PATRIMÔNIOS & IMAGINÁRIOS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

Carlos Gilberto Carlotti Junior (Reitor)
Maria Arminda do Nascimento Arruda (Vice-Reitora)

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

João Marcos de Almeida Lopes (Diretor)
Akemi Ino (Vice-Diretora)
Tomás Antonio Moreira (Presidente Comissão de Pós-Graduação)
Eulalia Portela Negrelos (Vice- Presidente Comissão de Pós-Graduação)
Paulo César Castral (Presidente Comissão de Pesquisa e Inovação)
Kelen Almeida Dornelles (Vice- Presidente Comissão de Pesquisa e Inovação)

NÚLCEO DE PESQUISA EM ESTUDOS DE LINGUAGEM EM ARQUITETURA E CIDADE (N.ELAC)

Catalogação na Publicação
Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

P314
Patrimônios e imaginários [recurso eletrônico] / Organização: Ana Laura Assumpção ... [et al.]. -- São Carlos: IAU/USP, 2024.
290 p.

ISBN: 978-86810-96-7
DOI: 10.11606/97886810967

1.Patrimônio cultural. 2. Patrimônio arquitetônico. 3. Memória. I. Assumpção, Ana Laura, *org*. II. Título

CDD 363.69

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

"Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada"

Projeto Gráfico: Paulo C Castral
Editoração: Ana Laura Assumpção; André Frota Contreras Faraco; Bruna Cristina Bevilaqua; João Gonçalves Neto; Maria Helena Gabriel; Nathalia Cazeri da Silva

Instituto de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo
Campus USP (Área 1)
Av. do Trabalhador São-Carlense, 400, Centro
CEP 13566-590, São Carlos – SP/BR
Telefone: 55.16.3373-9312 /3373-9264

PATRIMÔNIOS & IMAGINÁRIOS

ORGANIZAÇÃO:
Ana Laura Assumpção
André Frota Contreras Faraco
Bruna Cristina Bevilaqua
João Gonçalves Neto
Maria Helena Gabriel
Nathalia Cazeri da Silva
Paulo César Castral

IAU USP

SUMÁRIO

07 *Apresentação*

EIXO 1: FUNDAMENTOS E AS PESQUISAS NA TEMÁTICA PATRIMONIAL

13 A PAISAGEM CULTURAL E OS DESAFIOS DA TUTELA CONSTITUCIONAL *Simone Scifoni*

29 REINTEGRAÇÃO DE POSSE *Abilio Ferreira*

43 @INVENTARIO.USP.SC – UM INVENTÁRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DOS UNIVERSITÁRIOS *André Faraco; Simone Vizioli*

61 CONTRIBUIÇÕES DO CAMINHAR, ESTAR JUNTO, COMPOR A PAISAGEM E ENTRETECER PARA REFLETIR SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL E INDUSTRIAL FERROVIÁRIO *Alice Bemvenuti*

79 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO SOBRE O BUMBA MEU BOI: A RELAÇÃO ENTRE A EXPERIÊNCIA DO BRINCANTE E O SABER DO ESPECIALISTA, UMA VISÃO A PARTIR DE UMA BRINCADEIRA NA BAIXADA OCIDENTAL MARANHENSE *Hamilton Lima Oliveira Filho*

EIXO 2: ELABORAÇÃO, IDENTIFICAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS POR MEIO DAS PRÁTICAS DE COMUNIDADES, GRUPOS E INDIVÍDUOS

97 A CRIAÇÃO DE COMUNIDADES VIRTUAIS COMO AÇÃO EDUCATIVA RELACIONADA AO PATRIMÔNIO CULTURAL: O CASO DO APLICATIVO *OUR HERITAGE COMMUNITY* *Pablo de Castro Martín; Olaia Fontal Merillas; Roberto Romero Oraá*

109 REDE SOCIAL COMO ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO COLETIVA DE ACERVO SOBRE PATRIMÔNIO CULTURAL: O CASO DO PROJETO "A CIDADE PARA TODOS", EM BOCAINA-SP *Ana Laura Assumpção; Bruna Cristina Bevilaqua; João Gonçalves Neto; Maria Helena Gabriel; Paulo C. Castral*

133 PATRIMÔNIO CULTURAL, INVENTÁRIO, ATIVISMO CULTURAL E TRABALHO DE CAMPO: A EXPERIÊNCIA DO INCR DO CARIMBÓ NO PARÁ *Edgar Monteiro Chagas Jr*

145 TRANÇANDO PRÁTICAS E SABERES ANCESTRAIS *Layla Maryzandra Costa Silva*

161 PALAFITAS DO BODE: PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL? *Vanessa Maschio dos Reis; Letícia Teixeira Mendes*

177 SENZALA NÃO É CASA *Natállia da Silva Azevêdo*

EIXO 3: POLÍTICAS NO CAMPO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, O PAPEL DAS INSTITUIÇÕES E OS DIFERENTES MEIOS DE PRESERVAÇÃO DOS BENS PATRIMONIAIS

201 POLÍTICAS PÚBLICAS E EDUCAÇÃO DECOLONIAL NO CAMPO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: POR UMA OUTRA PATRIMONIALIZAÇÃO? *Sônia Rampim Florêncio*

215 FUNDAÇÃO CASA GRANDE: MODELO DE GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL *Alemberg Quindins (Francisco Alemberg de Souza Lima)*

229 A FALTA DA SIRENE E O APOIO DAS RUÍNAS *Nathalia Cazeri da Silva*

239 A POLÍTICA EXTERNA ESTADUNIDENSE E OS MUSEUS DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO *Matheus Henrique Gonçalves Silva; Francisco Cabral Alambert Junior*

257 "SOB O MANTO DA LEGALIDADE": BUROCRACIA E OS NOVOS CAMINHOS NO COMÉRCIO DE OBJETOS CULTURAIS *Clarissa Reis Guimarães; Fernando Rabossi*

Fechamento

277 CENTELHAS DE ESPERANÇA PARA A AMPLIAÇÃO DO PATRIMÔNIO *João Lorandi Demarchi; Mariana Kimie da Silva Nito; Danilo Celso Pereira*

APRESENTAÇÃO

O Patrimônio, a partir do debate atual, tem seus sentidos sendo dirigidos da proximidade à noção de posse e guarda de um bem precioso — por seu valor material e histórico —, para territórios conceituais com limites borrados por questões emergentes. Os objetos de atestado de um passado significativo cedem lugar para a permanência de atuações sociais na disputa de representações identitárias.

O conhecimento, antes estabelecido pela expertise e que teria de ser dado a conhecer, passa a ser constituído na relação horizontal entre os diversos agentes em ações nas quais inventariamento, valoração e educação se confundem, mas não se apagam. A aproximação, assim, do Patrimônio aos Imaginários, longe de buscar uma definição justa, procura trazer esse campo de problematizações para o debate. Uma questão importante para um enfrentamento crítico das crises sociais contemporâneas.

A participação social nesses contextos é o que move a construção daquilo que se considera atualmente como Patrimônio Cultural. A abordagem identitária coloca em questão um redesenho dos papéis dos sujeitos nos processos de salvaguarda das referências culturais. O saber técnico e acadêmico, que por muito tempo esteve ligado à função daquele que lança luz sobre acervos, constituindo seu valor histórico por excepcionalidades, procura agora reconhecer tais valores por outras fontes. Em especial, pelo fato desses valores não se justificarem mais pela particularidade técnica e/ou artística de um conhecimento especializado, mas na legitimação do reconhecimento das representações coletivas como meio pelas quais as comunidades se entendem como tal.

Diante do tema Patrimônio Cultural, e nas recorrentes discussões emergidas nas pesquisas desenvolvidas nessa área, este livro se apresenta como um espaço de debates e proposições para o campo ampliado do Patrimônio Cultural. A dualidade entre uma conceitualização ortodoxa e novas possibilidades contemporâneas referentes ao patrimônio potencializa o embate acerca dos processos de reconhecimento de bens e práticas culturais.

A concepção desta publicação nasce no âmbito do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC) do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da Universidade de São Paulo (USP). O N.ELAC trabalha com temas relacionados à representação e linguagem por meio de experiências focadas nos domínios cognitivos presentes na percepção da cidade e da arquitetura.

Entre 2012 e 2018, o Núcleo desenvolveu o projeto de extensão "Patrimônio Arquitetônico, Design e Educação: Desenvolvimento de Sistemas Interativos Lúdicos", com foco em educação patrimonial, que respeitando o contexto local, uniu os procedimentos do N.ELAC às questões culturais locais. Dessa forma, promoveu-se a exploração, a representação e a apropriação pelo cidadão — de forma lúdica e criativa — de uma parte do conjunto patrimonial da cidade de São Carlos por meio de sistemas interativos, isto é, blocos tridimensionais, jogos educativos em meio digital e modelos tridimensionais em dobraduras de papel, que permitiram que o cidadão problematizasse dados de sua realidade local, dando início, assim, à estruturação de um posicionamento crítico na comunidade são-carlense. A partir disso, o N.ELAC desenvolve pesquisas que unem a linguagem ao campo da educação patrimonial, a partir das seguintes abordagens: na problematização dos processos de inventariamento patrimonial, considerando as relações horizontais de valoração; e na revisão e atualização dos processos de documentação do Patrimônio e disponibilização a partir das possibilidades abertas por meio dos ambientes digitais.

O Núcleo desenvolve os projetos de pesquisa "Estudo de mapeamento digital 3D (fotogrametria) para educação e documentação patrimonial" (FAPESP nº 2018/18958-0) e "Documentação, Representação e Comunicação do Patrimônio Histórico Eclético de São Carlos por meio de tecnologia digital 2D e 3D" (Fapesp nº 2021/14765-5), em conjunto com a Sapienza Università di Roma. O objetivo consiste em estudar e experimentar o mapeamento digital e seus diversos produtos em 2D (peças gráficas – plantas, cortes e fachadas) e em 3D (modelos digitais gerados por fotogrametria – nuvem de pontos), com aplicação em duas frentes: na documentação de Patrimônio Cultural e como contribuição para a educação patrimonial.

O projeto "A cidade para todos: percepção, pertencimento e preservação do patrimônio cultural material como forma de constituição dos sentidos de coletividade na cidade de Bocaina-SP", por outro lado, parte do pressuposto de que a constituição dos significados e sentidos de coletividade passam necessariamente pela identificação de seus integrantes ao tecido social e cultural que caracterizam tal comunidade. Trata-se de um compartilhamento de representações simbólicas que um coletivo adota para se colocar em relação a si e ao mundo. Nesse sentido, foi proposto investigar as condições de percepção, espontâneas e estimuladas, que podem desencadear o sentimento de pertencimento e a ativação da participação desse coletivo na preservação dos bens, materiais e imateriais, que estimularam tal processo. A ciência cidadã é adotada como estratégia metodológica que permite uma abordagem ampliada da construção do

conhecimento acerca desse tipo de acervo, no mesmo movimento que permite desdobramentos significativos ao inserir a comunidade em um papel ativo na identificação e consolidação das narrativas que a define na dimensão coletiva. Adota-se a cidade de Bocaina como objeto principal de pesquisa por apresentar um acervo arquitetônico, do ciclo cafeeiro do começo do século XX, relativamente bem preservado. Percebe-se que há certo cuidado com o bem material espontâneo, em função de não existir políticas públicas nesse sentido. Tal fato indicia uma ação dos próprios moradores que foi tomada como ponto de partida para os objetivos da pesquisa.

Com isso, o objetivo geral do livro é reunir trabalhos que problematizem as questões relativas ao Patrimônio Cultural a partir da relação de horizontalidade na constituição das Referências Culturais, dos processos de Patrimonialização de bens, saberes e práticas, por meio de três vieses, que constituem três eixos distintos nos quais os capítulos presentes estão inseridos: o primeiro eixo diz respeito aos fundamentos e as pesquisas na temática patrimonial, a partir da visão da academia; o segundo eixo aborda assuntos voltados para a elaboração, identificação e preservação de Referências Culturais por meio das práticas de comunidades, grupos e indivíduos; e o terceiro eixo conta com temas que abrangem as políticas no campo do Patrimônio Cultural, o papel das instituições e os diferentes meios de preservação dos bens patrimoniais.

Por fim, o capítulo "Centelhas de esperança para a ampliação do Patrimônio", de João Lorandi Demarchi, Mariana Kimie da Silva Nito e Danilo Celso Pereira, faz um balanço das discussões que se apresentam ao longo dos capítulos, apresentando as convergências, as possibilidades e os desafios relativos à noção ampliada do Patrimônio Cultural. Esclarece-se que os autores dos trabalhos aqui apresentados foram convidados pelos organizadores desta publicação devido às trajetórias de contribuição e relevância ao campo do Patrimônio Cultural nos últimos anos, aos quais manifestamos os nossos sinceros agradecimentos em fazer parte deste livro.

EIXO 1:
FUNDAMENTOS E AS PESQUISAS NA TEMÁTICA PATRIMONIAL

A PAISAGEM CULTURAL E OS DESAFIOS DA TUTELA CONSTITUCIONAL

Simone Scifoni

INTRODUÇÃO

No âmbito das instituições de preservação do patrimônio cultural no Brasil, a discussão a respeito da categoria da paisagem cultural é relativamente recente. O mesmo pode ser dito em relação à criação da norma legal pertinente, já que, em âmbito federal, isso ocorre somente em 2009, com a instituição da Portaria nº 127, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan[1]).

Não obstante, a legislação federal que instituiu a proteção ao patrimônio cultural no país, em 1937, já fazia referência a um termo muito próximo, estabelecendo, assim, como passível de conservação e, portanto, de tombamento[2], as "paisagens". Pode-se pensar que tal norma está na origem da atual categoria da paisagem cultural, mas quando se analisam os tombamentos efetuados sob tal classificação de paisagem, constata-se que não se trata exatamente do mesmo objeto e nem do mesmo tipo de abordagem. Na verdade, foi a Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216º, que criou possibilidades para que esta experiência da proteção das paisagens culturais brasileiras pudesse ser efetivada.

A adoção desta nova categoria no Brasil se deu sob a influência das práticas que estavam ocorrendo internacionalmente. Entre elas destaca-se a criação da categoria de paisagem cultural pela UNESCO, como parte da Convenção do Patrimônio Mundial, em 1992, e a instituição da Recomendação nº R (95) 9 e da Convenção Europeia da Paisagem, pelo Conselho da Europa, respectivamente, em 1995 e, em 2000.

---

[1] *O Iphan é o órgão federal responsável pela proteção do patrimônio cultural desde a sua criação, em 1936, como um Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Sphan.*

[2] *Tombamento é a designação dada pela legislação federal (Decreto-Lei no. 25, de 1937), ao instrumento legal de proteção ao patrimônio cultural. O tombamento implica tanto no reconhecimento da importância dos bens como patrimônio, como também, em impedimentos em relação a sua destruição, demolição ou mutilação. Por outro lado, pelo decreto-lei, reparos e restaurações são permitidas, desde que previamente autorizadas pelo órgão.*

Neste sentido, o artigo inicia procurando explicitar como se organizou a proteção legal desta categoria para a qual foi criado um novo instrumento de preservação chamado de chancela. Busca-se explicitar que este instrumento criado pela Portaria nº 127/2009 traz novidades em relação aos procedimentos de estudos e de preservação legal em curso, desde 1937. Para tanto, são apresentadas as experiências desenvolvidas sob esta categoria para mostrar, assim, o caráter inovador dessa política de patrimônio que durou até 2013 e que tinha como pilares centrais a sua democratização, a ampliação da representatividade em território nacional e a sua inserção social.

Procura-se também problematizar o conceito de paisagem cultural tal como se apresenta na regulamentação da UNESCO, instituída a partir da sua inclusão na Lista do Patrimônio Mundial, no ano de 1992. Ao criar esta designação, sob a justificativa de que ela possibilita uma visão integradora dos elementos da natureza e da cultura, conforme explicita Ribeiro (2011), a organização mundial o fez retomando uma noção que tem sua origem na geografia tradicional positivista.

Por fim, busca-se refletir sobre os atuais limites e desafios da proteção da paisagem cultural no contexto de mudanças que ocorreram nas políticas públicas desde 2013. Se, na década anterior, de 2000-2010, pode-se constatar uma ampliação de horizontes para a preservação do patrimônio, com novos instrumentos sendo criados, como é o caso do Decreto nº 3551/2000, que instituiu mecanismos de proteção ao patrimônio imaterial, além da própria portaria da chancela da paisagem cultural e da ampliação significativa do número de tombamentos, principalmente de centros históricos, ao contrário, o período pós 2013 sinaliza para um recuo das ações, com a interrupção dos estudos de paisagem cultural e a possibilidade de revisão da portaria da chancela. Trata-se aqui de colocar em evidência as prováveis perdas resultantes deste recuo das políticas públicas.

A ORGANIZAÇÃO DA PROTEÇÃO LEGAL: DO SÍTIO PAISAGÍSTICO À PAISAGEM CULTURAL

Como já foi assinalado anteriormente, o Decreto-Lei nº 25/37 criou a possibilidade do tombamento de "paisagens de feição notável", distinguindo dois elementos constituidores desta condição de relevância: fenômenos naturais ou agenciamento humano.

No primeiro caso têm-se serras, grutas, cavernas, lagoas, ilhas ou reservas de vegetação como exemplos de paisagens tombadas pelo seu valor estético, ecológico ou científico, resultado de dinâmicas e de processos naturais. Entre esses, pode-se citar a Serra do Curral, tombada em 1960, pelo órgão federal. Trata-se de um maciço rochoso de minério

de ferro, considerado marco geográfico, enquadramento natural e filtro climático da capital do estado de Minas Gerais, a cidade de Belo Horizonte.

Como produto de agenciamento humano pode-se citar o exemplo do centro histórico de Cachoeira, na Bahia, tombado como conjunto arquitetônico e paisagístico, em 1971. O paisagístico, neste caso, diz respeito ao papel do sítio físico que conferiu ao núcleo urbano uma qualidade estética expressiva: a vila, situada em um vale, ao longo de uma curva do Rio Paraguaçu, é cercada de encostas de morros e morrotes, por onde descem córregos e riachos que, durante muitos anos, foram os limites físicos da localidade e, até muito recentemente, abasteciam os moradores de água potável.

Conforme se pode observar nestes dois exemplos, o que designa de *paisagístico* abarca uma diversidade de objetos dos mais diferentes tipos: desde um morro ou uma serra isolada, que poderiam ser classificados, também, como patrimônios naturais, até o que foi considerado complemento dos agrupamentos urbanos, o envoltório natural que confere situação de qualidade estética. Mas ao final, o tombamento daquilo que aparece como *paisagístico* não se diferencia de outros tipos de patrimônio, sejam edificações isoladas ou conjuntos. Do ponto de vista dos procedimentos metodológicos ou do ponto de vista de formas de atribuição de valor e de gestão, trata-se da mesma forma de ação pública sobre o patrimônio.

O que é importante evidenciar aqui, é que a categoria de paisagem cultural, tal como foi instituída pelo órgão federal, no Brasil, traz *outros* pontos de vista e tratamento da questão, que não devem ser confundidos com estas experiências anteriores do *paisagístico*, apresentadas aqui. O caminho que levou a configuração deste novo olhar para o patrimônio será tecido aqui a partir da apresentação dos documentos internos ao órgão, que mostram, claramente, como se pensou em um novo instrumento de proteção e uma nova categoria de patrimônio, a partir dos desafios colocados pela experiência concreta.

OS PRIMEIROS ESTUDOS E A CRIAÇÃO DO *CORPUS* LEGAL

O estudo que está na origem deste novo olhar denomina-se Roteiros Nacionais de Imigração (Iphan, 2011a) e foi a primeira proposta de chancela de paisagem cultural desenvolvida pelo órgão, a partir de 2003/04, em Santa Catarina, partindo de um amplo inventário realizado em municípios que receberam imigrantes de origem alemã, italiana, polonesa e ucraniana. O estudo permitiu constatar que a preservação do patrimônio cultural, predominantemente de origem rural, não se resolveria eminentemente no âmbito do Iphan; era preciso criar mecanismos de valorização e fomento para garantir a permanência dos grupos sociais nestes espaços rurais, dada a forte pressão de fatores como urbanização e industrialização. Passou-se, assim, a articular diferentes esferas do

poder público, entre prefeituras, governo do estado e ministérios da federação, no sentido de buscar a sustentabilidade social e econômica, por meio da geração de trabalho e renda, fatores que podem garantir a permanência da vida no campo.

Foi assim que, partindo desse projeto, se esboçou aquele que é o eixo central dos procedimentos que envolvem a chancela da paisagem cultural: a constituição de uma **rede de proteção**, a partir da ideia da gestão compartilhada do patrimônio. Parte-se do reconhecimento de que a preservação das paisagens culturais envolve não somente patrimônio edificado, mas também o ambiente onde vivem e trabalham cotidianamente diversos grupos sociais, assim como as suas tradições, costumes e manifestações típicas. Sendo assim, esta é uma tarefa que deve ser compartilhada entre diferentes sujeitos: desde as diversas instâncias do poder público (municipal, estadual e federal), em vários de seus segmentos de políticas públicas (cultura, educação, turismo, desenvolvimento agrário, pesca, entre outros), até a sociedade civil, constituída pelos moradores dos lugares, ONGs, movimento social e setor privado.

Entre os anos de 2007 e 2008, vários documentos institucionais foram produzidos[3] a partir da experiência desenvolvida em Santa Catarina e do enfrentamento dos desafios que o trabalho apresentava. Tais documentos foram a base a partir da qual se elaborou a normatização legal para a instituição da paisagem cultural, que se configurou na portaria nº 127. Ali estava indicada tanto a necessidade de criação do que seria o novo instrumento de proteção, na forma de chancela de valor cultural, como também a nova categoria de patrimônio a ser protegida, a paisagem cultural.

> Os espaços urbanos e rurais que, em todo o território nacional, podem ser chancelados como paisagem cultural, são aqueles em que a vivência ou a ciência humana imprimiu marcas ou reconheceu valores, tornando-as suporte dos cenários, conhecimentos e das realizações que exemplificam, singularizam ou excepcionalizam a inteiração do homem como o meio natural. (IPHAN/DEPAM, 2007a, p. 3).

Alguns aspectos inovadores no desenho desta política devem ser citados: a) a concepção da paisagem cultural como parcela do território nacional, um recorte selecionado que contempla relações singulares dos grupos sociais com a natureza; b) a necessidade de estabelecimento da rede de proteção, envolvendo poder público e sociedade, por meio de criação de canais de participação e interlocução social na própria elaboração da proposta; c) o entendimento de que a chancela convive com mudanças na paisagem, já

---

[3] *Os documentos são: Paisagem Cultural – Proposta de regulamentação (Iphan/Depam; julho de 2007); Carta de Bagé ou Carta da Paisagem Cultural (Iphan; agosto de 2007); Carta da Bodoquena ou Carta das Paisagens Culturais e Geoparques (Iphan; setembro de 2007); Proposta de Política Nacional de Paisagem Cultural (Iphan/Depam; maio de 2008) e Reflexões sobre a Chancela da Paisagem Cultural (Iphan/Depam/Coordenação de Paisagem Cultural, 2011).*

que a cultura é dinâmica, mas que tais transformações devem se articular a formas de desenvolvimento social e econômico sustentáveis, respeitando a preservação dos atributos identificados como de valor. Neste sentido, a chancela da paisagem cultural se diferencia da categoria de mesma denominação criada pela UNESCO, já que essa organização se utiliza de critérios muito rígidos de autenticidade e integridade. Caso já muito debatido é o do título de Dresden, na Alemanha, retirado pela UNESCO em função da construção de uma nova ponte sobre o Rio Elba.

Estes três aspectos citados anteriormente esclarecem a diferença apontada entre as experiências de tombamento daquilo que foi considerado paisagístico e a abordagem da paisagem cultural. No primeiro caso, a concepção dos estudos do paisagístico não parte de um recorte espacial, ao contrário, este é tratado como uma questão meramente complementar. Ao contrário, na paisagem cultural, a definição de um recorte territorial é elemento inicial e fundamental, pois se trata da forma de conceber o objeto. Outra diferença é que o tombamento, inclusive o do paisagístico, com raríssimas exceções[4], é procedimento feito discricionariamente, sem envolvimento ou participação social nas decisões; em contrapartida, a paisagem cultural pede a criação de canais de interlocução, pois o objetivo é promover a gestão compartilhada entre diferentes sujeitos. Por fim, outro fator diferenciador diz respeito ao caráter mais rígido do tombamento, que pode impedir mudanças no paisagístico, enquanto a paisagem cultural parte do pressuposto de que a cultura é dinâmica e sujeita a reapropriações e transformações.

A Portaria nº 127/2009 inaugurou a fundamentação legal específica da paisagem cultural, entretanto, antes dela outro documento foi essencial para a sua elaboração. A Carta de Bagé ou Carta da Paisagem Cultural, publicada em agosto de 2007, foi produto de uma reunião técnico-científica promovida pelo Iphan, em conjunto com diversos segmentos acadêmicos e do setor público no Rio Grande do Sul, e pode ser considerada o primeiro documento de acesso público e acordado amplamente a respeito da proteção da paisagem cultural. Nesse documento se destaca a proposição de um novo instrumento legal, na forma de certificação, que posteriormente se redefine como chancela. É importante assinalar o conteúdo do artigo 6º, pois esse explicita que a certificação deve ter "valor de proteção legal". Trata-se de uma afirmação importante, que contraria a visão de que a chancela é um instrumento frágil, que efetivamente não protege o bem cultural.

---

[4] *As exceções são os casos dos tombamentos do Centro Histórico de Iguape (2009) e dos Bens da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira (2010), ambos no estado de São Paulo.*

O ASPECTO INOVADOR: POLÍTICA CULTURAL COM COMPROMISSO SOCIAL

A análise dos estudos desenvolvidos pelo órgão sobre paisagem cultural coloca em evidência, ainda, outro traço fundamental desta nova política que tem passado despercebido pelos autores que debatem o tema: as ações de patrimônio podem e devem ser formuladas com compromisso social de melhoria das condições de vida e de valorização de contextos locais. Segundo define a Carta da Bodoquena (Iphan, 2007b): a paisagem cultural, em última instância, diz respeito mais às pessoas que às coisas, pois as premissas da conservação e preservação devem atender às necessidades humanas, quer de conhecimento ou de pertencimento a uma cultura e um lugar.

Nesta perspectiva foram pensados os seguintes estudos de paisagem cultural: Roteiros Nacionais da Imigração, em Santa Catarina; o projeto Barcos do Brasil, que trabalhou em contextos litorâneos singulares do patrimônio naval brasileiro, como a Vila de Elesbão (Amapá), Pitimbu (Paraíba), Valença (Bahia) e Camocim (Ceará); e os projetos envolvendo comunidades ribeirinhas e pesqueiras como o Vale do Ribeira, em São Paulo, e a Foz do Rio São Francisco, em Sergipe e Alagoas.

O projeto Barcos do Brasil, por exemplo, buscou identificar lugares pouco conhecidos do litoral brasileiro nos quais as técnicas de carpintaria naval ainda permaneciam encravadas no cotidiano dos grupos sociais, apesar da grande pressão representada pela modernização que leva a substituição dos barcos de madeira por outros materiais industriais, tais como fibra de vidro ou alumínio. Além do saber-fazer tradicional da carpintaria naval, esses contextos litorâneos combinavam pesca artesanal e manifestações imateriais vivas no tecido social. Buscava-se, assim, com a chancela, não somente um inventário de lugares e usos, mas realizar um diagnóstico de situação de sobrevivência, base para a implementação de ações de salvaguarda que resultassem no fortalecimento desse uso tradicional, combinado com ações públicas de melhoria de condições de vida e trabalho (IPHAN/DEPAM/COORDENAÇÃO DA PAISAGEM CULTURAL, 2011).

Nesta mesma perspectiva social destaca-se o estudo da Paisagem Cultural do Vale do Ribeira (SP), a partir de 2007. Trata-se de uma região com rico potencial patrimonial, mas que ficou, durante o século XX, à margem dos processos de valorização econômica conduzidos pela modernização das ferrovias e industrialização, ocorridas em São Paulo. Conhecida pelos seus índices de pobreza e pela ausência de políticas públicas, a região, também, havia ficado de fora do mapa do patrimônio tombado pelo órgão federal, o que evidencia o significado social da proposta. Do ponto de vista do recorte e concepção territorial, a paisagem foi pensada a partir da relação dos grupos sociais com um elemento central: o Rio Ribeira de Iguape.

> O estudo parte, assim, da ideia do Rio Ribeira de Iguape como elemento de mediação na construção da identidade, da cultura e da história regional. Uma relação que é (re)significada no tempo, ultrapassando o sentido inicial de meio de vida, de transporte e comunicação para tornar-se, contemporaneamente, o elemento entorno do qual se funda a memória coletiva regional. O Ribeira de Iguape constitui uma espécie de corredor cultural, onde transitaram e intercambiaram-se mercadorias, objetos e valores materiais, mas também, modos de vida, tradições, técnicas, conhecimentos, informações. Um corredor que conectou fluxos imateriais e materiais indispensáveis à produção social. (NASCIMENTO E SCIFONI, 2010, p. 35).

A diversidade e riqueza cultural existentes na região do Vale do Ribeira tem relação com os diferentes grupos sociais que historicamente ali vivem, entre eles caiçaras, quilombolas, ribeirinhos e indígenas. A região também se destaca por ter constituído o primeiro núcleo de imigração japonesa do país, local onde os colonos desenvolveram pioneiramente o cultivo do chá da variedade assam e do junco, além de terem deixado como testemunhos uma arquitetura vernacular que combina técnicas japonesas ao conhecimento local, tal como se observa nas imagens a seguir [Figuras 1 a 4].

Figura 1 – Fábrica de Chá Shimizu. Fonte: Foto da autora, 2008.

Figura 2 – Primeiras mudas de chá da variedade assam, plantadas no Brasil, localizadas no município de Registro. Fonte: Foto da autora, 2008.

Figura 3 – Igreja Episcopal Anglicana, a primeira a se instalar no país. Fonte: Foto da autora, 2008.

Figura 4 – Igreja São Francisco Xavier, santo devoto dos colonos japoneses, implantada em colina junto ao Rio Ribeira de Iguape. Fonte: Foto da autora, 2008.

Neste sentido, o estudo para a chancela no Vale do Ribeira buscou evidenciar a riqueza e o potencial patrimonial existente, promovendo a valorização e proteção do patrimônio como forma de fomentar a melhoria das condições socioeconômicas da região (IPHAN, 2009).

O Dossiê do Vale do Ribeira foi concluído em 2009, indicando um perímetro de proteção e diretrizes gerais que foram construídas em conjunto com vários parceiros locais, mas até o presente momento não foi objeto de deliberação final. Em 2012 o projeto foi indicado como semifinalista do Prêmio Águas e Patrimônio Cultural, da Agência Nacional de Águas (ANA).

Outro estudo que contempla comunidades ribeirinhas e litorâneas foi o da Foz do Rio São Francisco, cujo levantamento de subsídios para Dossiê da Chancela foi finalizado em 2014. A área foi escolhida em função da particularidade dos modos de vida das comunidades locais, marcados pelo encontro de águas doce e salgada que produziram uma excepcionalidade física desta foz de rio. Entre as recomendações finais, destaca-se o papel estratégico conferido ao patrimônio, como vetor de melhoria de condições de vida e emprego.

> O porvir da Paisagem Cultural da Foz do Rio São Francisco está fortemente ligado ao valor do patrimônio como o pilar de uma nova economia. A paisagem é uma aliada neste processo, pois representa a memória da expressão coletiva de uma sociedade, um produto social organicamente construído, dessa forma, um patrimônio atrelado à dimensão histórica. Ademais, ela só existe através da materialidade do território. Portanto, seu valor patrimonial também está atrelado à dimensão espacial. (IPHAN, 2014a, p. 222).

PAISAGEM CULTURAL E O PROBLEMA CONCEITUAL

Ao criar uma nova categoria dentro da Lista do Patrimônio Mundial, a partir de 1992, a UNESCO o fez utilizando-se de uma noção advinda da geografia tradicional alemã, pensada entre o final do século XIX e início do XX, a de paisagem cultural (RIBEIRO, 2007). Não se trata aqui de voltar às origens e nem de reafirmar os conteúdos envolvidos na definição primeira do termo, já que essa estava ligada a postulados positivistas, atualmente superados. Trata-se, antes de tudo, de compreender como esse termo se desenvolve dentro de um segmento da ciência geográfica, a geografia cultural, e qual seu conteúdo estrito.

Na história do pensamento geográfico é reconhecido o papel dos geógrafos alemães na criação das noções de paisagem natural e paisagem cultural, tratadas como objetos ou coisas distintas e dissociadas, conforme explica Jean Tricart (1982, p. 13/14):

> Para os geógrafos alemães, geralmente nutridos de ciências naturais, a paisagem compõe-se de diversos elementos concretos do ambiente: relevo, plantas, solos. Mas eles não registram as modificações introduzidas pelo homem e, se for o caso, eles distinguem entre a paisagem natural (Naturlandschaft) e a paisagem cultural (Kulturalandschaft), que pode não ter nada de natural.

Coube a Carl Sauer, em 1925, a superação dessas noções dicotômicas, o que ele fez a partir de um texto intitulado "The morfology of landscape". Sauer foi o fundador e principal expoente da geografia cultural. Neste texto ele afirma o que muitos ainda não compreenderam a respeito dos dois termos, paisagem natural e paisagem cultural. Deixa claro que **não se trata** de dois objetos distintos, mas duas partes de um objeto que é único, a paisagem.

A paisagem, para o autor, é uma noção integradora, em suas palavras, "uma unidade bilateral", que contém duas dimensões. Uma é natural, ou seja, o sítio físico, o somatório de todos os recursos naturais ou a "primeira metade do conteúdo da paisagem", que ele chama de paisagem natural. A segunda metade da paisagem diz respeito aos fatos da cultura humana, as formas de uso deste substrato natural, dimensão que o autor chama de paisagem cultural.

