locais e oferecendo programações de cultura popular) tiveram como intuito fortalecer relações, bem como romper com ideias fechadas do que é uma programação artístico-cultural e do que faz (e do que não faz) parte de um ambiente cultural institucionalizado.

Aqui cabe a reflexão de Teixeira Coelho (2011) sobre os direitos culturais: uma vez entendendo que estes, formulados como uma validação e ampliação dos próprios direitos humanos, dizem respeito ao direito de todos à participação na vida cultural. Mais que isso, o direito de participar da vida cultural implica o “direito de não participar da vida cultural, de recusar-se a ela e de participar, se for o caso, de outra vida cultural, de uma vida cultural que não faça parte dessa vida cultural que pretende impor uma restrição ao direito individual” (COELHO, 2011, p. 9). É nesse sentido que, se o papel do Estado é “preservar a vida cultural que existe, não criar uma, produzir uma” e que o “Estado contemporâneo não produz cultura, apenas cria as condições para que a cultura aconteça” (COELHO, 2011, p. 8), cabe aos equipamentos culturais públicos, também, estender o espaço a tais grupos e interesses diversos, indo além do erudito e consagrado para contemplar todas outras vidas culturais possíveis.

Relacionado à educação formal, o CCJ atua nas escolas municipais próximas por meio de parcerias tanto com a Secretaria Municipal de Educação como com os coletivos da região e a Secretaria de Assistência Social. A partir de diálogo com a Diretoria Regional de Ensino, o CCJ proporciona saraus nas escolas e aborda principalmente as temáticas propostas e ligadas ao programa Juventude Viva⁴, o qual visa combater o genocídio da população negra e periférica. Esses momentos também são aproveitados para divulgar o CCJ nas escolas, informar sobre as atividades e serviços oferecidos e reforçar a gratuidade de toda programação e infraestrutura.

Essa parceria tem se mostrado forte não somente na própria experiência do sarau na escola, mas também na importância do ambiente como um influenciador potencial para a formação do gosto e do interesse por

4 O Plano Juventude Viva é uma iniciativa do Governo Federal, coordenada pela Secretaria Nacional de Juventude (SNJ). Reúne ações de prevenção para reduzir a vulnerabilidade de jovens negros a situações de violência física e simbólica, a partir da criação de oportunidades de inclusão social e autonomia para os jovens entre 15 e 29 anos.

atividades culturais. É sabido que as heranças culturais de um indivíduo vêm da socialização por meio de uma série de instituições e experiências, sendo a escola uma delas. O ensino formal é potente no processo de aprendizado, assimilação e familiaridade com aspectos artístico-culturais por ser obrigatório e por acompanhar a trajetória de um mesmo público por um longo período de tempo, havendo, portanto, a “oportunidade mais sistemática de socialização precoce dos indivíduos no que se refere à arte e à cultura”, com a possibilidade de que essa experiência seja compensatória em relação às desigualdades decorrentes de um ambiente familiar ou espaços de socialização pouco habituados a essas práticas (BOTELHO, 2010, p. 15).

AMBIENTE, ESTRUTURA E SERVIÇOS

Além dos processos de diálogo com os públicos, os colaboradores, outras instituições e parceiros locais, o oferecimento facilitado dos serviços e atividades, bem como o bom atendimento, são importantes para atrair e cativar pessoas para o espaço.

A reformulação da fachada da instituição, que aconteceu no início de 2015 com a retirada de grades que ficavam entre a calçada e o CCJ, teve como intuito aumentar o espaço da calçada e possibilitar uma área de convivência logo na entrada. Essa ação simbolizou, também, um ponto inicial na busca por quebra de barreiras entre o CCJ e a população, trabalho ligado à necessidade de apropriação do espaço público pela comunidade.

O espaço de oito mil m² que conta com biblioteca, anfiteatro, teatro de arena, computadores com acesso à internet, estúdio para gravações musicais, ilhas de edição de vídeo e de áudio, ateliê de artes plásticas, sala de oficinas e galeria para exposições, bem como área de convivência, oferece serviço gratuito de agendamento de muitos desses espaços e de empréstimo de equipamentos para quaisquer pessoas. A possibilidade da utilização dos espaços e equipamentos – seja para ensaios, fins particulares ou para oferecimento de atividades abertas ao público e realização de apresentações – tem como princípio garantir o direito de grupos ensaiarem e realizarem suas apresentações e estimular a prática artística e cultural dos frequentadores do espaço que, para além de representarem o público, são também os próprios produtores, artistas e criadores.

A relação com as artes pode ser aprofundada e fomentada, segundo Botelho⁵ (2013, p.7), com a superação da ideia de que o campo artístico é formado por *gênios* e *talentosos*. Em vez disso, é importante estimular as

5 BOTELHO, I. *Como pensar a formação de públicos*. O texto foi parte da apresentação de Isaura Botelho, durante a mesa “Observações sobre a formação de públicos e seus desafios” no Encontro Internacional Públicos da Cultura, realizado em novembro de 2013.

possibilidades de vivência e participação ativa com as linguagens artísticas, uma vez que “há a necessidade de uma competência em matéria cultural que é diretamente ligada a uma exposição constante aos produtos e atividades culturais de maneira a constituir um saber específico sobre a matéria”. A “relação entre fruição (como público) e fazer (como praticante)” pode refletir diretamente nas formas de consumo e usufruto de um indivíduo; trata-se de ultrapassar a “fruição apenas do entretenimento para uma prática na qual este se desdobra num processo de desenvolvimento pessoal” (BOTELHO, 2013, p. 8).

O centro também conta com um amplo espaço de convivência onde há uma mesa de tênis de mesa e em que, em dois ou três horários da semana, são ligados videogames para que as pessoas possam jogar. Com essas ofertas, a quantidade de jovens que passou a utilizar o local aumentou bastante, inclusive levando a direção a optar por não oferecer o tênis de mesa uma vez por semana, já que percebeu a necessidade do espaço também ser utilizado para outros interesses e por outros grupos.

PROGRAMAÇÃO, ATIVIDADES E LINGUAGENS ARTÍSTICAS

O planejamento mensal da programação é feito considerando-se projetos (com temáticas definidas para cada mês), núcleos (cidadania cultural, música, artes cênicas, multimeios, que podem ou não dialogar com os projetos do mês) e linguagens artísticas (transversais a projetos e núcleos) com orçamento anual de R\$ 1,3 a 1,6 milhões. Atividades preparatórias são pensadas para acontecer ao longo do mês, com diversas linguagens artísticas, núcleos e para públicos diferentes.

Quanto às diretrizes para estabelecer a programação, o CCJ não segue uma grade pré-estabelecida com o que deve ser contemplado a cada mês. O entendimento é que, quando mais fechada, a programação pode não dialogar com o contexto e o momento, como com o próprio Circuito Municipal de Cultura proposto pela secretaria ou com as demandas do público.

Por outro lado, deixar a programação mais aberta leva ao risco de não contemplar toda diversidade que gostariam e, às vezes, tornar uma linguagem mais frequente na grade que outra, pela própria força de determinado movimento e/ou grupo na região, por exemplo. Isso porque, uma vez que a curadoria da programação conta com mecanismos participativos, como os mencionados anteriormente, a gestão percebe a dificuldade de que algumas linguagens, como a música instrumental, sejam naturalmente escolhidas pelo público do centro cultural ou que tenham grande adesão de mesmo. Para enfrentar esse cenário, o CCJ atua de duas principais formas: programação permanente com atividades continuadas e caminhos

alternativos em busca de despertar o interesse para uma futura demanda, como é melhor explicado a seguir.

O CCJ passou a diminuir a frequência da realização de grandes eventos musicais para focar em uma programação permanente do espaço e em atividades continuadas. Um dos exemplos é o caso do teatro, que perceberam ser um dos pontos fracos na programação: estabeleceram uma grade permanente com peças quinzenais articuladas com a realização de uma mostra com grandes nomes das artes cênicas. O objetivo é atrair tanto o público específico de teatro, de forma que ele vá ao CCJ, como pessoas que já frequentam o CCJ e que não estão acostumadas à linguagem teatral.

Em relação às atividades continuadas – de caráter formativo, de fruição e/ou de convivência como as oficinas de dança, dança de salão, zumba, capoeira, caratê, musicalização –, percebeu-se a importância de sua constância e de datas e horários fixos para acontecerem, tornando frequentadores eventuais em público assíduo, presente. De forma complementar, o CCJ percebeu a potência de contratar oficinas/atividades/apresentações de grupos e agentes culturais da região – seja pontualmente, como experimentação, ou para fazerem parte da programação oficial. Percebeu-se que essa era uma maneira de valorizar e incentivar atores e produção local, bem como de trazer novas pessoas – atraídas pela identidade que possuíam com tais grupos – para conhecer e ocupar o CCJ.

Em busca de enfrentar a distância entre os frequentadores do equipamento e determinadas linguagens artísticas menos populares para eles, o CCJ busca caminhos alternativos. Um dos casos a ser mencionado é a realização de uma breve apresentação de música erudita em um momento em que as pessoas teriam outro tipo de atividade, sendo uma programação extra, fora do esperado. Tal situação possibilita um contato, um possível estímulo, ainda que se reconheça que ações como essas devem vir aliadas a outras proposições.

Com a intenção de povoar o local com arte e atividades de variados tipos, o centro cultural acredita que o espaço deva ser convidativo e acessível tanto para o público como para o artista. Sendo assim, outra estratégia é valorizar e dar visibilidade a atividades artísticas espontâneas, que acontecem nos ambientes do próprio CCJ, no calçadão, no bar da rua em que o equipamento está localizado, nos arredores. Na visão da gestão, é preciso que os artistas locais percebam que aquele espaço também pode ser ocupado por eles. Nessa tônica, resolveram contratar um artista de saxofone para tocar em um dos dias de uma festa que aconteceria no CCJ, porém no calçadão (entrada) e sem equipamento de som ou palco, de forma a parecer um artista ocupando a rua de maneira espontânea.

ATIVIDADES EXTERNAS

Foi na gestão mencionada que se deu a experimentação de um projeto, historicamente de grande adesão de moradores da região, que realizava passeios para variados pontos turísticos: o CCJ Visita. O projeto passou a focar as visitas somente para equipamentos culturais da cidade de São Paulo. Percebeu-se, no entanto, que a quantidade de pessoas interessadas em conhecer o Masp e a Casa das Rosas, por exemplo, era bem menor que a procura por passeios a Embu das Artes ou Paranapiacaba. Essa diminuição considerável de público relembrou da importância, segundo os gestores, de não romper com a lógica do lazer e entretenimento, mas fazer uso das diferentes formas de aproximação para buscar ofertas e experiências variadas, principalmente em um contexto de opções escassas.

Na posição de um equipamento cultural público inserido no contexto de uma zona periférica e de exclusão, foi decidido que no ano de 2016, parte do orçamento do Centro Cultural da Juventude – cerca de R\$ 300 mil – seria destinado à realização de ações fora do seu espaço físico, como em casas de cultura, CEUs da região, terminal de ônibus da Vila Nova Cachoeirinha uma vez por mês, atividades no projeto Ruas Abertas da Prefeitura, também com tal frequência. Essa decisão está ligada à ideia do *fazer chegar* em lugares variados, não restringindo a programação do CCJ ao seu espaço físico. Além da atividade em si, esses são momentos importantes de aproximação para falar da programação do CCJ, do espaço, dos serviços de agendamento disponíveis etc.

INFORMAÇÃO, DIVULGAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Além das informações no site, o espaço conta com uma página no Facebook que é atualizada constantemente com informações sobre a programação e com notícias sobre o centro, a Secretaria Municipal de Cultura e o Programa Jovem Monitor Cultural. O CCJ também possui álbuns de fotos das atividades realizadas.

Cabe mencionar que os dados da Pesquisa de Hábitos Culturais dos Paulistas (CULTURA EM SP, 2015) mostram que a internet e as redes sociais, se consideradas juntas, são a segunda principal fonte de informação sobre lazer e cultura para os moradores de São Paulo, com 40% de menções, sendo, portanto, quase tão importantes quanto a televisão (mencionada como principal fonte, com 46%).

Quanto aos materiais visuais para divulgação, alguns grupos, artistas, palestrantes que iriam se apresentar no CCJ solicitavam a ajuda da área de comunicação para elaboração do *layout*, a qual, no início, fazia nos modelos da instituição. Em um momento, entretanto, os responsáveis

passaram a não interferir na arte que a pessoa propusesse, somente dando orientações gerais como, por exemplo, quanto ao que a régua institucional pedia em termos de logomarcas. Apesar de não haver uma resposta em termos de efetividade – isto é, se essa ação impactou positivamente ou não a impressão dos frequentadores e a participação do público na programação –, reconheceu-se o aspecto simbólico dessa ação, relacionado aos princípios participativos e de valorização de identidades. Ou seja, os artistas locais produzindo seu próprio material de divulgação, uma vez que eles compreendem com quem dialogam e de que forma o visual pode conversar com seu público.

A DIFICULDADE DA MENSURAÇÃO

Por fim, diante do questionamento sobre a existência de dados em relação ao público nas diferentes atividades, foi relatada a escassa existência de mecanismos de identificação de público tanto em termos quantitativos como qualitativos, pois estes dependem de algumas ferramentas e de equipe para captação de informação. Algumas vezes, não se realiza a coleta de informações, outras, coleta-se dados, porém, não é feita a posterior sistematização do que foi reunido de forma processual.

A equipe de atendimento e serviços (agendamento de espaços, postos de atendimento, internet livre) é responsável por fazer levantamento de dados de atividades não regulares; os oficinairos, por sua vez, devem entregar semanalmente a quantidade de pessoas que participaram das atividades; as práticas continuadas não possuem regras pré-estabelecidas, podem ser por inscrição ou não, por exemplo. Em algumas atividades, exige-se o preenchimento de uma ficha de inscrição; em outras, a entrada não exige nenhuma informação; por vezes, são feitas breves questões para as entregas de ingressos, perguntando-se de onde a pessoa veio e seu contato. Reconhece-se, portanto, que falta sistematizar os dados de maneira que eles possam ser utilizados para melhor compreender a dinâmica no CCJ, além dos resultados e efeitos de determinadas ações e estratégias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de São Paulo possui uma grande infraestrutura em termos de equipamentos culturais, bem como uma vida cultural pulsante. Entretanto, a desigualdade de direitos e a exclusão permeiam o cotidiano de muitas pessoas, não somente no âmbito da cultura, mas em relação a esse dia a dia, afetando-o diretamente. A reflexão, portanto, acerca da garantia de direitos culturais e dos alcances e limites de instituições culturais nesse cenário levou ao estudo de caso do Centro Cultural da Juventude,

com objetivo de verificar práticas de gestão e atuação de um equipamento localizado em uma zona periférica da cidade de São Paulo.