> Os objetos que existem juntos na paisagem existem em inter-relação. Nós afirmamos que eles constituem uma realidade como um todo que não é expressa por uma consideração das partes componentes separadamente, que a área tem forma, estrutura e função e daí posição em um sistema e que é sujeita a um desenvolvimento, mudança e fim. (SAUER, 1998, p. 22).

Fica claro que não se trata de realidades separadas, como se existissem individualmente, mas partes de uma mesma paisagem, dissecada pelo olhar do geógrafo. O sentido da separação do objeto único em duas camadas, partes ou metades, como o autor de refere,

está relacionado com o método de investigação que ele propõe: o método morfológico, aquele que se ocupa de organizar sistematicamente o conteúdo da paisagem, aquele que ordena os fenômenos, integrando-os em uma estrutura.

O que é fundamental dessa discussão é que, ao superar o pensamento alemão que definia tais noções em dois objetos diferentes, Sauer realiza uma ressignificação dos termos, os quais para a geografia cultural de então, não poderiam mais ser vistos autonomamente, mas como partes de um todo.

Mas a instituição pela UNESCO desta nova categoria, em 1992, acabou prejudicando este entendimento e só fez agravar mais ainda a incompreensão, aprofundando a ideia da existência de uma paisagem cultural autônoma, um objeto próprio. A ironia é que o propósito da organização internacional ao estabelecer esta categoria era justamente o oposto, ou seja, de reconhecer a importância de obras que são produto conjugados do ser humano e da natureza.

Para permanecer fiel aos conceitos e seus conteúdos, considera-se que a UNESCO deveria ter se utilizado do conceito de paisagem, para a inclusão desta nova categoria no âmbito do chamado patrimônio cultural. Mas, ao optar por adjetivar o termo paisagem, a UNESCO incorreu em dois caminhos problemáticos: por um lado negligenciou a superação conceitual promovida por Carl Sauer, regressando à visão da geografia alemã tradicional, que retira a paisagem cultural do todo do qual faz parte; por outro lado, incorreu em uma tautologia, já que toda paisagem é um bem cultural, em essência.

Apesar da problemática de ordem conceitual levantada aqui, os dados acima mostram que a paisagem cultural se firmou no âmbito das ações de preservação do patrimônio cultural como uma experiência já consolidada, tornando inócua qualquer tentativa de repensar as noções utilizadas. Entretanto, nunca é demais lembrar a historicidade dos conceitos que estão na origem das práticas institucionais.

E a problemática conceitual prossegue, complexificando-se cada vez mais, na separação entre teoria e prática. Entre outros documentos internacionais que tratam do assunto, lembra-se aqui da Recomendação R (95) 9, elaborada pelo Conselho da Europa, em 1995, que, além de se utilizar do termo paisagem, também inclui outra designação, a de "áreas de paisagem cultural", como partes específicas e delimitadas das paisagens. O mesmo Conselho da Europa, em 2000, estabelece a Convenção Europeia da Paisagem, documento que se utiliza, desta vez, unicamente da noção de paisagem.

A variedade da terminologia utilizada pelos organismos internacionais para o mesmo objeto e que tem sido definida sem a incorporação e a contribuição da produção científica, em seus campos específicos, tem mostrado que o problema conceitual das paisagens culturais ainda está longe de ser solucionado.

OS LIMITES E DESAFIOS DE UMA POLÍTICA EM CONTEXTO DE MUDANÇAS

> Atualmente, desenvolvem-se projetos modelo de chancela de Paisagem Cultural em todas as regiões do país e sua aplicação será de máxima importância nas políticas que efetivamente pensem a cultura e o patrimônio cultural como **fundamentos da condição humana, da cidadania e da construção de um país melhor**, e capaz de identificar em si próprio valores que possam balizar caminhos de futuros sempre melhores. (VIEIRA FILHO, 2011, p. 19, grifo nosso).

Apesar das inovações que a chancela da paisagem cultural trouxe para as políticas de patrimônio no Brasil, cujas contribuições podem ser aferidas a partir dos documentos elaborados, mas também do conteúdo dos dossiês, estudos e propostas desenvolvidos em várias regiões do país, a partir de 2013, observa-se um lento e contínuo processo de paralisação e refluxo nas atividades relacionadas a este tema. No endereço virtual oficial do órgão não se encontram, hoje, informações sobre estes projetos que foram apresentados anteriormente, de forma que, para um pesquisador que se inicia no enfrentamento sobre este tema, permanecem muitas dúvidas em relação ao que foi efetivamente feito.

Depois de uma década de avanços significativos no campo do patrimônio cultural, com a abertura de novas frentes de trabalho, ampliação do número de tombamentos, de elaboração de regulamentações de procedimentos internos e organização de aspectos administrativos, o momento atual aponta para uma inflexão que coloca em xeque as conquistas dos últimos anos.

De acordo com o Relatório de Atividades do Iphan para o período 2011-2014, houve uma decisão institucional de suspender o prosseguimento dos diversos estudos de paisagem cultural que estavam sendo realizados. A justificativa para tal decisão, como se observa a seguir, seria o fato de que os estudos de chancela não tinham sido concluídos, dada a extensão do trabalho e dos esforços necessários para seu encaminhamento.

> Por exigir pactos com entes locais e regionais, além de demandar um vasto elenco de ações de desenvolvimento local, tais como incentivo à produção de base cultural, promoção turística e uso da terra, a complexidade do procedimento de gestão da Paisagem Cultural fez com que todos os processos iniciados não fossem concluídos. Esse passivo levou, em 2013, à decisão de suspender temporária da instrução dos processos de chancela da Paisagem Cultural Brasileira, o que foi comunicado e aprovado pelo Conselho Consultivo durante sua 75ª Reunião, em maio de 2014. Paralelamente, verificou-se a necessidade de se avançar na produção de um diagnóstico dos processos e da situação relativa às porções territoriais inventariadas, assim como dos esforços de pactuação iniciados. (IPHAN, 2014b, p. 24).

Pelo que se pode depreender desse novo momento das políticas públicas, é que a chancela da paisagem cultural não faz mais parte das prioridades da instituição federal e nem mais se credita a ela a importância e o caráter inovador, que anteriormente se reconhecia. Do relatório do período indicado acima o item relativo a este tema é o mais breve possível. Justifica-se a paralisação, mas não se indica em informações, números, tabelas, gráficos ou mapas, quais eram os estudos em curso e, também, não se identificam os avanços ou as limitações. Ao contrário, nos itens relativos a outros instrumentos de preservação como tombamento, registro do patrimônio imaterial, cadastro dos bens arqueológicos ou reconhecimento do patrimônio ferroviário, há uma farta caracterização em dados e informações. As ausências podem dizer muito sobre intenções não reveladas no texto do relatório.

Busca-se aqui fazer um balanço breve da paralisação dos estudos da paisagem cultural, indicando as principais perdas.

Em primeiro lugar, assinala-se a frustração de expectativas criadas junto às comunidades envolvidas, com a promessa de uma política de identificação e proteção do patrimônio fundada na premissa do diálogo, da escuta, da interlocução e participação social. A decisão de paralisação não foi tomada de forma compartilhada com os parceiros e isso corresponde, concretamente, ao rompimento do diálogo de maneira unilateral. Somada a frustração pela descontinuidade de uma política de diálogo e construção coletiva do patrimônio, a paralisação aparece como perda de credibilidade e de uma relação de confiança estabelecida nas localidades em relação ao órgão federal, o que acaba por reforçar aquela visão, historicamente constituída, de políticas discricionárias, verticais e autoritárias.

Deve-se lembrar, também, que a paralisação significa um desperdício de recursos humanos e materiais investidos nos projetos, que pela sua característica específica, demandam a "duração do tempo longo", que é o tempo da construção de relações de confiança com os sujeitos envolvidos. Relações que, depois de desfeitas e desacreditadas, dificilmente retornam a mesma condição.

De outro lado, o efeito da descontinuidade das políticas se torna mais perverso, levando-se em conta projetos que foram pensados em contextos e realidades socialmente excluídas do mapa oficial do patrimônio, para as quais se pretendia promover valorização social por meio de ações de identificação e proteção. Trata-se de grupos populares que têm seu patrimônio cultural desprestigiado e desvalorizado e que são historicamente invisíveis na memória nacional: ribeirinhos, pescadores artesanais, caiçaras, quilombolas, camponeses empobrecidos, colonos imigrantes.

Internamente ao órgão, do ponto de vista dos profissionais que se envolveram nestes estudos, a paralisação pode ser vista como desestímulo, já que o trabalho realizado para a chancela não pode ser visto apenas como eminentemente técnico, burocrático, frio e

pretensamente neutro; ele é também construção de relações, laços sociais e de diálogos locais profundamente enriquecedores para a formação profissional.

Diante deste contexto de perdas e dos limites apontados, o grande desafio para os projetos de paisagem cultural consiste em refletir sobre como continuar a investir no fortalecimento da relação estabelecida com a sociedade civil para que não se esvaziem todos os esforços constituídos durante este período.

Somente por meio do protagonismo local é possível conseguir superar os limites e fragilidades da preservação do patrimônio, uma vez que é para estes grupos que se destina a preservação. São estes, portanto, que detém legitimidade para reivindicar a presença de políticas públicas.

REFERÊNCIAS

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN)/DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO MATERIAL (DEPAM). **Paisagem Cultural – Proposta de Regulamentação**. Brasília: Iphan, 2007a.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Carta da Bodoquena ou Carta das Paisagens Culturais e Geoparques**. Mato Grosso do Sul: Iphan, 2007b.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê da Paisagem Cultural do Vale do Ribeira**. São Paulo. Iphan/Superintendência Regional de São Paulo, 2009.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **O patrimônio cultural da imigração em Santa Catarina**. Brasília: Iphan, 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN)/ DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO MATERIAL (DEPAM). **Reflexões sobre a chancela da Paisagem Cultural Brasileira**. Brasília: Iphan, 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Levantamento de subsídios técnicos para elaboração de Dossiê com vistas ao estabelecimento da chancela da Paisagem Cultural Brasileira – Foz do Rio São Francisco. Documento Final**. Brasília: Iphan, 2014a.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Relatório de Atividades 2011-2014**. Brasília: Iphan, 2014b.

NASCIMENTO, Flávia Brito; SCIFONI, Simone. A paisagem cultural como novo paradigma para a proteção: a experiência do Vale do Ribeira-SP. **Revista CPC** 10:29-48, 2010.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem Cultural e Patrimônio**. Rio de Janeiro: Iphan/Copedoc, 2007.

RIBEIRO, Rafael Winter. Possibilidades e limites da categoria de paisagem cultural para a formação de políticas de patrimônio. In: **Olhar multidisciplinar sobre a efetividade da proteção do patrimônio cultural**, ed. Sandra Cureau et. al. 254-267. Belo Horizonte: Forum, 2011.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In: **Paisagem, Tempo e Cultura**, ed. CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998, p.12-73.

TRICART, Jean. Paisagem e ecologia. **Inter-fácies Escritos e Documentos** 76:1-55. São Paulo: 1982.

VIEIRA FILHO, Dalmo. **Textos de trabalho**. Brasília: Iphan, 2011.

REINTEGRAÇÃO DE POSSE[1]

Abilio Ferreira

[1] *Reintegração de posse é o título da minha monografia de conclusão do curso de especialização em Cidades, Planejamento Urbano e Participação Popular, realizado na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), de agosto de 2018 a dezembro de 2019. Teve como subtítulo a frase dois dias de disputa secular pela cidade de São Paulo. É também o título da minha dissertação de mestrado, a ser depositada até setembro de 2024, pelo Programa de Pós-Graduação em Direitos, Humanidades e outras Legitimidades (PPGDHL) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, com o subtítulo de exercício de hermenêutica entre o espaço e o tempo.*

INTRODUÇÃO

> Ele desceu lentamente a longa escada sem corrimão, indiferente à chuva fina que lhe molhava os cabelos bem penteados. Enfurnou-se na vila antiga, que ficava muito abaixo do nível da rua como um vale anacrônico no meio da cidade.

Esta é a cena inicial de A casa de Fayola, meu conto de estreia como ficcionista, publicado pela primeira vez em 1985, no 8º volume da antologia anual *Cadernos Negros* (p. 41-45), editada pelo grupo Quilombhoje Literatura desde 1982. Ambientada na Vila Itororó – conjunto de 37 casas e um palacete construído nas primeiras décadas do século XX, junto às nascentes do riacho que lhe empresta o nome, hoje canalizado sob a Avenida Vinte e Três de Maio, entre os bairros paulistanos do Bixiga e da Liberdade –, a narrativa trata do reencontro, depois de alguns anos de afastamento, do jovem casal Fayola e Alexandre. Ambos são descendentes de famílias negras moradoras da Vila. Nasceram e cresceram em meio às relações comunitárias que ali se estabeleceram ao longo de décadas e, como era costume nesses casos, ele estava prometido para ela e vice-versa. A chegada da idade adulta, no entanto, combinada com o providencial período de distanciamento, trouxe à tona as diferenças ideológicas que desde sempre confrontaram as duas famílias, com reflexos na formação dela e dele, reflexos que se manifestam nesta outra cena, a seguir:

> — Ah, é? Pois quando o poder cair em cima de vocês, eu serei o primeiro a querer saber como é que você vai evitar que os seus queridos menininhos negros se tornem marginais e onde é que vai funcionar o seu ridículo terreiro de candomblé. Você vai ter de acabar com a feira de artesanato e com o bloco de afoxé. Não haverá mais lugar pra vocês. Pensa um pouco, Fay. O fim dessa comunidade é questão de tempo!

> Fayola ainda estava de costas para ele. A porta do guarda-roupa continuava aberta. Fayola afagou a fantasia, virou-se para Alexandre calmamente. Disse:
>
> — Sou feliz aqui. Você sabe, sempre soube que eu jamais deixaria a vila. Não saio daqui por nada. Terão de nos tirar daqui à força. — Olhou para ele. Os lábios tremiam. Respirou fundo. — Fui objetiva nas minhas cartas. Não pretendo mudar de ideia. Se você não me quer como sou e com as coisas que fazem parte de mim, o seu amor não me interessa. Até duvido que seja verdadeiro.

Nascido em 1960, morador da periferia leste da cidade, para onde minha família migrara naquele mesmo período, vinda dos estados da Bahia e de Minas Gerais, passei a infância e a adolescência sob a ditadura militar. A década de 1970, no entanto, também foi marcada pele emergência do sentimento planetário do black is beaultiful[2] e pela experiência eminentemente urbana dos bailes black. De maneira que me chegaram notícias sobre a existência de um certo Colégio Equipe, que desde 1968 funcionava na Rua Martiniano de Carvalho, no Bixiga, e que havia se tornado

> um espaço de resistência, sediando shows de Gilberto Gil, Tom Zé, Paulinho da Viola e Clementina de Jesus, organizados pelo então aluno Serginho Groisman. Também estudaram lá os Titãs, Laís Bodansky, Cláudio Tozzi, Cao Hamburger e Guilherme Boulos, dentre muitos outros.[3]

Tais notícias davam conta de que havia nesse colégio particular um curso noturno de ensino supletivo, modalidade atualmente conhecida como EJA (Educação de Jovens e Adultos), destinada a pessoas que não tiveram acesso à escolarização no momento adequado. Não era o meu caso. Depois de completar o ensino médio, sempre em escola pública, decidi repetir essa etapa, mas agora no Equipe. A partir de uma compreensão possibilitada pela experiência de linguagem daqueles bailes[4], interpretei o distante Colégio Equipe como um portal de acesso à cidade. De fato, ao frequentar, de 1980 a 1982, as aulas do Equipe, situado a cerca de 300 metros da Vila Itororó, acessei São Paulo através de um território antigo, "que ficava muito abaixo do nível da rua como um vale anacrônico no meio da cidade".

Um esforço de compreensão e interpretação dessa experiência, vivenciada no processo de produção, publicação e recepção de A casa de Fayola, como parte integrante da

---

[2] *Para uma reflexão contemporânea sobre esse sentimento, ver https://www.geledes.org.br/black-is-beautiful-e-bom-e-barato-e-e-para-poucos/*

[3] *https://telaviva.com.br/19/08/2022/documentario-educar-e-resistir-conta-a-historia-do-colegio-paulistano-equipe/*

[4] *Sobre essa abordagem, recomendo o documentário produzido por Esmeralda Ribeiro e Marcio Barbosa, que coordenam o grupo Quilombhoje Literatura: https://www.youtube.com/watch?v=YpHf5wglwZU*

experiência mais ampla da literatura de autoria negra no Brasil, conduzirá o desenvolvimento do presente artigo, que pretende refletir, em retrospectiva, sobre a minha participação no congresso Patrimônio Cultural, Identidades e Imaginários, promovido em maio de 2023 pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da USP, em que fui incumbido de debater, sob a mediação da socióloga Joana D'Arc de Oliveira, estratégias de respeito à diversidade e equidade educacional por meio do acesso ao Patrimônio Cultural.[5]

AS JORNADAS DO PATRIMÔNIO

Se escolho a expressão acima como primeiro subtítulo deste artigo, é com o objetivo de ressaltar a importância, para a experiência aqui discutida, da Jornada do Patrimônio como política pública do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que desde 2015 estimula a população a reconhecer e a valorizar os seus bens culturais. Por outro lado, se a grafia da expressão aparece em caixa baixa e no plural, é para lembrar que a existência do patrimônio e sua jornada depende do grupo social que o concebe, uma vez que é "prática política de atribuição de valor ligada à identidade social daqueles para quem o bem cultural tem valor de uso, e não mais como um conjunto de objetos com valor intrínseco à espera de um saber técnico especializado que o identifique" (CORREA e PAIXÃO, 2022, p. 05).

Para nós, pessoas pertencentes a povos usurpados pela colonialidade e pelo racismo, ousar tomar a palavra[6], ainda que na língua do colonizador, para expressar o nosso existir e o nosso modo de ser, e por fim fixar essa palavra em livro, isto é, fazer literatura por meio de um movimento coletivo de publicação e circulação, em meio às condições específicas de uma tradição letrada ocidental, desfavorável para esse já referido "nós", é uma prática política de atribuição de valor que, ao se reconhecer como patrimônio cultural, reconhece também a sua própria jornada. Assim, vale dizer que esse fazer literário negro-brasileiro tem um marco inaugural – em princípio individual, para mais tarde, a partir do final da década 1970, estruturar-se coletivamente[7] – que remete ao ano de 1859, quando Maria Firmina dos Reis e Luiz Gama publicam, respectivamente, o

---

[5] *Disponível em https://doity.com.br/cpcidi/atividade/mesa-1*

[6] *Aqui faço referência ao enunciado Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra, com que DUARTE (2011, p. 13) intitula o texto de apresentação da antologia crítica Literatura e afrodescendência no Brasil.*

[7] *Exemplo dessa organização coletiva é o lançamento, em 1978, em São Paulo, do 1º volume de Cadernos Negros. Outras iniciativas coletivas, no entanto, ocorreram em todo o Brasil.*

romance *Úrsula*, em São Luiz do Maranhão, e o livro de poemas *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, em São Paulo.

Juntos, mesmo que distantes e sem se conhecer, fixam em livro um imaginário, uma subjetividade, uma ontologia negro-feminina que, se já havia se expressado antes, por outras autoras e autores, sofreu os "impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro" (DUARTE, 2005, p. 111). Lançam as bases, portanto, de um sistema significativo que vem se consolidando sobre cinco pilares – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público (DUARTE, 2011) –, e cujo nome se encontra em pleno debate – se Literatura Negro-Brasileira (CUTI, 2010), Literatura Negra Brasileira ou, ainda, Literatura Afro-Brasileira.

O PODER DE SEDUÇÃO DA LINGUAGEM[8]

Seja qual for o nome mais adequado, o fato é que esse sistema significativo é uma vertente da literatura brasileira, um fenômeno que protagoniza, em articulação com outras áreas da atividade e do conhecimento humanos, o jogo de lembrança e esquecimento que caracteriza o processo de patrimonialização das cidades. Foi nesse contexto que se materializou, nos dias 17 e 18 de agosto de 2019, dentro da programação da 5ª Jornada do Patrimônio, realizada na Vila Itororó, a intervenção artístico-cultural intitulada *Reintegração de Posse*, numa confluência entre duas jornadas, considerando inclusive que, enquanto a Literatura Negro-Brasileira completa 165 anos em 2024, a política pública do DPH chega agora a sua 10ª edição.

Um acontecimento de cinco meses antes (15 de março de 2019) inspirou o título da intervenção: o ritual de posse da então recém-eleita deputada estadual Erica Malunguinho, que, antes de participar da cerimônia oficial dentro do Palácio Nove de Julho – inaugurado no dia 25 de janeiro do ano-chave da ditadura militar (1968), para ser a sede da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP) –, promoveu na rua, a partir do Ginásio do Ibirapuera, um cortejo intitulado Reintegração de Posse, conduzido pelos tambores do bloco afro-afirmativo Ilu Inã, expressão yorubá que significa tambor de fogo. Eis o conceito, segundo a sua própria criadora:

> Reintegração de posse é dar continuidade histórica a passos que vêm de longe, de uma coletividade que precisa adentrar os espaços de poder da política institucional. Que pensa que tudo o que está aí construído é nosso e nos foi

[8] *Evoca-se aqui a interessante discussão desenvolvida por Muniz Sodré em A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil, 2023.*

> retirado. Não aceitaremos mais mediadores ou intervencionistas que falem por nós. A história – como diria Lélia Gonzalez – será escrita em primeira pessoa![9]

Também inspirada nessa formulação, a historiadora, professora da Universidade de Brasília (UnB), Ana Flavia Magalhães Pinto, intitulou de Reintegração de Posse: Narrativas da Presença Negra na História do Distrito Federal o projeto de iniciação científica e extensão acadêmica que coordenou, envolvendo "um grupo de pessoas negras de ambos os sexos – entre estudantes e profissionais de pesquisa ou atuantes nas áreas de história, letras, arquitetura e urbanismo, comunicação e produção cultural."[10] Uma seleção do material pesquisado constitui a exposição histórico-fotográfica montada em 2019 no saguão do restaurante universitário da UnB. A partir dali o conteúdo da exposição passou a itinerar por escolas e outros espaços públicos, chegando inclusive aos pontos de ônibus dos setores Comercial Sul e Bancário Sul do DF e, ainda, ao Museu Nacional da República.[11]

Reintegração de posse foi também o tema da 12ª edição do Latinidades: Festival da Mulher Afro-Latino-Americana e Caribenha[12], realizado em julho de 2019 no Centro Cultural São Paulo (CCSP), equipamento municipal encravado na encosta da margem direita do Itororó, a um quilômetro, ou 20 minutos a pé, da Vila. Aquela edição do Festival celebrou a vida de Beatriz Nascimento e Erica Malunguinho: "Beatriz, de Aracaju para o Rio de Janeiro. Erica, do Recife para São Paulo. Ambas são para nós exemplos da legitimidade dos projetos negros de existência e liberdade (...)". Numa entrevista à revista Manchete, em 1976, informa ainda o site...

> Beatriz Nascimento teve diante de si a pergunta: "Quais os espaços que o negro ainda tem que conquistar?" Contrariando as expectativas por uma resposta fácil, ela fez bem melhor ao dizer: "O negro não tem apenas espaços a conquistar, tem

---

[9] https://www.geledes.org.br/reintegracao-de-posse-mandata-quilombo-de-erica-malunguinho/

[10] https://www.geledes.org.br/resgate-da-presenca-negra-na-formacao-de-brasilia-mobiliza-estudiosos-e-sociedade/

[11] *É fundamental lembrar, a propósito dessa releitura da expressão "reintegração de posse", que, assim como Erica Malunguinho foi, em 2019, a primeira mulher transexual negra eleita deputada estadual no Brasil, Ana Flávia Magalhães é, desde 2018, a única professora negra do Departamento de História da UnB, e desde 2023 a primeira mulher negra a assumir a Direção Geral do Arquivo Nacional em 185 anos de existência da instituição.*

[12] *No site https://afrolatinas.com.br é possível obter informações gerais sobre o Festival. A página da edição a que me refiro (https://www.afrolatinas.com.br/edicao-2019/), entretanto, não estava disponível no dia 14 de abril de 2024, data da minha tentativa de acesso.*

> coisas a REINTEGRAR também, coisas que são e que não são reconhecidas como suas características. O pensamento, por exemplo." (...)

São pelo menos três iniciativas seduzidas pela releitura de Erica Malunguinho. Como instrumento jurídico tradicional, a reintegração de posse zela quase que exclusivamente pela segurança patrimonial dos proprietários, "ignorando a totalidade do percurso de constituição das manifestações socioespaciais e dos respectivos conflitos subjacentes", argumenta a advogada Giovanna Bonilha Milano em sua tese de doutorado, defendida na Universidade Federal do Paraná em 2016.

> Na tradução dos conflitos à narrativa processual, abstraem-se as peculiaridades das coletividades ocupantes, do espaço ocupado, da forma de ocupação e, em muitos casos, da própria validade ou legitimidade do título de propriedade reivindicado. Essa trama de elementos cede lugar à caracterização do "invasor", figura que se constrói desde "fora do Direito" e que, uma vez reconhecida, autoriza a intervenção jurisdicional para a extinção do conflito por meio dos despejos coletivos forçados (MILANO, 2016, p. 18).

Pode-se dizer, assim, que, ao se reconhecer como pertencente não ao grupo dos proprietários construídos dentro do direito, mas à coletividade ocupante, construída fora, como invasora, no entanto proprietária de fato, de "tudo o que está aí construído", a mulher negra transexual que adotara um sobrenome bantu – malungo, isto é, aquele que participa das atividades, da amizade, do destino de outrem; camarada, companheiro, parceiro –, ligada ao culto da Jurema Sagrada e às florestas da região pernambucana do Catucá, que desenvolveu pesquisa acadêmica em estética e história da arte e criou um empreendimento como o Aparelha Luzia[13], constituiu-se legítima para ocupar os espaços que ocupa e para produzir a linguagem que produz. Somos linguagem (ROHDEN, 2023). E a expressão "reintegração de posse" é o modo de ser linguagem de Erica Malunguinho. É sua ontologia. Sua verdade. Aí reside o poder de sedução da sua obra.

Não foi à toa, portanto, que o movimento de mulheres negras, latino-americanas e caribenhas posicionou Beatriz e Erica lado a lado em 2019, destacando, inclusive, a existência territorial delas. "Beatriz, de Aracaju para o Rio de Janeiro. Erica, do Recife para São Paulo." Fundamental esse destaque, já que não nos interessa ignorar a importância das territorialidades. Fundamental reintegrar a posse do Distrito Federal, como vem fazendo a equipe de pesquisa de Ana Flávia Magalhães Pinto. Também não é à toa que faço questão de destacar a posição geográfica do CCSP, ocupado pelo Festival

---

13 *Que a própria Erica fale sobre o Aparelha Luzia: https://www.youtube.com/watch?v=nzTBobtmUKk*

Latinidades um mês antes da nossa intervenção na vila Itororó, em relação ao leito do riacho e à Vila.

A REINTEGRAÇÃO DE POSSE DA VILA ITORORÓ

No dia 04 de abril de 2019, a Ação Educativa, organização fundada em 1994 para atuar nos campos da educação, da cultura e da juventude na perspectiva dos direitos humanos, lançou o Mapa da Rede Antirracista,[14] ferramenta virtual voltada às educadoras, educadores e demais profissionais que trabalham com crianças, adolescentes e jovens. Convidado para participar de uma mesa de debates sobre o tema A presença negra no centro da cidade de São Paulo: marcos e resistências, pude testemunhar, logo ao final das palestras, quando o debate se estendeu para o público, a manifestação de um jovem ator e diretor de nome Jorge Peloso, em busca de solidariedade para uma causa que, grosso modo, pode ser descrita como a urgência de despertar a opinião pública para o fato de que a Vila Itororó é um quilombo, e que a sua transformação em equipamento público[15], com a remoção das cerca de 80 famílias de baixa renda que ali viviam há anos, algumas há décadas, representa mais um processo de silenciamento das populações indígena e negra, tal como vem ocorrendo em tantas outras localidades de São Paulo, do Brasil e do mundo há mais de cinco séculos.

A condição de quilombo que Peloso reivindicava para a Vila Itororó não se justifica pela via jurídica, garantida pela Constituição Federal[16], mas pelo poder de sedução da linguagem, de que Beatriz Nascimento lança mão para reinventar o quilombo e o Orí[17] como experiências incontornavelmente imbricadas.

> Teles (2018) faz uma leitura sobre Orí e Quilombo, ligando esses dois conceitos a um corpo que carrega em si uma memória, corpo que, por sua vez, também é ligado ao território, ou seja, a um espaço físico de conflito. Essa junção – Orí como memória e Quilombo como território – estaria engendrada dentro do corpo que

---

[14] *https://acaoeducativa.org.br/agenda/lancamento-do-mapa-da-rede-antirracista/*

[15] *https://vilaitororo.prefeitura.sp.gov.br/*

[16] *Ato das Disposições Constitucionais Transitórias – Art. 68. Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras, é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes títulos respectivos.*

[17] *Ôrí é um documentário de 1989, dirigido pela cineasta Raquel Gerber e escrito e narrado por Beatriz Nascimento. Registra fenômenos ocorridos ao longo de uma década (1977 a 1988), envolvendo atividades do Movimento Negro Brasileiro e passagens do cotidiano da população negra em espaços urbanos de São Paulo e de África.*

> se desloca no tempo e no espaço na nossa sociedade, articulando-se e reinventando-se para resistir e existir na vida cotidiana (REIS, 2020, p. 38).

Nascido na cidade de São Paulo, de acentuada constituição indígena e negra e ascendência paraense, Peloso é fundador do grupo teatral Impulso Coletivo, com o qual concebeu o espetáculo Cidade Submersa, que por sua vez é resultado da convivência de um ano e meio – do final de 2008 ao dia 23 de maio de 2010, data em que o espetáculo estreou, na Casa das Caldeiras[18] – com as famílias moradoras da Vila Itororó.

> O espetáculo propõe a reflexão sobre o patrimônio histórico, compreendendo-o não apenas como arquitetura e documento escrito, mas como memória oral, simbólica, cultural ou social. A especulação imobiliária, o esvaziamento do espaço público e a busca desenfreada pelo progresso são alguns dos agentes do desenvolvimento da metrópole que intensificam o processo de alienação dos habitantes com relação ao percurso histórico da cidade e seus referenciais identitários.[19]

Aquela convivência colocara o Impulso Coletivo em contato com a mobilização das famílias moradoras da Vila Itororó, que desde 1994, diante das notícias sobre a iminência de desapropriação dos imóveis, haviam passado a empregar uma variedade de estratégias para defender o direito de continuar morando no local: realizaram pagamentos judiciais dos aluguéis, depositando os valores devidos em contas de poupança; ocuparam as habitações que gradualmente ficavam vazias; estabeleceram a Associação de Amigos e Moradores da Vila Itororó (AMA Vila); amparados pelo Estatuto das Cidades, aprovado em 2001, e com o apoio do Serviço de Assessoria Jurídica Universitária da Faculdade de Direito da USP (SAJU), entraram com ações de usucapião. O fato é que, entre 2011 e 2013, "em meio a conflitos intensos, que envolveram notificações e processos de despejo [...], a Vila Itororó não foi poupada da violência policial frequente durante as reintegrações de posse". [20]

A partir de 2018, depois de um necessário período de recomposição emocional e artística, Jorge Peloso passou a frequentar as atividades e eventos promovidos pelo Movimento Negro paulistano, pedindo a palavra e disseminando o seu relato sobre o ocorrido na Vila Itororó. Finalmente, naquela noite de 04 de abril de 2019, na Ação Educativa, encontrou uma interlocução mediada pela literatura. Não era para menos. Além de estabelecer diálogo entre a sua geração e a minha – Jorge nasceu em 1984, mesmo ano em que eu, aos 24 anos, ingressava no Quilombhoje e fazia a minha estreia como poeta

---

[18] http://casadascaldeiras.com.br/

[19] https://impulsocoletivo.wordpress.com/cidade-submersa/espetaculo/

[20] https://vilaitororo.prefeitura.sp.gov.br/historia/

no 7º volume de *Cadernos Negros* – A casa de Fayola recupera uma interpretação da Vila Itororó ainda mais distante no tempo. Refiro-me ao longa-metragem *Compasso de espera*, de 1969, única obra cinematográfica do diretor Antunes Filho, que acabou fazendo carreira no teatro. Censurado pela ditadura militar, o filme só entrou em cartaz em 1973. Foi o escritor paraibano Arnaldo Xavier que, convidado a escrever a apresentação da minha novela *Antes do carnaval* (1995), identificou as interconexões entre o conto e o filme,

> coincidentemente trabalhado no mesmo espaço – de feição multicultural miserável, da Vila Itororó, no bairro do Bixiga –, no qual o ator negro Zózimo Bulbul fazia o papel de um poeta de sucesso, uma espécie de filho pródigo, criado por uma família de quatrocentões, vivendo numa turbulenta e conflituosa relação interétnica.
>
> Abilio nunca viu a fita proscrita de Antunes Filho[21], por ser uma "peça rara" na cinematografia brasileira, marcada pela abordagem crítica e pela revelação da hipocrisia que envolve as relações raciais neste país. [...]
>
> Ambos – Abilio e Antunes – explorando lados da solidão do negro, divergem por ângulo, mas convergem pela circunstância existencial do mote apreendido como sujeito e não como objeto de especulação artística ou investigação científica, conforme o costume. Abilio de dentro, Antunes de fora (XAVIER, 1995, p. 21-22).[22]

Apenas quatro meses depois daquele primeiro encontro na Ação Educativa, já estávamos realizando a mencionada intervenção artístico-cultural, que consistiu na montagem de uma exposição no galpão de entrada[23] e – numa das edificações do Clube Eden, que funcionava dentro da Vila e cuja piscina era abastecida pelas nascentes do riacho Itororó

---

[21] *No texto, Xavier informa, equivocadamente, que Compasso de espera é dirigido por Eduardo Escorel, diretor brasileiro com extensa filmografia. A confusão se deve, muito provavelmente, ao fato de que Escorel é produtor executivo do documentário No fio da memória, de 1991, dirigido por Eduardo Coutinho. O filme trata da cultura e identidade da população negra brasileira em meio às comemorações do Centenário da Abolição da Escravatura, em 1988. No presente artigo, tomo a liberdade de substituir pelo nome de Antunes Filho as citações arnaldianas de Eduardo Escorel.*

[22] *De fato, a cena inicial de A casa de Fayola, que abre o presente trabalho, é idêntica à cena em que o protagonista de Compasso de espera visita sua família, moradora da Vila Itororó, interpretada pelas atrizes Cléa Simões, a mãe, e Léa Garcia, a irmã.*

[23] *Com a transferência da propriedade da Vila Itororó para a Secretaria Municipal de Cultura, em 2013, um galpão com frente para a Rua Pedroso foi temporariamente incorporado ao agora equipamento cultural público, para funcionar como área de convivência e de acesso ao então chamado Vila Itororó Canteiro Aberto, possibilitando que fossem feitas visitas monitoradas, com número controlado de pessoas, enquanto o restauro da Vila era executado.*

–, na encenação do experimento teatral *Casa de Fayola* (adaptação do conto), bem como do espetáculo *Cidade Submersa*. As duas encenações foram seguidas de debate com autores e elenco.

Figura 1 – Parte do ensaio "Suas outras memórias", registrando o momento imediatamente posterior ao despejo das famílias. Fonte: Alícia Peres.

Figura 2 – Parte da exposição montada no galpão da R. Pedroso, com imagens impressas em tecido. Fonte: Autor.

A exposição, que permaneceu em cartaz de 17 de agosto a 19 de novembro, reuniu imagens do ensaio fotográfico *Suas outras memórias*, de Alícia Peres, articuladas à reprodução das capas de *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira* (1985) – livro constituído de oito ensaios de autoria do Quilombhoje –, de *Cadernos Negros 8* (1985) e de *Cadernos Negros: os melhores contos* (1998), mais as cinco páginas ocupadas por A casa de Fayola em cada uma dessas edições de *Cadernos Negros*. As imagens foram impressas em painéis de tecido de 2,5m x 1,5m, que foram pendurados na estrutura interna do telhado do galpão, o que permitiu ao público circular livremente pelo espaço, tendo acima de suas cabeças o material exposto, conforme a foto.

CONSIDERAÇÕES INCONCLUSIVAS

As pessoas mais céticas hão de interpretar o despejo das famílias moradoras da Vila Itororó, assim como a criação do Centro Cultural homônimo, como o fim de uma luta perdida. Não é o meu caso. Para mim essa luta só terá fim, ao menos no Brasil, quando houver igualdade de oportunidades em todas as dimensões da vida, inclusive no acesso ao patrimônio cultural. Tampouco é uma luta perdida, bastando observar, para se convencer dessa vitória, o já mencionado poder de sedução do nosso modo de ser linguagem e sempre coletivo.

O deslocamento daquelas famílias para três conjuntos residenciais da Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo (CDHU), localizados na região central da cidade: dois no próprio Bixiga e um no bairro da Luz, em vez de removê-las para as periferias distantes dos seus locais de trabalho, é outro elemento a ser ressaltado. Juntamente com a implantação do conceito de "canteiro aberto", adotado, certamente, como uma maneira de atenuar a exclusão não só das famílias mencionadas, mas também da população paulistana em geral, bem como a ideia de criar em 2019 um edital de chamamento público para ocupar, com "residências artísticas", alguns apartamentos do Polo Cultural Municipal e Criativo Vila Itororó, tais medidas são uma clara resposta às questões levantadas pelo movimento liderado pela AMA Vila na virada dos séculos XX e XXI.

Em contato direto com essas experiências, o grupo teatral dirigido por Jorge Peloso deu impulso, a partir de 2019, a uma narrativa de ficção concebida, publicada e posta em circulação quase três décadas e meia antes, dentro de um processo coletivo de resistência e combate ao racismo ainda hoje em andamento. Essa narrativa, por sua vez, já havia se comunicado, por meios que só a historicidade da linguagem pode explicar, com uma peça rara da cinematografia brasileira produzida no período mais violento da ditadura

militar, no ano seguinte à instauração do Ato Institucional nº 05 de dezembro de 1968, mais conhecido como AI5. Comunicação esta trazida a público num texto de 1995.

O projeto *Reintegração de Posse – território, memória e ancestralidade negro-indígena na Vila Itororó*, do Impulso Coletivo, está entre os primeiros projetos residentes contemplados, no referido edital, com um apartamento na Vila, no período de 2021 a 2023, graças ao acúmulo construído ao longo de mais de uma década de engajamento existencial com a Vila e a sua jornada patrimonial. Além de realizar intervenções contundentes sobre a natureza quilombola da Vila Itororó[24], a residência foi uma oportunidade de aprimorar a dramaturgia *Casa de Fayola*, possibilitando o prolongamento, no tempo, de intervenções que poderiam não passar de efemérides. Possibilitando, enfim, mudar, à maneira de Exu – que matou um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje – o passado.

REFERÊNCIAS

CORREA, Vanessa; PAIXÃO, Sabrina (org). **Gestão do Patrimônio Cultural:** caminhos e fronteiras (livro eletrônico). São Paulo: Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, 2022.

CUTI. **Literatura negro-brasileira.** São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades.** Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência no Brasil:** antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011

GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas de Getulino.** São Paulo: Typographia Dous de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1859.

FERREIRA, Abilio. A casa de Fayola. In **Cadernos Negros 8.** São Paulo: Quilombhoje, 1985.

FERREIRA, Abilio. A casa de Fayola. In Quilombhoje (Org.). **Cadernos Negros:** os melhores contos. Brasília: Ministério da Cultura, 1998.

FERREIRA, Abilio. In **Cadernos Negros 7.** São Paulo: Quilombhoje, 1984.

[24] *Ver, por exemplo: https://www.instagram.com/p/CrL9tiCrAul/*

MILANO, Giovanna Bonilha. **Conflitos fundiários urbanos e Poder Judiciário: decisões jurisdicionais na produção da segregação socioespacial.** Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná, 2016.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Luiz: Tipografia do Progresso, 1859.

ROHDEN, Luiz**. Hermenêutica filosófica:** entre a linguagem da experiência e a experiência da linguagem. São Leopoldo: Unisinos, 2023.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida:** por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

XAVIER, Arnaldo. O brilho de Abilio. In FERREIRA, Abilio. **Antes do carnaval.** São Paulo: Selinunte, 1995.

@INVENTARIO.USP.SC – UM INVENTÁRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DOS UNIVERSITÁRIOS

André Faraco
Simone Vizioli

INTRODUÇÃO

São Carlos é um município localizado no interior do estado de São Paulo, fundado no século XIX no contexto da expansão da lavoura cafeeira no sentido oeste do estado. O enriquecimento do café propiciou a industrialização a partir dos anos 1920 e, ao longo do século XX, o município se consolidou como importante polo fabril e tecnológico. Atualmente, a população estimada pelo IBGE é de 256.915 habitantes (SÃO CARLOS, 2022).

O município recebeu um impulso para o desenvolvimento tecnológico, científico e educacional com a criação da Escola de Engenharia de São Carlos (EESC), unidade da Universidade de São Paulo (USP), em 1953, que deu origem à USP São Carlos, que atualmente é formada pelas seguintes unidades de ensino: Escola de Engenharia de São Carlos (EESC), Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU), Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação (ICMC), Instituto de Física de São Carlos (IFSC) e o Instituto de Química de São Carlos (IQSC). Em 2022, a USP São Carlos contava com 5.121 alunos de graduação, 4.058 alunos de pós-graduação, 499 docentes, 1.030 funcionários técnicos e administrativos (PORTAL USP-SÃO CARLOS, 2022).

De acordo com o Portal G1 (2018), todos os anos chegam mais de 2.800 novos estudantes universitários a São Carlos, provenientes de todas as partes do Brasil e até de outros países. Eles são atraídos justamente pela qualidade das duas universidades públicas do município, a USP e a Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), que estão entre as 10 melhores universidades do país, conferindo ao município o status de polo universitário e o título de capital da tecnologia. A presença desses universitários no município tem também um peso significativo para a economia local. A Associação Comercial e Industrial de São Carlos (ACISC) estima que os estudantes universitários gastam em média 20 milhões de reais por mês no município, principalmente com moradia, alimentação, comércio e prestação de serviços (EPTV 1, 2020).

Isso permite confirmar que é incontestável não só a importância da universidade no município, mas também a importância dos universitários como um grupo formador da sociedade são-carlense. Grupo heterogêneo, o que torna ainda mais complexas as práticas culturais dos estudantes, pois são mantidos os legados que as gerações de universitários construíram ao longo da história da universidade, permitindo que novos estudantes os atualizem.

Por isso, justificou-se o interesse e a necessidade de identificar, interpretar e representar aquilo que é portador de referência à ação, à memória e à identidade dos universitários da USP São Carlos. Para isso, consultou-se previamente as recomendações da Carta do Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo para a proposição de iniciativas patrimoniais no interior da universidade, que apresenta diretrizes como "[R]egistrar de forma sistemática o conjunto de ações conduzidas junto aos bens culturais visando a sua preservação e difusão pública", "[G]arantir a participação dos grupos diretamente envolvidos com os bens culturais que são objeto de tais iniciativas" e "[A]dotar processos dialógicos e participativos na implementação dos princípios elencados nesta carta, de modo a garantir a multiplicidade de interpretações sobre o patrimônio cultural" (CPC, s.d., p. 3).

Dessa forma, para essa identificação, interpretação e representação, que estivesse em acordo com as diretrizes da Carta, os autores desenvolveram um processo de Educação Patrimonial com os alunos da USP. Educação Patrimonial são os processos educativos (formais ou informais) que fazem uso do Patrimônio Cultural como recurso para que os educandos compreendam a sua própria trajetória sócio histórica, com o objetivo de construir conhecimento de forma dialógica e coletiva sobre os bens culturais a partir da identificação das referências culturais – que são os sentidos, os significados que os sujeitos envolvidos atribuem aos bens culturais e é uma chave para interpretação do Patrimônio Cultural (FARACO, 2022).

Sendo assim, o objetivo deste artigo é apresentar a experiência de Educação Patrimonial realizada no âmbito da universidade e com universitários. A experiência contempla duas ações que ocorreram entre os anos de 2021 e de 2022. Em 2021, foi realizada uma ação com um grupo de 20 alunos de forma remota e síncrona ainda devido às circunstâncias da pandemia COVID-19, em que a USP ainda não havia retornado às atividades presenciais. Já em 2022, foi realizada uma ação com um grupo de 32 alunos de forma presencial. As ações foram realizadas no contexto de uma disciplina de graduação optativa ofertada pelos autores-docentes no Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU), denominada "Patrimônio cultural e representação: por uma identificação das referências culturais da vida universitária em São Carlos", no 2º semestre de 2021 e no 2º semestre de 2022 oferecida a todos os alunos do campus.

O objetivo das ações foi oportunizar aos alunos que realizassem a leitura e a interpretação do território do qual a universidade faz parte sob a perspectiva do Patrimônio Cultural, de forma a identificar, interpretar e representar as referências culturais que se manifestam nele: os lugares, as práticas, as habilidades, os costumes, as crenças e os valores da vida cotidiana dos universitários – ou seja, aquilo que é portador de referência à ação, à memória, à identidade dos universitários do campus USP São Carlos e constitui o Patrimônio Cultural universitário. Dessa forma, os educandos foram autonomizados para que se reconheçam como produtores culturais, detentores das suas próprias referências culturais e do seu próprio Patrimônio Cultural.

As ações consistem em um processo educativo desenvolvido em três (3) etapas: na Etapa 1 foram mobilizados os conhecimentos que os alunos possuem sobre as experiências sociais que vivenciam e cultivam; na Etapa 2 foram entrecruzados os conhecimentos dos alunos com conhecimentos conceituais do campo do Patrimônio Cultural e da representação e linguagem, oportunizando a construção coletiva de conhecimentos; na Etapa 3, os conhecimentos construídos coletivamente foram sistematizados e organizados por meio de recursos audiovisuais compondo Inventário Participativo de referências culturais dos universitários de São Carlos, SP.

O Inventário Participativo foi a principal atividade realizada nas ações. Inventariar é uma importante e consolidada atividade participativa e dialógica de Educação Patrimonial no Brasil. Consiste em uma forma de pesquisar, coletar e organizar informações, e visa estimular que os grupos inventariantes busquem identificar e valorizar as suas próprias referências culturais, atuando como protagonistas. É imprescindível que, no Inventário, sejam apresentados a equipe inventariante, informações sobre o território onde as referências culturais se manifestam, e a identificação e caracterização do bem cultural de acordo com as categorias: Lugares, Objetos, Celebrações, Formas de expressão e Saberes (FLORÊNCIO et al, 2016). O diferencial da experiência aqui apresentada é que o Inventário foi planejado para ser disponibilizado na rede social Instagram (@inventario.usp.sc).

Espera-se, primeiro, lançar luz sobre o Patrimônio Cultural universitário da USP São Carlos, que faz parte e deve compor o rol de bens culturais da universidade – os edifícios, os monumentos, os acervos e as coleções e as referências culturais –, de acordo com a Carta do Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo (CPC, s.d.). Segundo, espera-se contribuir com o campo da Educação Patrimonial ao consolidar o referencial teórico-conceitual mobilizado, bem como as estratégias de ação utilizadas no processo educativo. Terceiro, espera-se contribuir para os processos de pesquisa e a temática patrimonial no âmbito da academia, inclusive sob a perspectiva da documentação e gestão do Patrimônio.

PROCESSO EDUCATIVO E CONSTRUÇÃO DO INVENTÁRIO PARTICIPATIVO

O processo educativo foi planejado e desenvolvido a partir de uma concepção *freireana* de que educar "não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção" (FREIRE, 1996, p. 25). Dessa forma, em todos os encontros utilizou-se a metodologia ativa, em que o educando é o sujeito do processo, com mediação realizada a partir da problematização e reflexão.

> Para o educador-educando, dialógico, problematizador, o conteúdo programático da educação não é uma doação ou uma imposição – um conjunto de informes a ser depositado nos educandos –, mas a devolução

> organizada, sistematizada e acrescentada ao povo daqueles elementos que este lhe entregou de forma desestruturada (FREIRE, 2019, p. 116).

O processo educativo foi desenvolvido em três (3) etapas. Etapa 1 - Mobilização dos conhecimentos, experiências e vivências dos alunos, a fim de se estabelecer a visão do mundo dos educandos e o universo temático dos universitários. Etapa 2 - Construção dialógica e coletiva do conhecimento, em que o universo temático foi devolvido aos educandos como problema, relacionando-o aos conhecimentos teóricos e práticos já sistematizados pela ciência, a fim de exercer uma reflexão crítica sobre a realidade. Etapa 3 - Organização e sistematização do conhecimento construído e finalização do processo, para que os educandos pudessem teorizar o seu universo e suas práticas culturais, comunicando-as (FREIRE, 2019).

Na Etapa 1, privilegiaram-se as experiências dos alunos, quando os docentes promoveram a mobilização dos conhecimentos dos alunos ao propor que os alunos refletissem sobre a vida deles como universitários do campus USP São Carlos: os hábitos, as experiências, as relações, os lugares que frequentam. As reflexões propostas foram: um lugar importante; um elemento da natureza que fosse representativo; uma celebração ou festa a qual participa; uma forma de expressão ou de comunicação que utiliza; uma manifestação social e/ou artística a qual pratica. Para isso, foi proposta uma atividade em que os alunos deveriam elaborar uma representação para cada uma dessas reflexões que utilizasse uma linguagem de representação não-verbal, como desenho (à mão e/ou digital), colagem, fotografia etc. Enfim, o cotidiano dos alunos como universitários do campus USP São Carlos foi problematizado e desnaturalizado de forma coletiva em sala de aula.

Durante a Etapa 2, viabilizou-se a construção dialógica e coletiva do conhecimento. Foram construídos conhecimentos sobre o campo do Patrimônio Cultural, de forma a entender o Patrimônio como aquilo que é portador de referência à ação, à identidade e à memória. Para isso, retomou-se as reflexões da Etapa 1, de forma a oportunizar que os alunos reconhecessem que o que eles trouxeram naquelas representações constitui as referências culturais deles como universitários, as práticas e os suportes materiais trazidos por eles nessas representações podem ser entendidos como Patrimônio Cultural porque são portadores de referência à ação, à identidade e à memória deles como universitários. Aquelas representações constituem num gesto de interpretação da realidade, do seu Patrimônio Cultural. A partir disso, os docentes propuseram a atividade de Inventário Participativo baseada nas orientações da publicação "Educação Patrimonial: inventários participativos" (FLORÊNCIO et al, 2016).

Os docentes organizaram as referências culturais representadas pelos alunos na Atividade 01 de acordo com as categorias do Inventário Participativo: categoria saber, categoria celebrações, categoria formas de expressão e categoria lugares[1]. As categorias

[1] *Não houve nenhuma menção a algo que pudesse ser entendido dentro da categoria "objeto".*

foram tratadas como eixos temáticos, de forma que os alunos não precisassem selecionar apenas um bem cultural no Inventário, mas poderiam abarcar mais de um, desde que se entrecruzassem e estivessem no mesmo eixo. As turmas foram divididas em grupos, e cada grupo deveria escolher o que iria inventariar. Os grupos trabalharam com a coleta de informações via pesquisa – não apenas bibliográfica, mas também por meio de conversas com ex-alunos, alunos da pós-graduação, professores etc. – e levantamento de fotografias nos acervos pessoais deles.

É importante ressaltar que os alunos estavam inventariando o próprio cotidiano, que é a vida universitária. Para isso, era necessário que eles rompessem com a opacidade do hábito do cotidiano, para que pudessem desnaturalizá-lo e se surpreendessem com ele. Dessa forma, era necessário um instrumento de comunicação menos habitual do que a palavra. Isso porque o cotidiano é onde está diluído um texto não verbal, porque a atuação de hábitos em um determinado ambiente torna-os imperceptíveis, homogêneos. Para fazer a leitura, é preciso contextualizar, observar e comparar (FERRARA, 1997). Como estratégias, Ferrara (1997) defende, primeiro, que seja feito o levantamento da memória, e, em paralelo, é necessário:

> [...] proceder a uma informação múltipla através do uso de técnicas que operam intercódigos: as gravações, as fotografias, os vídeos, as montagens visuais de fotos ou slides, os desenhos ou croquis são elementos que devem ser usados para aguçar a observação [...]. Essas técnicas permitem captar instantes exemplares, segurar a informação, para que seja possível superar ou controlar o movimento e a dinâmica que faz os ambientes serem passageiros ou mutáveis (FERRARA, 1997, p. 35).

Mas a leitura não verbal se concretiza com a linguagem verbal, uma vez que esse produto só se manifesta "porque sua consistência, sua convicção alicerçam-se numa lógica argumentativa que é característica e distinção da linguagem verbal" (FERRARA, 1997, p. 36). Por isso a proposição aos alunos de que elaborassem um Inventário com múltiplas linguagens de representação.

Para finalizar o processo educativo, na Etapa 3 foi proposto que os alunos planejassem a comunicação dos inventários que estavam produzindo nas mídias sociais. A proposta parte do princípio de Patrimônio Cultural não é apenas um objeto, tangível ou intangível, "e sim um desempenho ou processo cultural relacionado à negociação, criação e re-criação de memórias, valores e significados culturais" (SMITH, 2011, p. 40).

> O patrimônio é uma experiência, e como representação social e cultural é algo em que as pessoas se envolvem ativamente. Pode incluir não só representações ativas de lembrança, [...] mas também representações ativas de esquecimento [...]. O patrimônio também é um processo de comunicação, transmissão e atualização de conhecimentos e ideias; consiste em afirmar e expressar a identidade, e recriar valores e significados sociais e culturais que sustentam tudo isso (SMITH, 2011, p. 60, tradução nossa).

É importante entender o Patrimônio Cultural como processo porque o receptor da herança cultural adiciona à memória do grupo a sua própria experiência, reformatando a informação recebida para devolvê-la ao composto, transformando o Patrimônio em um objeto informacional, viabilizando, assim, a sua preservação. Ou seja, o Patrimônio Cultural deve ser apreendido como um valor agregado de informações sobre o objeto. Assim, representar o Patrimônio Cultural digitalmente favorece o entendimento do bem cultural como objeto informacional em constante desenvolvimento (DODEBEI, 2006). Por isso, a proposta de disponibilização do Inventário Participativo na rede social Instagram, que é amplamente utilizada pelos universitários.

Ainda sobre a Etapa 3 é importante registrar que durante a realização dos atendimentos aos grupos e da apresentação e coletivização dos trabalhos houve muita interação. A todo instante, os alunos de outros grupos se reconheciam como detentores das referências culturais apresentadas. Foi um momento de ativação de memórias, pois os alunos também queriam compartilhar as suas próprias experiências sobre aquilo que o grupo estava apresentando.

RESULTADOS: @inventario.usp.sc

Em 2021, houve a participação de 20 alunos na disciplina, sendo 18 alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo, 1 aluno do curso de Engenharia Civil e 1 aluno do curso de Química. Eles foram divididos em 5 grupos com 4 membros cada. O Grupo 01 trabalhou na categoria Lugar e abrangeu alguns lugares importantes para a vida universitária no município de São Carlos, dentre eles a rodoviária, o Japa Açaí, o restaurante universitário e o Parque do Kartódromo. O grupo, utilizando-se de linguagem escrita e de desenho digital, apropriou-se do conhecido Jogo da Vida[2], associando os lugares às fases da graduação e ao período do semestre, à rotina da vida universitária. A rodoviária de São Carlos como o início da vida universitária, o local onde se desembarca na cidade; o Japa Açaí, estabelecimento comercial, como ponto de encontro dos alunos para descontração, para aliviar a tensão depois da aula; o restaurante universitário do campus, ponto de encontro de todos os alunos USP, que, mais do que local das refeições, é local de conversar com os amigos nas filas, ficar a par do que está acontecendo no campus, das festas etc.; e o Parque do Kartódromo, localizado próximo à USP, onde ocorre uma feira aos finais de semana, e os alunos que ficam em São Carlos vão para fazer compras ou comer alguma coisa com os amigos (Figura 1).

[2] *Jogo de tabuleiro produzido pela Estrela®.*

Figura 1 – Trabalho do Grupo 01 que inventariou a categoria "Lugar" diagramado para postagem no Instagram, 2021. Fonte: Acervo dos autores.

O Grupo 02 trabalhou na categoria Celebrações. Utilizando-se das linguagens escrita, desenho digital, audiovisual, e também apropriando-se da linguagem do jogo eletrônico, apresentou o TUSCA (Taça Universitária de São Carlos), que é um evento universitário organizado pela Associação Atlética Acadêmica, da UFSCar (Atlética Federal), e pela Associação Atlética do Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira, da USP (CAASO). O evento conta com uma programação de quatro dias que abrange torneios esportivos entre as associações e também com festas.

O grupo se dedicou com maior ênfase à parte das festas: desde a preparação para participar das festas – iniciando com o tipo de roupa e calçado adequado; o que ocorre durante a festa – que são os jogos de diversas modalidades, as festas e o que se consome nelas (bebidas e comidas); as tradições das festas – como o deslocamento dos grupos por ônibus, grandes filas para entrar, para pegar bebida e comida, sujar-se na lama (uma vez que as festas ocorrem em locais com chão de terra batida); e as lembranças da festa – canecas, coletes, registros audiovisuais etc. – que acabam por serem disparadores da expectativa pelo evento do próximo ano.

O Grupo 03 trabalhou na categoria Saber, na qual foi abordada a prática das escritas e desenhos nas paredes do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU). O grupo, de forma bastante sensível, conseguiu compreender as especificidades e as qualidades de cada registro nas paredes de cada lugar no IAU, relacionando-os às fases da graduação em que

eles foram produzidos. O grupo identificou que a prática teve início por volta de 2014, e que pelo fato de os ateliês do IAU serem onde os alunos passam mais tempo, para assistirem as aulas e para fazerem os trabalhos, a maior parte dos registros estão nas paredes deles ou próximas a eles. Os registros nas paredes – por desenhos ou por escrita – abarcam as vivências compartilhadas no cotidiano, são manifestações espontâneas que desencadeiam uma sucessão de referências formando uma rede de representação desse cotidiano. Eles também funcionam como uma comunicação entre os alunos em tempos paralelos, uma vez que os registros do ateliê do 1º ano, realizados por uma turma, serão vistos pela turma seguinte no próximo ano, e assim sucessivamente. Para isso, utilizaram-se das linguagens escrita, desenho digital, fotografia e colagem digital (Figura 2).

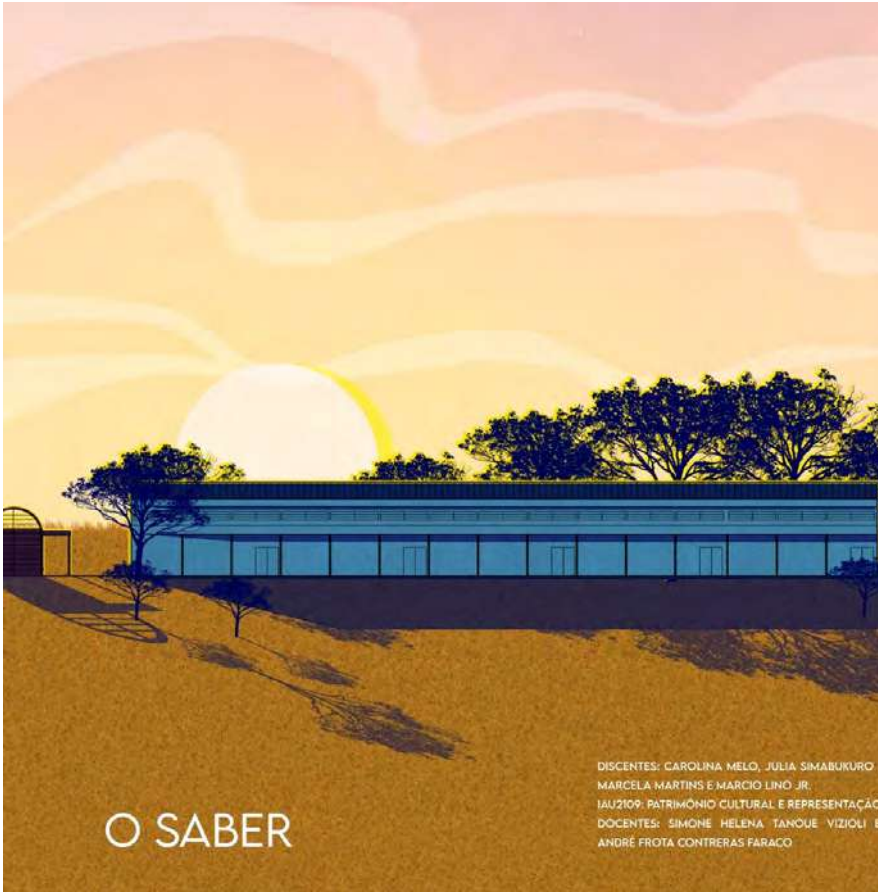

Figura 2 – Imagem do trabalho do Grupo 03 que inventariou a categoria "Saber" diagramado para postagem no Instagram, 2021. A imagem consiste na representação do bloco de ateliês do IAU, local onde ocorre a prática. Fonte: Acervo dos autores.

O Grupo 04 trabalhou na categoria Forma de expressão, na qual foi abordado o caderno de desenho produzido na graduação em Arquitetura e Urbanismo. O caderno de desenho é uma atividade bastante tradicional da graduação do IAU, desenvolvida pelos professores para que os alunos confeccionem cadernos pequenos para que sejam levados em viagens didáticas e os alunos registrem, por desenho, as suas experiências com a arquitetura e a cidade durante a viagem. O grupo interpretou que o caderno se torna uma coleção pessoal de cada aluno sobre as percepções, inferências e representações das atividades realizadas e para as quais ele é suporte, que são as viagens acadêmicas. Ele é, portanto, uma evidência desse processo de desenvolvimento da linguagem do desenho, observação e percepção da paisagem urbana. O grupo registrou o processo de construção do caderno, desde o corte das folhas, a costura, e como desenhar no caderno – contemplando os gestos, materiais e práticas envolvidos no ato de desenhar no caderno. Para isso, utilizou as linguagens escrita, desenho à mão, desenho digital, fotografias, colagens e audiovisual (Figura 3).

Figura 3 – Imagem do trabalho do Grupo 04 que inventariou a categoria "Forma de expressão" diagramado para postagem no Instagram, 2021. A imagem consiste em uma colagem de desenhos dos alunos que eles extraíram dos seus próprios cadernos. Fonte: Acervo dos autores.

Por fim, o Grupo 05 trabalhou na categoria Lugar, contemplando especificamente o espaço do IAU. O grupo, utilizando a linguagem dos memes da internet – que são imagens relacionadas ao humor –, com desenhos digitais, fotografias e colagens, detalhou todas as práticas, habilidades, costumes e valores dos alunos de graduação do IAU. Como, por exemplo, utilizando memes starter pack, o grupo caracterizou momentos importantes dos alunos de graduação do IAU: semana de recepção dos calouros (que ocorre na primeira semana do ano letivo, para receber os novos alunos da graduação), o ARRAIAU (que é a festa junina dos alunos do IAU), as viagens didáticas, o final de semestre (em que eles têm que produzir muitos trabalhos – desenhos arquitetônicos, maquetes físicas e digitais, pranchas de apresentação etc., tendo que recorrer a diversos materiais e softwares). Também registraram situações cômicas do cotidiano.

Em 2022, houve a participação de 32 alunos na disciplina, sendo 27 alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo, 4 alunos do curso de dupla titulação Engenharia Civil e Arquitetura e 1 aluno do curso de Engenharia Elétrica. Eles foram divididos em 7 grupos compostos por 4 ou 5 membros. O Grupo 01 trabalhou na categoria Lugar. Utilizando as linguagens escrita, desenho digital, colagem digital e audiovisual, o grupo inventariou a Rodoviária de São Carlos. Todos os membros do grupo são de outras cidades de origem, portanto, eles fizeram o registro do percurso da viagem até a Rodoviária, representaram as sensações de espera do embarque. Além disso, exploraram as questões relativas à linguagem moderna da arquitetura da qual o edifício representa (Figura 4).

Figura 4 – Imagem do trabalho do Grupo 01 que inventariou a categoria "Lugar" diagramado para postagem no Instagram, 2022. A imagem consiste em uma colagem de fotografia do sistema estrutural em concreto armado que gera a volumetria do edifício, com desenhos das experiências e vivências dos alunos frequentadores. Fonte: Acervo dos autores.

Na categoria Celebrações trabalhou o Grupo 02. O grupo inventariou o ARRAIAU, que é a festa junina promovida pelos alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo do IAU no corredor e no gramado do Instituto. Utilizando as linguagens escrita, desenho digital, colagem e fotografia, os alunos registraram desde aspectos curiosos da festa – como, por exemplo, a ocorrência em agosto, uma vez que junho é o mês de encerramento do primeiro semestre, período em que eles têm muitas entregas de trabalho, o que inviabiliza a organização da festa – até como cada ano se responsabiliza pela organização das comidas e bebidas, decorações e atrações. Ainda, eles trouxeram um aspecto importante, de que o dinheiro arrecadado é revertido depois para pagamento de despesas dos alunos em viagens didáticas (Figura 5).

Figura 5 – Imagem do trabalho do Grupo 02 que inventariou a categoria "Celebrações" diagramado para postagem no Instagram, 2022. Fonte: Acervo dos autores.

O Grupo 03 inventariou o Gramadão na categoria Lugar. O Gramadão é o amplo gramado defronte ao corredor aberto onde ficavam os ateliês do IAU. Utilizando a linguagem da escrita, e do desenho digital, da colagem e da fotografia, o grupo apresentou o Gramadão como se um aluno veterano estivesse conversando com um aluno calouro pelo Whatsapp. Dessa forma descontraída, o Gramadão foi apresentado em todas as suas apropriações: como espaço de respiro onde os alunos descansam nos intervalos, como espaço de encontros, como espaço onde ocorrem festas, e também espaço de espera dos ônibus. Esse gramado é muito importante também para o estabelecimento da relação com a cidade: a partir dele, tem-se uma vista da Avenida Trabalhador São-carlense (onde está a USP).

Também na categoria Lugar, o Grupo 04 inventariou a Praça XV, que na verdade se chama Praça Cristiano Altenfelder Silva, mas todos chamam de Praça XV pelo fato da Rua XV de Novembro compor o quadrilátero que forma a praça. A Praça XV é um ponto de encontro bastante importante para os universitários da USP, onde eles aproveitam a sombra para descansar e interagir, curtem as feiras que acontecem na praça, além do fato da praça ser endereço de lugares muito frequentados pelos universitários, como a Gelateria Borelli® e, principalmente, o Kamzu® – um café muito tradicional de São Carlos conhecido pela qualidade e variedade de cookies que comercializa. Assim, utilizando a linguagem escrita e do desenho digital, o grupo contemplou cada um desses pontos de encontro que estão centralizados na Praça XV.

Na categoria celebrações, o Grupo 05 inventariou o TUSCA. O diferencial desse trabalho em relação ao realizado em 2021 por outro grupo é que, enquanto este focou nas festas, esse lançou luz sobre as competições esportivas. No ensejo da Copa do Mundo de Futebol FIFA 2022, os alunos construíram uma analogia entre a competição esportiva do TUSCA com a competição da Copa. Por meio da escrita, de desenhos digitais, colagens, fotografias e registros audiovisuais, representaram todos os objetos e práticas que compõem a celebração, desde bandeiras, mascotes, taças, hino, comportamento dos torcedores, rivalidades e costumes.