O CCJ, como espaço cultural público, ao perceber seu dever, possibilidade e potencial de articulação com outras esferas e instituições ligadas à juventude e ao âmbito cultural, proporciona espaços para as manifestações antropológicas da cultura, para a diversidade cultural (não estando limitado às artes ditas consagradas e eruditas) e para as esferas sociais e políticas. Esse entendimento mostra-se orientador para diversas estratégias tomadas pela gestão: desde a abertura dos espaços do CCJ para discussões sobre temas variados, de interesse da sociedade civil, à definição de programação e orçamento junto a diversos agentes da região (como os casos dos fóruns, editais, conselho participativo) e realização de atividades em outros locais, que não o CCJ (ruas da cidade de São Paulo, escolas, terminal de ônibus, pontos de cultura).

O contexto, o território e o diálogo são, portanto, pontos fundamentais para uma atuação conjunta e fortalecida. É nesse sentido que o modo de construção das estratégias e projetos do CCJ mostra-se democrático e participativo, pois busca uma proposta e uma base de construção que tem a via de mão dupla como premissa para diminuir as barreiras entre as pessoas e equipamentos culturais e suas atividades. Parte-se da ideia de que o distanciamento pode ser amenizado quando a falta de conhecimento e entendimento sobre o outro abre espaço não somente para escuta, mas também para efetivação, em termos práticos, dessas escutas, resultando em novidades e adequações na programação, estrutura física, verbas, orçamento e estratégias de comunicação.

Por meio de ideais simples e caminhos alternativos, que vão desde a retirada de muros até a definição de orçamento em conjunto com conselhos da sociedade civil e/ou com jovens e adolescentes, tem-se como princípio estar atento e preocupado com o público e seus interesses, seu acesso à programação e estrutura. Reforça-se, assim, a relevância de reconhecer diversas identidades e grupos com suas peculiaridades e encontrar maneiras de oferecer espaços e atividades que atendam aos seus direitos culturais, possibilitando conquistas de novos públicos, fidelização de grupos locais de maneira que se sintam pertencentes e, ao mesmo tempo, mais complexidade ao ambiente cultural.

Entretanto, uma vez que o equipamento percebe seu dever de proporcionar diversidade artística e cultural por meio de uma programação resultante de curadorias participativas, escutas efetivas e, até mesmo, percepções, cabe o questionamento, impossível de ser solucionado aqui, de como inserir a curadoria nessa discussão e o questionamento sobre até que ponto é possível atender a essas demandas.

Isso porque, se por um lado no CCJ prevalecem concepções de juventudes que compreendem os jovens como sujeitos de direitos e não como receptores de intenções que não as deles e, por conseguinte, são pensadas práticas de participação e engajamento nos processos decisórios, por outro lado, permanece como um dos grandes desafios, conforme apontados pela gestão, de que as pessoas que ocupam o espaço nas áreas de convivência, biblioteca, internet ou que participam das atividades com as quais já estão familiarizadas também participem de outras programações. Contemplar linguagens artísticas diversas e de menor interesse dos frequentadores e ter a sua adesão, como ao teatro e à música instrumental, é uma dificuldade.

A exposição constante por meio da articulação de atrações/programações principais com atividades preparatórias ao longo do tempo e a inserção de determinadas linguagens pouco conhecidas de formas originais e criativas são desafios nesse sentido, como os casos dos artistas ocupando o espaço do CCJ e as apresentações *surpresas* no meio de uma atividade programada. Também, o estabelecimento de uma grade permanente com atividades continuadas, tanto mais voltadas para o lazer como relacionadas com os temas do mês, com os núcleos da programação ou com alguma linguagem artística específica, estas com o foco na fidelização e na ocupação constante do espaço.

Possibilitar que os frequentadores realizem suas próprias criações artísticas, gravem suas músicas, apresentem suas peças ou que apenas convivam em um espaço com atividades de lazer, ainda mais em um ambiente voltado para juventudes, talvez seja mais um dos caminhos possíveis. Trata-se da garantia do direito de uso do espaço, seja para criar, fruir ou para o entretenimento e convivência, em que os frequentadores dos equipamentos culturais são entendidos não somente como um público consumidor passivo e receptivo, mas produtor, agente e criativo.

Diante do desconhecimento do CCJ por muitas pessoas ou da dificuldade de que muitas delas cheguem até o espaço, propõe-se realizar parcerias, dialogar com outras instituições como escolas e pontos de cultura, promover atividades em diferentes locais da região, com a preocupação de expandir os limites físicos da sua atuação. A oportunidade nessas ocasiões é a de convidar as pessoas e promover o equipamento divulgando sua programação, projetos, serviços e espaços oferecidos.

Por fim, vale pontuar a importância da sistematização e das pesquisas de público para validar percepções e orientar estratégias. Uma vez que o foco aqui é a gestão do equipamento, não se sabe se essas ações repercutem positivamente ou não em termos de aumento de público, fidelização, interesse pelas atividades. Por essa razão, cabe reconhecer que seria interessante

entender a percepção dos jovens e frequentadores do CCJ quanto a essas ações, propostas institucionalmente ou não pelo equipamento, para compreender as particularidades e as questões plurais e complexas que envolvem a prática de atividades culturais. A carência em termos financeiros e, conseqüentemente, de equipe, no entanto, tornam difíceis os processos de registro e acompanhamento de público e cadastro de informações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, I; VASCONCELOS-OLIVEIRA, M.C. (Org.). Centros culturais e a formação de novos públicos. In: *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 11-20.

BOTELHO, I. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. In: *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC.*, SP, n. 12, mai./ago. 2011.

COELHO, T. Direito Cultural no século XXI: expectativa e complexidade. In: *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC.*, SP, n. 11, jan./abr. 2011.

COULANGEON, P. *Sociologia das práticas culturais*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

LAAKSONEN, A. O direito de ter acesso à cultura e dela participar como características fundamentais dos direitos culturais. In: *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC.*, SP, n. 11, jan./abr. 2011.

PEDROSA, M. E. C. *Centro Cultural da Juventude: uma experiência diferenciada*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação) – Escola de Comunicações e Artes: Universidade de São Paulo, 2009.

ZOLBERG, V.L. In: LAMONT, M.; Fornier, Mancel (Org.). Barreira ou nivelador? O caso do museu de arte. In: *Cultivando Diferenças: fronteiras simbólicas e a formação da desigualdade*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DIGITAIS

Centro Cultural da Juventude: Dica de leitura. Disponível em: <<http://ccjuve.cc/http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/>>. Acesso em: mar. 2016.

Cultura em SP: Dica de leitura. Disponível em: <http://www.jleiva.com.br/pesquisa_sp/http://www.jleiva.com.br/pesquisa_sp/>. Acesso em: set. 2015.

Rede Nossa São Paulo. Observatório Cidadão. Disponível em: <<http://www.redesocialdecidades.org.br/br/SP/sao-paulo>>. Acesso em abr. 2016.

VELASCO, C; REIS, T. *Sé e Pinheiros concentram mais da metade dos pontos culturais de SP*. O Globo. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/07/se-e-pinheiros-concentram-mais-da-metade-dos-pontos-culturais-de-sp.html>>. Acesso em mar. 2016.

PORTAS FECHADAS. MUSEU FECHADO?

Isabela Ribeiro de Arruda¹

RESUMO

Esta pesquisa teve início por conta da necessidade de se criar um planejamento de ações do Museu Paulista da USP junto a seus públicos durante fechamento para obras. Ao analisarmos a situação de aparente fragilidade que uma longa interdição pode causar, percebemos a necessidade de o Museu manter-se ativo junto à sociedade durante esse tempo para o efetivo cumprimento de sua missão institucional. Ou seja, da mesma maneira que a salvaguarda do acervo deve estar garantida durante esse longo período de reformas, as ações de educação e comunicação para todos os públicos (não só podem como) devem ser foco de suas principais preocupações em momentos tão delicados. Para fundamentar este argumento, fomos em busca de experiências semelhantes pelas quais outras instituições passaram, como veremos ao longo do artigo.

Palavras-chave: Museus fechados. Educação em museus. Públicos de museus.

ABSTRACT

This research began due the need to create a planning of actions for the Museu Paulista da USP during the closing of its building for restoration works. When we look the situation of apparent weakness that a long interdiction can cause, we realize that the Museum needs to remain active during this time for the effective fulfillment of its institutional mission. That is, after the safeguarding of the collection, education and communication actions for all audiences not only can but should be the main focus at this very fragile time. To justify this argument, we looked for similar experiences, and their actions we will see throughout the article.

Keywords: Closed Museums. Museum Education. Museum Audiences.

¹ Especialista em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo e pela ECA/USP. Possui bacharelado e licenciatura em História pela FFLCH/USP. Supervisora do Serviço de Atividades Educativas do Museu Paulista da USP. E-mail: isabela.arruda@usp.br

INTRODUÇÃO

O Museu Paulista da USP foi fechado em agosto de 2013 visando à segurança de visitantes e funcionários da instituição. A necessidade de uma grande intervenção no edifício-monumento que abriga o museu já era conhecida e estava sendo planejada para acontecer de acordo com um cronograma de fechamentos parciais. Um laudo técnico, no entanto, apontou o deslocamento do forro de algumas salas. Assim, o fechamento teve que ser realizado antes do previsto e de maneira emergencial. Desde então, as áreas que trabalham junto ao público do Museu Paulista vêm procurando realizar ações educativas e culturais mesmo com o fechamento dos espaços expositivos para visitação – que, estima-se, deve durar até 2022, quando se comemorará o bicentenário da Independência do Brasil. A pesquisa que embasa este artigo, realizada no início de 2015, buscou elementos que fundamentassem o planejamento das ações junto aos públicos para o período em que as exposições não estivessem abertas para visitação – exposições estas que se constituem como principal, ainda que não única, forma de comunicação do museu com a sociedade que o sustenta. Tal objetivo coadunava-se com o entendimento de que o fechamento do edifício não constitui uma desculpa para o não cumprimento da missão institucional dos museus, qual seja, a concomitância entre a preservação e a mediação do patrimônio cultural junto à sociedade.

Nesse sentido, o trabalho pretendeu pesquisar ações culturais, educacionais e demais estratégias de aproximação com os públicos de diferentes instituições culturais paulistas, a fim de conhecer outras experiências que respaldassem propostas de ação durante o fechamento do museu. Tais propostas deveriam abranger a ocupação de um imóvel alugado próximo ao edifício-monumento, hoje intitulado *Espaço de Atividades Educativas*, que à época passava por obras de adaptação. Transcorridos dois anos da elaboração do Trabalho de Conclusão do *Curso Sesc de Gestão Cultural*, o Museu Paulista pôde incrementar as ações junto a seus públicos de diferentes formas e, por esta razão, o capítulo dedicado a suas atividades foi suprimido deste trabalho, dado que as ações realizadas são muito diversas e ocupariam um espaço demasiadamente longo neste texto². Assim, nos dedicaremos à contextualização da pesquisa e à apresentação das entrevistas realizadas com diversos profissionais de museus do estado de São Paulo. Os resultados alcançados reforçam a crença de que a participação do público durante períodos de fechamento fortalece as relações dos mesmos com os museus, ampliando as possibilidades de diálogo no momento de reabertura das instituições.

2 Para conhecer as ações desenvolvidas nos últimos anos e a programação educativa em curso na instituição, convidamos os leitores a acessarem os canais de comunicação do Museu Paulista (site institucional e perfis nas redes sociais).

“O Museu Paulista está fechado? O Museu do Ipiranga também!”³

O Museu Paulista da USP, apelidado de Museu do Ipiranga, é conhecido amplamente por sua vinculação ao imaginário dos acontecimentos que envolveram o processo de Independência do Brasil. A monumentalidade e a riqueza de elementos da ornamentação de seu edifício-sede e a ambiência criada pelos jardins ao seu redor fizeram com que, ao longo dos anos, uma série de narrativas tenha sido criada a seu respeito. A mais conhecida – e talvez mais curiosa entre elas – afirma que, em um nobre passado imperial, o prédio teria sido usado como residência da Família Real, com quartos da realeza distribuídos por seus amplos corredores. A história da instituição, no entanto, é bastante diferente desse imaginário. A ideia de construir um marco em comemoração à Independência do Brasil é praticamente contemporânea ao próprio episódio conhecido como *Grito do Ipiranga*. A opção pela implantação de um edifício-monumento, no entanto, tomou força na década de 1870 e foi consolidada somente nos anos finais do governo imperial. A construção do então *Monumento do Ypiranga* iniciou-se em 1885 e as obras foram dadas por encerradas em 1890 – portanto, no começo do governo republicano. O novo regime se apropriaria do projeto dando uma destinação ao prédio: este não seria somente um marco celebrativo da história pátria, mas teria também uma função instrutiva e científica. O monumento passaria a ser sede do museu do estado para ser aberto ao público como Museu Paulista, em 1895. Em sua primeira fase, o museu era caracterizado como um Museu de História Natural e pretendia ser uma espécie de enciclopédia tridimensional do mundo e do conhecimento humano, abrangendo coleções de botânica, zoologia, mineralogia, etnologia, arqueologia e história.

Desde sua abertura, o Museu Paulista caracterizou-se como espaço de ampla visitação na cidade de São Paulo, mesmo com as grandes dificuldades de acesso presentes no final do século XIX. É importante perceber a ênfase dada à visitação pública já naquele período, visto que a presença numerosa de visitantes marcaria a trajetória da instituição por décadas⁴.