O Grupo 06 trabalhou na categoria Lugar e inventariou o Cine São Carlos. Utilizando de forma bastante potente e sensível a linguagem audiovisual, o grupo se inspirou na linguagem do cinema para construir uma narrativa que resgatasse a história do cinema e do Cine São Carlos e a estreita relação que o lugar tem com os universitários. O Cine São Carlos é um cinema de rua – uma raridade nos tempos atuais em que as salas estão concentradas nos shoppings – e reproduz não apenas os filmes blockbusters, mas outras opções de filmes sem apelo comercial, além de promover festivais de cinema. A relação do Cine com os universitários remonta ainda às décadas de 1970, 1980 e 1990, quando promovia a "Sessão Maldita", que eram sessões exibidas às quartas-feiras pelo setor cultural da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Mas até os dias de hoje o Cine comercializa ingressos a preços mais acessíveis, o que torna um ponto de encontro bastante importante para os universitários (Figura 6).

Figura 6 – Imagem do trabalho do Grupo 06 que inventariou a categoria "Lugar" diagramado para postagem no Instagram, 2022. Fonte: Acervo dos autores.

Por fim, o Grupo 07 inventariou a festa "Bar em Bar", na categoria Celebrações. Utilizando a linguagem escrita e do desenho digital e da fotografia, o grupo resgatou as origens da festa no IAU que remonta o ano de 2012. O objetivo da festa é introduzir os calouros na vida universitária. Os calouros se fantasiam e, guiados pelos veteranos, eles partem do IAU e se deslocam de bar em bar pela cidade, celebrando o ingresso na universidade, conhecendo as pessoas, conhecendo os bares da cidade. Portanto, a festa possui uma dimensão sociocultural muito importante, de integração dos alunos, para que eles conheçam e se apropriem dos espaços da cidade onde se vive durante o período da graduação.

CONSIDERAÇÕES

Na experiência apresentada, constata-se que foi possível que os alunos participantes identificassem, interpretassem e representassem o Patrimônio Cultural Universitário da USP São Carlos a partir de um processo de Educação Patrimonial desenvolvido em três (3) etapas. A Etapa 1 - Mobilização dos conhecimentos, experiências e vivências dos

alunos, a fim de se estabelecer a visão do mundo dos educandos, o universo temático dos universitários. Sob uma perspectiva *freireana*, foi o desencadeamento do processo que possibilitou a produção e construção do conhecimento dos alunos. Na Etapa 2 - Construção dialógica e coletiva do conhecimento, o universo temático dos alunos foi devolvido aos educandos como problema, relacionando-o aos conhecimentos teóricos e práticos já sistematizados pela ciência, a fim de exercer uma reflexão crítica sobre a realidade. E na Etapa 3 - Organização e sistematização do conhecimento construído e finalização do processo, os educandos puderam teorizar o seu universo, as suas práticas culturais, comunicando-as por meio do Inventário Participativo publicado no Instagram.

Se conhecimento é criação, devendo sempre ser reformulado, ressemantizado, ressignificado, e, se Patrimônio Cultural é um processo de comunicação, transmissão e atualização de conhecimentos e ideias, então, a construção do Inventário Participativo nas Etapas 2 e 3 do processo foi uma excelente atividade para isso. Os alunos recorreram às múltiplas linguagens – desenhos analógicos e digitais, vídeos, fotografia, língua escrita, narração etc. – para reformular, ressemantizar, ressignificar o conhecimento construído ao longo do processo educativo, e o Inventário Participativo constitui na forma que os alunos escolheram representar o seu Patrimônio Cultural a fim de comunicá-lo, transmiti-lo e atualizá-lo.

Nesse sentido, lembrando também que o Inventário está inserido numa lógica de atribuição de valores, mais do que uma atividade de Educação Patrimonial, o Inventário Participativo foi construído como um dispositivo de representação do Patrimônio Cultural, e, ao ser disponibilizado na rede social Instagram, atende à demanda apontada por Dodebei (2006) da importância da representação digital como forma de preservação da informação – ressaltando a condição de objeto informacional do Patrimônio Cultural.

Retomando ainda que a ação contemplou as recomendações da Carta do Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo, com a adoção de um processo dialógico e participativo com o grupo diretamente envolvido com os bens culturais – os universitários – e com o registro da ação devidamente sistematizado em um dispositivo de representação para preservação e difusão pública. Assim, o rol de bens culturais identificados, interpretados e representados pelos alunos em 2021 e 2022 são: a rodoviária, o Japa Açaí, o restaurante universitário, o Parque do Kartódromo, a Praça XV e o Cine São Carlos, que constituem lugares onde são operacionalizadas práticas de extrema importância no cotidiano universitário; o TUSCA, o ARRAIAU e o Bar em Bar, que são importantes celebrações universitárias no município, momentos de confraternização, diversão, de flertes, de conhecer novas pessoas; a prática da escrita e dos desenhos nas paredes do IAU, que constitui em um saber dos alunos; o caderno de desenho dos alunos de Arquitetura e Urbanismo, que é uma forma de expressão, com que os alunos registram suas observações e percepções; e o IAU (onde está incluso o Gramadão), que é mais do que o espaço onde eles cursam a graduação, é um lugar onde

os alunos vivem intensamente, e cultivam práticas, costumes e momentos únicos de quem cursa a graduação no Instituto. Com o rol de bens identificados, fica evidente que o Patrimônio Cultural da USP vai muito além dos acervos e coleções documentais e artísticos, dos museus universitários e dos edifícios salvaguardados e reconhecidos oficialmente pelos órgãos de preservação.

Estas ações ganham relevância no contexto em que elas aconteceram. No 2º semestre de 2022 tiveram início as obras de ampliação no IAU[3]. As obras, com previsão de duração de 2 anos, incorreram no deslocamento dos alunos da graduação, uma vez que os antigos ateliês foram fechados para reformas e o gramadão foi cercado com tapumes, uma vez que ele será parcialmente ocupado por um novo bloco. Com isso, o Inventário Participativo produzido entre 2021 e 2022 apresenta uma dupla dimensão de importância, para além do que fora previsto no planejamento das ações.

A primeira é documental. No Inventário, estão registradas informações por meio de diversas linguagens de representação (verbal ou não verbal) sobre um IAU que, fisicamente, não existirá mais. Inclusive, todos os desenhos e escritas nas paredes dos ateliês se perderam com a demolição das paredes para a reforma. Assim, no Inventário, estão documentadas as formas com que os universitários se apropriavam daquele espaço, quais as práticas aconteciam ali – ou seja, o IAU está representando como interface. Isso é imprescindível para a preservação da própria memória institucional.

A segunda diz respeito à gestão do Patrimônio Cultural. O processo educativo autonomizou os universitários como detentores do seu Patrimônio, e o Inventário pode servir como instrumento para que eles façam a gestão desse Patrimônio, no sentido de refletirem não somente se as práticas que ocorreram no IAU antes da reforma devem continuar durante e após a reforma, mas onde elas podem acontecer. Se não há mais os ateliês, ao menos provisoriamente, haverá a prática da escrita e do desenho nas paredes? Em que paredes? Se o corredor dos ateliês não existe mais por causa da obra, assim como o gramadão está fechado para circulação, haverá o ARRAIAU? Em que lugar? Espera-se, portanto, que os universitários reivindiquem a autonomia do destino das suas próprias práticas, e de que as informações presentes no Inventário Participativo – que são fundamentais para se entender essas práticas – sirvam como um elo para que as práticas culturais que vinham ocorrendo no IAU antes da reforma possam (ou não) ser preservadas sob uma perspectiva projetiva para o futuro.

[3] *O projeto é de autoria do escritório Base Urbana (arquitetas Catherine Otondo e Marina Grinover), que venceu o concurso nacional promovido pelo próprio IAU em 2019.*

REFERÊNCIAS

CPC. **Carta do patrimônio cultural da Universidade de São Paulo**. São Paulo: CPC – Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo, s.d. p. 3. Disponível em: https://cpc.webhostusp.sti.usp.br/index.php/carta-patrimonial-da-usp/. Acesso em: 25 jun. 2022.

DODEBEI, Vera. Patrimônio e Memória Digital. **Revista Morpheus**, Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 05, 2006. Disponível em: http://seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4759. Acesso em: 11 maio 2020.

EPTV 1. Estudantes da USP e da UFSCar movimentam R$ 20 milhões por mês em São Carlos, diz Acisc. **Portal G1 São Carlos e Araraquara**, São Carlos e Araraquara, 10 de março de 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2020/03/10/estudantes-da-usp-e-da-ufscar-movimentam-r-20-milhoes-por-mes-em-sao-carlos-diz-acisc.ghtml. Acesso em: 15 fev. 2022.

FARACO, André Frota Contreras. **Educação Patrimonial**: processo participativo de identificação de referências culturais dos universitários do campus USP São Carlos. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2022.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 7, 35 e 36.

FERRARA, L. D'A. **Olhar periférico**: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental. São Paulo: Editora da USP. 2. ed. 1999. p. 21, 71 e 72.

FLORÊNCIO, Sônia Rampim et al. **Educação Patrimonial**: inventários participativos: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016. p. 06. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventariodopatrimonio_15x21web.pdf. Acesso em: 04 nov. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 24. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. ed. 71. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019. p. 116.

PORTAL G1 São Carlos e Araraquara. Universitários aquecem a economia de São Carlos. **Portal G1 São Carlos e Araraquara**, São Carlos e Araraquara, 16 de novembro de 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2018/11/16/universitarios-aquecem-a-economia-de-sao-carlos.ghtml. Acesso em: 15 fev. 2022.

PORTAL USP-SÃO CARLOS. **Portal USP-São Carlos**, 2022. História e números. Disponível em: http://www.saocarlos.usp.br/creditos/. Acesso em: 15 fev. 2022.

SÃO CARLOS. **Prefeitura Municipal de São Carlos**, 2022. História de São Carlos. Disponível em: http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/historia-da-cidade/115269-historia-de-sao-carlos.html. Acesso em: 15 fev. 2022

SMITH, Laurajane. El "espejo patrimonial". ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? **Antípoda**, Revista de Antropología y Arqueología, n. 12, Bogotá, p. 39-63, jan./jun. 2011. Disponível em: https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/antipoda12.2011.04. Acesso em: 22 fev. 2022

CONTRIBUIÇÕES DO CAMINHAR, ESTAR JUNTO, COMPOR A PAISAGEM E ENTRETECER PARA REFLETIR SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL E INDUSTRIAL FERROVIÁRIO

Alice Bemvenuti

INTRODUÇÃO

A preservação do patrimônio ferroviário inclui diversos desafios, entre eles o de discutir os fazeres em educação e em museologia, que compreendem a experiência com o patrimônio cultural e industrial, experiência essa distinta da ação de reprodução de informações e/ou de fatos históricos. Reconhecer, em contextos de produção, em sítios urbanos, vilas e ruas, a permanência dos fazeres das comunidades e do povoado ativa discutir o termo patrimônio a partir de um alargamento para além das heranças e das edificações. A reflexão é um desdobramento da pesquisa doutoral que nutre inquietações e um emaranhado de questões decorrentes das práticas de campo através das caminhadas e da convivência na Vila dos Ferroviários, em Porto Alegre, RS, e nos percursos no trem urbano (TRENSURB) na região metropolitana.

A aproximação com a vila tem uma origem pontual, quando foi proposto ao Museu do Trem (São Leopoldo, RS) identificar e conhecer ferroviários e ferroviárias com a finalidade de ouvir narrativas que convidassem a olhar e discutir as coleções históricas e o acervo museológico. As recorrentes idas ao local são intensificadas com o desdobramento de outras propostas educativas inicialmente entre o Museu e Grêmio Esportivo Ferrinho, através do guardião do espaço, o ferroviário Hélio Bueno da Silveira, e posteriormente com as atividades acadêmicas de campo, em que realizamos caminhadas sistemáticas com grupos de alunos-fotógrafos, para projetos de fotografia documental. Entre as inquietações surgidas nesse decurso, interrogo-me sobre a relação do museu com a comunidade, as práticas da museologia e da educação, assim como observo o desenho que se estabelece no debate sobre ferrovia, memória, fotografia, cidade e o patrimônio industrial.

Figura 1 – Distância entre Museu do Trem, São Leopoldo e Vila dos Ferroviários, Porto Alegre. Fonte: elaborado pela autora.

Identificando as caminhadas no recinto ferroviário como campo fértil para a pesquisa[1], opto pela busca de registros feitos outrora, mapeando e identificando os movimentos desenvolvidos no período entre 2012 e 2021. O interesse em identificar nas caminhadas elementos para a delimitação de um corpus reconhecendo como objeto de pesquisa uma questão fenomenológica: de que maneira um corpo que caminha percebe o mundo ao seu redor? Com objetivo de observar os pontos de contato nos encontros e na convivência com moradores da vila e usuários no percurso do trem urbano (ferroviários ou não) e propor analisadores que possam evidenciar as transformações que ocorrem entre os caminhantes ao longo do deslocamento, compreendendo como esse caminhar se dá a partir de conceitos do habitar o percurso e a compreensão de paisagem histórica de produção.

A investigação acerca do aprender pressupõe um corpo em movimento em um deslocamento através de uma caminhada com abordagem uma teórico-crítica no campo interdisciplinar. A busca das materialidades como anotações, diários de campo, fotografias, áudios, vídeos de rodas de conversas, planejamento de reuniões, aulas e entrevistas desenvolvidas em percursos distintos no período entre 2012 e 2021, torna

---

[1] *O presente artigo foi apresentado no 1º Congresso Patrimônio Cultural: Identidades e Imaginários – CPCidi, em maio de 2023, tendo sido revisado e atualizado com o andamento da pesquisa até 2024, quando se organiza uma nova publicação.*

visível o volume de informações do processo vinculado a fotoetnografia e documentação fotográfica. A metodologia inclui sistematizar os itens localizados num inventário, reconhecendo o que se produziu nos percursos realizados como uma coleção (MARSHALL, 2005). A Coleção foi organizada em oito conjuntos, permitindo uma noção ampla do todo o período e posteriormente um recorte com a seleção do corpus para a investigação. Neste artigo apresento uma parte referentes a coleta de dados e na sequência questões conceituais uma reflexão teórico-prática apoiada em referencial interdisciplinar.

SOBRE ESTAR VIVO E AGRUPAR ITENS EM COLEÇÕES

Definir os agrupamentos como conjunto-composição não se trata de pensar uma estrutura fechada, mas sim a aproximação de fragmentos e a repetição de fazeres realizados durante as caminhadas que informam pela estrutura macro, mas também pela precariedade da experiência vivida no cotidiano e pela incompletude das materialidades que ao serem aproximadas constituem partes-todo (DELEUZE, 2007) capazes de além de ilustrar, envolver e aumentar as bordas das relações estabelecidas durante o processo e que são retomadas como uma Coleção.

Os oito conjuntos de partes-todo informam dados detalhados incluindo quantificação e características dos suportes. A extensão total dos itens é apresentada como parte do processo vivido ao longo dos anos de caminhada e ao longo das ruas. Os conjuntos apresentam um desenho da experiência coletiva e os fios que interligam os grupos de caminhada com os territórios. À medida que a sistematização dos itens permite reconhecer os processos e a constituição partes-todo, recuperar os registros permite observar as conexões feitas, sobretudo, a respeito da experiência do corpo-sujeito na paisagem. O que me proponho é considerar nesse detalhamento a apresentação um modo de escolha e de gestão dos dados com atenção para o conjunto que permite investigar o que se aprende ao caminhar.

Apresento os agrupamentos separadamente, denominados um a um, entendidos através das partes-todo, da ligação como linhas (INGOLD, 2022), que impulsionam outras anotações decorrentes do entretecimento do percurso da própria pesquisa (Figura 02) e que integram a Coleção. Após o exercício de definição dos conjuntos, são selecionados 94 textos que passarão a constituir o corpus para o aprofundamento das análises.

Agrupamentos	Denominação	Características, suporte ou mídia	Período
Conjunto 1	Caminhar ao lingo da rua, respirar junto, fotoetnografar e documentar.	Fotografias. Textos: avaliações, relatos, relatórios, diários, reflexões e entrevistas.	2012 a 2020
Conjunto 2	Caminhar, sentar para escutar e registrar.	Vídeos e áudios	2011 a 2021
Conjunto 3	Caminhar, dizer olá ao longo da rua Diretor Augusto Pestana.	Fichas de entrevistas, mapeamento rua Diretor Augusto Pestana	2013
Conjunto 4	Caminhar, sentar, olhar junto os álbuns de família e ouvir histórias.	Coleções de fotografias nas casas, álbuns de família, vídeos, áudios, textos escritos	2013 a 2021
Conjunto 5	História de trabalhador(a) e histórias de família: HBS e MMNS.	Fotografias e álbuns de família, vídeos, áudios e textos.	2014 a 2021
Conjunto 6	Andar de trem urbano no traçado ferroviário de 1874.	Fotografia, fotolivro e textos.	2012 a 2019
Conjunto 7	Caminhar, entretecer corpo rua emaranhado de fios e devires.	Vídeo-performance, vídeo, fotografia e texto.	2020 a 2022*
Conjunto 8	Diários, lembretes, inquietações. Tanto para ver e respirar. Estranhamentos e salvamentos.	Diários de campo e registros a qualquer tempo.	2012 a 2022*

*Conjuntos abertos que integram anotações fora do recorte da pesquisa.

Figura 2 – Itens agrupados em conjuntos que formam a Coleção. Fonte: elaborado pela autora.

A sistematização e a quantificação do que abrange cada um dos conjuntos é denominado a partir do elo entre os itens daquele conjunto (Figura 2). Apresento detalhamento a quantificação dos suportes nos Conjunto 1 e 2 (Figura 3). O material oferece vasto potencial para exploração em outras pesquisas, em especial com atenção para a fotografia e narrativas orais que também integram outros conjuntos.

Dia de caminhada	Rua Diretor A. Pestana casas abordadas	Alunos-acadêmicos envolvidos em cada dia de coleta de dados
10.08.2013	1	1
16.08.2013	5	6
17.08.2013	22	8
20.08.2013	1	2
22.08.2013	7	5
07.09.2013	13	8
16.09.2013	6	1
sem data	6	sem registro de nome

Figura 3 – Conjuntos 1 e 2. Fonte: elaborada pela autora.

O Conjunto 3 se caracteriza por agrupa dados de identificação dos moradores nas primeiras caminhadas, quando foram abordadas 61 residências na Rua Diretor Augusto Pestana. Com pequeno roteiro de questões direcionado ao proprietário ou proprietária da casa, permite observar questões de gênero, faixa-etária, tempo de moradia na residência, profissão atual, quantidade de moradores, entre outros dados. Foram sete dias intercalados de coleta de dados, com o total de 18 alunos-acadêmicos envolvidos nessa etapa. O Conjunto passa a ser denominado: Caminhar, dizer olá ao longo da Rua Diretor Augusto Pestana, com atenção à imersão na comunidade e a convivência que altera o modo de caminhar. As imagens geradas durante a coleta de dados foram agrupadas com as demais fotografias no Conjunto 1.

Conjunto 1

Ano	Fotografias	Textos escritos	Textos acompanhados com imagens reproduzidas
Soma	4.922	106	201

Conjunto 2

Ano	Vídeos capturados por diferentes pessoas	Áudios capturados por celular pela pesquisadora
Soma	10:06:05	19:43:47

Figura 4 – Conjunto 3. Dados caminhada na Rua Diretor Augusto Pestana. Fonte: elaborada pela autora

Cidades do RS[2]	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	Soma total
Fem.	1	0	0	0	0	2	0	1	1	1	0	4	0	0	0	0	1	0	1	0	0	12
Masc.	1	3	1	2	1	4	1	1	0	0	1	12	1	1	3	1	8	1	0	1	1	42
Não respondeu	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

[2]*Figura 5 – Conjunto 3. Registro dos(as) proprietários(as) na Rua Diretor Augusto Pestana. Fonte: elaborada pela autora.*

[2] *0 - Sem Nome; 1 - Cacequi; 2 - Cachoeira do Sul; 3 - Canoas; 4 - Caxias do Sul; 5 - Cruz Alta; 6 - Encantado; 7 - General Câmara; 8 - Guarani das Missões; 9 - Pedras Altas; 10 - Pedro Osório; 11 - Porto Alegre; 12 - Quaraí; 13 - Rio Grande; 14 - Rio Pardo; 15 - Rosário do Sul; 16 - Santa Maria; 17 - São Jerônimo; 18 - São Pedro do Sul; 19 - Soledade; 20 - Taquara*

O tempo de estar junto e caminhar no espaço urbano da vila permite uma captura inicial de fotografias com interesse em um projeto de fotografia documental, porém a aproximação com a rotina da comunidade, conduz ao contato com as fotografias guardadas nas residências. O percurso de caminhada se modifica quando chegam os convites da comunidade para entrar nas casas e olhar fotografias guardadas. Estar em espaço privado e íntimo das famílias e acolher algo que impulsionado pela nossa presença, adquire um sentido amplo e assim passamos a olhar fotografias de família e os álbuns impulsionando outras conversas e que passaram a integrar os elementos identificados no Conjunto 3 (Figura 05 e 06). Denominação dada ao Conjunto 4: Caminhar, sentar para olhar junto e ouvir histórias (Figura 06) e o Conjunto 5: História de trabalhador(a) e histórias de família: Seu Helinho e Dona Margarida Margarete[3], dizem respeito às escutas que foram realizadas, em especial em residências de famílias, em momentos distintos, ao longo dos anos.

Ano	Fotografias das famílias	Fotografias do/no local	Print de tela	Textos
Soma	1.353	497	555	152

Figura 6 – Conjunto 4. Referente às conversas olhando fotografias em residências da vila. Fonte: elaborada pela autora.

Ano	Fotografias das famílias	Fotografias do/no local	Print de tela	Textos
Soma	818	368	224	69

Figura 7 – Conjunto 5. Referente às conversas com Hélio Bueno da Silveira e Margarida Margarete Nascimento da Silveira. Fonte: elaborada pela autora.

O Conjunto 6 (Figura 8) denominado: Andar de trem urbano no traçado ferroviário de 1874 se dá após o reconhecimento da delimitação do antigo Recinto Ferroviário Diretor Pestana, que não apenas integra o espaço da vila ferroviária, mas também um pátio abandonado com ruínas, e uma grande parte destinada para a Empresa de Trens Urbanos. Dest modo, o antigo recinto que nasce junto ao traçado da primeira linha férrea ainda no final do Século XIX, ao longo do Século vinte é desdobrado e hoje identificamos duas estações de trem urbano com tecnologia metroviária. Assim, considerando que as

[3] *Opto por manter os nomes originais, visto a importância para eles de reconhecimento na dedicação pela memória ferroviária.*

atividades acadêmicas também desenvolveram captura de imagens documentais e entrevistas com usuários e funcionários da TRENSURB, compreendi a importância de considerar na Coleção um conjunto com a produção dos registros que se deu entre 2012 e 2019.

	Fotolivro	Fotografias ou imagens com texto	Textos escritos	Áudios, outros
Total	10	433	105	01:12:04

Figura 8 – Conjunto 6, atividades no percurso do trem urbano, produção académica dos alunos e registros. Fonte: elaborada pela autora.

À medida que se reconhece a presença de dados não como um documento que transporta, mas como um fio que compõe a trilha e sustenta parte da relação (dos fazeres) com uma tecelagem narrativa (INGOLD, 2022, p. 148), o enlace da experiência e dos tempos dá-se no agrupamento das anotações, das imagens e os áudios quando utilizados de modo integrado. Fica evidente que não seria possível tratar os elementos como documentos ou como estruturas fechadas com caráter comprobatório de uma experiência, mesmo que também possam ser usados para tal fim. Aqui, são utilizados para entendimento da convivência com a comunidade e os desdobramentos a partir de cada encontro, de cada projeto desenvolvido, de cada conversa, vínculo de confiança e familiarização, que sugere a experiência ao longo das caminhadas e na experiência ao longo desta investigação.

Deste modo, os dois últimos conjuntos tratam de reconhecer a trajetória da pesquisadora, os registros produzidos e as inquietações do corpo ao longo dos anos, como parte fundamental. O Conjunto 7 nomeado: Caminhar, entretecer corpo rua emaranhado de fios e devires (Figura 09) concentra um fazer a partir do ano de 2020, quando se realiza um projeto de vídeoperformance como um salvamento para os impedimentos decorrente do isolamento social durante a pandemia de Covid-19. O ano previa caminhar com um planejamento vinculado à realização de Oficinas de Álbum de Família junto ao Ponto de Cultura Ferrinho, a Universidade e a comunidade, que necessitaram ser substituídas por encontros remotos. Outros deslocamentos foram provocados nesse impedimento de uma convivência presencial com os moradores e isso somado ao desconforto das angústias do próprio isolamento. Considerar o corpo em uma perspectiva fenomenológica requer discutir a questão posta, sendo que deste modo, decido realizar uma performance em uma caminhada solitária na Rua Diretor Augusto Pestana. Foram capturadas imagens da caminhada e da vila e posteriormente foram projetadas no corpo desta pesquisadora, realizando um segundo registro de imagem sendo o corpo suporte das caminhadas do corpo caminhando na vila (Figura 10). A performance integra parte do processo de reflexão e entretecimento (INGOLD, 2015) e

a sobreposição torna-se um meio para digerir o acúmulo de imagens e de conceituações que estão sendo acionados durante esse fazer em arte, em educação e em museologia com o patrimônio e a paisagem. O processo resulta na produção de uma outra escrita que permite organizar a experiência com o tempo e o espaço de confinamento e que integram a Coleção. Segue quantificação dos itens e suportes.

Figura 9 – Conjunto 7. Referente à Performance "Vila dos Ferroviários – Memória em Risco". Fonte: elaborado pela autora.

O Conjunto 8: Diários, lembretes, inquietações. Tanto para ver e respirar. Estranhamentos e salvamentos. Apesar de terem sido sistematizadas, os conjuntos 07 e 08 não possuem caráter de integrar os itens selecionados para as análises, porém tornam-se fundamentais no processo de reconhecer o corpo e a caminhada não apenas no período determinado, mas a experiência do corpo da pesquisadora durante o processo de investigação.

Ano	Vídeo captura na Vila e edição	Vídeos da comunidade	Fotografias e processos	Exibição vídeo	Texto	Quantidade de itens
2020	01:04:50	00:01:44	31	01:12:45	2	42
2021	0	0	0	01:55:02	0	1
2022	0	0	0	00:08:43	2	3
Soma	01:04:50	00:01:44	31	03:16:30	4	46

Figura 10 – Performance "Vila dos Ferroviários- Memória em Risco". Fonte: arquivo da autora, 2020.

Caminhar na vila ferroviária, assim como transitar com o trem urbano, permite observar a si, o corpo e as limitações, assim como do entorno e das pessoas. Destaco o modo como durante a caminhada se constrói vínculos com os moradores, sendo que as pessoas contam suas histórias e compartilham sua luta pela regularização fundiária, entre outras coisas. Escutar também produz tensionamento. Escutar, na Vila, pode estar na relação de um aprender com. Wenger afirma que somos seres sociais; que o conhecimento é uma questão de competência em relação a determinado empreendimento; que o conhecimento tem a ver com comprometimento e a participação ativa nas práticas; e, que o que deve produzir a aprendizagem é a nossa capacidade de experimentar o mundo (SCHMITT, 2021, p.33).

Ao reconhecer o aprender, independente da afirmativa de participação ativa nas práticas, entendendo que se aprende também sem qualquer comprometimento ou empreendimento prévio, entendendo que aprender se dá na interação e esta poderá ser reconhecida pelo sujeito em outro momento de sua vida, em outros tempos e ou em outros espaços e acontecimentos. Neste sentido, como pensar o patrimônio cultural e discutir aproximações e entendimentos que o fazer se dá no estar vivo, na convivência e no estar junto.

SOBRE PAISAGEM E ENTRETECER

A proposta de investigação do doutorado assume o deslocamento da caminhada como ação possível de ser concebida enquanto objeto de reflexão para discutir o aprender na relação com o patrimônio, a partir de referenciais da antropologia, da geografia, da arte, da educação e do patrimônio e isso amplia a compreensão deste corpo no fenômeno. Para Michel de Certeau, "o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos" (1998, p. 177). O autor igualmente compreende que caminhar é relativo a uma falta de lugar, quando se está em um processo indefinido entre a ausência e a procura de um próprio. Recorro à compreensão de que caminhar diz respeito a estar entre, movimentar-se no espaço entre, produzindo uma relação com alguém, algum objeto, algum lugar ou alguma coisa. Caminha-se como quem respira, como quem se move entre coisas, objetos, espaços subjetivos e físicos.

Ao reconhecer o caminhar como prática imbricada ao aprender, estabelece-se uma oposição de sentido com as concepções que definem o aprender e o conhecimento como algo situado na transmissão ou no acúmulo da informação, definindo que o aprender não se dá na relação de conjunto e de tecido, mas como sujeito passivo que só é capaz de aprender ao reproduzir o conteúdo ao qual foi submetido. Esse reconhecimento permite refletir sobre o tratamento dado ao patrimônio cultural e, assim, interessa-me pensar a experiência que se estabelece no acontecimento do estar vivo e, portanto, em contato com e ao longo de uma experiência junto à paisagem. Segundo John Dewey, a experiência se dá na relação entre o fazer e o estar sujeito, o agir e o receber (2010), quando é preciso que o corpo esteja na mesma medida em ação e na condição de quem se permite receber ou ficar sujeito a algo, afirmando que "vivenciar a experiência, como respirar, é um ritmo de absorções e expulsões. Sua sucessão é pontuada e transformada em um ritmo pela existência de intervalos, períodos em que é cessada e uma outra é inicial e preparatória" (DEWEY, 2010, p. 139).

A proposta de caminhar em uma vila ferroviária confirma o deslocamento sobre os conceitos patrimônio, fragmento dos usos ao qual se faz, mesmo sem a interferência de políticas públicas, pois, à medida que a experiência de estar naquele espaço, ela adquire sentido pela atenção concentrada tanto no lugar, como no momento presente estabelecido pelo encontro, pela convivência, pelo estar junto e ser a coisa e o

acontecimento. Os atravessamentos perpassam o corpo de quem caminha e convive em relação com o espaço percorrido e com os acontecimentos ali vividos, neste sentido, o entretecer de quem está participando. Portanto, caminhar pressupõe estar presente no lugar por onde se desloca, independente de planejamentos prévios ou necessidades de ir a algum lugar, porém, conforme nos aponta Tim Ingold, estar como em um acontecimento como coisa e não como objeto (2022).

A experiência de encontro e convivência com moradores também emerge, emaranhando-se com os relatos das lembranças presentes e das lutas atuais para regularização fundiária para as moradias, entre outros direitos trabalhistas ainda não solucionados, na relação entre empresa e trabalhador. A paisagem assim informa sobre cenário integrado às diversas lutas dos moradores, revelando tanto aspectos históricos sobre o auge da tecnologia ferroviária e da Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA), quanto sobre os posteriores desdobramentos relacionados ao conjunto de questões econômicas, políticas e sociais que advém da liquidação e da extinção da Rede. O passado que é presente torna-se recorrente nas caminhadas, tensionando conversas relacionadas à moradia incerta que carece da regularização e que ainda assombra e ocupa, com medos, a rotina das famílias, exigindo constantes movimentos comunitários e coletivos na busca de soluções. É possível identificar marcas presentes não apenas nos espaços físicos, como também nos guardados que podem ser identificados como as fotografias e os álbuns de família que revelam lembranças, silêncios, olhares e tensões, e na organização das relações entre as famílias ferroviárias e as outras famílias que passam a morar na vila.

O interesse em pensar o local como lugar passa pelas singularidades, pelas lembranças, pelos acolhimentos; passa, sobretudo, pelas impermanências e pelo provisório de cada encontro que tem a pretensão de ser uma experiência em relação a um conhecimento, um acontecimento que integra coisa e compõe a paisagem que não é estática e pode ser pensada como ambiente e relacionamento (INGOLD, 2015). O que poderia ser pensando a respeito de paisagem como artefato e sistema da produção humana é fundamental para identificar a presença dos homens e das mulheres, sejam moradores, sejam caminhantes diversos. Isso auxilia a reflexão sobre as relações com o espaço que une e que separa, o espaço que carrega relações de força, o espaço com marcas físicas do passado e o espaço transformado pelo presente, negando ou discutindo as memórias do contexto ao qual se insere. Sem abordar questões relacionadas à forma, à estrutura e à função (SANTOS, 1997), é na experiência de habitar o lugar com o que ele tem presente e na presença de quem o habita que há um entrelaçamento deste estar vivo. Segundo Ingold, são pontos que proporcionam a constituição de uma malha, de um tecido, sendo que os fazeres do sujeito é o que processa internamente a experiência e que, ao participar, é parte do "processo pelo qual o mundo vem à existência continuamente que, ao deixar uma trilha de vida, contribui para a tecelagem e textura." Assim Ingold refere-se às linhas emaranhadas e irregulares, porém coerentes, na formação de um tecido, de um

entretecimento, que não podem ser previstas, mas que transportam e constituem o movimento daquele que caminha.

Nesse sentido, a experiência nesse lugar são aspectos individuais e coletivos, de memória presente nas narrativas, tanto de moradores, como de visitantes, que convivem, que caminham ao longo da rua, que permanecem por tempos indeterminados, que não são marcados por começo ou fim, mas por tempos vividos entre os lugares de convivência e não nos lugares (INGOLD, 2022). Concentrar a atenção no deslocamento produzido pela experiência na caminhada é uma oportunidade de ter, no encontro, espaço para as incertezas e as impermanências como elementos indissociáveis na relação com o patrimônio enquanto um acontecimento presente e vivo.

SOBRE ESTAR VIVO, ESTAR JUNTO E CAMINHAR NA VILA

Caminhar aqui não se trata de uma tarefa ou medir a distância e o tempo de um deslocamento de um ponto a outro, ou mesmo de transportar algo de um lado a outro. Caminhar torna-se encontro, reconhecer-se num tempo e num espaço. Pressupõe engajamento à medida que o fazer é exposição no encontro com o outro e com as coisas. Caminhar é estar junto com, ao longo de, em contato. Enquanto se caminha, se é parte do lugar durante a caminhada. O deslocamento, como prática de espaço, permite ocupar-se com o lugar, não na espera de algo, mas na composição com esse lugar, no instante que pratica como um conjunto, uma dinâmica, um entretecimento, sobre esse entretecer com a paisagem na condição de existir, de estar no mundo, de conhecer o mundo quando na relação e em relação com humanos e não-humanos.

Essa prática confere ao humano uma propriedade distinta de afirmar o que se é como resultado de uma ação, atividade ou estudo, o que Ingold atribui a ser verbo, "humanos não seres, mas "devires" (INGOLD, 2020). Ingold propõe pensar no termo correspondência a partir da compreensão de composição de movimentos que, à medida que se desenrolam, respondem continuamente uns aos outros (INGOLD, 2013, apud INGOLD, 2016, p. 408).

Nesse sentido, estar vivo é a condição para aprender com e sobre algo. Desse modo, busco, em alguns conceitos filosóficos do pragmatismo, desenvolvidos pelo norte-americano John Dewey, a compreensão de que a educação está atrelada à vida; ela é um processo contínuo compreendido como social e assegurada pela continuidade como parte de sua natureza. É necessário reconhecer a relação na convivência não como conexões, mas como fios que mantêm relações “ao longo de” e que possuem um “caráter fluido do processo vital, onde os limites são sustentados graças ao fluxo de materiais através dele” (INGOLD, 2012, p. 41). Para isso, torna-se importante reconhecer o caminhar como prática capaz de produzir sentidos sobre o corpo e a paisagem (INGOLD, 2022).

Para John Dewey e Tim Ingold, há uma continuidade da vida e dos processos, mencionando a importância da relação pessoas e coisa, assim como entre jovens e velhos, naquilo que produz a comunicação, a partir da compreensão de comum, em que indivíduos com diferentes experiências de vida podem chegar a um acordo, portanto comunga-se e, nessa comunhão, dá-se o aprender.

Desse modo, é preciso entender a educação não como transmissão ou acúmulo de informações, mas sim reconhecer que, para aprender, é preciso corpo, estar presente, conviver; estar vivo permite apostar em uma discussão sobre o patrimônio cultural, abrangendo o tempo presente e a convivência com os moradores como elemento que exige atenção e disponibilidade (INGOLD, 2015b; 2020; 2022). Estarmos vivos nos permite entender que, onde e quando a vida estiver acontecendo, o corpo poderá ser convocado e atravessado pelo que se aprende, independente do que aprende. Interessa ampliar o debate sobre a experiência nesse lugar específico, situado em uma comunidade definida não só como urbana, mas também como de um contexto histórico de produção, seja através dos aspectos sociológicos presentes nas narrativas ou pelo corpo presente durante determinado tempo uns com os outros.

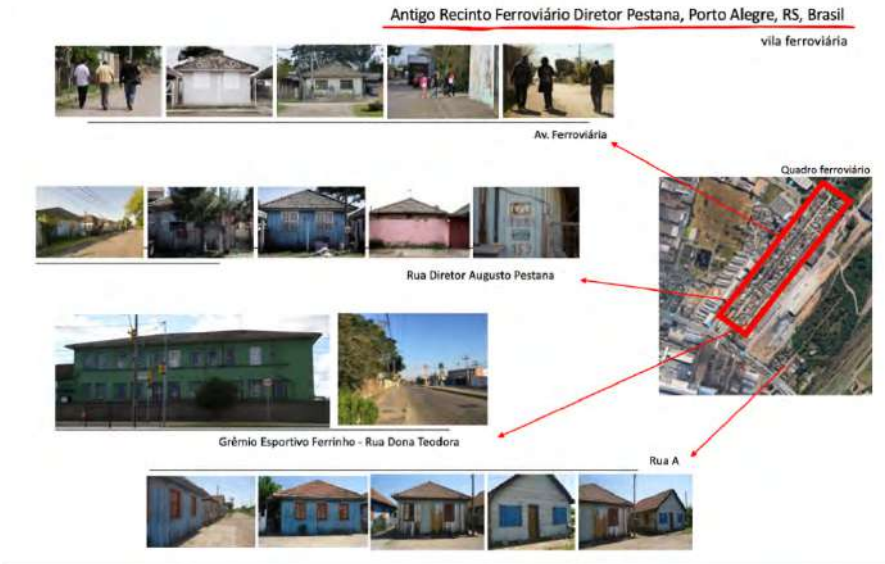

Figura 11 – Espaço de caminhada na Vila dos Ferroviários, Porto Alegre. Fonte: elaborado pela autora.

Caminhar pode estar vinculado a um grupo de interesse em conhecer o local, devido ao fato de ali ter sido criada uma vila operária e onde é possível encontrar marcas físicas e moradores que foram trabalhadores e operários da RFFSA. Caminhar pode ser sobre uma necessidade, no caso de um morador que necessita ir de um ponto a outro em sua

rotina diária. Outras pessoas caminham por se tratar de um bairro da cidade e, portanto, estão a trabalho, sendo o carteiro o responsável pela leitura da água e da luz, o verdureiro ou o afiador de facas. Cabe interrogar: o que tem na vila? O que faz do espaço geográfico um local para retornar? Nesse sentido, caminhar possibilita encontros entre pessoas; encontros que previamente não se sabe com quem e nem como vão se desdobrar.

Caminhar na vila ferroviária não se estabeleceu previamente, mas, à medida que se caminhava, reconhecia-se o deslocamento do caminhar, o que confirmava a experiência de estar no local, respirando junto. Caminhar ganha dimensão pela atenção dada ao presente e ao que atravessa o corpo de quem está em relação ao caminhar. Portanto, ir e caminhar passa a ser o objeto, para além do próprio objeto de coleta de informações referente às memórias e às lembranças da ferrovia. Caminhar permite, ao longo da experiência, conversar, encontrar e desencontrar, habitar, compor, relacionar e entretecer, ou, simplesmente, passar o tempo. Assim, assumindo as caminhadas na Vila com grupos[4], passei a visitar o local sistematicamente com interesses pontuais e demandas diversas, também pautados por interesses e solicitações dos moradores, em especial, manifestado pelo ferroviário Hélio Bueno da Silveira[5].

Na prática do corpo no espaço, caminhar, inicialmente, era para conhecer, para documentar, para estranhar, para reconhecer o outro, ser convidado a entrar em uma residência, para ouvir histórias e para continuar caminhando. A partir do estar como um continuum, sendo provocado e provocando conexões e formando linhas ao longo da convivência, reconhece-se que a problematização ocorre ao reconhecer os improvisos (INGOLD, 2022), compreendendo que não há conexões, nem relações entre pontos, a partir do conceito de não conexão em retrospecto (DELEUZE e GUATTARI, 2007), quando estamos e produzimos encontros para falar de memória e de fatos do passado. Há uma materialidade no encontro, na convivência ao longo do caminhar junto, do estar junto, do compor a paisagem, dos inúmeros estranhamentos e emaranhados que passam a existir não como redes, e sim como entrelaçamentos e movimentos.

Caminhar não está definido pelas duas pernas, e sim pela capacidade de ir a algum lugar; os nômades caminham à procura de alimentos e abrigo; caminhar coloca o corpo em relação ao outro em uma condição de deslocamento no espaço; o corpo exige de si mesmo atenção – qualquer atenção que possa ser direcionada não tem a capacidade de abranger

---

[4] *Em especial, grupos de alunos do Curso de graduação Tecnológica em Fotografia, vinculado à área de Comunicação Social, Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), no período de 2013 a 2020.*

[5] *Presidente do Grêmio Esportivo Ferrinho e um dos moradores mais antigos da Vila dos Ferroviários, integrou a RFFSA em 1963, participou da criação do Museu do Trem, em São Leopoldo no ano de 1976, assim como de outros momentos ao longo das mais de quatro décadas do Museu. Acrescento nessa nota que em maio de 2024 a região da Vila dos Ferroviários em Porto Alegre sofreu com a catástrofe climática, sendo que as famílias perderam suas casas, sendo que a água deixou as casas imersas por quase 30 dias. Essa é uma questão que traz a essa pesquisa urgências e responsabilidades, mas que não serão desenvolvidas aqui.*

a compreensão de todos os deslocamentos impulsionados num deslocamento do corpo, da matéria, dos tempos que o compõem um sujeito. O fluxo de pensamento inclui o modo como esse corpo carrega a si mesmo e se relaciona, do mesmo modo que compreende (reconhece) outras possibilidades de relação com os presentes na ação (humanos e não-humanos).

Caminhar é estar em contato com. Caminhar é encontro com. Caminhar é perceber a si mesmo na relação com. Seja com o outro ou no reconhecimento de si mesmo. A dinâmica não pressupõe consciência imediata de si, mas na experiência produzida naquilo com o qual se relaciona.

CONSIDERAÇÕES QUE SEGUEM

Segundo Tim Ingold, ao habitar, somos coisas, pois não nos definimos como objeto, mas como parte daquilo está acontecendo (2012). Assim, reconheço que as inquietações seguem pulsando, do mesmo modo como reconheço o perigo que pode existir quando questões ficam abertas. Não se pretende aqui esgotar o tema apresentado nestes escritos, nem o modo de apresentar as linhas que entremeiam o tema; pretende-se, antes de tudo, fortalecer o desejo de seguir, a partir do compartilhamento e da exposição dos fazeres como pesquisadora. Desse modo, ainda na relação com o movimento, reflito sobre o caminhar, que é parte da humanidade, reflito sobre o corpo como sujeito, que precisa estar presente. Caminhar pode ocorrer de muitas maneiras, e não há o que não possa ser enquadrado nessa ação, se a entendemos como deslocamento de corpos (materialidade, de tempos em um espaço). Assim, o aprender, que também se trata de aprender a caminhar, exige coordenar o corpo o qual tem seu próprio movimento no espaço, que se depara com a prática de relações incontáveis. Neste sentido, interessa a partir deste ponto da investigação aprofundar aspectos relacionados a fenomenologia que reconhece o corpo humano como sujeito do conhecer, o que exige discutir a percepção como experiência vivida e considerar o esquema corporal como chave para os processos de percepção, organização e produção de síntese do mundo ao redor. Para Merleau-Ponty, aqui o sujeito pensante se distingue da síntese intelectual advinda de uma consciência da mente, permitindo romper com o binômio clássico do empirismo x intelectualismo, entendendo a percepção não como ciência, mas com fundo sobre o qual os atos se destacam.

Outro aspecto a considerar é o quanto a decisão de manter o Conjunto 8 – a partir da compreensão da costura entre as anotações pessoais como parte de uma metodologia que reconhece na etnografia um modo de construir dados para futuras pesquisas – não se dá de modo tranquilo, tampouco previamente a própria decisão deste doutorado. Apenas a medida em que se aceita o desafio de buscar registros das caminhadas na Vila dos Ferroviários, é que se identifica materiais e itens que informam de diversas maneiras a experiência, assim como compreende as possibilidades decorrentes dos registros e, se recupera a relação de sujeito que, à medida que vai ouvindo histórias dos moradores e

informantes, toma decisões que são desdobradas em uma sequência de encontros, onde um leva a outro, sendo a interação potencializada por vínculos de confiança que são estabelecidos; revisão de compreensão de mundo centrado um ponto de vista que se amplia e se modifica; familiarização com algumas tensões e compreensão do contexto histórico vinculado a paisagem histórica de produção, que abrange o patrimônio industrial e os emaranhados (INGOLD, 2012).

Por fim, é preciso destacar a defesa sobre o estar vivo e a presença nas práticas de espaço, fundamentais para a relação com as coisas, o mundo, o outro e a si mesmo, evidenciando, sobretudo, a importância da disponibilidade no tempo presente. O corpo existe e depara-se com as impermanências – a ausência, a falta, o provisório e o precário –, partes do exercício de compreensão do patrimônio, seja por afeto, seja por necessidade de sobrevivência ou qualquer outra. O caminhar e o perceber são constituídos no corpo e entretecidos no estado das coisas como movimento e continuum. O que está no presente e nas experiências do corpo constitui-se na relação com que a experiência produz e desenha de si e das coisas com a qual o ser relaciona-se, trama e entrelaça – um fazer que entretece com as possibilidades de reunir observações e produzir reflexões acerca do que o caminhar permite pensar sobre os modos de reconhecer e se relacionar com o patrimônio cultural e industrial. Finalizo com os registros que outras questões e referenciais vinculados a fenomenologia da percepção, ao estar junto e aprender durante a caminhada estão em curso.

NOTA

Em processo, a pesquisadora está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, realizando doutorado sob orientação da Professora Dra. Fernanda Bittencourt Ribeiro, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sendo contemplada com bolsa da CAPES. Agradeço a oportunidade de compartilhar o processo.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. [Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa]. São Paulo: Ed, 34, 2007.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. [Trad.: Vera Ribeiro]. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. **Experiência e pensamento em Democracia e educação**. 3ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1959, p. 152-166.

INGOLD, Tim. **Antropologia e/como educação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2020.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012

INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. **Horizontes Antropológicos**, Dossiê Cultura e Aprendizagem, Porto Alegre, v. 1, n. 44, p. 21-36. 2015a

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015b.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, jan./jun. 2005.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. [Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Texto original publicado em 1945)

NOBREGA, Terezinha P. da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, 13(2), 2008, p. 141-148.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHMITT, Lilian Alves. **Aprender (n)a horta urbana**: práticas e experiências em comunidade. 2021. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 2021.

A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO SOBRE O BUMBA MEU BOI: A RELAÇÃO ENTRE A EXPERIÊNCIA DO BRINCANTE E O SABER DO ESPECIALISTA, UMA VISÃO A PARTIR DE UMA BRINCADEIRA NA BAIXADA OCIDENTAL MARANHENSE

Hamilton Lima Oliveira Filho

INTRODUÇÃO

A investigação em andamento de que trata este artigo aborda a construção social da memória de brincantes no ciclo ritual do Boi Flor de Matinha, suas heranças e inovações na experiência de criar e recriar uma brincadeira na região geográfica da Baixada Ocidental Maranhense. Especialmente, como essas heranças e inovações são acionadas enquanto elementos socialmente distintivos ao lutarem por seus interesses em diversas conjunturas, considerando as configurações sociais do Bumba meu boi no estado do Maranhão (Brasil) e os diversos agentes sociais que nelas atuam em um contexto de produção de reflexão intelectual especializada e de implementação de políticas públicas relacionadas a patrimonialização.

Algumas questões norteiam o desenvolvimento da investigação: como os brincantes do Flor de Matinha constroem socialmente a memória individual e coletiva sobre sua experiência? Como os atos de recordação e esquecimento são vividos em seu ciclo ritual, estão relacionados aos seus interesses e são manifestos em suas práticas de brincante? Como essas práticas vivenciadas na construção social da memória tornam-se elementos socialmente distintivos da sua brincadeira e são acionados como heranças e inovações nas lutas por seus interesses em diversas conjunturas, considerando as configurações sociais do Bumba meu boi no estado do Maranhão (Brasil) e os diversos agentes sociais que ali atuam?

No decorrer da investigação, buscamos identificar e analisar em falas, gestos e outras expressões (a) os modos dos brincantes relacionarem suas práticas à memória individual e coletiva sobre essas mesmas práticas, durante seu ciclo ritual; (b) os modos de acionarem atos de recordação e esquecimento sobre essas práticas, tanto entre os próprios brincantes quanto entre estes e outros agentes sociais; (c) os modos de relacionarem heranças e inovações em suas práticas e de acionarem essa relação nas lutas por seus interesses em diversas configurações sociais.

Para tanto, a investigação em andamento é fundada em uma pesquisa de campo junto aos brincantes em suas atividades rituais, nas quais suas práticas articulam-se à construção social da memória individual e coletiva, considerando suas relações com diversos outros agentes sociais que atuam no universo do Bumba meu boi no Maranhão produzindo um saber especializado e implementando políticas públicas relacionadas à patrimonialização. O enfoque inicial proposto para subsidiar a etnografia é alinhado aos estudos sobre rituais, principalmente a partir da perspectiva de Victor Turner (2005) em diálogo crítico com Van Gennep (2011) e Bourdieu (2008), e articulado aos estudos sobre memória a partir das perspectivas traçadas por Assmann (2011), Pollak (1989) e Halbwachs (2006).

Tomamos como referência o conceito de memória como construção social (GONDAR et ali, 2005) para o cerne da abordagem investigativa proposta, ponto de partida que norteia a identificação ou formulação de outros conceitos e categorias analíticas que favoreçam a pesquisa. O conceito de memória é a base para a reflexão sobre como esses brincantes vêm realizando subjetivamente o brincar Bumba meu boi no Maranhão.

Brincantes geralmente formam agrupamentos coletivos de dezenas e até centenas de indivíduos que trabalham realizando diversas atividades em seu ciclo ritual anual vinculado ao calendário religioso do catolicismo, durante o qual mobilizam e empenham recursos de todo tipo na realização da brincadeira. O ponto alto ocorre no mês de junho com as principais apresentações públicas - as brincadas. No Maranhão, em geral, a brincada mais importante é aquela que se faz no dia de São João, 24 de junho, santo católico para o qual pode ser oferecida a promessa religiosa de brincar e organizar uma brincadeira.

A reunião de brincantes em agrupamentos informais ou associações formalizadas é o ponto de partida para que, juntos, viabilizem as atividades que ocorrem em períodos específicos do ano, como ensaios, festas, cerimônias de batizado e de morte, e as brincadas. A atuação coletiva possibilita ainda a organização e execução de outras atividades de caráter mais rotineiro, que ocorrem durante todo o ano, e que também são essenciais para sustentar o ciclo ritual, como reuniões de planejamento e monitoramento das atividades; definição e execução de contratos artísticos e de serviços diversos; confecção e ajuste de instrumentos musicais e indumentárias; manutenção de estruturas físicas; além do atendimento às demandas de diversas naturezas apresentadas por brincantes ou outros agentes sociais.

A prática social do Bumba meu boi se dá por diversas motivações que podem ser fortemente religiosas, intensamente lúdicas, profundamente comerciais, entre outros tipos de motivação, e que envolve a dupla face de uma vivência íntima e compartilhada que absorve os brincantes durante muito tempo de suas vidas, da de seus familiares, da de outros com quem se relacionam em sua comunidade de entorno e em outras esferas sociais como as dos intelectuais especialistas e gestores públicos. Nesse processo, os

acontecimentos vividos pelos brincantes são os elementos constitutivos da memória, tanto individual quanto coletiva (POLLAK, 1992).

Vivenciada em múltiplas dimensões subjetivas e sociais, a experiência de cada brincante compõe um entre muitos fluxos no devir do processo de construção social da memória do Bumba meu boi.

> O espaço da brincadeira, como em Rabelais, dissolve as distâncias, permite a entrada dos excluídos, estica os limites do suposto real do cotidiano. Fissura o absoluto, transgride. Homens podem ser mulheres, mulheres brancas podem se sentir negras pela escravidão do trabalho, gente pode virar animal, Cazumba pode aparecer para assustar e alegrar. É como diz seu Abel: quem dá sentido é o outro. Eu faço a careta, acho que é um cachorro, mas não digo nada. Aí, quando alguém fala: 'olha, parece um cachorro', aí eu começo a latir. (BITTENCOURT, 2012, p. 127).

Os brincantes do Boi Flor de Matinha atuam a partir de seus interesses em configurações sociais nas quais buscam mobilizar recursos de toda ordem, econômicos, políticos, entre outros. No mesmo processo, reforçam laços afetivos e vivenciam disputas entre si, bem como estabelecem relações mais colaborativas ou mais conflituosas com outros agentes sociais, tais como gestores públicos, operadores de órgãos públicos, empresários, artistas, jornalistas, pesquisadores, parlamentares entre outros, enquanto criam e recriam sua brincadeira.

Atuando em diversas conjunturas no devir do seu ciclo ritual, os brincantes do Flor de Matinha lidam com diversas referências normativas e valorativas sobre as práticas sociais do Bumba meu boi, decorrentes tanto da produção de conhecimento especializado quanto de ações de políticas públicas relacionadas a patrimônio cultural que incidem sobre as brincadeiras. Recentemente, no ano de 2019, ocorreu um episódio emblemático no jogo de forças do processo de construção social da memória dessas brincadeiras e de sua patrimonialização, a inclusão do chamado "Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão" na Lista do Patrimônio Mundial, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO.

APROXIMAÇÕES

A perspectiva inicial é a de que algumas práticas dos brincantes do Boi Flor de Matinha podem ser compreendidas como parte de um processo de resistência aos modos de subjetivação predominantes que promovem noções e representações como "tradição", "identidade", "autenticidade" e "originalidade", que são apresentados por porta vozes autorizados (REIS, 2010), especialistas que operam ou incidem sobre ações de políticas públicas no Maranhão. Vislumbramos também a possibilidade dessas práticas de resistência estarem ancoradas em atos de recordação e esquecimento na dinâmica de construção da memória individual e coletiva (ASSMANN, 2011) sobre a experiência de

brincar, na qual os brincantes relacionam heranças e inovações ao acionarem seu repertório de modos de fazer, saber e sentir. Para Assmann,

> Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. (ASSMANN, 2011, p. 19).

Além de salientar a relação intrínseca entre recordação e esquecimento, a autora destaca que o ato da recordação ocorre dentro do tempo, uma dimensão essencial do processo. Assmann argumenta que uma virada importante nos estudos de memória ocorreu no século XVIII justamente quando "o paradigma espacial da mnemotécnica recuou em favor de um interesse temporal" (2011, p. 35) e a memória foi recolocada em sua dimensão antropológica, como um dos três pilares da mente do homem, ao lado da fantasia e do engenho.

Num debate mais específico, Matos (2016) aborda a "produção da memória na "cultura popular" do Maranhão" ao estudar a série de livros "Memória de Velhos". Para a autora, os depoimentos de especialistas e brincantes que compõem a série de livros,

> (...) constituiriam a matéria-prima ou acervo a partir dos quais são formulados representações sobre a "memória e a cultura popular do Maranhão" e também sobre os aspectos, experiências e práticas que deveriam ser resguardadas do esquecimento. A partir daí, justificar-se-ia a necessidade de implementação de políticas públicas para "conservar, promover e divulgar" as "tradições populares", apresentadas como distintas e definidoras da "identidade e da cultura do Maranhão". (MATOS, 2016, p. 1).

Os brincantes atuam há décadas nesse processo no qual diversos agentes disputam socialmente a produção de referências normativas e valorativas sobre o Bumba meu boi. Se considerarmos a validade da interpretação proposta por Matos, cabe-nos investigar se algumas práticas dos brincantes podem ser consideradas como atos de negociação e/ou resistência frente àquelas essas noções listadas pela autora. Algumas referências aparecem na forma de prescrições sobre modos de fazer consagrados, ou por meio da instrução de especialistas ou por meio de solicitações e exigências de contratantes, como a de encenar o auto do boi, a de "preservar" certos elementos musicais da brincadeira ou a de apresentar-se com todos os brincantes vestidos com indumentárias padronizadas e ornadas.

"Mas, por que a pessoa não pode ser brincante sem enfeite?". Esse questionamento foi levantado por Herbert Costa, presidente da Associação Folclórica Ventura Soares, que reúne os mais de cento e oitenta brincantes do Bumba meu boi Flor de Matinha. A

pergunta foi feita durante o "Encontro de Bumba meu boi da Baixada", edição do ano de 2022, promovido pela Prefeitura Municipal de Matinha no dia 26 de junho daquele ano. O evento reúne brincadeiras de várias cidades da Baixada Ocidental Maranhense.

Nesse sentido, busco compreender como esses elementos que compõem a experiência do Bumba meu boi emergem no processo de construção social da memória do Flor de Matinha nas conjunturas em que os brincantes lutam por seus interesses[1]. A pergunta de Herbert Costa nos remete aos limites materiais e financeiros do complexo empreendimento econômico levado a cabo pelos agrupamentos organizados de brincantes (PRADO, 2007), além disso, também põe luz sobre a relação entre memória e identidade presente nos debates que envolvem a fala autorizada de especialistas e sobre como a produção de uma interpretação sobre essa relação também tem fundamentado a proposição e implementação de políticas públicas de patrimonialização.

Nesse contexto, cabe questionar como os brincantes investem em atos de resistência nas lutas para defender seus modos de fazer Bumba meu boi e de construir a memória de sua brincadeira. Principalmente se levarmos em conta a argumentação de Reis sobre como categorias e ideias como "herança", "transmissão", "geração", "memória", entre outras, que são recorrentemente acionadas por especialistas da "cultura popular" do Maranhão e que compõem um repertório de justificações de sua palavra autorizada, estariam incidindo sobre a experiência de brincantes.

> Essas categorias conformam as bases de fundamentação e atualização da "tradição" (...) Segue-se a ideia de que "a utilidade em particular de uma tradição é de oferecer a todos aqueles que a enunciam e a reproduzem no dia-a-dia o meio de afirmar sua diferença e, por isso mesmo, de assentar sua autoridade" (Lenclud, 1987: 119)[2]. Disso decorre a importância de se refletir sobre as bases das interpretações oferecidas e as bases sociais dos intérpretes, revelando os princípios subjacentes ao "unanimismo social" que, muitas vezes, impregna a própria lógica de exercício das ciências sociais. (REIS, 2010, p. 519).

Nessa perspectiva, cabe voltarmos a Pollak (1992) quando esse autor alerta para o fato de que alguns usos de determinadas noções estão relacionadas ao conjunto de tentativas de definição, categorização e enquadramento da memória. Segundo ele, é possível reconhecer tentativas de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e de fronteiras sociais envolvendo várias formas de coletividades, destacando que identidade e memória são negociáveis e não são fenômenos qualificáveis como essenciais para uma pessoa ou para um grupo.

---

[1] *Em 2022, a Farm, marca do mercado de moda pertencente ao conglomerado empresarial Soma, realizou uma parceria comercial com o Bumba meu boi de Santa Fé (São Luís, MA) por meio da qual apresentou uma nova coleção para "celebrar a cultura brasileira". Na temporada de apresentações dos meses de junho e julho, as indumentárias dos brincantes trouxeram bordado o logotipo da Farm.*

[2] *Lenclud, G. (1987) "La tradition n'est plus ce qu'elle était". Terrain 9, octobre: 110-123.*

QUAL "POPULAR" PARA QUAL "TRADIÇÃO"?

Segundo Burke (1989), os intelectuais europeus acionaram o conceito de cultura popular em oposição ao etnocentrismo que dominava o pensamento naquele continente durante os séculos XVIII e XIX. Mas o mesmo nível de vigilância crítica em relação à cultura dominante da época não teria sido mantido, por esses intelectuais, em relação às manifestações culturais populares, estudadas, em muitos casos, de maneira romantizada e idealizada.

Monteiro (1996) tratou dessa questão ao problematizar a reflexão de Paul Di Maggio acerca do par conceitual dicotômico Erudito e Popular. Di Maggio defende que a classificação forte de gêneros, que percebemos serem estabelecidas por operações de contraste e mesmo oposição, seria própria de ambientes onde as pessoas ocupariam um posicionamento semelhante em todas as dimensões de status social. Para ele, a institucionalização da classificação erudito/popular é um feito ocorrido em um período no qual as elites urbanas estavam marcadas pela congruência da riqueza, do standing familiar, do sucesso profissional, do nível educacional, da etnicidade e da influência política. Monteiro parte desse entendimento para apontar as transformações recentes nas sociedades, a partir das quais teriam ocorrido mudanças na natureza e nos referenciais do status social com consequências que incidem no desenvolvimento das formas artístico-culturais contemporâneas, tanto na produção como na percepção dessas formas, e em relação às quais a utilização de classificações muito estanques como erudito e popular seria limitante para os esforços de análise.

A expansão dos limites sociais (os avanços tecnológicos nas comunicações, a nacionalização das elites, o aumento da mobilidade física) alterou a natureza do status. Em vez de resistir em grupos de status claramente delimitados (como em Weber), a maior parte das culturas de status localizam-se em networks difusos, e a pertença a eles tem menos a ver com a residência ou laços de família do que com a capacidade de manipular símbolos culturais (MONTEIRO, 1996, p. 163).

Segundo diversos autores como Frade (2004), Cavalcanti (2006) e Vilhena (1997), o incremento do uso do conceito de cultura popular nas reflexões dos intelectuais brasileiros a partir do século XX está fortemente relacionado ao legado folclorista que buscou construir interpretações das manifestações culturais motivados por um possível processo de desaparecimento ou perda dos seus constituintes mais autênticos, desencadeando assim idealizações sobre suas origens.

Albernaz (2004) argumenta que, no Maranhão, a busca dos primeiros folcloristas, Celso Magalhães e Antonio Lopes, que se debruçavam sobre a poesia popular como principal expressão do consideravam folclore, era por encontrar possíveis áreas de convergências entre a cultura do povo e a cultura da elite erudita, o que habilitaria o povo a figurar como protagonista da produção de identidade maranhense e brasileira. As obras dos dois autores estariam entre os esforços de fortalecimento da erudição no cenário intelectual

maranhense da época. Lopes é contemporâneo da fundação de duas instituições locais que contribuiriam diretamente para isso, a Academia de Letras e o Instituto de História e Geografia.

Os temas do folclore estão inseridos em estudos desta magnitude, juntamente com os propósitos de reinstaurar a erudição no cenário local, possível solução para a crise econômica maranhense (MARTINS, 2002, apud ALBERNAZ, 2004).[3] Os "estudos do folclore", que têm como foco os folguedos, danças e festas populares relacionados com a formação de identidade, não parece ser um tema relevante para a maior parte dos intelectuais que integraram essas instituições, sendo visto como um tema menor dentre outros tratados pelos eruditos. Nesta disputa por definir o que seria o maranhense, a ideia de Atenas literária não foi abalada pela inclusão dos temas sobre o folclore, posto que os ocupantes dos postos de defesa da erudição – na Academia Maranhense de Letras e no Instituto de História e Geografia do Maranhão – procuram no povo uma produção cultural que o aproximasse dos verdadeiros atenienses (ALBERNAZ, 2004, p. 180).

Vilhena (1997) argumentou, recorrendo a Renato Ortiz, entre outros, que a Antropologia praticada no Brasil, que tomou por objeto de investigação as questões relacionadas à chamada cultura popular, foi herdeira dos caminhos percorridos pelos primeiros folcloristas e pelos que vieram em seguida com o Movimento Folclórico Brasileiro.

UM DRAMA DE "ORIGEM" PARA CONSTRUIR UMA "TRADIÇÃO"

Em levantamentos feitos por Carvalho (2011), Albernaz (2004) e, especialmente, em análises de Cavalcanti (2006), é possível constatar uma concentração de esforços de pesquisa sobre questões relacionadas ao chamado auto do boi em diversos trabalhos que lhe atribuíram centralidade na experiência ritual do Bumba meu boi.

Uma encenação dramática chamada auto do boi supostamente encenado por brincantes de Bumba meu boi no Maranhão seria, para alguns estudiosos, uma herança vinculada a um gênero ou subgênero literário dramático do qual a referência histórica mais remota a ser considerada seriam os autos elaborados e encenados no início da idade média em alguns países da Europa, a partir do século XI. No caso, a hipótese levantada por esses estudiosos é de que um auto do boi encenado pelos brincantes seria uma narrativa de referência para a organização das práticas de Bumba meu boi em todo o Brasil. Alguns chegaram a discutir, em suas obras, a não encenação ou o suposto desaparecimento do auto como parte de processos de alterações negativas em uma tradição que teria sido formada, outrora, por encenações permanentes.

---

[3]*MARTINS, Manoel de Jesus Barros. Rachaduras solarescas e epigonismos provincianos. Sociedade e cultura no Maranhão neo-ateniense: 1890-1930. Dissertação de Mestrado em História, UFPE, Recife, 2002.*

Cavalcanti argumenta que subjaz uma crença de que estaria no auto do boi, entendido como uma narrativa mítica de morte e ressurreição do boi no contexto ritual das brincadeiras, a unidade entre as diversas variantes de realização do Bumba meu Boi. Conclui a autora: "tudo estaria razoavelmente simples não fosse a constatação etnográfica de que esse auto, em sua suposta integridade dramática, parece nunca ter sido encontrado tal e qual na realidade" (CAVALCANTI, 2006, p.63).

Na interpretação da autora, em determinado momento, a ausência de precisão na maneira de contar o auto e a falta de encenações rotineiras durante as apresentações, em determinados contextos sócio-históricos, teria levado a suposições, por parte de alguns pesquisadores, de que teriam ocorrido processos de perda cultural. Tentar contar e recontar o auto, achar uma forma original ou uma versão mais estruturada, pode ter sido, argumenta Cavalcanti, uma maneira de expressar reações a esses processos imaginados de perda cultural, naqueles contextos em que tais pesquisadores atuavam (CAVALCANTI, 2006).

Observa-se que o interesse de pesquisadores no Bumba meu Boi durante várias décadas desde, notadamente, a década de 1930 com Mário de Andrade e o Movimento Modernista, passando pela década de 1950, com o Movimento Folclórico Brasileiro (CAVALCANTI, 2006), não evitou abordagens que privilegiaram alguns aspectos, como aqueles relacionados à centralidade do auto do boi, por parte de linhagens inteiras de estudiosos, em detrimento de outros não menos relevantes mas que podem ter ficado à margem dos principais esforços de pesquisa empreendidos. Na antropologia, entretanto, é difícil negar o fato de que alguns estudiosos instituem os termos do discurso em que, a partir daí, os outros passam a se mover – pelo menos por algum tempo (GEERTZ, 2005, p.33).

Ao recolocar o problema do auto do boi, Cavalcanti (2006) reconhece que há uma relação entre as variações de narrativas do auto e sobre o auto e o contexto ritual do Bumba meu Boi. A autora conclui, resumidamente, que brincantes e pesquisadores são co-autores de um auto do boi narrado em suas múltiplas dimensões de temporalidade vividas e cruzadas num mesmo processo social.

Matos (2016), argumenta que a produção da coleção de livros "Memória de Velhos" em específico exemplifica como se dá o trabalho de enquadramento da memória por parte de determinados agentes sociais que pretendem assumir a posição de intérpretes da cultura popular enquanto buscam tornar dominante uma narrativa sobre a identidade maranhense.

Na argumentação de Matos (2016, p.27):

> A análise de alguns textos elaborados pelos agentes na coleção "memória de velhos" revela suas percepções sobre memória, identidade e tradição, materializadas nas ações das instituições às quais estão vinculados. Observamos de maneira geral, que após um trabalho de reconhecimento estatal, quando da

> formalização de políticas públicas, as práticas dos chamados grupos passaram a existir e a serem reconhecidas como "os mais tradicionais", "possuidores de uma identidade única e singular", "genuinamente maranhense", entre outros.