³ Esta frase foi registrada em mais de uma ocasião ao explicarmos por telefone a impossibilidade de visitação a pessoas que gostariam de agendar uma ida ao Museu Paulista.

⁴ Para se ter uma ideia, na década de 1960, o Museu Paulista chegou a alcançar a marca de 700.000 visitantes/ano. Após a incorporação do Museu à Universidade de São Paulo, em 1963, tal número foi se reduzindo gradualmente. Em 2011 e 2012, últimos anos em que esteve aberto, o Museu Paulista recebeu 319.460 e 330.838 visitantes, respectivamente. Em 2013, até o dia 02 de agosto, foram recebidos 170.231 visitantes.

Sua transformação gradual em museu exclusivamente histórico⁵ iniciou-se no começo do século XX, nas proximidades das comemorações do primeiro centenário da Independência do Brasil, em 1922. A criação de uma tradição ancorada em um passado heroico seria construída a partir da narrativa expográfica elaborada pelo diretor Affonso D'Escragolle Taunay (gestão 1917-1945). A exposição criada por Taunay construiu uma narrativa ao mesmo tempo nacional e paulista, na qual o estado de São Paulo figurava como protagonista nos processos de ocupação e expansão territorial, nas atividades econômicas e nos processos políticos de emancipação – culminando no próprio episódio da independência em solo paulista. Tal discurso, impactante, persiste na memória de gerações de visitantes até o presente, e ao longo dos anos as equipes que trabalharam na instituição se depararam com o desafio de trabalhar com a explicitação dessa narrativa, *construída* valendo-se de acréscimo de elementos expográficos e de uma série de ações educativas.

O Museu foi integrado à Universidade de São Paulo em 1963 e desde a década de 1990 definiu como sua área de especialidade, enquanto museu histórico, o estudo da Cultura Material. Embora os documentos formulados naquela época já apontem as ações educativas como parte do processo curatorial, uma área especialmente dedicada a esse trabalho só foi formulada em 2001, com a criação do Serviço de Atividades Educativas (SAE)⁶.

Em abril de 2013, o Museu Paulista contratou os serviços de um escritório de arquitetura especializado em restauração a fim de avaliar problemas (como presença de rachaduras) encontrados nos forros de algumas salas. A recomendação de restauração dessas estruturas foi feita no laudo entregue pela empresa e um pedido de autorização do projeto de restauração dos forros de duas salas foi protocolado junto aos órgãos de preservação do patrimônio: Iphan, Condephaat e Conpresp, já que o edifício do museu é tombado nas três instâncias. No dia 02 de agosto de 2013, um novo laudo informou à direção do Museu Paulista que havia risco eminente de desabamento de dois dos forros avaliados, por conta da verificação da velocidade e amplitude de seu deslocamento. Por esta razão, no dia seguinte, a direção decidiu interditar o edifício tanto para visitantes quanto para funcionários, por precauções de segurança. Essa breve cronologia evidencia que a necessidade de interdições de áreas expositivas do museu

5 Processo concluído somente em 1989, com a saída do acervo e das equipes de arqueologia e etnologia para a formação do novo MAE/USP.

6 Não entendemos, neste trabalho, que o SAE seja o único com o dever institucional de se preocupar com a questão dos públicos (usuais ou não-usuais) do museu, mas, ao mesmo tempo, compreendemos que por ter contato direto com as questões apresentadas e demandadas pelos visitantes e por elaborar pesquisas de público sistemáticas, esta equipe necessariamente apresenta, sensibiliza e problematiza essas questões junto às demais áreas do museu.

já era sabida e as mesmas estavam sendo minimamente planejadas para acontecerem de maneira parcelada, a fim de que o fechamento total fosse postergado ao máximo e que houvesse um planejamento quanto às ações de comunicação e educação empreendidas antes e durante o fechamento da instituição. O fechamento emergencial, no entanto, inviabilizou esse planejamento mais minucioso e que abarcava também uma reflexão sobre o que se esperaria institucionalmente que o Museu Paulista promovesse durante as obras pelas quais passaria. Desde então, as diferentes equipes têm reinventado suas formas de atuar junto aos públicos do museu. Apesar disso, não são raras as manifestações de descontentamento do público sobre o fechamento do edifício, a falta de informações e certa sensação de abandono motivada pela inexistência de obras no local até o momento⁷. Podemos entender que tais protestos expressam um desejo de que se realizem mais ações de comunicação junto ao público e que a reforma se inicie o mais rápido possível. Acreditamos que episódios assim servem para reafirmarmos a necessidade de uma proposta institucional de comunicação e mediação, tratada como plano e de forma estratégica, e não como ações pontuais ou reativas. A proposta para elaboração desse plano foi justamente a motivação para a realização desta pesquisa.

Políticas e conceitos: museus em discussão

Para fundamentar a discussão conceitual do trabalho, iniciamos pela problematização da própria ideia de museu. Tal instituição, como qualquer outra, deve ser desnaturalizada tanto no que se refere às suas concepções quanto às suas práticas. A historicidade desse conceito convive com a multiplicidade de visões que instituições ao redor do globo adotam sobre ele. Um conceito mínimo, entretanto, tem sido buscado por meio de algumas iniciativas, como as discussões realizadas no âmbito do ICOM - Conselho Internacional de Museu, ligado à Unesco, que define a instituição da seguinte maneira:

Um museu é uma organização permanente, sem fins lucrativos, a serviço de sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu ambiente para fins de educação, estudo e diversão.⁸

A primeira ideia de destaque nesta definição diz respeito à relação

7 Em 2017, iniciou-se a retirada dos acervos, etapa fundamental para o esvaziamento do edifício e início das obras. No final de 2016, começou a ser realizado o diagnóstico das estruturas da edificação que, somado ao diagnóstico das fachadas já realizado, irá embasar o projeto de restauro e modernização do prédio.

8 Site oficial do ICOM – Conselho Internacional de Museus. [Http://icom.museum/the-vision/museum-definition/](http://icom.museum/the-vision/museum-definition/). Acesso em: 22 fev. 2017.

entre museu e sociedade, que pode ser entendida na chave do papel social dos museus, amplamente debatido desde a realização da mesa-redonda de Santiago do Chile, em 1972. O segundo ponto de destaque na definição diz respeito às finalidades do trabalho realizado nessas instituições: a educação, o estudo e a diversão. Ulpiano Meneses elenca, ao problematizar a relação entre museu e produção do conhecimento, algumas dimensões da experiência na visita a museus:

Não ignoro as tarefas educacionais do museu (mas se não tiverem como referência o conhecimento, tratar-se-á de mera doutrinação), a fruição estética, o lúdico, o afetivo, o exercício da sensibilidade, o devaneio, o sonho, a mística da comunicação e da comunhão, a curiosidade, a necessidade de mera informação e assim por diante. [...] Reconhecer essa gama multiforme de possibilidades é recusar um modelo único de museu (MENESES, 2013, p. 16).

Da mesma maneira que o autor, não defendemos aqui uma única receita que se aplique a toda e qualquer instituição museológica; é necessário compreender sua trajetória institucional, suas possibilidades em termos de recursos humanos e financeiros, suas políticas e práticas, bem como as motivações ou barreiras apontadas pelos diversos públicos na relação entre os mesmos e a instituição.

Tratando especificamente das áreas dedicadas aos públicos dos museus, Desvallées & Mairesse (2013) afirmam:

A comunicação, ela mesma, compreende a educação e a exposição, duas funções que são, sem dúvida, as mais visíveis do museu. Neste sentido, parece-nos que a função educativa cresceu suficientemente nas últimas décadas, para que o termo mediação lhe seja acrescentado (p. 22-3).

Poderíamos problematizar se as ações de educação podem ou não ser enquadradas na chave da comunicação, mas, para nós, é mais importante destacar, como aponta José Márcio Barros, que os processos de mediação não são exclusivos dos setores responsáveis pelas ações educativas nos museus.

Por mediação entende-se o processo de circulação de sentidos nos diferentes sistemas culturais, operando um percurso entre a esfera pública e o espaço singular e individual dos sujeitos. Trata-se, portanto, de uma operação cognitiva, simbólica e informacional que se faz presente em processos tanto de formação quanto de educação (BARROS, 2013, p.11).

Ou seja, a mediação ultrapassa os limites das ações educativas para alcançar todos os profissionais e ações desenvolvidas pelas equipes dos museus e geradoras de sentidos para os mais diversos públicos da instituição – inclusive o chamado *público interno*, formado pelos próprios profissionais.

O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), por sua vez, adotou como definição de museu aquela presente na Lei nº11.904, que instituiu o Estatuto de Museus. Segundo essa legislação:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

Chama atenção a repetição da ideia de museu como espaço *aberto ao público*. Podemos nos perguntar: um museu com portas fechadas para visitação de suas exposições seria um museu fechado ao público? Se estar aberto ao público é condição para ser considerado museu, tal espaço poderia deixar de sê-lo temporariamente? A seguir, veremos como essas perguntas se aplicaram à realidade de diferentes instituições a partir do momento em que foram fechadas ao público.

Museu fechado. O que fazer?

A fim de conhecer outras estratégias de ação junto ao público durante períodos de fechamentos totais ou parciais, fomos em busca de instituições que também tiveram seus espaços interditados nos últimos anos. O objetivo era ter acesso, por meio de entrevistas com profissionais, as alternativas de atuação na mediação com os públicos criadas por outros museus para enfrentar situação semelhante. Para tanto, utilizamos inicialmente como fonte a publicação Guia de Museus Brasileiros, produzida pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM e editada em 2011. O guia pretende ser uma compilação que ofereça as informações fundamentais sobre todas as instituições museológicas estabelecidas no país. Para se ter uma ideia, em 2011 haviam sido localizados 3.118 museus no Brasil, sendo 1.150 na região Sudeste. Selecionamos os museus localizados no estado de São Paulo para saber quais deles apresentavam o termo *Fechado* para o item *Situação do Museu*. A pesquisa apontou que dentre 415 instituições, 36 encontravam-se fechadas para visitação no ano da publicação. Nossa experiência profissional na área, no entanto, apontava que em 2015 algumas dessas instituições já haviam sido reabertas ao público – como é o caso do Museu Republicano Convenção de Itu e do antigo Memorial do Imigrante,

hoje Museu da Imigração – e outras haviam passado por fechamentos parciais e reformulações – como a Pinacoteca do Estado – ou fechamentos totais – caso do Museu Lasar Segall. Dessa maneira, para definir o recorte de instituições que seriam pesquisadas, optamos por buscar museus com vinculações institucionais e/ou amplitude em termos de acervo e público mais próximas às do Museu Paulista. Assim, as instituições escolhidas para a realização de entrevistas foram⁹:

Tabela 1: Instituições selecionadas para as entrevistas			
Cidade	Instituição	Gestão	“Fechado” no Guia de Museus Brasileiros?
Brodowski	Museu Casa de Portinari	Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari	Não
Itu	Museu Republicano Convenção de Itu	Universidade de São Paulo	Sim
São Paulo	Museu de Zoologia da USP	Universidade de São Paulo	Não
São Paulo	Museu de Arqueologia e Etnologia da USP	Universidade de São Paulo	Não
São Paulo	Museu da Imigração	Instituto de Preservação e Difusão da História do Café e da Imigração	Não
São Paulo	Museu Lasar Segall	IBRAM, com apoio da Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segall	Não

⁹ A entrevista com a equipe do Sesc Ipiranga, que apesar de não caracterizar-se institucionalmente como museu também foi escolhida para compor a pesquisa, infelizmente não pôde ser incluída neste artigo por questões de espaço. A instituição foi escolhida para o trabalho tanto pela proximidade física em relação ao Museu Paulista quanto pela realização do projeto “É logo ali!”, que ocupou temporariamente um imóvel nas imediações da Unidade por conta da realização de obras em suas instalações.

Mapeadas as instituições, partimos para o contato com as equipes que gostaríamos de entrevistar. Inicialmente, procuramos entrevistar profissionais que estivessem ligados diretamente ao planejamento e à execução de ações junto aos públicos, e por esta razão, o contato com os educadores desses espaços se deu de forma quase natural. Entre os oito profissionais entrevistados, quatro deles atuam como educadores em suas instituições. Os demais estão ligados às áreas de coordenação, programação ou gestão, mas de alguma maneira estiveram envolvidos com o planejamento de ações de mediação em seus museus. Em seguida, elaboramos um roteiro de entrevista, do qual extraímos algumas informações para este trabalho. Durante as conversas, procuramos entender quais programas e ações eram trabalhados com os públicos antes, durante e eventualmente após o fechamento das instituições. Acreditamos, porém, que parece mais interessante, neste momento, que nos aprofundemos especificamente nas estratégias adotadas durante os fechamentos. Como esforço de síntese, elaboramos quadros explicativos para cada uma das instituições entrevistadas, conforme veremos abaixo:

1. Museu de Zoologia da USP	
Entrevista com a educadora Márcia Fernandes Lourenço	
Data do fechamento: 1º: 2000-2002 2º: 2010-2015	Motivo: 1º: reformulação da exposição de longa duração e restauração. 2º reformas estruturais
Ações realizadas: 1º: Produção de materiais didáticos, inclusive materiais acessíveis; aquisição de material permanente; parceria com shopping local para aquisição de materiais; visitas aos bastidores; empréstimo de materiais para professores; palestras a convite de outras instituições; participação na elaboração da exposição. 2º: Itinerância de exposições montadas anteriormente pelo museu por meio de parcerias institucionais, com intensa formação de professores; empréstimos de materiais; palestras; visitas aos bastidores; produção de materiais didáticos.	
Dificuldades: Comunicação interna; liberação de recursos; autorização para deslocamentos.	

2. Museu de Arqueologia e Etnologia da USP	
Entrevista com o educador Maurício André da Silva	
Data do fechamento: 2010-2015 (parcial)	Motivo: Reformulação da exposição de longa duração e transferência para novo edifício
Ações realizadas: Formação de professores; empréstimo de materiais pedagógicos; projeto com comunidade vizinha; projeto com pessoas idosas; programação de férias; produção de materiais acessíveis; oficinas de arqueologia; reserva técnica visitável; exposições externas.	
Dificuldades: Suprir a demanda dos públicos espontâneos; energia despendida em ações não realizadas.	