Alguns anos antes da publicação de "Memória de Velhos", a especialista Maria Michol Pinho de Carvalho, que ocupou o cargo de diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e foi uma das organizadoras da coletânea analisada por Matos, apresentou, como anexo de uma dissertação, dois quadros contendo o que seriam duas "versões" do chamado auto, uma do Bumba meu boi de Maracanã, outra do Bumba meu boi da Floresta: "achei interessante levantar o tipo de "auto" que os dois grupos ainda guardam na memória e que serve de referencial nas ocasiões em que apresentam um "arremedo do drama", ou seja, um arranjo da encenação da "comédia"" (PINHO DE CARVALHO, 1995, p. 118, grifo nosso). A autora informa ainda, em nota, que conheceu os autos que constam nos quadros por meio de entrevistas e reuniões com integrantes dos dois grupos, especialmente solicitados a falar sobre a "comédia" que eles representavam.

Naquele contexto, Pinho de Carvalho teria compreendido que os autos descritos se constituíam, "na sua versão integral, mais em peças da memória popular, utilizadas, atualmente, em ocasiões especiais". Daí a importância do seu resgate por aqueles que se propõem a contribuir para a recuperação histórica da tradição" (PINHO DE CARVALHO,, 1995, p. 119, grifo nosso).

Pondo em perspectiva crítica o esforço de pesquisa empreendido por Pinho de Carvalho, podemos evocar a proposição de Gondar (2016) de que a memória não se reduz à identidade. Esta autora argumenta que, ao insistir em fazer essa redução, o pesquisador é confrontado com uma dificuldade, a de que a preservação da identidade fica em confluência com uma concepção da memória colocada a serviço da manutenção do mesmo.

A INSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO

Em 2011, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, conferiu ao Complexo Cultural do Bumba meu boi no Maranhão o título de Patrimônio Cultural do Brasil. Há pouco mais de uma década, os brincantes de Matinha e outras localidades do estado vivem sob a égide dessa certificação que conferiu o novo status às brincadeiras. Em sua experiência, o que os brincantes guardaram ou deixaram para trás no caminho? O que contariam a si mesmos caso fizessem uma reflexão sobre os impactos dessa certificação em seu cotidiano no Bumba meu boi?

Carvalho (2011), foi uma das consultoras do IPHAN para a elaboração do Dossiê e também realizou uma investigação específica sobre práticas de matanças e comédias no Maranhão para sua tese de doutoramento. Motivou-se para encontrar o que se escondia

por trás da categoria auto, que, para ela, teria sido forjada por outros pesquisadores para abarcar, classificar e explicar um universo muito amplo de fatos:

> no recurso insistente à categoria auto, tomada como unificadora de diferenças, não se permite focar nos múltiplos significados que tais diferenças assumem para os sujeitos, nem no questionamento acerca da suposta preponderância do relato mítico sobre a ação performática que agrega esses sujeitos em torno do bumba meu boi. (CARVALHO, 2011, p. 66).

Em recente pronunciamento público[4], a historiadora Kátia Bogéa, que era a Superintendente do IPHAN em São Luís à época dessa Certificação, atualmente presidente da Fundação Municipal de Patrimônio na capital do Maranhão, reconheceu o alcance limitado dos esforços de pesquisa que culminaram na organização do Dossiê do Bumba meu boi do Maranhão e na sua inclusão no Livro de Registro de Celebrações, do IPHAN, no ano de 2011. Ela admitiu que mais esforços teriam sido necessários para dar conta da complexidade do Bumba meu boi.

Apesar dos questionamentos e dúvidas levantados por Carvalho (2011), ainda encontramos no documento do IPHAN a remissão ao possível auto do boi, que teria existido no passado e se perdera ao longo do tempo. Textualmente:

> A apresentação do grupo segue, frequentemente, uma sequência orientada pelas toadas com as seguintes etapas: o guarnicê ou reunida, preparação do grupo para dar início à brincadeira, quando os brincantes se agrupam para a etapa seguinte; o lá vai, aviso de que o grupo já está saindo para brincar; o boa noite; o chegou ou licença, quando o Boi pede permissão para dançar; a saudação, uma espécie de louvação ao Boi ao dono do espaço de apresentação e à assistência; a encenação do auto; o urrou, momento em que o Boi ressuscita; e a despedida, marcando o final da apresentação. Atualmente, algumas dessas etapas são suprimidas, inclusive a apresentação do auto. (IPHAN, 2011, p. 9, grifo nosso).

A EXPERIÊNCIA DE BRINCANTE

Em Matinha, a perspectiva do auto do boi - sua existência e/ou desaparecimento -, deixa Herbert Costa inquieto mas não tira seu sono. O auto não faz parte do repertório de

---

[4]*O pronunciamento ocorreu durante o primeiro "Encontro de Cazumbas da Grande Ilha", realizado no mês de agosto do ano de 2022 pela prefeitura de São Luís, e ela o fez à luz dos debates que versavam sobre as diversas práticas sociais relacionadas aos cazumbas do Bumba meu boi. Cazumbas são brincantes, e seus personagens, que se apresentam mascarados durante as brincadas utilizando caretas e indumentárias chamadas de bata ou farda, assumindo um comportamento brincalhão e aberto ao improviso a cada nova situação, dançando coreografias diferentes dos demais brincantes e tocando seus badalos (espécie de sino). Às caretas, característica distintiva dos cazumbas, somam-se algumas linhas mestras que compõem sua visualidade, como o corte e a forma da indumentária e o uso de cofos de palha ou tocos de madeira, sob a bata, para marcar a silhueta larga na altura dos quadris.*

atividades conhecidas e praticadas no ciclo ritual de sua brincadeira. A matança sim, uma atividade com duração de vários dias. Enquanto realiza esforços para ativar lembranças entre os brincantes sobre formas de encenações dramatizadas na brincadeira, registrando em áudio e vídeo as conversas que tem com os mais antigos, ele defende que o importante é fazer continuar a brincadeira e formar novos brincantes. "Nós temos o nosso jeito de brincar e nossa comunidade, nossa turma, pode se apresentar em qualquer arraial, mas não fazemos questão de ir a lugar nenhum se tivermos que brincar de um jeito que a gente não acredita e nem sabe", me disse Herbert enquanto caminhávamos pelas ruas do centro de Matinha.

"Saber" é lembrar e vivenciar? "Saber" é o fazer do cotidiano, não esquecido, não sobreposto por outros fazeres que deixaram de constituir a experiência de ser brincante? "Saber" é também esquecer? O que é acreditar e saber quando se realiza uma brincadeira por mais de oitenta anos (re)constituindo-se numa prática social cujos brincantes criam, recriam, negociam e incorporam ou não novos significados no Bumba meu boi?

Durante coleta de dados em período anterior ao da pesquisa em andamento, vivi uma situação surpreendente em conversa com o autor e diretor de teatro Marcelo Flecha, que há muitos anos havia dirigido uma peça teatral inspirada no Bumba meu boi e intitulada Catirina. Mostrei a ele um exemplar da revista Pós Ciências Sociais (UFMA) no qual fora publicado o artigo Tempo e Narrativa nos Folguedos do Boi, de Maria Laura Cavalcanti, e apontei a citação de um trecho de Luciana Gonçalves de Carvalho. No trecho, Luciana deu voz a uma servidora da prefeitura da cidade de Cajari, situada na Baixada Ocidental Maranhense, que afirmava: "você quer ver o auto do bumba-meu-boi? Pois aqui você não vai ver. Você conhece o Teatro Artur Azevedo, em São Luís? O auto verdadeiro está lá, o Catirina. Lá é que você vai ver o auto verdadeiro".

Marcelo chegou a passar meses percorrendo o interior do Maranhão visitando brincadeiras de Bumba meu Boi nos períodos considerados por especialistas como adequados para presenciar a encenação do auto do boi, porém sem nunca encontrar a tal encenação. Por muito tempo, ele considerou a possibilidade de ter realizado um esforço limitado, apesar de todo o investimento feito. Mas agora, à luz das reflexões que surgiam na esteira da inquietação da pesquisadora e da declaração daquela servidora. Marcelo passava relativizar sua primeira conclusão. O objetivo da busca empreendida pelo diretor era reunir subsídios para a montagem da peça dirigida por ele e criada e produzida pelo produtor cultural Fernando Bicudo. A peça Catirina estreou em 1996 no palco do TAA, onde permaneceu em cartaz por muitos anos, além de ser apresentada em outros lugares do Brasil sempre anunciada como "peça de teatro musicado, em um único ato, baseada no auto do bumba-meu-boi".

Marcelo relatou a mim sua frustração por não ter conseguido identificar, à época, experiências de encenação do suposto auto do boi em São Luís ou em outras cidades do Maranhão as quais visitou. Sentiu à época que a encenação que havia dirigido, em Catirina, careceu de bases empíricas para desenvolver uma série de rotinas requeridas a

uma direção teatral, entre elas os laboratórios com os atores, além de não cumprir com mais propriedade o prometido no anúncio da peça, de ser baseada no auto do Bumba meu Boi. Nunca havia imaginado, até aquele momento, que o tal auto do boi talvez não tivesse existido como aludido pelos especialistas que consultara, e que sua busca pudera ter sido em vão.

No contexto do que julgava ser um insucesso em seu esforço obstinado por encontrar o auto, o diretor conviveu com inúmeras críticas negativas acerca do empreendimento de sua peça. Críticas muitas vezes proferidas por especialistas que julgavam inadequada a proposta de "adaptação" teatral levada a cabo pelo produtor Fernando Bicudo, tanto por sua suposta deturpação dramática ou espetacularização excessiva do Bumba meu Boi, quanto pela também suposta existência de autos de boi "verdadeiros" ("genuínos", "originais", entre outros termos) que seriam mais merecedores dos atenção dos patronos que carrearam investimentos públicos e privados à peça Catirina.

O desfecho de nosso diálogo foi inusitado. O diretor foi às gargalhadas: lia as palavras de alguém que atribuíra à peça que dirigira a condição de "auto verdadeiro". Isso era o que ele justamente não pretendia quando empreendeu sua jornada em busca do auto do boi à procura de referenciais para compor uma encenação adaptada ao palco italiano do Teatro Artur Azevedo, tipo de palco para o qual a encenação de um auto popular não fora forjada historicamente. Durante a produção de Catirina, Marcelo buscou o que Carvalho (2011) nomeou de "ilusão do auto".

OUTROS SABERES BRINCANTES

Em recente entrevista por telefone, o brincante Herbert Costa nos manifestou o entendimento de que a brincadeira vive um processo permanente e irreversível de mudança nos modos de brincar:

> **Herbert:** Por exemplo, a gente não faz mais fogueira. Isso é muito bom pra gente. Evita que o batuqueiro tenha que ir toda hora lá fazer um fogo pra esquentar aquelas caixas. A gente não tem mais esse problema. Perdeu a fogueira, que é uma coisa muito simbólica das festas juninas, mas a gente ganhou em comodidade e em relação ao ajuste das caixas. Estão sempre calibradas.
>
> **Pergunta:** Estão usando parafusos para fixar e ajustar os couros?
>
> **Herbert:** Isso. Porque o couro pregado não tem a mesma pressão (diz em relação à intensidade do volume sonoro do tambor ao ser percutido). Foi uma coisa boa, e que não interferiu tanto. Mas, temos um dos melhores grupos de batuqueiros. A gente com dezessete batuqueiros consegue fazer um volume de som maior do que quem tem quarenta batuqueiros. E se pedirem uma fogueira, daqui pra ali a gente faz, só pro cara ver que tem uma fogueira no dia 24 de junho.

O documento intitulado Dossiê do Bumba meu boi do Maranhão, produzido, editado e publicado em 2011 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -

IPHAN, traz em seu capítulo nove "O Boi no plano expressivo" a seguinte descrição para o instrumento caixa, ao qual Herbert se referiu:

> **Marcação ou caixa**
>
> Instrumento de madeira, oco, de tamanho variável, coberto com couro de animal - cobra, bode, boi ou veado - em uma das extremidades.(...) São percutidos com baquetas e afinados a fogo, encontrados nos grupos de Bumba-meu-boi de vários municípios da Baixada Ocidental Maranhense. (IPHAN, 2011a, p. 161).

Na foto que ilustra o verbete, vê-se três exemplares dos tambores apresentando o modelo de construção no qual o couro é pregado ou colado ao corpo de madeira. A indicação, nesse documento, da existência da caixa como instrumento característico dessa brincadeira destoa do que é indicado em outra publicação do próprio IPHAN disponibilizada ao público no mesmo ano de 2011 e intitulada "Bumba meu boi: som e movimento" (IPHAN, 2011b). Essa outra publicação é apresentada como "peça do dossiê do registro do Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão como Patrimônio Cultural do Brasil" e como resultante de um esforço de pesquisa realizado no ano anterior, 2010. Em sua parte 1, "A música no Bumba meu boi do Maranhão", a descrição do "sotaque de Pindaré ou da Baixada" inclui no conjunto de instrumentos musicais utilizados o pandeiro, a matraca, o maracá, o tambor-onça e o chocalho, mas não cita o instrumento caixa.

Múltiplo em formas expressivas, o Bumba meu Boi também se multiplica nas várias apropriações e maneiras de brincar. Diante das questões levantadas até agora, é inevitável pensar em uma pergunta que já está no ar por ter sido soprada no vento de outros debates: "qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós?" (BENJAMIN, 1994, p 115). Construir e tentar manter seus modos de fazer, saber, sentir e querer, como sugerido por Herbert Costa, diante de forças institucionais do poder público e da inteligência especializada oficial que afluem sobre as brincadeiras, parece ser o desafio que está posto aos brincantes. A construção da memória individual e coletiva sobre a experiência ritual do Bumba meu boi continuará ocorrendo nessas configurações. Com a investigação em andamento pretendo avançar em uma interpretação mais profunda desse processo.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Tese de Doutorado. **O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão.** Campinas: Unicamp, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Campinas, São Paulo: EdUnicamp, 2011.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas. Magia e técnica, Arte e política.** Rio de Janeiro: Brasiliense. 1985.

BITTENCOURT, **Elisabeth. Vaidade no Feminino.** Companhia de Freud: Belo Horizonte, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **Linguagem e poder simbólico.** In: A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, 2008

BURKE, Peter. **A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500 – 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARVALHO, Luciana. Tese de doutorado. **A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Tempo e narrativa nos folguedos do boi.** In: Revista Pós Ciências Sociais. São Luís: EDUFMA, 2006.

FRADE, Maria de Cáscia. **Evolução do conceito de folclore e cultura popular**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore. Recife: Comissão Nacional de Folclore, São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera.; FARIAS, Francisco Ramos de. **Por que memória Social?** Rio de Janeiro: Híbrida, 2016.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória Social?** Rio de Janeiro:Unirio, 2005.

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

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê do Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão.** São Luís: IPHAN, 2011

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Bumba meu Boi: som e movimento.** São Luís: IPHAN, 2011b

MATOS, Elisene Castro. **Coletâneas da Tradição: um estudo sobre a produção da memória na "cultura popular" do Maranhão.** São Luís: UFMA, 2016

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Os outros da arte**. Oeiras: Celta, 1996.

PINHO DE CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão – um estudo da tradição / modernidade na cultura popular.** São Luís, 1995

POLLAK, Michel. Memória, **Esquecimento e Silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michel.. **Memória e Identidade Social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRADO, Regina. **Todo ano tem - as festas na estrutura social camponesa**. São Luís: EDUFMA, 2007.

REIS, Eliana Tavares dos. **Em nome da "cultura": porta-vozes, mediação e referenciais de políticas públicas no Maranhão.** Soc. Estado, Brasília, v. 25, n. 3, dez. 2010.

TURNER, Victor. **Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EDUFF, 2005.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro.** Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

EIXO 2:

ELABORAÇÃO, IDENTIFICAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS POR MEIO DAS PRÁTICAS DE COMUNIDADES, GRUPOS E INDIVÍDUOS

A CRIAÇÃO DE COMUNIDADES VIRTUAIS COMO AÇÃO EDUCATIVA RELACIONADA AO PATRIMÔNIO CULTURAL: O CASO DO APLICATIVO *OUR HERITAGE COMMUNITY*

Pablo de Castro Martín
Olaia Fontal Merillas
Roberto Romero Oraá

INTRODUÇÃO

Os dispositivos móveis, além de possibilitarem a comunicação entre as pessoas, podem ser usados para fins educacionais e, nesse sentido, há milhares de aplicativos disponíveis para diferentes sistemas operacionais que estão se tornando ferramentas úteis para a educação patrimonial. *Our Heritage Community* compartilha essa abordagem, mas a leva a um nível mais geral, pois não aborda o conteúdo do patrimônio do ponto de vista de uma instituição específica ou de um tema específico, mas deixa a cargo dos usuários a decisão sobre o quê, quando, onde e porque disseminar o conteúdo do patrimônio. Por meio de ações individuais, o patrimônio cultural é identificado, compartilhado, valorizado e, ao mesmo tempo, a criação de comunidades virtuais de patrimônio é incentivada.

AMBIENTES DIGITAIS COMO "LUGARES" PARA A FORMAÇÃO DE COMUNIDADES PATRIMONIAIS

A Convenção-Quadro do Conselho da Europa sobre o valor do patrimônio cultural para a sociedade, conhecida como "Convenção de Faro" (UE, 2005), em sua Seção II – que enfoca a contribuição do patrimônio cultural para a sociedade e o desenvolvimento humano – afirma que os Estados membros se comprometam a "estabelecer procedimentos de conciliação para resolver, de forma equitativa, situações em que diferentes comunidades atribuem valores conflitantes ao mesmo patrimônio cultural". O artigo 13, Patrimônio Cultural e Conhecimento, estabelece o objetivo de "promover a pesquisa interdisciplinar sobre o patrimônio cultural, as comunidades patrimoniais, o meio ambiente e suas inter-relações" (UE, 2005). Nesse sentido, fica claro que o patrimônio surge da projeção de valores em relação a elementos culturais por parte das pessoas; como resultado, produz-se um vínculo, uma relação de identidade. Quando esse vínculo é compartilhado por várias pessoas – ou seja, é um vínculo comum –, podemos nos referir às Comunidades Patrimoniais (FONTAL, 2023).

A forma mais avançada de ambientes virtuais são os chamados mundos virtuais, que são especialmente adequados para a educação por oferecerem a experiência por meio da imersão, com espaços interativos online que são colaborativos, persistentes, coerentes e de natureza social (FAROOQ et al., 2022). A aprendizagem da experiência patrimonial em ambientes virtuais acontece ao reunir faculdades sensório-motoras e interpretativas, percepção, desempenho e adaptação a circunstâncias variáveis, mesmo em contextos que não são materialmente acessíveis (PIETRONI, 2016).

Os videogames – entendidos como recursos digitais ou ambientes digitais em si (se estiverem online) – representam um dos principais núcleos de pesquisa em educação patrimonial, com estudos focados na avaliação da eficiência e/ou eficácia desses recursos para o campo museológico (DAMALA et al., 2019; GÓMEZ-RUIZ et al., 2021; SAHBAZ & OZKOSE, 2018), com especial interesse na motivação – como estimulador da aprendizagem – por meio dos chamados videogames sérios (YE et al., 2021). Os jogos digitais são vistos como formas de recriar mundos históricos que permitem o engajamento empático e afetivo, aumentam o interesse e a compreensão de períodos ou processos históricos. Entretanto, as partes envolvidas no desenvolvimento de jogos digitais podem ter visões diferentes sobre o que constitui conhecimento e prioridades significativas (BEAVIS et al., 2021). Embora os videogames pareçam ser ambientes de aprendizado mais bem-sucedidos do que os contextos naturais, o aprendizado obtido com seu uso pode influenciar negativamente os objetivos do patrimônio virtual por meio da própria descontextualização espacial que eles geram (CHAMPION, 2018).

A realidade aumentada (RA) é outro grande nó de pesquisa, pois complementa e até completa a aprendizagem do patrimônio, especialmente em ambientes formais (ambientes escolares) devido à sua capacidade de promover experiências colaborativas (NTAGIANTAS et al., 2022). Ao uso da tecnologia deve ser adicionado o suporte educacional e metodológico da formação digital com o uso de práticas educativas abertas em mídias de patrimônio cultural digital, com o objetivo de apoiar o reconhecimento de valores públicos (OLEINIK, 2022).

As redes sociais são, sem dúvida, os ambientes digitais incorporados aos ambientes de aprendizagem informal. Elas compartilham sua estrutura com alguns dos principais verbos (ações) relacionados ao acesso aos conteúdos patrimoniais (BONACCHI et al., 2023). Sua estrutura relacional permite que eles se tornem, por si só, contextos que favorecem as interações identitárias dos usuários com base em referências comuns. Esses ambientes podem até ser fundamentais para a própria sustentabilidade do patrimônio cultural, pois as redes sociais são consideradas uma das plataformas mais importantes para promover o processo de participação pública na conservação do patrimônio (LIAGN et al., 2021). Sem dúvida, as redes sociais oferecem um espaço fundamental para a sensibilização, a criação de conhecimento e a difusão de inovações na educação patrimonial (KHALID & CHOWDHURY, 2018).

APRENDIZAGEM UBÍQUA DO PATRIMÔNIO

A educação patrimonial define o círculo virtuoso que garante a conservação do patrimônio e sua transmissão para as gerações futuras por meio da Sequência de Conscientização (FONTAL, 2003, 2013); um conjunto de verbos (conhecer, entender, respeitar, valorizar, cuidar, desfrutar e transmitir) que estabelecem ações que contribuem para viabilizar o futuro dos bens patrimoniais nos ambientes educativos formais, culturais e sociais.

Não podemos ignorar o fato de que a continuidade e a sobrevivência dos diferentes patrimônios estiveram e estão sujeitas a circunstâncias muito diversas, incluindo, por exemplo, seu estado de conservação, a localização geográfica que ocupam, a coincidência entre o contexto cultural em que estão inseridos e a cultura em que nasceram. Igualmente determinantes são as condições econômicas de seus proprietários ou gestores – que determinam a disponibilidade de fundos suficientes para financiar ações de reabilitação, reforma, adaptação ou divulgação – ; de fato, a consideração desses bens como um ativo econômico em sua comunidade de referência permitiu que sua influência fosse projetada para um nível macroeconômico, juntamente com a concessão de números administrativos que os marcam como relevantes e, consequentemente, multiplicam sua popularidade.

Em nosso mundo global, o fluxo de informações entre dispositivos móveis, graças à conexão com a internet, coloca os ambientes digitais em um plano particularmente relevante em termos de educação patrimonial. Além da conexão com o bem por meio de relações presenciais, outras são articuladas com base em sua virtualização, envolvendo aqueles que o conhecem em primeira mão e aqueles que o acessam indiretamente, por meio da revisão do conteúdo publicado em blogs, sites e redes sociais por instituições, especialistas, entusiastas e o público em geral.

Nesse sentido, a proliferação de aplicativos educacionais em torno do patrimônio cultural (IBÁÑEZ-ETXEBERRIA et al., 2012a; IBÁÑEZ-ETXEBERRIA et al., 2012b; IBÁÑEZ-ETXEBERRIA et al., 2019; LUNA et al., 2019; IBÁÑEZ-ETXEBERRIA et al., 2020) parece ter diminuído a capacidade dos indivíduos de estabelecer e promover redes para garantir ações para sua conservação e difusão. Em geral, encontramos abordagens unidirecionais que afetam o conhecimento de determinados bens culturais, mas cujos níveis de interação são baixos ou, no máximo, reduzem-se à possibilidade de fazer breves comentários, emitir avaliações imediatas ou dar continuidade à cadeia de divulgação por meio da possibilidade de compartilhar a publicação. Esses aplicativos não atribuem a responsabilidade ou a iniciativa da comunicação do patrimônio aos indivíduos e, mais raramente, aos grupos de afinidade. Em vez disso, as comunidades patrimoniais são agora entendidas como um dos principais ativos na conservação e transmissão dos bens patrimoniais. Desde a Convenção de Faro (UE, 2005), a coletividade é considerada fundamental para garantir a continuidade do patrimônio, com base na soma de esforços e na multiplicação de abordagens para lidar com ele.

O CASO DO APLICATIVO OUR HERITAGE COMMUNITY: UMA REDE SOCIAL BASEADA EM VÍNCULOS COMPARTILHADOS

No contexto da pesquisa sobre projetos de educação patrimonial desenvolvida pelo *Observatorio de Educación Patrimonial en España* (OEPE) e de acordo com sua linha de atuação, foi realizado o projeto, a programação e o lançamento do aplicativo *Our Heritage Community* (OHC) (FONTAL, DE CASTRO e ROMERO, 2020) para ser usado em dispositivos móveis com sistemas operacionais iOS e Android. A possibilidade de programá-lo para uso em um ambiente web também foi considerada, especialmente após verificar o desempenho de outro produto do OEPE, como o site *People and Heritage* (FONTAL et al. 2022), mas essa possibilidade foi rejeitada em favor do imediatismo das publicações e do fato de que elas poderiam ser feitas in situ, na presença direta do bem patrimonial. A apresentação do aplicativo na App Store introduz os seguintes descritores para orientar os possíveis usuários a baixá-lo: patrimônio, arte, educação, cultura, história e memória.

Conforme descrito nos textos informativos da App Store (Apple) e da Play Store (Android), a *Our Heritage Community* conecta pessoas de todo o mundo interessadas em compartilhar, preservar, valorizar, divulgar e desfrutar do patrimônio cultural. Ela permite que você compartilhe fotos ou vídeos do seu patrimônio favorito e dos locais de patrimônio que o fascinaram por meio de geolocalização, além de relatar deterioração ou ameaças aos bens patrimoniais que você visita. Ele também ajuda a divulgar atividades de formação, discussão e educação relacionadas ao patrimônio a partir de uma perspectiva profissional. Por meio da criação de redes de afinidade, o OHC conecta os usuários a fundações culturais, museus, associações, centros educacionais ou indivíduos interessados ou que administram bens patrimoniais, criando redes de afinidade, marcando publicações de terceiros ou fazendo comentários. Suas publicações no OHC podem ser publicadas em outras redes sociais com um simples clique.

A filosofia do aplicativo está enraizada nos problemas mencionados acima e aponta para uma mudança de foco como solução, colocando o indivíduo no centro do processo educativo do patrimônio cultural; as pessoas recebem um papel de liderança para gerar e gerenciar os conteúdos patrimoniais que, além de constituir ações particulares de transmissão, valorização, cuidado, desfrute ou relato de ameaças aos bens envolvidos, permite que elas se tornem promotoras de comunidades patrimoniais em categorias de seu interesse. Tudo isso favorece o rompimento com o oficialismo que cerca as ações de educação patrimonial desenvolvidas pelas instituições.

Além disso, o OHC pode ser interpretado como um provedor de dados diretos para as pesquisas em educação patrimonial, uma vez que as informações publicadas pelos usuários nos mais diversos formatos (textos, imagens, comentários, vídeos), as reações e os comentários feitos durante a interação, os processos e as relações estabelecidas são submetidos a processos de anonimato, para posterior análise e interpretação por meio

de técnicas de data mining, para que, consequentemente, possam contribuem para a construção do conhecimento no campo da educação patrimonial.

Sempre e em qualquer lugar, o usuário do OHC pode acessar o patrimônio compartilhado por outras pessoas ou iniciar a aventura de tornar visível o bem ou os bens de sua escolha, desencadeando, assim, um processo de construção coletiva do conhecimento (FONTAL et al., 2024) (Figura 1).

Imagem 1 – Conceitos fundamentais para a construção do aplicativo Our Heritage Community, 2024. Fonte: Autores, 2024.

A INTERFACE

A abordagem do OHC como ferramenta digital baseia-se na análise das funcionalidades dos principais aplicativos de redes sociais – Meta (antigo Facebook), X (antigo Twitter), Instagram e Pinterest –, embora sem se alinhar totalmente a cada um deles. Todos eles compartilham a necessidade de interação do indivíduo no processo de participação – seja ela individual ou jurídica. Consequentemente, a sindicalização a uma ou outra conta (ação de unir várias pessoas para formar uma rede) é produzida pela sedução exercida pelos conteúdos publicados em um perfil específico, mas, como tal, não permite a cocriação horizontal do conhecimento – somente o uso de hashtags estabelece uma situação parcialmente análoga – (DE CASTRO, 2022; DE CASTRO e FONTAL, 2022).

No aplicativo OHC, o que prevalece é a criação de comunidades patrimoniais. O usuário, que também pode ser uma pessoa física ou jurídica – uma vez que a criação da conta está vinculada a um endereço de e-mail –, não intervém contribuindo diretamente com conteúdo para seu perfil privado, mas exige a criação prévia de uma comunidade. São seus interesses no patrimônio ou aqueles já publicados no aplicativo por outros participantes que permitem a publicação. Em outras palavras, somente a participação em uma comunidade específica (criada pelo usuário ou por outros usuários) permite que o conteúdo seja compartilhado. Em suma, o sentido das relações com o patrimônio é invertido, colocando as pessoas e o processo do patrimônio a serviço dos pontos focais de interesse. As comunidades podem ser criadas quando o conteúdo é publicado ou, também, no contexto virtual de uma comunidade criada por outro usuário, à qual é necessário se associar. O ato de compartilhar patrimônios, portanto, não decorre tanto de uma decisão exibicionista ou do objetivo de obter grande repercussão e reconhecimento social, mas dá vontade de contribuir para o crescimento daquela determinada comunidade, cujo desenvolvimento depende exclusivamente do envolvimento de seus membros. O fato de os indivíduos não serem seguidos dá grande importância ao mecanismo de busca (Imagem 1).

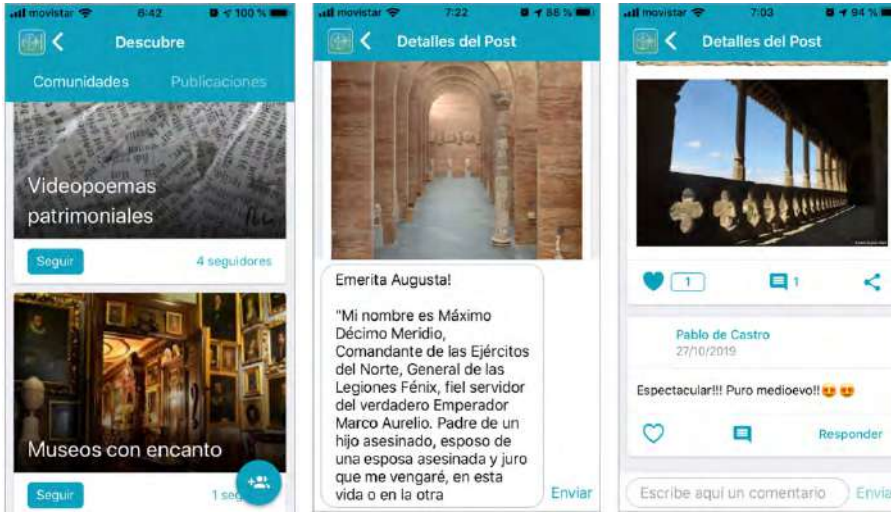

Imagem 1 – Capturas de tela do OHC, 2024. Fonte: Acervo do projeto OHC, 2019.

A variedade de formatos possíveis de serem publicados é um dos diferenciais do OHC, pois o patrimônio se manifesta de formas muito diferentes e, consequentemente, devem estar disponíveis possibilidades alternativas e complementares. A interface permite a publicação de arquivos PDF, juntamente com textos que podem ser editados posteriormente e nos quais é possível intervir usando caracteres sublinhados, negrito e

itálico; fotografias e vídeos também podem ser publicados com a possibilidade de editar alguns de seus parâmetros no próprio aplicativo, embora para uma modificação mais profunda seja aconselhável usar outros aplicativos. Todas essas opções permitem a interação por meio de comentários ou indicações de curtidas, bem como a possibilidade de compartilhar esse conteúdo em outras redes sociais (X, Instagram, Meta), aplicativos de mensagens instantâneas (Telegram, WhatsApp, Messages), AirDrop ou o próprio e-mail.

Da mesma forma, cada publicação está sujeita à avaliação da comunidade, que pode denunciar tanto o usuário quanto a publicação, caso o conteúdo expresso seja inadequado ou viole algum direito ou regra fundamental.

O processo de publicação está sujeito a uma estrutura que exige um mínimo de reflexão prévia; na verdade, as entradas não são lançadas arbitrariamente, mas envolvem um processo de tomada de decisão sobre se o objetivo é transmitir informações sobre o patrimônio (transmitir), influenciar aspectos relacionados ao seu cuidado (cuidar), destacar ou valorizar um bem cultural (valorizar) ou compartilhar a alegria de interagir com ele (desfrutar) (Imagem 2).

Imagem 2 – Capturas de tela do OHC em relação ao objetivo da publicação, 2024.
Fonte: Acervo do projeto OHC, 2019.

O aplicativo, além de permitir o aprendizado ubíquo sobre o patrimônio cultural por meio da publicação e consulta de registros feitos em qualquer lugar, mas principalmente nos próprios locais do patrimônio, permitindo o uso de hashtags ou a criação de comunidades específicas, pode se tornar um repositório virtual de conteúdo articulado

como tarefas, pesquisas ou criações direcionadas pela educação formal e informal ou, se preferir, uma vitrine de produções artísticas por meio de imagens e vídeos. A possibilidade de compartilhar textos em formato pdf também oferece uma maneira de vincular as diretrizes de trabalho aos produtos finais, mas também às chamadas institucionais realizadas pelos museus (exposições, cursos e atividades) ou centros educacionais (resultados de projetos de inovação em educação patrimonial).

DESCRIÇÃO TÉCNICA

Em termos de implementação de software, o aplicativo OHC foi desenvolvido com tecnologia Web em uma arquitetura composta por um módulo de *backend* e um módulo de *frontend* completamente independentes, o que permite fácil manutenção, adaptabilidade e escalabilidade do software (NORTHWOOD, 2018). O *backend* é a parte encarregada de comunicar o frontend com o banco de dados de forma segura e estruturada. Suas principais funções incluem garantir a autenticação e a autorização do usuário e gerenciar o armazenamento de registros no banco de dados.

O *backend* é desenvolvido na linguagem de programação PHP, seguindo o padrão de arquitetura de software Model-View-Controller (MVC). Deve-se observar que o *backend* é instalado em um servidor remoto, acessível online por meio do protocolo HTTP e sob o protocolo de criptografia SSL para garantir comunicações seguras.

O *frontend* é a parte visual da ferramenta que permite que os usuários interajam com o *backend*. Em outras palavras, é o próprio aplicativo que pode ser instalado em dispositivos móveis. Como ele se baseia em tecnologia da Web multiplataforma, foi necessário apenas um único desenvolvimento para os dois sistemas operacionais de destino (iOS e Android). Isso foi possível graças ao ambiente de desenvolvimento Cordova.

Foram usadas as linguagens de programação HTML, CSS e Javascript e adotado o princípio de aplicativo de página única (SPA) (Fink e Flatow, 2014). Essa abordagem melhora os tempos de resposta e torna a navegação muito mais rápida, melhorando assim a experiência do usuário. Para implementar esse conceito, foi usada a estrutura vue.js, que também simplifica o desenvolvimento e a manutenção subsequente.

Quanto ao design do *frontend*, foram seguidas as diretrizes oficiais propostas pela Apple e pelo Google em relação à UI/UX no desenvolvimento de aplicativos, razão pela qual foi usada a Framework7, uma estrutura de desenvolvimento de código aberto com vários componentes e utilitários. A Figura 2 mostra o fluxo de funcionamento do OHC.

Com relação aos idiomas do aplicativo, o OHC está disponível para uso em dois idiomas: espanhol e inglês. A produção e a implementação do *Our Heritage Community* foram realizadas no âmbito do projeto competitivo *Modelos de aprendizaje en entornos digitales de educación patrimonial*, financiado pelo Ministério da Ciência e Inovação da Espanha, a partir da chamada de propostas de 2019, com Olaia Fontal Merillas e Alex Ibáñez

Etxeberria como pesquisadores principais -PID2019-106539RB-I00 (De: 01/06/2020 até: 31/05/2024).

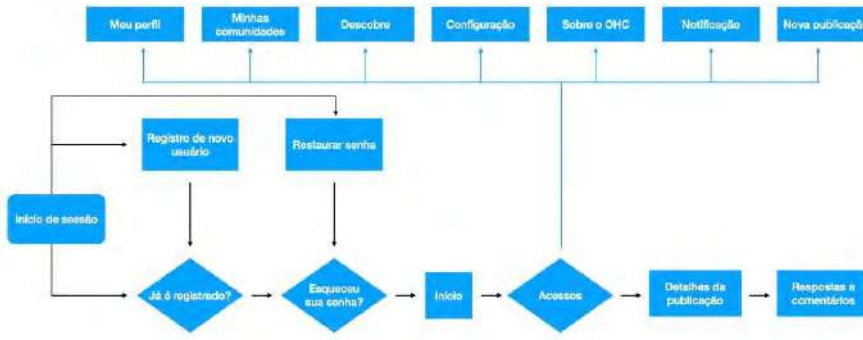

Figura 2 – Estrutura técnica do aplicativo Our Heritage Community, 2024. Fonte: Acervo dos autores.

REFERÊNCIAS

BEAVIS, C.; O'MARA, J.; THOMPSON, R. Digital games in the museum: perspectives and priorities in videogame design. **Learning Media and Technology**, 46(3), p. 294-305, 2021. https://doi.org/10.1080/17439884.2021.1896539

BONACCHI, CH.; JONES, S.; BROCCOLI, E.; HISCOCK, A.; ROBSON, E. Researching heritage values in social media environments: understanding variabilities and (in)visibilities. **International Journal of Heritage Studies**, 29(10), p. 1021-1040, 2023. DOI: 10.1080/13527258.2023.2231919

CHAMPION, E. M. Otherness of Place: Game-based Interaction and Learning in Virtual Heritage Projects. **International Journal of Heritage Studies,** 14(3), p. 210-228, 2008. https://doi.org/10.1080/13527250801953686

DAMALA, A.; RUTHVEN, I.; HORNECKER, E. The MUSETECH Model: A Comprehensive Evaluation Framework for Museum Technology. **Acm Journal on Computing and Cultural Heritage**, 12(1), Article 7, 2019. https://doi.org/10.1145/3297717

CONSEJO DE EUROPA. **Convenio Marco sobre valor del patrimonio cultural para la sociedad (Convención de Faro)**. 27 out. 2005. Disponível em: https://rm.coe.int/16806a18d3. Acesso em: 18 jul. 2022.

DE CASTRO MARTÍN, P. El uso de Instagram y los #hashtags (etiquetas) como repositorio de propuestas, trabajos y reflexiones. In: ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, L.; FONTAL MERILLAS, O.; LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. (Eds.) **Educación artística**

en la era COVID. Primer Semillero EdART de experiencias docentes, . Granada: Universidad de Granada, 2022, p. 102-107.

DE CASTRO MARTÍN, P.; FONTAL MERILLAS, O. La construcción colectiva de los contenidos de Historia en bachillerato a través de proyectos articulados en Instagram, Twitter, YouTube y blogs. In: ALONSO GARCÍA, S.; GÓMEZ GARCÍA, G.; RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, C.; RAMOS NAVAS-PAREJO, M. (Eds.) **La educación globalizada**: experiencias e investigaciones. Madrid: Dykinson, 2022, p. 242-252.

FAROOQ, U.; RABBI, I.; AKBAR, S., ZIA, K.; REHMAN, W. U. The impact of design on improved learning in virtual worlds: an experimental study. **Multimedia Tools and Applications**, 81(13), p. 18033-18051, 2022. https://doi.org/10.1007/s11042-022-12593-w

FINK, G.; FLATOW, I. Introducing Single Page Applications. In: **Pro Single Page Application Development**. Apress, Berkeley, CA, 2014. https://doi.org/10.1007/978-1-4302-6674-7_1

FONTAL, O.; ARIAS, B.; BALLESTEROS-COLINO, T.; DE CASTRO MARTÍN, P. Conceptualización del patrimonio en entornos digitales mediante referentes identitarios de maestros en formación. **Educação & Sociedade**, 43, 2022. https://doi.org/10.1590/ES.255396.

FONTAL, O. **La educación patrimonial centrada en los vínculos**: el origami de bienes, valores y personas. Gijón: Trea, 2023.

FONTAL MERILLAS, O.; DE CASTRO MARTÍN, P.; LÓPEZ MERA, A.; GARCÍA GUERRERO, A. La app Our Heritage Community. Patrimonio. **Revista de patrimonio cultural**, 82, p. 28-29, 2024.

GÓMEZ-RUIZ, M. L.; MORALES-YAGO, F. J.; DE LAZARO-TORRES, M. L. Outdoor Education, the Enhancement and Sustainability of Cultural Heritage: Medieval Madrid . **Sustainability**, 13(3), Article 1106, 2021. https://doi.org/10.3390/su13031106

IBÁÑEZ ETXEBERRIA, A.; VICENT, N.; ASENSIO, M. Aprendizaje informal, patrimonio y dispositivos móviles. Evaluación de una experiencia en educación secundaria. **Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales**, 26, p. 3-18, 2012a.

IBÁÑEZ ETXEBERRIA, A.; ASENSIO, M.; VICENT, N.; CUENCA, J. M. Mobile devices: a tool for tourism and learning at archaeological sites. **International Journal of Web Based Communities** 8(1), p. 57-72, 2012b.

IBÁÑEZ-ETXEBERRIA, A.; KORTABITARTE, A.; DE CASTRO P.; GILLATE, I. Competencia digital mediante apps de temática patrimonial en el marco DigComp. **Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado** (REIFOP), 22(1), p. 13-27, 2019.

IBÁÑEZ-ETXEBERRIA, A.; GÓMEZ-CARRASCO, C. J.; FONTAL, O.; GARCÍA-CEBALLOS, S. Virtual environments and augmented reality applied to heritage education. An evaluative study. **Applied Sciences** 10(7), p. 2352, 2020.

KHALID, M. S.; CHOWDHURY, M. S. A. Representation of intangible cultural heritage of Bangladesh through social media. **Anatolia**, 29(2), p. 194-203, 2018.

LIANG, X.; LU, Y.; MARTIN, J. A review of the role of social media for the cultural heritage sustainability. **Sustainability**, 13(3), p. 1055, 2021.

LUNA, U.; IBÁÑEZ-ETXEBERRIA, A.; RIVERO, P. El patrimonio aumentado. 8 apps de Realidad Aumentada para la enseñanza-aprendizaje del patrimonio. **Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado** (RIFOP), 33(1), p. 43-62, 2019.

NORTHWOOD, C. The full stack developer: your essential guide to the everyday skills expected of a modern full stack web developer. **Apress**. 2018. https://doi.org/10.1007/978-1-4842-4152-3

NTAGIANTAS, A.; KONSTANTAKIS, M.; ALIPRANTIS, J.; MANOUSOS, D.; KOUMAKIS, L.; CARIDAKIS, G. An Augmented Reality Children's Book Edutainment through Participatory Content Creation and Promotion Based on the Pastoral Life of Psiloritis. **Applied Sciences-Basel**, 12(3), Article 1339, 2022. https://doi.org/10.3390/app12031339

OLEINIK, T. A. Peculiarities of the realization of open education models for training future social and humanity teachers. **Information Technologies and Learning Tools**, 87(1), p. 236-254, 2022. https://doi.org/10.33407/itlt.v87i1.4171

PIETRONI, E.. From Remote to Embodied Sensing: New Perspectives for Virtual Museums and Archaeological Landscape Communication. In: FORTE, M.; CAMPANA, S. **Digital Methods and Remote Sensing in Archaeology**: Archaeology in the Age of Sensing, Switzerland, 2016. https://doi.org/10.1007/978-3-319-40658-9_19

SAHBAZ, E.; OZKOSE, A. Experiencing historical buildings through digital computer games. **International Journal of Architectural Computing**, 16(1), p. 22-33, 2018. https://doi.org/10.1177/1478077117749960

UE. **Convenio marco del Consejo de Europa sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad**. 2005.

YE, L.; WANG, R.; ZHAO, J. Enhancing Learning Performance and Motivation of Cultural Heritage Using Serious Games. **Journal of Educational Computing Research**, 59(2), p. 287-317, Article 0735633120963828, 2021.

REDE SOCIAL COMO ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO COLETIVA DE ACERVO SOBRE PATRIMÔNIO CULTURAL: O CASO DO PROJETO "A CIDADE PARA TODOS", EM BOCAINA-SP

Ana Laura Assumpção
Bruna Cristina Bevilaqua
João Gonçalves Neto
Maria Helena Gabriel
Paulo César Castral

INTRODUÇÃO

Compreender as referências culturais reconhecidas e reproduzidas em um grupo social é uma chave de estudo na área do patrimônio cultural. Práticas e produtos culturais que continuam aparecendo entre conjuntos de pessoas são considerados como objeto de análise neste artigo. A partir da discussão de Laurajane Smith (2021), é possível citar três escalas distintas no contexto atual de discussão do patrimônio. A primeira, que ocorre em nível institucional, cuja constituição do patrimônio acontece por meio de políticas públicas e por profissionais do patrimônio, responsáveis por eleger os bens que irão compor determinada narrativa. A segunda, composta pelas comunidades, espaço dado a constituição do patrimônio via sentidos e expressões da comunidade e a terceira escala aparece no âmbito da família e do indivíduo, a qual engloba os referenciais presentes na própria casa e na própria família, por exemplo, narrativas familiares transmitida por gerações, fotografias e objetos antigos de família.

É sobre as duas últimas escalas que o presente artigo se concentra, considerando a atenção para uma participação ativa desses sujeitos. Trata-se de compreender o papel de comunidades e indivíduos na esfera da preservação patrimonial, porque os "processos participativos de identificação do patrimônio devem ser construídos com e não para as comunidades" (FLORÊNCIO, 2022, p. 451). Nesse campo, a elaboração de ações educativas libertadoras (FREIRE, 1987) permite construir condições para a inserção de diversos agentes no processo de identificação e preservação de seus patrimônios. Tendo a educação como um "direito social e necessidade" (BRASIL, 1988; SÃO PAULO, 1989; SCIFONI, 2019, p. 29), é possível tomar o campo patrimonial como um meio para produzir criticidade frente à realidade contemporânea. Assuntos correlatos (e.g. "O que é preservado?", "Por que isso foi preservado?") podem ser abordados relacionalmente, não se limitando às discussões ontológicas sobre referências culturais institucionalizadas, nem às noções de "alfabetização cultural" (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999) – compreensão bancária da educação (FREIRE, 1987).

A atuação dos profissionais da área do patrimônio não deve acontecer de forma hierarquizada em relação às demais esferas da sociedade, na qual eles são autorizados, por sua expertise técnica ou relação política, a definir os bens que merecem ser preservados em função de suas características inerentes. As ações referentes à educação patrimonial devem ser entendidas não como capacitação para preservar, "mas na afirmação contínua de que as pessoas são protagonistas no processo, sendo os seus valores e conhecimentos produzidos reconhecidos" (PINHEIRO, 2015, p. 14).

Trata-se, então, de compreender os indivíduos, ou ainda, as comunidades como participantes ativos nesse trabalho de mobilização de saberes, de modo que o conhecimento trazido por eles seja também ouvido e possibilite a criação de um espaço horizontal de troca de conhecimentos. Para Florêncio (2015), a educação patrimonial contribui para a criação de canais de interlocução da sociedade com os setores públicos – responsáveis pela política de patrimônio cultural –, por meio de mecanismos de escuta e de observação que permitam acolher e integrar as singularidades, identidades e diversidades locais. No Brasil, apesar de serem adotadas diversas nomenclaturas para tratar de assuntos que envolvem educação no campo do patrimônio ("educação patrimonial", "ação educativa em museus" etc.), a perspectiva que se mantém entre elas é de "um trabalho educativo voltado à mobilização de saberes em torno do patrimônio, memória e da herança cultural, tanto em espaços da educação formal como informal" (SCIFONI, 2017, p. 6).

Isso não se refere necessariamente à transmissão mecânica daquilo que deve ser considerado patrimônio cultural, porque "apresentar conceitos, antes de construir uma possibilidade de entendimento a partir da realidade vivida, é negar a possibilidade de nossos interlocutores se perceberem como sujeitos de sua cultura, da história e do mundo" (SCIFONI, 2017, p. 11). As ações posteriormente descritas buscam, não somente fornecer reflexões a respeito do patrimônio, mas incentivar o compartilhamento de produtos que revelem objetos, lugares, construções, festejos, práticas e saberes com os quais cada um dos envolvidos se reconhece e pelos quais os grupos mantêm suas práticas culturais.

Considerando as reflexões apontadas e tendo como base o método da Ciência Cidadã – o qual possibilita a complementação de conhecimento científico e empírico –, cita-se, como resultado de um trabalho de educação patrimonial em andamento, o projeto A Cidade para Todos: percepção, pertencimento e preservação do patrimônio cultural como forma de constituição dos sentidos de coletividade na cidade de Bocaina-SP[1] e, especificamente, algumas das ações educativas elaboradas no ambiente digital. Apoiadas na abordagem da netnografia, tais ações reforçam a importância de seu caráter empoderador e democrático ao possibilitar e fortalecer a participação social no processo preservacionista.

[1] *Será referido ao longo do texto apenas como "A cidade para todos".*

Bocaina[2], bem como demais cidades da Zona Araraquarense do Estado de São Paulo, desenvolveu-se a partir do binômio café-ferrovia (MILLIET, 1982). As lavouras de café e as legislações sobre migração propiciaram a colonização do território por imigrantes, em sua maioria europeus, mão de obra utilizada no início do século XX (CAMARGO, 1952). Nesse contexto dos anos 1900, a configuração urbana começa a tomar forma, tendo sido construído um traçado urbano e diversas edificações, muitas delas seguindo os padrões estilísticos europeus – as referências culturais desses imigrantes –, sobretudo evidenciado em características do estilo eclético, em destaque na época. No campo da arquitetura, "ecletismo designa a atitude dos arquitetos do século XIX que utilizaram elementos escolhidos na história, com a intenção de produzir uma nova arquitetura [...] adaptada aos novos tempos" (PEDONE, 2005, p. 127). Em um contexto de novidades técnico-científicas, mudanças sociais e revolução industrial, a arquitetura eclética foi um meio para absorvê-las. Como reflexo do contexto de imigração europeia na região, ressalta-se que, ainda hoje, a população bocainense é majoritariamente branca, 8.106 habitantes, seguida pela população parda, 2.152 habitantes, preta, 549, amarela, 36 e indígena, 15; sendo que, em números, a população da cidade, segundo o Censo de 2010, é de 10.859 habitantes: 10.006 urbana e 853, rural[3] (IBGE, 2012,). No último censo, a população bocainense foi calculada em 11259 pessoas (IBGE, 2022), sem atualizações acerca de cor de pele e zona municipal de habitação.

Sabe-se que, atualmente, Bocaina é classificada como Município de Interesse Turístico (MIT)[4] na Lei nº 17469/2021[5], em seu décimo quarto inciso do artigo terceiro (SÃO PAULO, 2021).

> A identidade turística de Bocaina é o Turismo Histórico Patrimonial e o Turismo Cultural Religioso com destaque para as telas de Benedito Calixto, os Casarões centenários e a famosa Festa de São João cujo principal atrativo é a passagem dos fiéis descalços pelo braseiro aceso em frente à Igreja de São João [...]. Bocaina

---

[2] *Bocaina, cidade do interior do estado de São Paulo, foi criada como um distrito de paz de Jaú – município vizinho – por meio do decreto estadual nº 131, de 1891. No mesmo ano, com a publicação do decreto nº 175, o distrito foi elevado à categoria de vila. Pela lei nº 1.038, de 1906, que dispõe sobre a organização municipal, Bocaina passou a ser uma cidade paulista. Em 1938, em um novo quadro de divisão territorial, expresso pelo decreto nº 9.775, o município teve seu nome (São João da Bocaina) alterado para sua forma atual.*

[3] *A população rural de Bocaina diminuiu enquanto a urbana aumentou. Em 1940, por exemplo, havia 9.129 habitantes em Bocaina: 2.234 urbanos e 6.895 rurais (IBGE, 1941, p. 64).*

[4] *A Lei Complementar nº 1.261, de 29 de abril de 2015 lista as condições necessárias para um município ser classificado como de Interesse Turístico (SÃO PAULO, 2015).*

[5] *A classificação de Bocaina como MIT foi proposta no Projeto de Lei nº 316/2017 e no Projeto de Lei nº 635/2018. A Lei nº 16938/2019 foi resultado da tramitação desses Projetos de Lei na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, porém foi revogada dois anos depois, tendo sido substituída pela Lei nº 17469/2021.*

possui também o Ecoturismo, aproveitando o prolongamento do Rio Jacaré-Pepira que cruza o município. (SÃO PAULO, 2017).

A cidade ainda possui centenas de edificações construídas no período cafeeiro relativamente preservadas – umas mais, outras menos –, mas sendo possível identificar seus períodos históricos. O conjunto de construções no centro antigo da cidade é marcado pelos traços do ecletismo arquitetônico e está sob estudo de tombamento pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), órgão responsável por pesquisar, identificar, proteger e valorizar o patrimônio cultural estadual paulista. Essa instituição foi responsável por tombar, em 1969, o conjunto de telas de Benedito Calixto no Estado de São Paulo, sendo que treze delas, representando passagens religiosas, estão localizadas na Igreja Matriz de Bocaina. Além dessas telas, o Condephaat tombou, em 2010, o edifício em que havia o Grupo Escolar de São João da Bocaina (atualmente Escola Municipal de Ensino Fundamental Leônidas Pacheco Ferreira) – a menos de trezentos metros da Igreja Matriz – por meio da Resolução da Secretaria da Cultura nº 60, de 2010.[6]

Após esse breve panorama elaborado acerca do papel das instituições do patrimônio – primeira escala definida por Smith (2021) –, ressalta-se o foco deste trabalho nas duas últimas escalas definidas por Smith: as comunidades e indivíduos. Isto porque pretende-se apresentar a temática do patrimônio cultural a partir da identidade dos grupos sociais, no caso, moradores, ex-moradores, amigos da cidade de Bocaina. É notório que o conjunto de bens bocainenses, oficialmente considerados como patrimônio cultural paulista como visto acima, não contempla outros tantos patrimônios que são reconhecidos pelos grupos sociais e que não aparecem de modo institucionalizado. É na busca por evidenciar tais referenciais culturais que este artigo propõe-se debruçar.

A CONSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Compreende-se que o patrimônio cultural possa ser interpretado como coleções de bens móveis e imóveis, por meio dos quais diferentes grupos sociais definem suas identidades. Essa definição acontece nos enunciados, localizados espacial e temporalmente, produzidos por agentes sociais que interagem entre si e constroem significados, categorizando o espaço físico, mediante diferentes gêneros discursivos (GONÇALVES, 2007, p. 121). Neste sentido, na medida em que o passado "é aproximado da contemporaneidade, da experiência pessoal, torna-se um objeto familiar, passível de investigação" (GONÇALVES, 2007, p. 146).

[6] *A resolução de tombamento das construções escolares, executadas pelo governo estadual no período entre 1890 e 1930, foi baseada nos estudos do processo nº 24.929/1986. Foram 126 imóveis tombados individualmente e em seu conjunto por serem representações de políticas estaduais sobre educação e sobre construção de obras públicas durante a primeira república (SÃO PAULO, 2010).*

> Quanto mais fortes são tais ligações emocionais, maior será o sentimento de pertencimento dos indivíduos em um grupo ou comunidade. Sentimento esse, por sua vez, indispensável para a solidificação e preservação de um determinado agrupamento de pessoas. (FREITAS, 2008, p. 45).

Somente é possível estabelecer um sentimento de pertencimento com algo, quando há vivência e experiência. Entendendo a experiência, conforme pontua Tuan (1983, p. 9), como algo que abrange as diferentes maneiras através das quais um indivíduo conhece e constrói a realidade, desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, o paladar e o tato, até a percepção visual ativa. Para esse autor, "a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência" (TUAN, 1983, p. 10). Ancorado na experiência, o sentimento de pertencimento é um suporte para a manutenção da solidariedade em comunidades. É por meio desse sentimento que ações de preservação se fortalecem, pelo simples fato de os grupos desejarem manter vivos determinados lugares, com suas culturas, saberes e tradições para as futuras gerações.

As relações e conexões criadas em um determinado lugar proporcionam a eclosão de um sentimento de pertença ou de pertencimento, na medida em que o indivíduo estabelece vínculos afetivos e identitários ao experienciar a vida em determinado lugar, em um processo transitivo entre conhecer, conhecer-se e reconhecer-se no outro. "O sentimento de pertencimento implica em olhar e reconhecer-se. Provoca ainda pensar em si mesmo como integrante de uma sociedade que atribui símbolos e valores éticos e morais, o que destaca características culturais" (CARDOSO, 2017, p. 89). O reconhecimento de si no outro, enquanto ser social e cultural, fortalece a ligação entre os indivíduos, que juntos compõem uma comunidade também fortalecida. Segundo Freitas (2008, p. 42), "o sentimento de pertença ao grupo e ao lugar é fundamental para a manutenção e coesão da comunidade".

Complementando tal maneira mais pluralizada de enxergar o patrimônio, Laurajane Smith (2021) entende o patrimônio cultural como uma prática, uma performance, como "momento de ação, não algo congelado em uma forma material" (SMITH, 2021, p. 142). Essa reflexão sobre o que é o patrimônio implica repensá-lo para além da sua materialidade e monumentalidade, compreendendo-o, no contexto atual de ampliação do termo, como "construção social" (MENEZES, 2009; SMITH, 2021). A palavra construção pressupõe ação, interação, mudança, crescimento, e, quando qualificada com o adjetivo social, pode ser pensada como um processo que se desenvolve a partir de relações entre indivíduos e de troca de informações, em suma, de interações simbólicas que constituem o sentimento de pertencimento.

Associada ao ato de colecionar, a constituição de um patrimônio (categoria diversificadamente qualificável: cultural, histórico, artístico etc.) é um modo de relação subjetiva entre agentes agrupados, "é um dado de nossa consciência e de nossa linguagem; um pressuposto que dirige nossos julgamentos e raciocínios" (GONÇALVES, 2007, p. 111). O patrimônio é uma categoria familiar ao pensamento moderno ocidental, passível

de problematização por ser compreendido como parte da vida social e cultural de determinado grupo. Os significados modernos do patrimônio começam a aparecer na cultura ocidental, durante o século XVIII, com a formação dos Estados Nacionais (CHOAY, 2001). Neste contexto, o conceito ampliado de patrimônio cultural não só aparece, como ganha espaço ao buscar representar tais ações. Representar e fortalecer a diversidade de culturas, cada qual com seus significados, é uma das atribuições do conceito.

> Embora patrimônio seja algo constituído, não há uma única ação característica, mas antes uma gama de atividades que incluem lembrar, comemorar, comunicar e transmitir conhecimento e memórias, assim como assegurar e expressar identidade, valores e significados sociais e culturais. (SMITH, 2021, p. 142).

A partir do fim do século XVIII, o passado e a memória passam a ser mobilizados na construção de identidades pessoais e coletivas, a identidade da nação se torna pautada em monumentos herdados do passado, que funcionam como mediadores entre diferentes dimensões temporais, "o 'passado nacional' é simbolicamente usado com o objetivo de fortalecer a identidade pessoal e coletiva do presente" (GONÇALVES, 2007, p. 123). Esse pensamento – advindo da Europa, especialmente da França (SCIFONI, 2019) –, ainda focado na noção de patrimônio enquanto herança e valorização de monumentos que simbolizam o passado, começa a ser questionado no Brasil com mais intensidade nas décadas de 1970 e 1980, culminando com a criação dos Artigos 215 e 216 da Constituição de 1988, já citada anteriormente. Segundo Oliveira, a definição de patrimônio cultural, com base nessa revisão do conceito,

> deve ser a mais abrangente e democrática possível, não estando presa à necessária oficialidade da ação de preservação, mas compreendendo que as próprias comunidades podem definir aquilo que consideram como representativa do seu passado, da sua memória, da sua história, portanto, do que lhes confere identidade, e que podem também definir uma ação de conservação. (OLIVEIRA, 2016, p. 47).

Os processos de valorização desses significados sociais e culturais, retomando as palavras usadas por Smith, apenas fazem sentido quando as escalas da comunidade e do indivíduo participam ativamente de todas as etapas. A escala das instituições, dos especialistas do patrimônio, deve ser entendida como suporte, na medida em que abrem espaços de diálogo e promovem uma integração horizontalizada.

Sendo assim, o patrimônio não é algo estático e unânime, ocorre de modo distinto a depender das escalas e dos contextos. Como o patrimônio cultural não é fixo, ele está atrelado à presença de um indivíduo, grupo ou comunidade que o atribua valores, que o reconheça como "referência cultural", o que implica, como aponta Fonseca (2001, p. 112), na consideração de um sujeito, retirando "o foco dos bens" para direcioná-los para a "dinâmica de atribuição de sentidos e valores" – atribuídos sempre por sujeitos diferentes.

Compreender a categoria patrimônio a partir das relações sociais e simbólicas permite ampliar seus domínios para fenômenos intangíveis. Por fazerem mediações sensíveis, os sistemas simbólicos presentes no patrimônio não só comunicam, mas fazem agir, construindo e formando os agentes e suas relações de pertencimento entre si e com os lugares, onde se materializam tais sistemas. "Os objetos que identificamos e preservamos enquanto 'patrimônio cultural' de uma nação ou de um grupo social qualquer, não existem enquanto tal senão a partir do momento em que assim os classificamos em nossos discursos" (GONÇALVES, 2007, p. 142). Os discursos sobre o patrimônio são, assim, o próprio patrimônio, na medida em que se produzem elementos contemplados por essa categoria, para analisá-los, observam-se as classificações usadas por esses agentes, compreendendo seus significados em função de determinado tempo e espaço.

"A CIDADE PARA TODOS" E A AÇÃO EDUCATIVA DIGITAL

"A cidade para todos" é um projeto desenvolvido por sete integrantes[7] que realizam pesquisas acadêmicas a partir do município paulista de São Carlos, no Núcleo de Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC), do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Esse projeto foi criado no começo de 2020, justamente no período inicial da pandemia do coronavírus, com o objetivo de estabelecer relações entre as pesquisas científicas produzidas na universidade pelos integrantes do projeto e pelos habitantes da cidade, possibilitando a criação de um ambiente propício para a troca de conhecimentos. Por ter sido constituído no contexto da pandemia, muitas das ações propostas pelo projeto foram pensadas para ocorrer remotamente. Mais do que simplesmente serem executadas nesse formato, foi preciso, também, tentar compreender a demanda e a conformação do momento ímpar que a sociedade estava vivendo.

A saber, as ações do "A cidade para todos" foram estruturadas em três grupos: ações educativas nas escolas; ações digitais; e ações presenciais na cidade. A discussão proposta para este artigo se limita ao segundo grupo, de ações digitais.

O primeiro contato com a população de Bocaina foi feito via ação digital, através da criação de um perfil na rede social Instagram®, com o nome de @acidadeparatodos. Esse perfil foi criado com a finalidade de ser um meio de comunicação com a população, um espaço de proposição de trocas simbólicas mediadas por uma rede social, o qual permite identificar usos da categoria patrimônio cultural e compreender as relações entre os cidadãos bocainenses e suas referências culturais.

Pode-se dizer, também, que o perfil @acidadeparatodos abre espaço para as narrativas da história pública digital – termo discutido por Serge Noiret (2015), para expressar os modos de comunicação da história e das fontes do passado por intermédio da rede. O

[7] *Ana Laura Assumpção, Ana Paula de Castro Vieira, Beatriz Habermann, Bruna Cristina Bevilaqua, João Gonçalves Neto, Maria Helena Gabriel, Paulo César Castral.*

autor afirma que a virada digital e, consequentemente, a difusão da história digital remodelou a maneira de documentar e acessar a história, a qual possibilitou a abertura para a atuação de um público maior, de forma participativa e em sintonia, ao promover espaços de história e, portanto, de conhecimentos (NOIRET, 2015).

Sendo assim, considerando que os patrimônios culturais supracitados, reconhecidos pelo Condephaat, estejam limitados a patrimônios materiais de incidência eclética, busca-se a construção de conhecimento junto a grupos sociais de Bocaina que atribuem valores e significados a elementos de seus cotidianos, produtos de suas próprias práticas culturais e que podem, ou não, extrapolar o tipo do patrimônio já consolidado na cidade. Procuram-se diversos elementos nas interações com diferentes agentes bocainenses para que, assim, novos conhecimentos possam ser produzidos e aqueles existentes possam ser valorizados. As produções e reproduções de símbolos identitários são investigadas a partir de publicações em uma rede social, por funcionarem como dispositivo de demonstração de interesses e percepções dos sujeitos que se reconhecem nesses bens culturais.

Para isso, o projeto "A cidade para todos" tem como objetivo possibilitar a interação entre pesquisadores e aqueles que têm vínculo afetivo com a cidade. Essa interação possibilita o registro do patrimônio cultural municipal com base nas premissas metodológicas da Ciência Cidadã, cuja prática abrange a participação de agentes que não se situam, necessariamente, em posições acadêmicas. O método da Ciência Cidadã se baseia em produzir conhecimento científico em colaboração com a sociedade, considerando que a participação dos cidadãos nesse processo é fundamental. É a ampliação da participação do público que possibilita a ampliação da produção de conhecimento.

Na Ciência Cidadã, os processos relacionais humanos orientam os métodos utilizados, porque não há leis universais que correspondam às complexidades do espaço social onde acontecem essas interações sociais (BASKERVILLE, 1999). Ainda segundo a European Citizen Science Association (ECSA), os cidadãos envolvidos com ela atuam como "contribuidores, colaboradores ou como líderes de projeto" (ECSA, 2015). Os resultados desses projetos se configuram como produção de conhecimento científico, zelando por questões éticas e legais referentes a direitos autorais, propriedade intelectual e partilha de dados.

Segundo a ECSA, a Ciência Cidadã pode ser aplicada em diversas disciplinas (ECSA, 2015). Embora grande parte de sua aplicação seja em pesquisas de cunho ambiental, tal método começa a ganhar espaço no campo das ciências sociais, sobretudo no campo do patrimônio cultural, como é o caso do projeto "A cidade para todos". Dentre os princípios-chave da Ciência Cidadã, destaca-se que, ao contrário de métodos científicos tradicionais, este providencia oportunidades para um maior envolvimento do público e uma democratização da ciência. É esse caráter inclusivo que enquadra a Ciência Cidadã

no conceito de Ciência Aberta, ao tornar o conhecimento científico aberto e passível de ser compartilhado para toda a sociedade.

Quanto ao emprego de Ciência Cidadã, especificamente, na temática do patrimônio cultural, é possível citar o projeto *CitizenHeritage*[8]. Esse projeto faz parte do programa Erasmus+ (2020-2023) e é resultado da parceria entre três universidades[9], visando proporcionar, a Instituições de Ensino Superior, novas perspectivas e oportunidades de inclusão de práticas de Ciência Cidadã para fins sociais nas atividades de ensino e aprendizagem. Para tanto, esse projeto busca desenvolver uma seleção de boas práticas sobre como se beneficiar da circulação de conhecimento dentro e fora da academia e, ainda, como adotar um papel mais ativo dentro da sociedade. No projeto *CitizenHeritage*, parte-se do princípio de que, no mundo digital, com a disponibilização de vastos acervos publicados em acesso aberto e a crescente disponibilidade de ferramentas para engajamento e interação online, abrem-se novas possibilidades para estimular, ainda mais, a criação e a circulação do conhecimento entre os cidadãos. Para consolidar e divulgar o envolvimento dos cidadãos no campo do patrimônio cultural, o projeto conta com a realização de uma série de eventos em toda a Europa, buscando uma melhor colaboração entre as Instituições de Ensino Superior e o setor do patrimônio cultural (HERITAGE RESEARCH HUB, 2023).