3. Museu da Imigração	
Entrevista com a coordenadora técnica Mariana Esteves Martins	
Data do fechamento: 2010-2014	Motivo: Restauração.
Ações realizadas: Disponibilização do acervo digital; exposições virtuais; plataformas virtuais colaborativas; exposições externas itinerantes; política curatorial por redes sociais; parcerias com transporte público; parcerias com comunidades de imigrantes.	
Dificuldades: Equipe nova e reformulação conceitual.	

4. Museu Lasar Segall	
Entrevista com a educadora Ana Luisa Nassar	
Data do fechamento: 2013-2015	Motivo: Reforma de infraestrutura.
Ações realizadas: Criação de material <i>Museu fora do Museu</i> ; parceria com instituições do entorno (escolas, museus, CAPS (Centro de Atenção Psicossocial); itinerância das equipes; exposições temporárias; formação de educadores.	
Dificuldades: Negociações internas, atuação em outros espaços institucionais, comunicação da equipe, angústia pessoal.	

5. Museu Republicano Convenção de Itu	
Entrevista com a educadora Aline Zanatta	
Data do fechamento: 2007-2010	Motivo: Reforma para escoamento de águas pluviais e telhado.
Ações realizadas: Formação de professores; parcerias com escolas; produção de materiais pedagógicos; ciclo de palestras.	
Dificuldades: Equipe reduzida.	

6. Museu Casa de Portinari	
Entrevista com a diretora Angélica Fabbri	
Data do fechamento: 2012-2014	Motivo: Restauração
Ações realizadas: Ampla estratégia de divulgação; exposição em frente ao museu; atividades para pessoas idosas; <i>Oficinas Andantes</i> ; oficinas com artistas locais; participação na Rede Protetiva do Ministério Público; ocupação de diferentes espaços da cidade.	
Dificuldades: Impacto negativo do fechamento na cidade.	

Procuramos, a partir das entrevistas realizadas, indicar algumas das possibilidades sobre as ações de mediação junto aos públicos de instituições museológicas com espaços expositivos fechados. Duas palavras-chave foram encontradas nos discursos dos diversos profissionais com os quais conversamos: visibilidade e parceria. Enquanto a primeira diz respeito não somente à visibilidade na imprensa ou no meio museológico, mas também junto às comunidades onde se inserem as instituições, a segunda se estabelece das mais diferentes maneiras, tanto com instituições da área da cultura como com outras das mais variadas origens – ou seja, fogem das iniciativas mais óbvias para buscarem outros interlocutores. Encontramos parcerias envolvendo órgãos públicos, instituições de saúde, escolas e até mesmo empresas de transporte público.

A questão do espaço, por sua vez, revelou-se não impeditiva para a realização das ações educativas. Com exceção do MAE/USP, todas as outras instituições não contavam com espaços apropriados para recebimento de público para a realização de atividades.

A formação e integração de redes, por sua vez, apareceram somente em uma das entrevistas, com a forte articulação do SISEM/SP.

O uso de ferramentas digitais apareceu diversas vezes, tanto na elaboração e disponibilização de conteúdo e exposições, quanto nas ações de divulgação e de pesquisa, inclusive colaborativas e com participação do público. Tais ações evidenciam o grande potencial que as redes sociais, especialmente, apresentam em relação a públicos que eventualmente nunca tiveram contato anterior com a instituição.

Todos esses processos, além de darem continuidade à missão institucional dos museus, alimentam e criam novas relações com públicos para sua reabertura. No entanto, a potencialidade da construção de estratégias participativas que alimentassem a reabertura dos espaços, não figurou entre as falas dos colegas entrevistados.

Por fim, destacamos que as ações extramuros, como reafirmado por diversos colegas, independem do fechamento ou não da instituição para obras. O fechamento do museu, portanto, constituiu oportunidade única para repensar e aprofundar suas relações com os públicos, considerando a continuidade desses processos após a reabertura do museu.

Fechado para obras, aberto para se reinventar

Ao iniciarmos esta pesquisa, não imaginávamos a diversidade de soluções que seriam encontradas para enfrentar situações tão delicadas para as instituições museológicas como os fechamentos de suas sedes. A criatividade e a perseverança no trabalho junto aos públicos, no entanto, configuraram uma grata surpresa no resultado das entrevistas com os profissionais – alguns deles, inclusive, não diretamente envolvidos com a área de educação, comumente entendida como responsável por todas as ações de mediação junto aos públicos de museus. A ideia de dar continuidade às atividades junto aos públicos foi entendida como estratégia institucional, visando não só a efetivação da missão e dos deveres institucionais, mas até mesmo como motor para a geração de expectativas e envolvimento das pessoas para a reabertura do museu. Afinal, um fechamento de longo prazo, como é o caso do Museu Paulista, oferece uma série de desafios, entre eles, a manutenção, o estreitamento e a criação de novas relações com a enorme diversidade de públicos usuais ou potenciais da instituição. Consideramos que este trabalho foi somente o primeiro passo para a construção de um plano de trabalho institucional para os próximos anos, para que nosso compromisso com os públicos, tanto do ponto de vista da instituição como dos profissionais que nela atuam, se efetivem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga Apropriado: Ciência, política e poder. O Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, 2001.

BARROS, José Márcio. Mediação, Formação, Educação: Duas aproximações e algumas proposições. In: *Revista Observatório Itaú Cultural*. São Paulo, n. 15, 2013.

BRASIL. Guia dos Museus Brasileiros. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de Museus, diagnóstico museológico e planejamento*. Um desafio contemporâneo. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Orgs.); CURY, M. X.; SOARES, B. B. (Tradução e comentários.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

Sites

Estatuto de Museus. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2017.

ICOM – Conselho Internacional de Museus. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2017.

SESC ITAQUERA: UM EXPERIMENTO COM INSPIRAÇÃO ETNOGRÁFICA SOBRE PRATICANTES REGULARES DE VOLEIBOL E FUTSAL

Mario Augusto Silveira¹

RESUMO

Estudo realizado no Sesc Itaquera em 2015 como trabalho de conclusão do curso Sesc de Gestão Cultural. Nele, a proposta foi refletir sobre os conceitos da disciplina Estudos da Diversidade, coordenada por José Guilherme Cantor Magnani na sua trajetória de pesquisa em Antropologia Urbana, bem como sobre o equipamento esportivo do Sesc Itaquera enquanto espaço que propicia a apropriação por diferentes grupos e formatos. Aprofundei o olhar sobre dois grupos bastante diversos e importantes para o funcionamento do equipamento: jogadores não profissionais de futsal e de voleibol, praticantes assíduos das dinâmicas de recreação organizadas pelo Sesc. Procurei evidenciar não só aspectos em torno das práticas esportivas, mas, sobretudo, as implicações em virtude das apropriações dos espaços da unidade pelos praticantes, buscando aprofundamento em questões como hábitos, trajetórias, códigos e valores de cada grupo em suas relações internas e na convivência com outros grupos e funcionários da instituição.

Palavras chave: esporte, sociabilização, diversidade.

ABSTRACT

Study carried out at Sesc Itaquera in 2015, as a conclusion work for the Sesc Cultural Management Course. In it, the proposal was to reflect on the concepts of the subject of Studies of Diversity, coordinated by José Guilherme Cantor Magnani in his research trajectory in Urban Anthropology and the sports equipment of Sesc Itaquera, as a space that allows appropriation by different groups and formats. I took a closer look at two very different groups and important for the operation of the equipment: non-professional players of Futsal and Volleyball, practicing assiduous of the dynamics of recreation organized by Sesc. I tried to highlight not only aspects related to sports, but above all, the implications for the appropriation of the spaces of the unit by the practitioners, seeking to deepen in issues such as habits, paths, codes and values of each group in their internal relations and coexistence with other groups and staff of the institution.

Keywords: sport, socialization, diversity.

¹ Licenciado pleno em Educação Física pela UNIFMU; pós-graduado em Treinamento Desportivo, em Fisiologia do Exercício, em Gestão de Negócios do Entretenimento e especialista em Gestão Cultural pelo SESC SP. Supervisor de Programas Físico-esportivos do Sesc Itaquera. Email: marioaugusto@itaquera.sescsp.org.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta um experimento cujo método possui inspiração etnográfica. Baseado em reflexões sobre conceitos da Antropologia abordados no curso de Gestão Cultural de 2014, organizado pelo Sesc SP e ministrado por José G. Magnani. Unindo o conceito *De Perto e de Dentro*, associado a estudos do lazer e ao uso do tempo livre, próprios do campo da Educação Física, e a instituição na qual trabalho, o Sesc, Unidade Itaquera, abre-se um interessante caminho sobre o cotidiano de alguns grupos que frequentam o local, os praticantes de voleibol e de futsal, com códigos, hábitos e interesses próprios. Questões que envolvem grupos praticantes de esportes já foram evidenciadas por M.P. Stigger:

A intervenção da Educação Física nos espaços urbanos requer a compreensão dos significados socioculturais desses fenômenos, o que, por sua vez, exige um método capaz de apreender as práticas corporais como produção e produtoras de sociabilidades (2007, p. 13).

O SESC

Instituição de âmbito nacional, de caráter privado, sem fins lucrativos, criada em 1946 e desde então mantida e administrada pelo empresariado do setor de comércio e serviços, o Sesc contribui para o bem-estar e a melhoria da qualidade de vida dos trabalhadores do comércio, de bens, serviços e turismo, de suas famílias e da comunidade em geral. O equipamento que foi alvo deste experimento é o SESC Itaquera, inaugurado em 1992, e que se diferencia em função da sua constituição espacial, um misto entre parque público, centro cultural, desportivo e clube campestre.

Historicamente, o Sesc Itaquera sempre funcionou como um grande parque capaz de receber públicos extensos, especialmente em finais de semana. Os frequentadores costumam se deslocar de diversas áreas da cidade com objetivo de desfrutar de um dia inteiro de lazer junto a uma grande área verde com equipamentos esportivos, culturais e de lazer, capazes de dar vazão a essa intencionalidade. Durante a semana, no entanto, o maior percentual de visitas devia-se ao processo de agendamentos de escolares. Com a criação de novas ações programáticas na instituição, a Unidade passa então, gradativamente, a incorporar novos programas sócio-educativos, ambientais, esportivos e artísticos, se aproximando das demais unidades da rede. Essa importante mudança de perfil criou, paulatinamente, novos modos de apropriação dos espaços do Sesc por parte do público, que, de maneira crescente, passou a frequentar a Unidade de modo mais permanente, em dias de semana e, obviamente, também nos finais de semana e feriados. O projeto arquitetônico de Eduardo de Castro Mello e Cláudio Cianciarullo possibilita que a Unidade Sesc Itaquera

funcione como um grande espaço de convivência, atualmente apoiado em uma gama de programações desenvolvidas de modo bastante descentralizado, com uma ocupação territorial ampliada em todo o equipamento.

DE PERTO E DE DENTRO

Começo explanando sobre o conceito *De Perto e de Dentro*, modo de pesquisa desenvolvido para captação de uma realidade em seus múltiplos contextos de atuação e uso dos espaços, procurando identificar padrões e regularidades que dominem nosso comportamento, com análises que valorizem diversos ângulos e escalas de observação.

Nesse sentido, compreendendo o Sesc Itaquera como um equipamento de lazer cujo espaço é apropriado de diferentes formas pelos frequentadores, busquei entender, por meio da realização de observação e entrevistas formais, como se dão as relações intragrupos e as características comuns ou não, em praticantes de atividades esportivas. O esporte que é gênese deste estudo é aquele que se dá no tempo do lazer, conceituado tecnicamente como Esporte Participação, ou Esporte para Todos, uma das premissas do Sesc em suas ações. Entre os principais valores implícitos nessa forma de se pensar o esporte estão: a garantia do acesso à prática esportiva independente de habilidade pregressa; a inclusão pelo esporte; o estímulo à participação da mulher; a formação diversificada e multi esportiva na primeira infância; a ampliação do repertório motor; o respeito às faixas etárias; e em especial, o estímulo à sociabilização entre as pessoas.

REFERENCIAL TEÓRICO

Os estudos de Antropologia Urbana constituem-se como um braço da Antropologia Clássica, e tratam das relações humanas nas cidades. Tal linha surgiu nos Estados Unidos, mais especificamente na Escola Sociológica de Chicago, e no Brasil, na Escola Livre de Sociologia e Política – ELSP, fundada em 1933, em São Paulo. Entre seus principais alunos, podemos destacar Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro e Sergio Buarque de Holanda. A trajetória da escola permaneceu inalterada até os anos 1950, quando passa a competir com a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH/USP, esta, com uma vertente educacional voltada à missão francesa capitaneada por Lévi Strauss.

A base dos estudos, até então, girava em torno de diferentes comunidades e movimentos relacionados a elas, como a migração japonesa, economia em sociedades tribais, estudos sobre um ginásio de esportes na periferia, entre outros. Contudo, novos estudos foram sendo escritos e no início dos anos 1980, muitos temas até então desconhecidos começavam

a fazer sentido para alguns pesquisadores, com destaque para os estudos sobre o lazer na cidade, que aparecem primeiramente em uma tese de José Guilherme Cantor Magnani, orientada por Ruth Cardoso, sobre o circo-teatro.

FORMULAÇÃO DO PROBLEMA

A discussão que será apresentada vale-se de quatro das categorias de análise propostas pelo professor Magnani em sua trajetória de pesquisa: Pedaco, Trajeto, Mancha e Circuito. Por meio dessa orientação, correlacionamos essas categorias aos grupos que foram estudados pela pesquisa, os futebolistas e os voleibolistas. Outra questão relevante à pesquisa é o papel do Sesc enquanto espaço de sociabilidade em São Paulo, em especial no campo das práticas esportivas no exercício do lazer.

Pedaco: designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que na família, porém, mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. “Espaço de mediação cujos símbolos, normas e vivências permitem reconhecer as pessoas diferenciando-as, o que termina por atribuir-lhes uma identidade que pouco tem a ver com a produzida pela interpelação da sociedade mais ampla e suas instituições”(MAGNANI, 1998, p.116-117).A ideia de *pedaço* é formada pelo território e pela relação social, na forma de uma rede que caracteriza o lugar como um local de encontro. Neste sentido, identifiquei os grupos de jogadores de voleibol e futsal como coabitantes de um *novo pedaço*, constituído a partir da escolha da sua prática esportiva, da convivência entre as pessoas e do uso de equipamentos comuns, como o compartilhamento de quadras esportivas em um ginásio de esportes.

Mancha etnográfica: segundo Magnani (2012, p.94), “trata-se de lugares que funcionam como ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores”. A mancha tem a questão espacial mais ampla, o que facilita a circulação de pessoas com objetivos diferentes e sem qualquer laço de relacionamento entre as partes. Seja por competição ou complementação, as pessoas concorrem para o mesmo efeito: constituir pontos de referência para a prática de suas atividades. Estabelecendo uma relação direta e caracterizando o Sesc Itaquera como uma grande mancha, temos um desafio a ser superado quando vemos múltiplos interesses coexistindo, ainda que, via de regra, com intencionalidades diferentes e baixo índice de sociabilidade para os de *fora* do pedaço. Cada grupo

busca sua territorialidade, valoriza o isolamento e exige garantias de manutenção de seu *pedaço*, em detrimento dos outros interesses. Outro ponto importante segundo Magnani diz respeito à motivação das pessoas em frequentar uma mancha: “se sabe que tipo de pessoas ou serviços você irá encontrar na mancha, mas não quais, e é esta a expectativa que parece funcionar como motivação para seus frequentadores” (2012, p.95).

Trajeto: as pessoas circulam e determinam suas escolhas a partir de opções, respeitando determinada lógica. Um olhar mais apurado consegue detectar que os caminhos dentro de cada pedaço e mancha não são aleatórios, mas fruto de intenções periódicas no interior desses grupos. Tais trajetos conectam pessoas a grupos e equipamentos, e entendê-los do ponto de vista dos dois públicos que são alvo deste estudo pode facilitar uma compreensão mais profunda e nos ajudar a propor, intencionalmente, a realização de outras atividades em trajetos já reconhecidos.

Circuito: “Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou oferta de determinado serviço em estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais” (Magnani, 2012, p.97). Desta forma, por correlação com os estudos etnográficos, o Sesc como instituição que fomenta o lazer em suas unidades pode ser caracterizado na cidade como um grande circuito de equipamentos de lazer. Olhando ainda mais *De Perto e de Dentro* para as práticas esportivas, e a partir de relatos dos frequentadores do Sesc Itaquera, percebemos também o desenho de um circuito externo, específico para interessados em praticar regularmente determinadas modalidades esportivas.

Segundo alguns entrevistados, esse circuito é formado por algumas unidades do Sesc da capital paulista em dias alternados na semana, criando uma agenda semanal completa e acessível que favorece a sociabilidade por meio do esporte e que, segundo os participantes, possibilita a melhoria técnica no jogo pelo contato frequente com a modalidade. Descobrimos que no caso do voleibol fazem parte do circuito as unidades Pompeia, Consolação, Pinheiros, Belenzinho, Vila Mariana e Itaquera, estabelecidas como pontos de referência para os praticantes dessa modalidade.

PERCURSO METODOLÓGICO

Gostaria de considerar o presente estudo como uma *experiência com inspiração etnográfica*, embora o mesmo não tenha sido realizado com o rigor que as pesquisas etnográficas ou antropológicas exigem. De qualquer

forma, o objetivo era mergulhar numa *experiência de campo* e utilizar os princípios do *olhar no campo*. Para tanto, escolhi observar melhor dois grupos: o dos futebolistas e o dos voleibolistas, públicos regulares das ações esportivas do Sesc Itaquera. Durante as observações, sempre me apresentei utilizando crachá do Sesc, pois muitos já me conheciam e seria muito deselegante tentar passar-me por usuário. As observações foram captadas sem gravador e apenas com um caderno de campo, tendo a intenção de ser bastante amigável.

HISTÓRIA DOS PROCESSOS DE RECREAÇÃO ESPORTIVA NO SESC ITAQUERA: CONCEITOS DE RECREAÇÃO LIVRE E ORIENTADA

No Sesc Itaquera, os espaços esportivos desde sua inauguração tiveram como importante característica a autogestão, ou seja, o público se apropriava de alguns espaços e os gerenciava à sua maneira, de acordo com seus interesses, fossem eles individuais ou coletivos. Gradativamente, as equipes de campo foram percebendo nessas ações mediadas pelo público uma ligeira inversão de valores, visto que em espaços mediados pela instituição os valores do esporte estavam bastante presentes, e em outros espaços, não mediados, havia alguns aspectos a serem trabalhados, como o do fortalecimento de conceitos democráticos de participação e o da convivência pacífica. Percebeu-se que pequenos grupos estabeleciam as normas de funcionamento e a maioria do público participava de acordo com esses preceitos desenvolvidos pelo grupo. Com o passar do tempo e com aumentos significativos do número de funcionários da unidade em campo, o Sesc foi estabelecendo seu papel como mediador das ações realizadas, de maneira a intensificar seus valores, tão caros para a instituição e para a dinâmica da unidade Itaquera. No atual momento, em 2017, há uma tendência de mediação da equipe de programação na grande maioria dos espaços da unidade, em especial nos dias de maior concentração de público, como finais de semana e feriados.

AGOSTO DE 2014: ALINHAMENTO DA POLÍTICA DE ACESSO DO SESC

Outra questão fundamental desse processo, e que modificou a relação do público com a unidade, foi a abertura dos portões do Sesc Itaquera, em agosto de 2014, para os frequentadores em geral, isentando-os de qualquer cobrança financeira. Essa mudança foi implementada no intuito de fortalecer o conceito da rede Sesc, aperfeiçoando processos institucionais. Tal intenção é expressa nas palavras de Danilo Santos de Miranda, diretor regional do Sesc, como consta em fala de 19 de dezembro de 2013:

A ideia central é o fortalecimento da ação institucional do Sesc São Paulo e, conseqüentemente, explicitar a atuação em sintonia de uma rede integrada de serviços e atividades, cujos princípios e orientações são comuns, mesmo em situações muito peculiares e específicas. Não podemos esquecer que o Sesc é um só, nossa ação que é múltipla.

Essa alteração que isenta o público de pagar pelo acesso vem modificando significativamente a dinâmica da unidade, colocando-a de uma vez ao alcance da comunidade e entorno. Dessa forma, novos públicos se formaram, e o frequentador permitiu-se olhar para além do parque aquático, experimentando novas possibilidades que pudessem despertar seu interesse, ampliando assim a base regular de frequentadores nos espaços, em especial os esportivos, mas influenciando de alguma maneira a programação da unidade como um todo. Foi preciso então reforçar o caráter inclusivo da prática esportiva e fortalecer a convivência, dialogar e garantir noções de direitos e deveres, reconhecendo a necessidade do olhar mais apurado para o respeito ao equipamento, aos funcionários e aos demais recreandos.

DETALHAMENTO DO PROCESSO DE RECREAÇÃO ESPORTIVA DE FUTSAL

Todos os finais de semana, mais de duas centenas de praticantes, em sua maioria homens, visitam a unidade em busca de sua prática. Os horários mais procurados são os da manhã, sempre no contra turno das transmissões esportivas de futebol na televisão, que acontecem aos sábados e domingos à tarde. O público é bastante heterogêneo no que diz respeito à idade, experiência na modalidade e local de origem, sendo oriundo de vários bairros da região leste de São Paulo. Essa heterogeneidade parece não influenciar as relações dentro do jogo, ou nos espaços de espera, conhecido como o grupo do *próximo*.

A modalidade que mais atrai praticantes para a unidade é também a mais difícil de ser mediada pela equipe de instrutores de Educação Física, devido ao caráter violento que o próprio jogo produz: muito contato físico gerando lesões e tensões. Além disso, o próprio Sesc modificou recentemente as regras de gestão do espaço, passando a mediar as atividades nos dias de maior movimento.

Durante anos, os praticantes tiveram total autonomia no formato de recreação, e essa questão, ao invés de produzir maior respeito e liberdade, resultou na falta de diálogo e no uso pouco democrático do espaço. As equipes eram formadas logo pela manhã e durante o dia, as outras pessoas

que chegavam tinham dificuldades para entrar nas equipes, ficando à mercê da oportunidade dada aos *novos participantes*. As equipes que ganhavam os jogos permaneciam jogando, dificultando a entrada de outros grupos, aumentando o tempo de permanência de espera, superior a duas horas. Outros problemas eram as muitas agressões entre os recreandos e o desmedido uso de força no jogo; necessidade de avaliação de qualidade técnica individual para fazer parte dos times, relato também encontrado em outros estudos sociológicos do esporte, com destaque para S. Mariovoet (1998, p.31): “para ser aceito, um potencial integrante necessita passar por um teste capaz de mostrar que tem ‘capital esportivo’ compatível com a equipe que o receberá”.

Em vista do cenário exposto, também em agosto de 2014, a instituição começou um trabalho gradativo para mediar a prática dessa modalidade. No início, houve resistência por parte dos usuários em relação aos profissionais do Sesc, mas hoje, o público reconhece que a indisposição diária anterior diminuiu, e que somente alguns *personagens* continuam a se posicionar contrários à instituição. Entretanto, a grande maioria parece ter percebido bem a proposta e sentiu no próprio clima, maior tranquilidade e leveza no ambiente para praticar esportes.

No formato atual de gestão, os funcionários mediam a atividade, dialogam com todos e garantem a participação. A divisão é feita mediante ordem de chegada e todos jogam, independente de ter ou não experiência pregressa na modalidade. O sistema de jogo consiste em oito minutos consecutivos, e a equipe que ganha o seu jogo só poderá ficar na quadra por no máximo outras três partidas. Em caso de empate, ambas as equipes deixam a quadra dando lugar a outras duas. Esse sistema favorece o rodízio e um maior acolhimento e atendimento das pessoas. Os números indicados pela equipe de programação comprovam um bom aumento na quantidade de pessoas que passaram a frequentar a atividade, antes restrita a grupos menores, chegando agora em dias de grande movimento a até 250 pessoas por dia.

DETALHAMENTO DO PROCESSO DE RECREAÇÃO ESPORTIVA DE VOLEIBOL

Frequentada por pessoas em sua maioria com mais experiência, alguns com mais de dez anos de prática ininterrupta, seja fora ou dentro do próprio Sesc. Por suas características, o voleibol exige maior familiaridade com a prática para que o jogo pleno aconteça, e essa questão central, permeia as relações sociais que compõem o ambiente das recreações da modalidade, seja no ginásio de esportes (alvo da pesquisa), em quadra externa aberta ou no espaço de areia. Explicando melhor, quanto menor

o contato com a prática do voleibol, mais difícil a inserção de um participante no jogo e conseqüentemente a aceitação do frequentador no grupo já estabelecido. Com relação aos gêneros, há um equilíbrio entre homens e mulheres, e as faixas etárias são diversas, com predomínio entre os 18 e 30 anos. Uma questão que surgiu nas entrevistas é a da sexualidade. Foi bastante destacado pelos praticantes que o voleibol é um esporte procurado por homossexuais, e que a atividade é um ponto de encontro para o grupo, seja no Sesc Itaquera, seja em outras unidades do Sesc, bem como em diferentes espaços que promovem a modalidade.

É evidente que homens heterossexuais integram grupos de voleibol, porém, em menor número. No caso das mulheres, não se evidenciou nas entrevistas a questão da orientação sexual. No voleibol a percepção do público sobre o formato entre os períodos sem mediação do Sesc e a migração posterior para o gerenciamento da instituição é bastante dividida. Fatores como a possibilidade garantida de participação, regras mais claras e a não necessidade de experiência pregressa, dividiu opiniões do grupo de praticantes. Atualmente, após a entrada do Sesc no espaço de maneira mais ampla, colhi impressões dos frequentadores que o espaço está bastante democrático, familiar e que privilegia a participação de todos.

Notamos que existe um número maior de frequentadores que entendem a intenção do Sesc ao mediar o espaço e que atuam como embaixadores da proposta. Entretanto, os mais antigos, mais experientes e tecnicamente melhores ainda não apreciam a presença dos instrutores, ainda que tolerem a mudança por não poder resolver essa questão. Nas entrevistas, notamos certos códigos que são muito presentes no universo dos voleibolistas, como a opção pelo formato de jogo de quatro contra quatro jogadores, mesmo que para isso eles tenham que esperar muito mais tempo para jogar do que normalmente teriam se o jogo fosse disputado em sua versão tradicional de seis contra seis. Isso, segundo os próprios participantes, acontece pois nem todos sabem fazer corretamente o rodízio, que significa movimentar-se lateralmente ou verticalmente ao fim de cada ponto disputado e de acordo com as regras estabelecidas pela modalidade. Para isso acontecer, eles teriam que *ensinar* constantemente os jogadores, a toda troca, e o jogo ficaria muito parado. Por isso há a opção pelo quarteto na maioria das vezes.

O SESC SP COMO ESPAÇO DE SOCIABILIDADE NA CAPITAL

A partir da reflexão sobre as respostas dos praticantes de esportes, podemos afirmar que, aos olhos dos frequentadores, o Sesc é valorizado, entre outros aspectos, como espaço de encontro e sociabilidade. Dessa forma, enquanto equipamento de lazer na cidade, segundo R. C. Galante:

O Sesc se caracteriza como um espaço coletivo, no qual circulam diferentes públicos, diferentes atores sociais, que se apropriam do mesmo e fazem dele o seu pedaço, mesmo tendo ao lado pessoas desconhecidas, que teoricamente não fariam parte do círculo de amizade ou com as quais não possuem laços de parentesco (2014, p. 8).

Como já mencionado anteriormente, a modalidade voleibol é a que apresenta um circuito mais desenvolvido e efetivo do ponto de vista da participação de um grande número de pessoas, fato ressaltado pelos próprios recreandos que mencionam recorrentemente que circulam regularmente entre as unidades do Sesc na capital paulista para praticar o esporte.

RESULTADOS DAS ENTREVISTAS E ESTRATÉGIAS

Entendendo que as entrevistas são “um ouvir todo especial” (OLIVEIRA, 1998, p. 22) e que deveriam obedecer ao “princípio de diversificação das pessoas” (RUQUOY, 1997, p. 103), estabeleci abaixo uma compilação com algumas das principais citações colhidas, divididas por modalidade.

Futsal: Grande parte dos praticantes regulares são homens, com idade média entre 18 e 30 anos. Somente algumas vezes presenciei meninas jogando nos horários mais disputados. A maioria dos entrevistados reforça em suas falas que a prática esportiva no Sesc proporcionou a eles novas possibilidades de conhecer pessoas e essa condição é reforçada por muitos como uma das questões que os fazem voltar, sentir-se bem em grupo, em tese, de pessoas desconhecidas. Independente do número de vezes que frequentam o Sesc, os entrevistados demonstraram certa organização de seu calendário semanal, com dias fixos, horários combinados e uma rotina mais planejada de suas preferências de lazer.

Outra questão que apareceu é a de que o Sesc é parte da rotina das pessoas, mas não o único espaço que costumam frequentar quando o assunto é prática de esportes. Na grande maioria dos casos, os entrevistados declararam que o sistema de gerenciamento adotado pela unidade nos espaços esportivos apareceu sempre como um dos diferenciais para a escolha do local, como nas falas: “*Considero os diferenciais do Sesc, o fato de oferecer professores tomando conta, a organização e a utilização de coletes; me mantenho pela qualidade, presença de um professor, controle do tempo, montagem das equipes, enfim aprovo a organização do espaço cuidado pelo Sesc*”.

Ainda em relação aos diferenciais do Sesc, são citados: equipamento, limpeza geral, estrutura, diversidade de possibilidades e principalmente os materiais; as bolas, sempre novas, foram questões levantadas por um relevante número de entrevistados. A violência do jogo em si, a qual

presenciei durante a pesquisa, parece não ter tanta relevância para os integrantes deste grupo. Seus códigos próprios, colhidos por mim nas *esperas* do lado de fora da quadra, são bastante repetitivos e presentes no universo dos *boleiros*, com destaque para assuntos como a figura da mulher, o futebol profissional-brasileiro e internacional e a própria partida que jogam, que, segundo eles mesmos, servem para diminuir o estresse e passar o tempo.

Quanto ao trajeto realizado na unidade, há certo padrão: a maioria dos usuários costuma entrar na quadra e só sair para ir embora, visto que muitos trazem a própria comida e não costumam frequentar outras atividades ofertadas pela Unidade. O horário padrão que os orienta nos finais de semana é sempre iniciado pela manhã, com saída anterior às 15h, para dar tempo de assistir ao futebol profissional pela televisão. A exceção citada nas entrevistas, sobre o trajeto, é a participação em atividades esportivas realizadas bem próximas ao ginásio, como o tênis de mesa, parque aquático em alguns dias do ano e alguns shows de grande porte que acontecem no maior palco da unidade. No caso dos shows, muitos disseram não conhecer os músicos que se apresentam regularmente.

Voleibol: No trabalho de campo fica evidente a maior participação feminina em relação ao futsal, fato significativo para o Sesc, visto que pesquisas recentes apontam que a presença feminina ainda é bastante escassa em atividades de lazer que envolvam práticas esportivas regulares. Com relação à percepção dos recreandos, o Sesc é um excelente espaço para prática da modalidade, entretanto, a maioria das pessoas relatou fazer uso regular também de outros espaços, o que faz com que exista uma comparação mais evidente com relação ao formato adotado pelo Sesc. Fica bastante claro que o público estudado, os voleibolistas, é mais crítico com a gestão do Sesc e preferiria jogar como no esquema anterior, com a administração sendo feita por eles próprios. Há uma boa parcela de participantes, em especial os mais habilidosos, que, segundo os entrevistados, ainda não aceitou os valores propostos pela instituição, e usam alguns argumentos para justificar esse posicionamento: *“Os grupos não querem sair da quadra após certo número de partidas; a rede não deveria ser alterada para possibilitar a mulher jogar etc.”*.

Nas entrevistas que fiz, interpretei que muitos se consideram especialistas na modalidade e que isso parece desencadear uma relação mais difícil na convivência com a equipe do Sesc. Observam-se argumentações constantes, negociações e tratativas diárias, porém, um pouco menos agressiva que no futsal, não atingindo estágios de violência entre os participantes e funcionários.

Alguns recreandos disseram frequentar a unidade há quinze anos, outros há dez, período bem superior ao do público do futebol. Outra questão interessante da modalidade é a escolha pelo formato de jogo de quatro contra quatro, mesmo que para isso os frequentadores tenham que esperar mais tempo do lado de fora. Segundo disseram alguns entrevistados: “quer arrumar briga, tentem mudar esse sistema de jogo”. A possibilidade de prática do voleibol em outros espaços, como as quadras externas e de areia, é algo interessante e também citado por eles: “Permite conhecer melhor a unidade, tomar um sol na quadra externa ou na areia, favorecendo a melhoria no jogo”. Para não perder tempo, pois se consideram *fominhas*, os jogadores de voleibol também não saem muito da área em que estão disputando os jogos. Só o fazem para ir ao banheiro ou participar de atividades rápidas, que não exijam inscrição prévia e que permitam o abandono a qualquer momento. Entre elas, destacamos, à época do estudo realizada ao lado da quadra de voleibol, o tênis de mesa e a recreação de skate. Na observação da equipe de programação do Sesc, era sempre mais frequente ver alguns voleibolistas, facilmente identificados pelo uniforme e joelheira, participando de aulas diferentes na varanda do ginásio, espaço de realização de aulas diversas.

Entre os diferenciais da recreação do Sesc foram apontados o equipamento de qualidade e o material esportivo. Contudo, outros elementos também apareceram com bastante força: um ambiente melhor, mais familiar e com mais leveza, este, fato reforçado por um recreando como um espaço de inclusão, que acolhe as diferentes orientações sexuais e experiência na modalidade. A relação social construída por meio da convivência no espaço foi relatada por outro participante, que diz possuir mais de 380 contatos dos jogadores da recreação em suas redes sociais, o que parece ser um fator que potencializa outras questões de convivência social.

Uma questão polêmica envolveu a sexualidade, fato que surgiu na maioria das conversas. Alguns recreandos citaram que a maioria do público frequentador da modalidade é homossexual, mas que esse fato não apresenta questões impeditivas à convivência do grupo como um todo. Um relato em especial chamou minha atenção. Pude perceber como o esporte exerceu um papel fundamental no exercício da convivência com pessoas diferentes por meio de um relato que mostrou aspectos como o respeito e a tolerância sendo naturalmente discutidos e tratados na convivência com o grupo, conforme a fala: *“Na questão da sexualidade, achei bacana a ação do Sesc por incluir todas as opções sexuais no mesmo espaço, porém, assumo que não convivia bem com o grupo dos homossexuais. A convivência de somente cinco meses com os diferentes, quebrou em mim um preconceito histórico contra eles”*.

O QUE FICA PARA A UNIDADE ITAQUERA APÓS A REALIZAÇÃO DESSE ESTUDO

Como exercício de aprofundamento sobre o importante grupo dos recreandos esportivos, base diária de público e de fundamental importância para o equipamento, pudemos compreender melhor a relação dos praticantes com as modalidades por eles adotadas.

Acredito que o presente estudo possa servir de pontapé para que a instituição se pautasse sempre pela busca de uma descrição mais profunda da realidade, buscando sempre refutar generalizações e ampliando o olhar cuidadoso para as pessoas que frequentam as unidades do Sesc.

Dessa forma, com mais conhecimento dos objetivos e interesses de seu público, as propostas programáticas planejadas pela equipe Sesc poderão ter maior direcionamento e alcance, respeitando os anseios de quem se apropria da programação, ou potencialmente poderia se apropriar dela, sempre em consonância com os valores institucionais das ações desenvolvidas. Como percebido na avaliação de campo, poucos recreandos costumam se ausentar dos espaços esportivos devido à dinâmica das atividades, entretanto, alguns chegam a comentar que não participam de outras atividades por desconhecerem sua existência. Diante dessa questão, a unidade poderia repensar a utilização de novos suportes de comunicação nos espaços esportivos para que a informação possa fluir melhor e que gradativamente esse público sintasse convidado a explorar mais as outras atividades.

CONCLUSÃO

Este estudo buscou compreender de que maneira acontece o associativismo de um grupo de praticantes de futsal e voleibol na cidade de São Paulo, especificamente no equipamento de lazer chamado Sesc Itaquera. Esta pesquisa foi realizada entre os meses de fevereiro e abril de 2014. Investigar esse universo particular permitiu constatar que o associativismo esportivo se pauta por inúmeros tipos de interações sociais, as quais ocorrem dentro e fora do campo de jogo. Observamos vínculos de parentesco, relações profissionais, aproximações por companheirismo, mas, em especial, encontramos vínculos esportivos e de amizade. São essas relações que fazem as pessoas da recreação se encontrar em todos os finais de semana: é por gostarem de esporte e por compartilharem relações de amizade que os encontros se mantêm. Contudo, ressaltamos que mesmo sendo esses os alicerces do associativismo estudado, não significa que todos os integrantes compartilhem desses vínculos igualmente. Deve-se ter o cuidado de não validar as análises de um grupo para uma análise em escala individual. Os significados que cada integrante atribui à recreação variam. Mesmo que todos se

aproximem no que se refere ao gosto pelo futsal e pelo voleibol, alguns deles fazem parte da recreação apenas por essa razão, enquanto outros permanecem nela também por relações de amizade e sociabilidade.

Outro fato fundamental neste estudo foi a compreensão da inconsonância entre as expectativas dos recreandos, público foco do equipamento, e as dos agentes do Sesc que as gestam. Nesse caso, fica claro que os objetivos são bastante distintos ainda, e o desafio da instituição é aproximá-los. Stigger denomina essas questões como “desencontros culturalmente significativos” (2007, p. 31).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELMAN, M. *Mulheres atletas: re-significações da corporalidade feminina*. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 445-465, jul./dez. 2003.
- DAMO, A. S. A rua e o futebol. In: STIGGER, M. P.; GONZÁLEZ, F.; SILVEIRA, R. *O esporte na cidade: estudos etnográficos sobre sociabilidades esportivas em espaços urbanos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 51-70.
- GALANTE, R. C. *O Sesc na copa – um olhar sobre o Sesc como espaço de socialização e assistência aos jogos do Brasil durante a Copa do Mundo de Futebol*, 2014, p.8. Artigo apresentado na conferência World Leisure Congress, realizado em Durban, África do Sul, em junho de 2016.
- MARIVOET, S. *Aspectos sociológicos do desporto*. Lisboa: Livros Horizontes, 1998.
- MAGNANI, J. G. C. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- _____. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- OLIVEIRA, R. C. O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 17-35.
- RUQUOY, D. Situação de entrevista e estratégia do entrevistador. In: ALBARELLO, L. et al. *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 84-116.
- STIGGER, M. P. Estudos Etnográficos em Esporte e Lazer: pressupostos teórico metodológicos e pesquisa de campo. In: STIGGER, M. P.; GONZÁLEZ, F. J.; SILVEIRA, R. (Orgs.). *O Esporte na Cidade: estudos etnográficos sobre sociabilidades esportivas em espaços urbanos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 31-50.

INVESTINDO EM UMA RELAÇÃO: O PATRIMÔNIO CULTURAL E A ECONOMIA

Resenha do livro: Economia do Patrimônio Cultural,
de Françoise Benhamou. São Paulo:
Edições SESC, 2016, 144p.

Fernando Atique¹

Neste ano de 2017, o Decreto-Lei n. 25, considerado a *certidão de nascimento* da institucionalização do patrimônio no Brasil comemora 80 anos. O decreto é entendido como o deflagrador da primazia do tombamento na gestão dos bens culturais. Inegavelmente, o é. O campo do patrimônio moldou-se institucionalmente no Brasil a partir dos anos de 1930 recorrendo a este instrumento de preservação para a manutenção de seus bens, em especial, os edificados, mas tutorado por duas chaves importantes: as dimensões *histórica* e *artística*. Torna-se muito importante observar o quanto estas dimensões criaram um imaginário acerca dos bens culturais no país, imputando um conhecimento tecnocrático de valoração que apartava os bens do próprio ambiente social, muito embora fossem os produtos ligados à sociedade que o Patrimônio no Brasil buscasse salvaguardar.

O patrimônio brasileiro foi visto, então, por décadas, como um ente ligado às artes e à história, assunto de intelectuais, e decidido nos altos círculos de governança da União, e, depois, dos estados e municípios. Falar do âmbito orçamentário, e, mais, de seu consumo, nunca foi recorrente no país, e demorou a tornar-se pauta de outras áreas.

Estas considerações são um pequeno preâmbulo para mostrar o impacto que esta publicação do SESC que estamos analisando poderá ter na seara preservacionista do Brasil. O livro de Françoise Benhamou, professora francesa de ciências sociais e de economia da cultura, intitulado *Economia do Patrimônio Cultural*, lançado em 2016, vem consolidar uma perspectiva ampliada acerca do universo da preservação dos bens culturais. Enfrentando uma tarefa que no ambiente acadêmico brasileiro não é usual, a da economia e dos impactos que certa financeirização da cultura promove, Benhamou abre uma senda instigante para a compreensão do quanto a sociedade contemporânea transformou a ideia de patrimônio.

Se, no país, entre as décadas de 1930 a 1970, patrimônio era sinônimo de arquitetura, escultura e pintura, e também servia para designar — quando usado com *P*, o órgão federal de preservação, o SPHAN, depois

¹ Pós-Doutor em História (NYU, 2016). Docente de História, Espaço e Patrimônio Edificado na Universidade Federal de São Paulo. E-mail: fernando.atique@unifesp.br

IPHAN – desde os anos 1980 os bens culturais foram ampliados e inseridos em uma perspectiva antropológica e definidos a partir de uma participação social que se efetivava. O arejamento das políticas, redundou num ambiente mais plural, mais denso e mais tenso.

Tensão é uma característica inerente ao patrimônio. Ela pode ser notada desde que se instituiu o ambiente preservacionista moderno – pós-Revolução Francesa – e sempre permeará as negociações que envolvem os bens culturais. Entretanto, os órgãos de preservação brasileiros constantemente evitaram – assim como as universidades e museus – tratar da dimensão pecuniária. Após a onda neoliberal verificada a partir dos anos 1980, na Europa e na América Latina, tornou-se muito complexa não apenas a manutenção de políticas ancoradas num Estado Nacional, como a não incorporação de um discurso lucrativo para o ambiente da cultura. As primeiras iniciativas a este respeito foram verificadas no âmbito dos museus e galerias, que se voltaram a uma espetacularização de seus acervos, na instalação de lojas temáticas e na produção de longas filas de visitação, de artistas “pop” *post mortem*, via de regra. Houve uma naturalização, então, de que os museus eram territórios de mostras sazonais e que o consumo artístico e cultural era decorrência direta da compra do *souvenir*.

Esta perspectiva sedutora do ambiente museológico à venda após a visitação, migrou para outros ambientes da cultura. Cidades, não muito tempo depois, foram colocadas no patamar do mercado, influenciando uma transformação do ambiente de turismo, que deixou de ser de estadia e percepção, para tornar-se sinônimo de movimento, consumo e registro fotográfico massificado, ampliado pela tecnologia das fotografias digitais.

Exibição de curtas e longas-metragens em festivais de cinema; encenações concomitantes de peças de teatros em mostras; concertos musicais e produção de álbuns e vídeos também se inseriram no ambiente da economia cultural, e fazem parte de calendários oficiais de muitas cidades, em especial no mundo ocidental. Há, então, uma notória necessidade de compreensão deste ambiente, pois ampliado como foi, as tradicionais definições e sobretudo as práticas, não respondem às indagações dos produtores, gestores e consumidores da *cultura*.

O que chama a atenção de imediato na obra de Benhamou é que enfrentada esta mudança de paradigma, a autora não se recusa a pensar as possíveis estratégias de mitigação dos efeitos desencadeados pela mercantilização do setor cultural, apresentando críticas (aos efeitos de lucratividade desenfreados) e mostrando estruturas de gestão dos bens. É esta a proposta, segundo a autora, deste livro, que se:

Atém principalmente às construções urbanas e rurais (...), aos sítios arqueológicos, museus. Trata também das bibliotecas, dos produtos da arte,

dos arquivos e do patrimônio científico e técnico. Interessa-se finalmente pelo patrimônio imaterial, o *savoir-faire*, as tradições, as línguas etc. A área é gigantesca e a economia de cada um desses campos não obedece necessariamente à mesma lógica. Ela está relacionada com as atividades de turismo, com o artesanato artístico e, como a difusão do patrimônio transita pela internet, com a economia das redes e da informação. A articulação entre os modos de financiamento, o peso das regulações e o peso das obrigações ligadas à valorização apresenta-se de modo bastante diferente conforme os campos abrangidos (BENHAMOU, 2016, p.12).

O livro, escrito de maneira muito direta, e com uma estrutura enxuta – seus capítulos possuem subdivisões também curtas e focadas – permite que qualquer interessado nas discussões patrimoniais possa obter reflexões importantes em uma breve leitura. Os assuntos, como revelado na citação, são muitos, indo de uma definição em perspectiva histórica do patrimônio, até os impactos das cobranças de ingressos em instituições museológicas, passando pelos impactos da produção e da comercialização fonográfica, de livros, quadros e dos espetáculos das cenas, analisando, ainda, arquitetura e cidades. Publicado, pela primeira vez em 2012, tornou-se um manual *de bolso* aos interessados na gestão do patrimônio. Bem recebido pela crítica francesa, o livro permitiu a recolocação de discussões que já permeavam os escritos de outros autores, dentre eles Françoise Choay, que em *A Alegoria do Patrimônio*, já chamava a atenção para o “patrimônio histórico na era da indústria cultural”, num patamar pós-benjaminiano (CHOAY, 2001). Esta autora, mostrando o crescente enredamento da mercantilização, alertava que na sociedade contemporânea – seu livro fora publicado na França, em 1992 – a “cultura” perdia “seu caráter de realização pessoal”, tornava-se “empresa, e logo indústria” (CHOAY, 2001, p.211). Choay apontava como as palavras garantiam certo respaldo dentro das instituições governamentais francesas ao fenômeno cultural da contemporaneidade, uma vez que nos anos 1960, Malraux transmutou a palavra cultura e a inseriu nos assuntos de Estado da França (Choay, 2001). Torna-se importante perceber, então, que o livro de Benhamou está tentando enfrentar este cenário pintado por Choay acerca da mercantilização da cultura. Choay escreveu que:

Se fosse preciso (...) datar a ‘decolagem’ dessa indústria na França e seu endosso pelo Estado, poder-se-iam tomar como pontos de referências simbólicos duas inaugurações. Primeiro, em 1987, com toda a visibilidade das coisas oficiais, a do Museu d’Orsay, cujo organograma mostra que sua vocação é doravante, a produção prioritária e sistemática de serviços e de comunicação; depois, em janeiro de 1988, na penumbra do mercado de arte, a do Primeiro Salão Internacional dos Museus e das Exposições (CHOAY, 2001, p. 211).

Não curiosamente, o livro de Benhamou trata desses dois pontos. Museus e exposições tornaram-se, como preconizava Choay, pontos nodais da economia cultural. São as superfícies mais visíveis do consumo da *cultura*. Choay, criticando esta prática, argumentou que os monumentos e o patrimônio estavam sendo postos “à disposição de todos” – ampliando, em chave positiva, segundo ela, o conhecimento, mas também estavam sendo transformados em “produtos culturais, fabricados, empacotados e distribuídos para serem consumidos” (CHOAY, 2001, p. 211). Benhamou argumenta, em seu livro, que este consumo não tem como ser evitado, contudo, pode ser regrado, estruturado e transformado. Afirmo, a autora, que o “consumo patrimonial” está “relacionado com variáveis de lazer e educação, e o preço só interfere marginalmente na decisão de visitar este ou aquele local patrimonial” (BENHAMOU, 2016, p.37). Mas por quê?

Benhamou alinhavou estudos pouco conhecidos daqueles cujos focos no campo do patrimônio estão nas dimensões artísticas e históricas. Mostrou, por exemplo, como pesquisadores da economia, da ciência política e da demografia produziram trabalhos relevantes para a compreensão da montagem de público, do perfil de visitantes e da frequência a equipamentos culturais, de maneira a qualificar a compreensão dos fenômenos também em dimensão social, uma vez que os “bens culturais são bens de experiência” (BENHAMOU, 2016, p.43). Esta afirmação, assim, nos mostra o quanto a popularização de alguns equipamentos culturais, como pinacotecas e museus, mas também de centros urbanos se valem da divulgação midiática, já que em sociedades metropolitanas, muitas vezes a “experiência” de um repórter televisivo mostrando sua visita a uma cidade pode estimular um indivíduo a procurar a mesma cena, já que “o consumo está sujeito a fenômenos de imitação”, os quais, no fundo, para a autora, “permite[m] restringir o risco de decepção”, já que investir em programas culturais pode significar dispêndio de parte significativa de rendas (BENHAMOU, 2016, p. 43).

Algo interessante apresentado na obra, reside no fato de que na tradicional forma de abordagem do patrimônio, estamos acostumados a pensar na atribuição de valor de uma obra a partir das chaves que estão no Brasil, ancorados no próprio Decreto-Lei n. 25: os valores artísticos e históricos. Benhamou mostra que os agentes culturais não podem se furtar a pensar mais uma dimensão de valor: o de uso (BENHAMOU, 2016, p.44). O valor de uso de um bem cultural não diz respeito exatamente ao *preço* do bem cultural, mas, sim, à compreensão de seu impacto no ambiente de determinada localidade. Esta parte do livro, então, abrange um dos pontos mais sensíveis do patrimônio: a questão da gratuidade ou não de acesso aos produtos culturais. Com uma visada muito próxima da econometria, a autora escreve que “a gratuidade pode ser compensada, do ponto de vista

dos recursos do estabelecimento, pelas despesas relacionadas à visita (alimentação no local, compra de produtos derivados)” (BENHAMOU, 2016, p. 53). A conclusão da autora, em um raciocínio de matriz francófona é: “o consumidor mais abonado subvenciona o menos favorecido pela compra de produtos relacionados” (BENHAMOU, 2016, p. 53). Mas Françoise Benhamou não é uma pesquisadora pueril. Na sequência, ela mesma detecta o quão perversa esta lógica pode ser, uma vez que deixa explícito que não “sabemos se a despesa beneficiará, de fato, o estabelecimento” (BENHAMOU, 2016, p.53). Isto mostra que a obra também revela uma dimensão de crítica às fórmulas vendidas como *mágicas* para a gestão patrimonial e aponta supostos desvãos entre o melhoramento das instituições e possíveis práticas fraudulentas.

A ideia de uma nebulosa envolvendo o mundo da gestão patrimonial não passa despercebida pela autora. Abordando os pesados valores de uma restauração de edificação, ela aponta algumas teorias econômicas que tendem a gerar caminhos para levantamentos de fundos para obras. Abordando o quanto a arquitetura de *grife* pode emprestar respeito e produzir atração de público a iniciativas de reabilitação de edifícios, Benhamou lista os “novos” programas “do patrimônio”, que residem em criar adegas em caminhos “históricos”, hotéis em regiões de peregrinação, e transformar lugares antigos em locações rentáveis a filmagens de cinema e de televisão. Estas estratégias de uso de espaços não são novas, mas foram potencializadas em nosso tempo, uma vez que o caráter digital permite tornar íntimos de edifícios e cidades, pessoas que nunca pisaram naqueles espaços, uma vez que a imagem aproxima e gera um grau de pertencimento social, tal qual um *hyperlink* da internet (ATIQUÉ, 2016).

É difícil detectar, à primeira vista, se o trabalho de Benhamou é defensor ou crítico desta seara de espetacularização da cultura. Uma pista de que a obra é séria e crítica, é dada pela “orelha” da edição brasileira assinada por Paulo Garcez Marins, da USP. O pesquisador, referencial no debate sobre patrimônio cultural no país, mostra que Benhamou escrutina com cuidado os riscos que cercam o patrimônio cultural (MARINS, 2016, orelha). Também o endosso do Sesc à edição, entidade importante para a formação de público e promotora de debates, shows e espetáculos culturais garante que o leitor tem em mãos um livro mais que informativo, um estudo pautado por rigor.

Particularmente, percebemos que Benhamou age como uma observadora atenta dos fenômenos contemporâneos e se posiciona, como esperado de uma *scholar* de sua envergadura. Em especial, a citação a seguir revela o quanto esta obra pode servir para não negarmos a existência de um mercado de bens simbólicos hipervalorizado na contemporaneidade, mas, alerta para não o tomarmos como um dado irreversível, capaz de simplesmente ser endossado:

Os efeitos do turismo sobre o resto da economia são mais ambivalentes do que geralmente se diz. Se, de um lado, ele cria empregos, do outro, provoca uma alta dos preços de alguns bens de consumo (cafés, restaurantes, hotéis, estacionamentos etc.) e uma atração por atividades eventualmente menos produtivas e socialmente menos úteis do que outras. Neste sentido, o argumento dos impactos econômicos positivos via turismo cultural deve ser aprimorado (BENHAMOU, 2016, p. 85).

Criticando a explosão do turismo, Benhamou também aponta algo importante: o efeito em *cascata* que ronda as cidades transformadas em destinos de massas. Para ela, o turismo deve promover o desenvolvimento da cidade, de maneira a não gerar nem o enobrecimento urbano (*gentrificação*), tampouco a expulsão de moradores, que padecem da alta dos imóveis, em função da instalação de serviços e atividades comerciais voltadas aos “visitantes” (BENHAMOU, 2016, p. 87).

A especulação monetária também provoca danos ao patrimônio. Se, tradicionalmente no mundo ocidental artistas foram usados para promover comitentes, ancorar recursos monetários, e promover valorização de fortunas, na contemporaneidade, essas dimensões também foram alçadas à categoria do mercado financeiro, levando cidades, museus, obras de artes e produtos *culturais* a serem investimentos tal qual ações nas bolsas de valores. Benhamou aponta os riscos de tal pensamento, e comenta que:

É preciso saber romper com as frequentes tentações hodiernas de enxergar no patrimônio unicamente um instrumento de desenvolvimento econômico: essa concepção leva para o campo fatal do entretenimento o que pertence à transmissão cultural entre gerações e às solidariedades de todo tipo que deverão tornar o patrimônio a mais frágil e mais necessária propriedade de todos (BENHAMOU, 2016, p.130).

Assim, esta obra que chega em português pode auxiliar no amadurecimento das práticas preservacionistas, e o momento é dos mais propícios, como dito no início desta resenha: ao olharmos para o Decreto-Lei n. 25, que completa 80 anos, perguntamos: como tratar este legado do IPHAN sem alijá-lo de subsistência econômica? Como ampliar sua recepção e ao mesmo tempo não o transformar em *souvenir* simplesmente? Essas indagações podem ser respondidas pelo livro de Benhamou, sem dúvida alguma.

Embora seja leve, a leitura da obra requer certa atenção e familiaridade com fórmulas e termos de marketing e economia. Trata-se de um livro que pode ser lido por todos os interessados no campo da preservação dos bens culturais, mas também gera aprendizado a esses agentes. Ao trazer reflexões típicas da economia para o debate do patrimônio, Benhamou

nos introduz às dinâmicas do pensamento econômico, o que não enfraquece e nem torna hermética a discussão, antes, como ela mesma defende “a visão econômica do patrimônio terá mostrado (...) a importância desse estoque de riquezas e as possibilidades de valorizá-lo e enriquecê-lo” (BENHAMOU, 2016, p. 130). Este alerta da autora nos permite compreender, então, que seu trabalho descortina mais uma das teias de tensões que enredam o patrimônio: a economia do patrimônio cultural não pode ser vista como redentora da cultura, exatamente porque a cultura é feita por sociedades, e, estas, quanto mais densas e mais complexas, mais interessantes se tornam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATIQUE, Fernando. A midiatização da (não) preservação: reflexões metodológicas sobre sociedade, periodismo e internet a propósito da demolição do Palácio Monroe. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 24, n. 3, p. 149-175, dez de 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0306>. Acesso em 25 de Junho de 2017.

BENHAMOU, Françoise. *Economia do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Edições SESC, 2016. Tradução de Fernando Kolleritz.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2001. Tradução de Luciano Vieira Machado.

MARINS, Paulo César Garcez. Orelha, In: BENHAMOU, Françoise. *Economia do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Edições SESC, 2016. Tradução de Fernando Kolleritz.

ENTREVISTA COM ROSANA PAULINO¹

CPF: Em que momento de sua trajetória de vida você inicia o contato com o universo das artes? Você destaca algumas experiências que marcaram esse processo?

Rosana Paulino: Creio que desde criança estou envolvida com esse universo, pois sempre fui envolvida com criação. Penso a arte não somente dentro daquela realidade institucional, dos artefatos que estão nos museus e centros culturais, mas, sobretudo, do ponto de vista da criação. Neste sentido, fomos estimuladas, eu e minhas irmãs, a criar brinquedos, peças de barro, a fazer as roupas das bonecas. A criação sempre foi muito presente e, sem dúvida, me estimulou a produzir imagens e objetos. Do ponto de vista mais tradicional, que liga a arte a determinados espaços, na adolescência começo a frequentar, por iniciativa própria, museus como o MASP, a Pinacoteca do Estado e o Museu de Arte Sacra. Mas, sem dúvida, o ponto marcante foi em casa, com a família, fazendo pequenos objetos de barro, tartarugas, animaizinhos, pondo no sol para secar e depois colorindo. Além disso, frequentei um espaço chamado *Tijolinho*, um projeto social onde tínhamos reforço escolar, educação física e artesanato. O artesanato ajudou um pouco a suprir a necessidade de arte quando era criança.

CPF: Quais são os espaços, de estudo e/ou sociabilidade, que contribuíram diretamente para a sua formação enquanto artista?

RP: Sem dúvida o principal espaço foi o da universidade. Fiz ECA/USP e tive a sorte de estudar em um momento muito especial da faculdade, onde tínhamos vários artistas/professores. Em relação a outros espaços, não tive muitas oportunidades, pois, como nasci e fui criada na periferia, não tínhamos tantos movimentos culturais, coletivos, saraus etc. como temos hoje.

CPF: Você se apropria de diferentes objetos familiares e cotidianos para a construção de suas obras, quais intencionalidades e significados estão contidos nessas escolhas?

RP: Acredito que a produção de arte está diretamente ligada a quem

¹ Artista visual, pesquisadora e educadora. Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP e especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres. Como artista vem se destacando por sua produção ligada a questões sociais, étnicas e de gênero.

you é, ao local que ocupa no mundo. Neste sentido, os objetos que me rodeiam e que, muitas vezes, estiveram presentes durante minha formação – e estão, ainda hoje, em minha vida – são importantes para pensar quem eu sou, qual minha relação com a sociedade na qual eu vivo. Sendo assim, objetos como pequenas garrafas, tecidos, linhas, agulhas e atos como costurar me ajudam a construir uma narrativa. E posso ampliar essa narrativa se penso que os objetos, simbolicamente falando, têm histórias próprias. Um exemplo: minha mãe foi bordadeira quando eu era criança. Isso ajudava a pagar nossos estudos. Além disso, ela fazia nossos vestidos, nossas roupas, para economizar. O bordado ou a costura, como trabalho, nunca foram profissões valorizadas e estão historicamente ligados às mulheres e a determinadas camadas sociais, geralmente as mais baixas. Eleger a costura como um dos elementos da minha poética fala muito sobre quem eu sou e de onde eu vim.

CPF: De que forma os diferentes problemas sociais que marcam a história do país afetam o seu modo de pensar e conceber as suas obras?

RP: Os problemas sociais estão diretamente ligados à minha produção. Investigar quem eu sou é também investigar a sociedade na qual eu vivo, isto é indissociável. Neste sentido, saber o que levou o Brasil a se tornar uma das sociedades mais desiguais do mundo é fundamental. Para isso tenho que estudar a história do país. Venho de um dos grupos mais marcados pela tragédia da colonização e da escravidão. Eu me questiono cotidianamente se a história deste país poderia ser diferente. Como elegi as artes visuais como meio de reflexão, isto obviamente estará presente em minha produção e, como nas artes visuais conceito e realização têm que conversar intimamente para que a obra se realize de modo satisfatório, a concepção de um trabalho está totalmente envolvida dentro dos aspectos citados anteriormente.

CPF: Quais aspectos e critérios você utiliza para analisar e definir os espaços nos quais serão expostas as suas obras?

RP: Isto varia muito porque o circuito de artes visuais oferece diferentes possibilidades de se mostrar um trabalho hoje em dia. Posso ser convidada para uma exibição e, se for uma individual, por exemplo, gosto de visitar o local, saber sobre seu histórico e pensar que tipo de obra se encaixaria melhor naquele espaço. Outras vezes, principalmente quando são exposições coletivas, você entra num acordo com o curador sobre qual obra vai ser exposta. Às vezes ela, ou ele, já tem uma obra que gostaria de ver dentro do desenho da exposição. Cabe a mim decidir se quero ou

não tomar parte do evento dentro do conceito que está sendo colocado. E, em ocasiões especiais, posso conseguir uma verba via lei de incentivo, por exemplo, e fazer um trabalho para um determinado local que apresenta um sentido histórico e/ou simbólico e que dialogue com alguma questão que eu queira discutir. Foi assim com a obra AS AMAS, por exemplo, mostrada na Fazenda Mato Dentro, em Campinas, um local que possivelmente foi utilizado pelas escravizadas domésticas como local para dormir, uma pequena senzala dentro da casa grande.

CPF: Você considera que seu trabalho sofreu transformações significativas, seja no sentido estético ou ideológico, ao longo de sua trajetória como artista?

RP: Sem dúvida. A gente amadurece, muda, e o trabalho muda junto. Nada é estático. Embora a pesquisa tenha os mesmos motivos que me levaram inicialmente a querer ser artista, hoje tenho mais informação, mais maturidade e, obviamente, isto vai aparecer no trabalho. Quando o trabalho muda, a gente tem que pensar em estratégias diferentes de apresentação. Uma ideia que funcionou muito bem de determinado modo pode não funcionar bem de outro e isto tem que ser considerado.

CPF: A experiência de viver fora do país mudou de alguma forma a percepção sobre o seu trabalho ou a sua visão enquanto artista?

RP: Mudou minha visão de cidadã, de como posso colaborar com meus conhecimentos. E mostrou também que histórias do tipo “somos um país novo, daí tantos problemas...” ou outras do tipo, não correspondem à realidade, que costuma ser muito mais complexa e que pode, sim, ser mudada. Estudar ou viver fora é sempre uma grande experiência. Em relação ao meu trabalho de arte, foi importante porque tive contato com pessoas, movimentos e ideias que dificilmente chegam ao Brasil, tais como artes das minorias e uma relação mais estreita entre arte e política, arte e ativismo social. Isso sem dúvida ajudou a moldar minha visão de artista.

CPF: Como você analisa a participação das mulheres ao longo da história da arte brasileira?

RP: A participação feminina tem sido uma constante, embora tenha sido diminuta em alguns momentos. É só lembrarmos de Georgina de Albuquerque, no período acadêmico, por exemplo. O problema é pensar se os temas que interessam as mulheres estão representados nestas produções. Muitas vezes existiu uma adaptação a modelos já vigentes. E outra

questão é, quando a arte traz essas questões, se elas são aceitas, mostradas, discutidas....

CPF: Você identifica transformações no que se refere à presença e visibilidade feminina no campo da arte contemporânea?

RP: Sim, sem dúvida. Acho que a pergunta anterior complementa esta. A produção feminina aumentou e algumas demandas específicas das mulheres estão aparecendo neste cenário. Ainda é pouco, o Brasil está extremamente atrasado em relação a esta discussão, mas começamos a caminhar de forma mais sistemática.

CPF: Para você a obra de arte deve necessariamente ter uma função social e política perante a realidade?

RP: Não, cada uma/um tem direito de seguir o caminho que melhor se adapta, que mais lhe interessa, senão vira uma camisa de força, um gueto. Não posso impor a outras/outros minhas opções mesmo porque não tomar uma atitude política já é uma atitude política e isso tem que ser respeitado.

CPF: Como a questão de gênero e origem étnica molda a concepção, escolha de materiais e a definição dos temas que são abordados em suas obras?

RP: Creio que o trabalho, para ser efetivo, passar a mensagem ou discussão que quer suscitar, deve seguir a gramática das Artes Visuais, já que foi esse o campo que eu escolhi. Neste sentido, se utilizar materiais que também estejam conectados com a questão de gênero ou etnia posso tornar esses trabalhos mais potentes, aumentando assim as possibilidades de discussão. Forma e conteúdo, dentro da linguagem que eu escolhi, têm que dialogar bem para que o trabalho realmente aconteça do modo planejado.

CPF: De que forma a violência simbólica, contida no interior da proposta de uma obra de arte, pode ser criticamente trabalhada e analisada?

RP: Ela pode ser trabalhada de diferentes maneiras. Por exemplo, do ponto de vista da crítica, pode-se perguntar de onde vem essa violência, quando ela acontece. No que ela pode me ajudar em relação ao entendimento do mundo e da sociedade a qual pertencço? Eu participo desta violência, como perpetrador ou vítima e outras questões que possam surgir?

Agora, acho necessário que se pense que em uma obra de arte, conceito e fatura devam estar bem relacionados e resolvidos. Portanto, uma obra de arte que trate de política ou de questões como violência tem que fazer isto dentro da linguagem da arte. Não basta se ancorar no tema como desculpa para fazer uma obra ruim, mal pensada e/ou mal executada.

CPF: Comente quais são as principais aspirações e preocupações que, do ponto de vista afetivo, estético e político, traduzem o seu trabalho como artista?

RP: Penso que, diante do caminho que escolhi percorrer, meu trabalho procura traduzir a aspiração de uma sociedade mais justa, mais igualitária. Neste sentido, utilizo a estética e a afetividade para pensar trabalhos que levantem questões sobre determinada parcela da população brasileira. É uma atuação política, mas sem esquecer a linguagem da qual proveinho, que elegi para tratar destas questões.

MULHER CASA

Angélica Freitas

a mulher sábia
edifica a sua casa

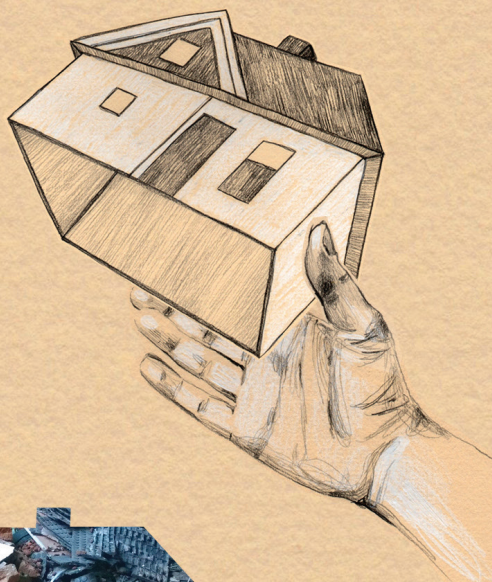
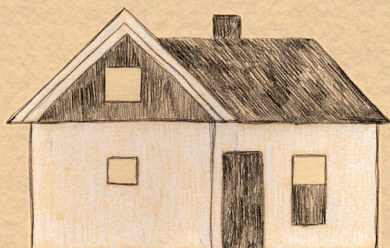
é bom edificar
é bom que fique
dentro
de algum lugar

com tijolos
com madeira
ferro, vigas?
como edifica
a sua casa?

como edifica
em osasco
e como edifica
em hebron
e como edifica
em bhopal?

contra as intempéries
contra os invasores
os cobradores
os cães errantes?

como edifica
a sua casa?



que tipos de saberes
precisa ter
para edificar

a resistência dos materiais
matemáticas
combinações
para dar liga
às argamassas?

em que condições
juntar um tijolo no outro
erguer os muros
edificar uma casa?

como e para quê
edifica a sua casa?

Ilustração
Karine Guerra

Angélica Freitas, poeta, autora dos livros de poesia “Rilke Shake” (2007) e “Um útero é do tamanho de um punho” (2012), e da graphic novel “Guadalupe” (2012), em parceria com o artista gráfico Odyr Bernardi.

ADENDOS:

1. notícias, terceira semana de abril de 2017:

uma mulher é esfaqueada dentro de casa em contagem (mg)

mulher é esfaqueada dentro de casa por ex-marido em rolim de moura (ro)

mulher é estrangulada dentro de casa e amigos desconfiam de ex-ficante em contagem (mg)

mulher é morta a facadas dentro de casa em arapiraca (al)

2. dúvida:

em todas as unidades do território nacional

é melhor se você for mulher

edificar ou

derrubar de uma vez a casa?

NARRATIVAS VISUAIS

Vila Itororó

Fábio H. Mendes















As fotografias foram feitas durante visita à Vila Itororó como parte do curso “Bixiga: história, memória e desafios de um bairro paulistano” ministrado pelo historiador Rodrigo Silva. O curso realizado em maio de 2015, abordou as nuances de um dos bairros mais tradicionais da cidade de São Paulo e onde o Centro de Pesquisa e Formação está localizado. Popularmente conhecido como Bixiga, o trecho mais popular do bairro da Bela Vista tem sua história marcada pelos quilombos, entre eles o Sara-cura, a comunidade italiana, a presença nordestina e mais recentemente a migração de haitianos e africanos. É também território da escola de Samba Vai Vai. Essa miscelânea de povos resultou num fértil terreno cultural, onde se multiplicam teatros, casas de cultura, bares e restaurantes. O bairro preserva resquícios arquitetônicos do início do século XX, entre eles a magnífica Vila Itororó, atualmente em processo de restauro e tombada como patrimônio pelo CONDEPHAAT desde 2005. As imagens foram produzidas pelo fotógrafo Fábio H. Mendes.