Nesse sentido, alguns pontos relacionados ao patrimônio cultural são levantados, como: 1) envolver os cidadãos na educação e na curadoria do patrimônio cultural, uma vez que há uma intensa atuação das Instituições do Patrimônio Cultural à procura de novas formas de envolver os cidadãos nas suas atividades; 2) colaborar com o setor de patrimônio cultural, pois o projeto pretende abranger partes interessadas e profissionais no domínio do patrimônio cultural digital, de modo a estabelecer a colaboração para o compartilhamento de conhecimento e co-curadoria entre os envolvidos; e 3) focar em inovação tecnológica e participação, com vistas a testar como as mais recentes inovações tecnológicas de gerenciamento do patrimônio cultural digital podem apoiar e aprimorar a participação da Ciência Cidadã, tanto do ponto de vista pedagógico quanto preservacionista (HERITAGE RESEARCH HUB, 2023).

Após apresentar uma base de discussão sobre o campo do patrimônio cultural e compreender como se configura a Ciência Cidadã, citando um exemplo de sua aplicação no âmbito patrimonial, põe-se foco na ação digital desenvolvida pelo projeto "A cidade para todos" , através do perfil @acidadeparatodos no Instagram®.

Ao adentrar no contexto da rede social enquanto ferramenta de difusão de conhecimento – neste caso, difusão do patrimônio cultural local –, o presente estudo se apoia na abordagem recente denominada de netnografia – termo cunhado por Kozinets (2014) –, ou ainda conhecida por outros nomes como etnografia digital e etnografia

---

[8] *Disponível em: https://www.heritageresearch-hub.eu/project/citizenheritage/. Acesso em: 9 fev. 2023.*

[9] *KU Leuven, National Technical University of Athens e Erasmus Universiteit Rotterdam.*

online. Enquanto o método da etnografia se fundamenta em coletar dados a partir de uma observação atenta sobre um fato ou uma comunidade, compreendendo como se desenvolvem determinadas relações sociais, a netnografia procura seguir essa linha de investigação, porém se utilizando do ambiente virtual para coletar seus dados. O caráter investigativo e a observação da realidade do outro são comuns em ambos os métodos (SILVA, 2015). Segundo Kozinets (2014), a netnografia é uma etnografia especializada que utiliza as comunicações mediadas por computador como fonte de dados para compreender um fenômeno cultural na Internet.

Considera-se que a netnografia se apresenta como um "método essencial de observação, análise, conhecimento e compreensão para esse tempo, esse espaço e essa conjuntura" (AGUIAR, 2019, p. 119) e, tendo em vista o contexto atual, em que a cultura contemporânea está totalmente atrelada ao mundo digital, pode-se entender as relações existentes nos mundos sociais, mediadas por dispositivos conectados, através deste método (AGUIAR, 2019).

> [...] desprezar a condição digital no contexto da cultura contemporânea, a qual alastra-se em múltiplas esferas das relações sociais (se apresentando também como campo e/ou objeto de pesquisa) é ignorar o fenômeno social da nossa era e tornar perecíveis os métodos antropológicos tradicionais por supostamente não darem conta de explicar as culturas intoxicadas pelas tecnologias nas relações sociais e materiais. (FERRAZ, 2019, p. 48).

Neste sentido, o presente estudo se concentra em analisar o perfil @acidadeparatodos, no Instagram, na tentativa de compreender como se apresenta a relação identitária e de pertencimento entre os seguidores do perfil e o patrimônio cultural de Bocaina. A análise se baseia na coleta de dados online (RAHM-SKÅGEBY, 2011), no caso, o alcance das publicações, bem como os comentários e as mensagens recebidas, a partir de uma observação online aberta (RAHM-SKÅGEBY, 2011), na qual os pesquisadores atuam ativamente em diálogo e debate com membros do perfil.

As publicações a serem contempladas neste artigo ocorreram no período entre 2 de dezembro de 2020 e 23 de maio de 2022, totalizando 280 publicações e alcançando diferentes públicos, os quais puderam interagir com o perfil por meio das ferramentas disponibilizadas pela rede social: ao todo, foram 6688 curtidas e 217 comentários. A partir dessas interações, os engajamentos – curtidas, comentários e mensagens diretas – foram quantificados, possibilitando a análise dos efeitos de conjuntos de publicações na página do projeto.

Do ponto de vista quantitativo, salienta-se que o público da página é composto 65,7% por mulheres e 34,3% por homens, na população de Bocaina são 5.506 pessoas do sexo masculino e 5753 do feminino (IBGE, 2022). Na questão etária, os seguidores do perfil variam entre 18 e 64 anos, a maior parte, 30,5%, tem entre 25 e 34 anos – faixa etária também majoritária entre a população bocainense –, seguida de 28,8% que têm entre 35 e 44, 13,6% têm entre 45 e 54 anos, 11,9% têm entre 18 e 24 anos e o menor grupo, 10,8%,

entre 55 e 64 anos. Completando o perfil do público, a localização geográfica da maioria é, de fato, Bocaina, constituindo 37,2% do total; seguido por São Carlos (cidade do projeto "A cidade para todos"), 7,7%; São Paulo (cidade atual de vários ex-moradores e amigos de Bocaina), 6,6%; Jaú (cidade vizinha mais próxima de Bocaina), 5,8% e, por fim, Bauru (cidade sede da região administrativa da qual Bocaina faz parte), 3,6%

Para analisar as publicações desse perfil, utilizou-se, em conjunto com a netnografia, a estratégia qualitativa de pesquisa (GROAT; WANG, 2012, p. 218). Compreende-se que estes dados foram produzidos em situações cotidianas por colaboradores engajados nas interações induzidas, possibilitando investigações sobre o contexto em que elas ocorrem. Levam-se em consideração os esquemas classificatórios mobilizados por esses participantes e os significados que eles revelam. Isso implica em investigar o modo como um grupo social atribui sentido à realidade e, portanto, como ele a produz. A abordagem que se segue, então, é a análise de conteúdo (BARDIN, 2011), prosseguindo com a apresentação da organização da análise, a codificação dos dados, suas categorizações e inferindo informações a partir desses processos, pois "através da reconstrução de representações, os analistas de conteúdo inferem a expressão dos contextos, e o apelo através desses contextos" (BAUER; GASKELL, 2013, p. 192).

As três publicações iniciais aconteceram em 2 de dezembro de 2020, apresentando o projeto e sua origem: pesquisas acadêmicas que se interseccionam em práticas culturais existentes na cidade de Bocaina. As últimas publicações do período analisado aconteceram em 23 de maio de 2022, comemorando o aniversário da cidade. As publicações se dividem em três grupos (Figura 1): 1) Acervo da pesquisa – incluindo acervos institucionais, 2) Acervos privados de colaboradores e 3) Eventos e chamadas para contribuição.

Grupo	Publicações		Curtidas		Comentários	
1	140	50,00%	3293	49,24%	125	57,60%
2	115	41,07%	2794	41,78%	69	31,80%
3	25	8,93%	601	8,99%	23	10,60%
Total	280	100,00%	6688	100,00%	217	100,00%

Figura 1 – Publicações, curtidas e comentários por grupo. Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

Das 280 publicações, tem-se 140 publicações no primeiro grupo (3293 curtidas e 125 comentários), 115 no segundo (2794 curtidas e 69 comentários) e, no terceiro, 25 (601 curtidas e 23 comentários). No primeiro grupo (50% das publicações, 49,24% das curtidas e 57,6% dos comentários), estão publicações resultantes do trabalho de integrantes acadêmicos do projeto. No segundo (41,07% das publicações, 41,48% das curtidas e 31,8% dos comentários), estão arquivos enviados por agentes que responderam às chamadas para contribuição. No terceiro grupo, estão publicações pontuais convidando agentes a

compartilhar suas referências culturais e, também, eventos, avisos e comemorações (8,93% das publicações, 8,99% das curtidas e 10,6% dos comentários).

No primeiro grupo de publicações – Acervo da pesquisa –, estão contidos catorze blocos temáticos resultantes das investigações científicas realizadas. Esses blocos podem ser categorizados da seguinte maneira (Figura 2): a) Redescobrindo a história; b) Fotos antigas; c) Fachadas; d) Caderno de Campo; e) Desenho de Observação; f) Detalhes; g) Alvorada; h) Antes e depois; i) Resultados da exposição; j) Fotos atuais; k) Janelas; l) Outros carnavais; m) Jornais antigos; n) Clubes. Na tabela 2, apresentam-se as métricas de cada bloco.

Grupo 1						
Conjuntos	**Publicações**		**Curtidas**		**Comentários**	
a	3	2,14%	70	2,13%	3	2,40%
b	9	6,43%	255	7,74%	3	2,40%
c	11	7,86%	245	7,44%	0	0,00%
d	6	4,29%	156	4,74%	3	2,40%
e	9	6,43%	253	7,68%	10	8,00%
f	9	6,43%	250	7,59%	20	16,00%
g	9	6,43%	198	6,01%	2	1,60%
h	17	12,14%	601	18,25%	26	20,80%
i	33	23,57%	539	16,37%	29	23,20%
j	6	4,29%	130	3,95%	11	8,80%
k	8	5,71%	181	5,50%	1	0,80%
l	5	3,57%	123	3,74%	2	1,60%
m	12	8,57%	220	6,68%	15	12,00%
n	3	2,14%	72	2,19%	0	0,00%
Total	140	100,00%	3293	100,00%	125	100,00%

Figura 2 – Publicações, curtidas e comentários no grupo 1. Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

No segundo grupo de publicações – Acervos privados de colaboradores –, consideraram-se as respostas obtidas dos convites (inseridos no terceiro grupo de publicações), em que sujeitos puderam enviar documentos por eles produzidos ou armazenados. As publicações desse grupo podem ser analisadas a partir de fotos, desenhos, objetos etc.

> Fotos antigas, roupas de infância, álbuns de figurinhas, brinquedos antigos, toda pessoa guarda algum tipo de objeto que remete a experiência vivida em seu passado, ainda que ele seja muito recente. A guarda destes objetos pessoais se dá

> na medida em que cada um deles é capaz de mobilizar lembranças, necessárias a compreensão do que somos como indivíduo humano, ou seja, da formação de uma identidade. (SCIFONI, 2017, p. 12).

Nesse segundo grupo, distinguem-se quatro blocos: a) Vamos desenhar Bocaina?; b) Vamos fotografar Bocaina?; c) Vamos compartilhar nossos objetos afetivos?; e d) Clubes de Bocaina. Nessas publicações, pode-se observar representações – desenhos e fotografias – das referências culturais percebidas e reconhecidas por sujeitos bocainenses. A distribuição de interações desses blocos aparece na Figura 3.

Grupo 2						
Conjuntos	**Publicações**		**Curtidas**		**Comentários**	
a	25	21,74%	787	28,17%	30	43,48%
b	40	34,78%	1128	40,37%	13	18,84%
c	44	38,26%	736	26,34%	20	28,99%
d	6	5,22%	143	5,12%	6	8,70%
Total	115	100,00%	2794	100,00%	69	100,00%

Figura 3 – Publicações, curtidas e comentários no grupo 2. Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

Grupo 3						
Conjuntos	**Publicações**		**Curtidas**		**Comentários**	
a	3	12,00%	42	6,99%	5	21,74%
b	10	40,00%	238	39,60%	8	34,78%
c	5	20,00%	180	29,95%	7	30,43%
d	7	28,00%	141	23,46%	3	13,04%
i	1	4,00%	29	4,83%	1	4,35%
ii	1	4,00%	18	3,00%	0	0,00%
iii	1	4,00%	19	3,16%	0	0,00%
iv	1	4,00%	35	5,82%	2	8,70%
v	3	12,00%	40	6,66%	0	0,00%
Total	25	100,00%	601	100,00%	23	100,00%

Figura 4 – Publicações, curtidas e comentários no grupo 3. Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

O último grupo – Eventos e chamadas para contribuição – tem suas publicações divididas nos seguintes conjuntos: a) Apresentação; b) Comemorações (Aniversário da cidade, Alvorada e Fim de Ano); c) Exposição de fotografias no cinema municipal entre 25 e 29 de agosto de 2021; e d) Convites para colaboração nas seguintes ações: i) Vamos desenhar Bocaina? ii) Vamos fotografar Bocaina? iii) Vamos compartilhar nossos objetos afetivos? iv) Outros Carnavais, e v) Clubes de Bocaina. Os valores de cada conjunto estão na Figura 4.

Os materiais enviados ao perfil por colaboradores possuíram maior variedade temática em comparação com as publicações realizadas a partir das pesquisas de integrantes do projeto "A cidade para todos", demonstrando, ao mesmo tempo, que as práticas culturais – e seus produtos – relativas a grupos sociais existentes em Bocaina não se reduzem às problematizações acadêmicas e que, quando há interações com eles, é possível complexificar a compreensão dos elementos enquadrados em categorias relativas ao patrimônio cultural.

INTERAÇÕES: PUBLICAÇÕES, COMENTÁRIOS E MENSAGENS

No contexto das publicações na página "A cidade para todos", foram selecionadas algumas interações produzidas na rede social e, em seguida, foram investigados os comentários nas publicações e as mensagens recebidas. As imagens abaixo (Figura 5 e Figura 6) fazem parte da publicação com a maior quantidade de comentários, inserida no bloco "Detalhes", do primeiro grupo – acervo da pesquisa.

Figura 5 – Primeira imagem da publicação com mais comentários da página – Grupo 1.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

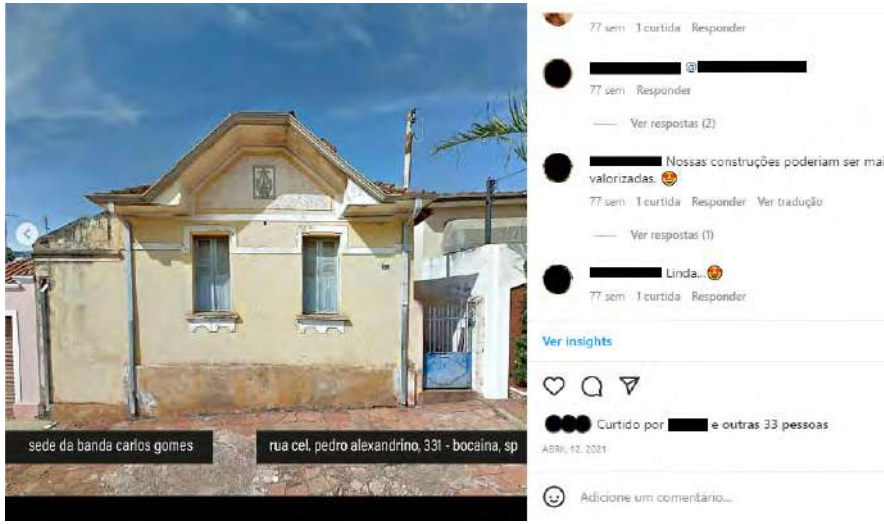

Figura 6 – Terceira imagem da publicação com mais comentários da página – Grupo 1.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

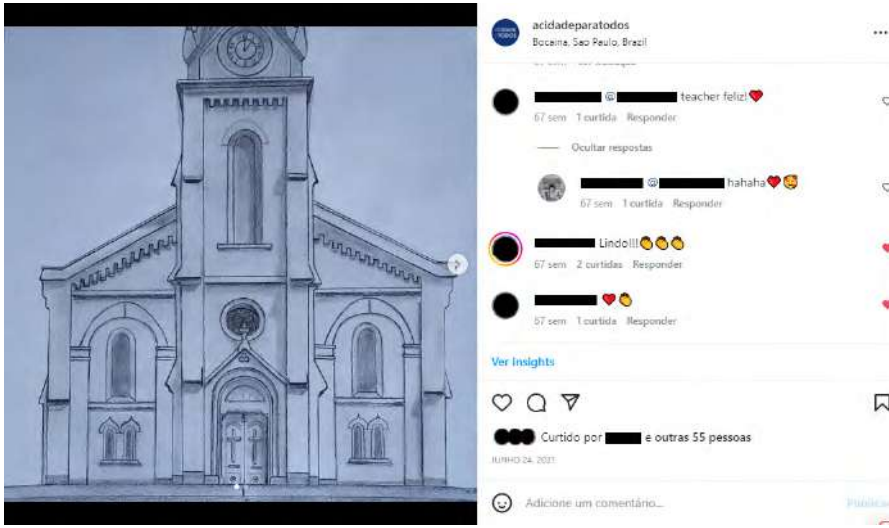

Figura 7 – Publicação com maior número de comentários da página – Grupo 2.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

As publicações desse bloco são compostas por três imagens cada uma: 1) uma ilustração de algum ornamento presente nas construções da cidade; 2) uma foto desse ornamento questionando os participantes sobre seu conhecimento acerca da localização; e, 3) uma imagem da construção e as indicações de onde encontrá-la. Destacam-se alguns

comentários referentes à construção que, além de indicar apreço tanto pela ação "tô[sic] adorando essas descobertas" (Figura 5), como pelos edifícios "Nossas construções poderiam ser mais valorizadas" (Figura 6), os colaboradores também são instigados pela curiosidade e compartilham compreensões e ideias a respeito do que está representado, "Algumas informações levam a tese de que o local pertencia a um músico na época, o que explica a harpa em sua fachada" (Figura 5). Não é possível garantir a validade dessa informação sobre o prédio, porém o comentário pode ser considerado uma evidência de crenças compartilhadas entre agentes sociais.

Do segundo grupo de publicações, os acervos privados compartilhados, destaca-se a publicação com maior número de comentários e segunda em número de curtidas. Pertencente ao bloco "Vamos desenhar Bocaina?", a imagem seguinte (Figura 7) foi publicada no dia em que o padroeiro da cidade é celebrado, a igreja representada é dedicada a esse santo católico.

Ainda nesse contexto do segundo grupo, outra postagem merece destaque. A Figura 8 se insere na ação "Vamos desenhar Bocaina?" e mostra um desenho da antiga estação ferroviária da cidade e em frente a ela, um grupo de pessoas jogando futebol. O desenho fala por si só, mas, para além dele, o autor escreveu uma mensagem contando dessa sua lembrança na cidade. Disse que, quando jovem, jogava bola junto dos amigos no time Unidos da Estação F.C., em frente à antiga estação ferroviária, onde hoje há uma rua asfaltada e, antigamente, era um terreno de terra onde aconteciam as partidas.

Figura 8 – Publicação da ação "Vamos desenhar Bocaina?" – Grupo 2. Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

A partir do desenho, o autor pôde rememorar uma vivência que tinha na cidade quando era jovem, e mais, pôde compartilhar informações sobre a cidade antiga com os demais usuários da rede. Em resposta à mensagem do autor do desenho, uma pessoa comentou que também se jogava vôlei no local representado. Com isso, a ideia de uma educação patrimonial horizontalizada, sobre a qual se tratou anteriormente, é afirmada. Ao criar um espaço de diálogo com a sociedade civil, a troca de conhecimento se torna possível, bem como a participação ativa dos sujeitos.

Dentro das publicações do terceiro grupo, a postagem feita sobre a temática da celebração da Alvorada de 1º de Maio (Figura 9), pôde resgatar algumas memórias dos sujeitos e os comentários refletem um apreço por essa referência cultural. Um comentário específico reforça o sentimento de pertencimento em relação à cidade natal de uma ex-moradora de Bocaina.

> Que legal, mais uma vez posso expor a admiração pela minha cidade natal. Vivi intensamente todas as comemorações. Na época era muito jovem rsrs, e já esperava ansiosa pela Banda, tínhamos a padaria dos Guelfi e meus pais e tios montavam uma mesa incrível com leite, café, chocolate quente, pão com mortadela, bolos, bolachas... ah, imagina muitos primos em volta da mesa esperando a Banda chegar para juntos saborearmos aquelas delícias. Ficávamos encantados com as músicas e os instrumentos tocados por pessoas que admirávamos, um deles era nosso querido tio Antonio Guelfi, tocava clarinete, creio. Tenho uma foto bem antiga que mandarei por direct. Parabéns mais uma vez pela postagem.

Figura 9 – Publicação em comemoração ao dia da Alvorada de 1º de Maio – Grupo 3.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

Ao reconhecer o contexto da fotografia publicada, a ex-moradora pôde reviver aquele evento que ocorria na cidade quando era jovem, como ela mesma reforça. Mesmo não vivenciando mais aquilo e estando distante por viver em outra cidade, o vínculo identitário reacende as memórias do passado.

Além dessa postagem da Figura 9, foram feitas mais duas sobre a Alvorada de 1º maio, em comemoração ao evento. Em uma destas duas, outro comentário reitera a força da memória, enquanto um acesso ao passado no presente, possibilitado, mais uma vez, por sentimentos e afetos. "Fui vizinha da Dona Maria e Sr. Ernesto do Tremembé...eu era criança e tomava café da manhã com a banda quando passavam lá na sorveteria...que saudades!..."

Sobre a participação ativa dos sujeitos, ressalta-se o comentário de um morador bocainense na postagem (Figura 10) sobre o aniversário de 130 anos da cidade e sobre a divulgação de uma exposição de fotografias antigas elaborada pelo projeto "A cidade para todos", que seria inaugurada em comemoração ao aniversário.

Figura 10 – Publicação em comemoração aos 130 anos de Bocaina – Grupo 3.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2022.

No comentário, o morador demonstra seu interesse e cuidado pelo acervo fotográfico de Bocaina, sugerindo uma ação para a preservação e para o compartilhamento facilitado com a população. O espaço de diálogo mais uma vez aberto para a atuação dos indivíduos.

> Parabéns pela iniciativa...Sabemos o inestimável valor dessas imagens históricas e seria muito legal também se, após o evento, essas imagens estivessem disponíveis em acervo virtual, de modo a eternizá-las e manter um acesso facilitado às mesmas por qualquer cidadão...Muitas imagens e documentos antigos de Bocaina, em especial os armazenados pelo antigo museu municipal, necessitam de atenção

especial quanto ao processo de digitalização antes que esses materiais se percam por más condições de acomodação ou pelo desgaste temporal...Fica a sugestão...E acompanharei a exposição com muita alegria...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do artigo evidenciou, por meio de uma ação educativa digital, que as escalas dos indivíduos e das comunidades desempenham papel fundamental nos processos de significação e valorização de seus referenciais culturais. A participação social, observada através do resultado dessa ação educativa proposta via perfil, na rede social Instagram®, @acidadeparatodos, mostrou sua importância para além da escala das instituições e dos especialistas do patrimônio. No esforço de ressaltar discursos existentes entre sujeitos e criar um ambiente de diálogo com a população bocainense – via história pública digital –, as ações descritas no artigo focam neste sentido: a educação patrimonial se apresenta como um meio emancipatório e libertador para tal.

Com a intenção de produzir redes entre sujeitos interessados em identificar e manter diversas referências culturais em Bocaina, pretende-se continuar desenvolvendo novas ações e, por conseguinte, continuar construindo, colaborativamente, conhecimentos. As publicações presentes no perfil do projeto "A cidade para todos" aparecem como registros de referências culturais locais e, além disso, podem ser consideradas um acervo digital do patrimônio cultural identificado pela sua população.

A estratégia do projeto é aproximar as evidências do passado à contemporaneidade dos contextos em que se inserem, tornando-as objetos passíveis de investigação. Deste modo, fotografias antigas, desenhos e objetos de uso cotidiano podem ser vinculados à categoria patrimônio cultural não por decisões acadêmicas, mas por escolhas e interesses de agentes que os compartilham.

A utilização do Instagram®, apesar de suas limitações, funcionou para explorar discursos vinculados a objetos, memórias e afetos, que apareceram de forma espontânea nas interações com o perfil, com o auxílio da netnografia. A necessidade de um aparelho de comunicação móvel e de uma conta em uma rede social determinada são limitações do alcance dessa ação, porém, mesmo com essa desvantagem, foi possível alcançar indivíduos que manifestaram interesses, relataram memórias, enviaram arquivos daquilo que consideram referências culturais para si e interagiram com o perfil, produzindo e reproduzindo formas de valorização e qualificação da categoria patrimônio cultural. Essas interações sociais puderam ampliar o acervo de referências culturais coletivas sob as quais a identidade bocainense se constrói, social e historicamente, enquanto categoria do pensamento.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Jaqueline Gomes de. A pesquisa etnográfica online em tempos de cultura da convergência. **Revista Observatório**, Palmas, v. 5, n. 6, p. 109-131, out.-dez. 2019.

BARDIN, Laurance. **Análise de conteúdo**. 1. ed. 3a reimp. São Paulo, SP: Edições 70, 2011.

BASKERVILLE, Richard L. Investigating Information Systems with Action Research. **Communications of the Association for Information Systems 2,** no 1 (9 de outubro de 1999). https://doi.org/10.17705/1CAIS.00219.

BAUER, Martin W. ; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (1988)**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 11 out. 2022.

CAMARGO, José Francisco de. **Crescimento da população no estado de São Paulo e seus aspectos econômicos**: ensaio sobre as relações entre a demografia e a economia. São Paulo: FFLCH-USP, 1952.

CARDOSO, Diogo et al. Espacialidades e ressonâncias do patrimônio cultural: reflexões sobre identidade e pertencimento. **Revista de Geografia e Ordenamento do Território (GOT)**, n. 11, p. 83-98, 2017. Disponível em: http://cegot.org/ojs/index.php/GOT/article/view/2017.11.004. Acesso em: 11 out. 2022.

ECSA (European Citizen Science Association). **Ten Principles of Citizen Science**. Berlin, 2015. Disponível em: http://doi.org/10.17605/OSF.IO/XPR2N. Acesso em: 11 out. 2022.

FERRAZ, Claudia Pereira. A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.12, n.35, p. 46-69, jun.-set. 2019.

FLORÊNCIO, Sônia Rampim. Educação Patrimonial: algumas diretrizes conceituais. In: PINHEIRO, Adson Rodrigo S. (org.). **Cadernos do patrimônio cultural**: educação patrimonial. Fortaleza: Secultfor: Iphan, 2015, p. 21-30.

FLORÊNCIO, Sônia Rampim. Inventários participativos nas fortificações em pernambuco: educação patrimonial em contexto de bens culturais valorados e patrimonializados no "discurso autorizado do patrimônio". **Sillogés**, v. 5, n. 1, p. 446-462, jan./jul. 2022. Disponível em: http://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/view/214. Acesso em: 11 out. 2022.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. **Políticas Sociais: Acompanhamento e Análise**, Brasília, n. 2, 2001. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/4775. Acesso em: 07 out. 2022.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREITAS, César Gomes de. **Desenvolvimento local e sentimento de pertença na comunidade de Cruzeiro do Sul** – Acre. 2008. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) – Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, MS, 2008.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, Brasil: IPHAN, Ministério da Cultura, 2007.

GROAT, Linda; WANG, David. **Architectural research methods**. Second Edition. Hoboken: Wiley, 2013.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: IPHAN: Museu Imperial, 1999.

IBGE. **Anuário Estatístico do Brasil Ano V - 1939/1940**. Rio de Janeiro (RJ): Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1941.

IBGE. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

IBGE. **População no último Censo**, atualizado em 27/10/2023. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/bocaina/panorama

KOZINETS, Robert. V. **Netnografia**: Realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: SUTTI, Weber. (coord.). **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural**: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão. Brasília: IPHAN, 2009, p. 25-39.

MILLIET, Sérgio. **Roteiro do café e outros ensaios**: contribuição para o estudo da história econômica e social do Brasil. 4. ed. São Paulo: HUCITEC Instituto Nacional do Livro - INL, 1982.

NOIRET, Serge. História pública digital. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 28-51, maio 2015. Doi: http://dx.doi.org/10.18225/liinc.v11i1.797.

OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. **O patrimônio cultural e os livros didáticos de História ou de como se constrói o sentimento de pertencimento (Brasil - 2000-2015)**. 2016. Tese (Doutorado em História) – PUC-SP, 2016.

PEDONE, Jaqueline Viel Caberlon. O Espírito Eclético na Arquitetura. **Arqtexto 6**, UFRGS, p. 126-137, 2005. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_6/11_Jaqueline%20Viel%20Caberlon%20Pedone.pdf. Acesso em: 11 out. 2022.

PINHEIRO, Adson Rodrigo. S. Introdução. In: PINHEIRO, Adson Rodrigo S. (org.). **Cadernos do patrimônio cultural**: educação patrimonial. Fortaleza: Secultfor: Iphan, 2015, p.13-18.

RAHM-SKÅGEBY, Jörgen. Online ethnographic methods: Towards a qualitative understanding of virtual community practices. In: DANIEL, B. K. (Ed.). **Handbook of Research on Methods and Techniques for Studying Virtual Communities**: Paradigms and Phenomena. Hershey, PA: IGI Global, 2011. v. 1p. 410–428.

SÃO PAULO. **Constituição Estadual de 1989 (1989)**. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/constituicao/1989/compilacao-constituicao-0-05.10.1989.html. Acesso em: 11 out. 2022.

SÃO PAULO. **Lei Complementar nº 1.261, de 29 de abril de 2015**. Estabelece condições e requisitos para a classificação de Estâncias e de Municípios de Interesse Turístico e dá providências correlatas, 2015. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei.complementar/2015/lei.complementar-1261-29.04.2015.html. Acesso em: 24 out. 2022.

SÃO PAULO. **Projeto de Lei nº 316, de 2017**. Classifica Bocaina como Município de Interesse Turístico, 2017. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1000039362. Acesso em: 24 out. 2022.

SÃO PAULO. **Lei nº 17.469, de 13 de dezembro de 2021**. Promove alterações e consolida a legislação que classifica os Municípios Turísticos do Estado de São Paulo, 2021. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2021/lei-17469-13.12.2021.html. Acesso em: 24 out. 2022.

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Resolução nº 60**. Dispõe sobre o tombamento de um conjunto de escolas construídas pelo Governo do Estado de São Paulo entre 1890 a 1930. 11 nov. 2010, Sec. I, p. 112–114.

SCIFONI, Simone. Conhecer para preservar: uma ideia fora do tempo. **Revista CPC**, São Paulo, n. 27 especial, p. 14-31, jan./jul. 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/157388/155798. Acesso em: 11 out. 2022.

SCIFONI, Simone. Desafios para uma nova educação patrimonial. **Revista Teias**, [S.l.], v. 18, n. 48, p. 5-16, jan./mar. 2017. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/25231/19932. Acesso em: 11 out. 2022.

SILVA, Suelen de Aguiar. Desvelando a Netnografia: um guia teórico e prático. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v .38, n. 2, p. 339-342, jul./dez. 2015. DOI: https://doi.org/10.1590/1809-58442015217.

SMITH, Laurajane. Desafiando o Discurso Autorizado de Patrimônio**. Caderno Virtual de Turismo**, v. 21, n. 2, p. 140-154, 2021. Disponível em: http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/index.php/caderno/article/view/1957. Acesso em: 11 out. 2022.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

PATRIMÔNIO CULTURAL, INVENTÁRIO, ATIVISMO CULTURAL E TRABALHO DE CAMPO: A EXPERIÊNCIA DO INCR DO CARIMBÓ NO PARÁ

Edgar Monteiro Chagas Jr

INTRODUÇÃO

Os inventários e registros de bens culturais no Brasil têm sido alvo de inúmeras discussões entre os diversos segmentos sociais envolvendo questões que transcendem as temáticas específicas do objeto de registro em si. Observa-se, nos últimos anos, um aumento gradativo de debates sobre esses registros realizados pelos e entre os grupos culturais estudados, mas também por grupos que se formam em paralelo aos inventários com o intuito de acompanhar o processo e, ao mesmo tempo, ampliar as informações sobre as implicações e, consequentemente, as supostas "benfeitorias" que tal empreendimento pode oferecer na medida em que o bem cultural passe a ser registrado como patrimônio cultural brasileiro.

Entre os anos 2009 e 2014 uma expressão cultural considerada símbolo identitário do Pará teve seu inventário realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Carimbó, conhecido como ritmo e dança tipicamente paraense que possui um profundo significado para grande parte da população do estado, notadamente a da zona litorânea (Salgado Paraense e Marajó) – onde foram identificados mais de 150 grupos em atividade – tendo relação direta com o trabalho de pescadores e agricultores.

O contexto referencial simbólico da referida expressão está atrelado, por um lado, a um sentido de atribuição interna dos praticantes, que densamente elaboram uma teia de significados (GEERTZ, 2008), mobilizando uma estrutura complexa de solidariedades (MAUSS, 2003) e, por outro, da atribuição externa (ativistas, instituições de fomento, divulgação e apoio cultural dos setores públicos e privados, associações de grupos parafolclóricos, mídia em geral, etc.), onde o referencial é forjado a partir de um discurso político afirmativo intencionalmente produzido como recurso de apropriação dos referentes comunicacionais idealizados.

Neste panorama se observa a mobilização de todo um conjunto de relações sociais que constituem um cenário único e que vão participar do modo como esta expressão é percebida, concebida e vivida. Diferentes agentes, a partir de seus campos discursivos, debatem e tensionam então na busca pela assunção a uma centralidade, consoante as ações estrategicamente negociadas nas mediações deste mesmo cenário.

A tentativa de analisar as estratégias de articulação das relações socioculturais e políticas diversas empreendidas em torno do Carimbó, observadas, apreendidas e consideradas no bojo da pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) sobre essa manifestação cultural no Estado do Pará, traduz-se pela necessidade de alavancar os debates e outros olhares sobre a perspectiva etnográfica no âmbito da realização desses inventários. Busca-se aqui também contribuir com as discussões acerca da dinâmica de produção dos muitos discursos de proteção e valorização patrimonial que emergem nestes processos, elaborados por determinados grupos sociais constituídos para acompanhar e discutir os processos de registros sob a tutela de uma suposta representatividade, mas que – como se observou na pesquisa – entrecruzam-se, em diferentes níveis, às múltiplas contradições, disputas e contingências que configuram a realidade.

Este artigo, portanto, propõe um olhar sobre o fazer inventários de bens culturais ante os dilemas de um trabalho de campo realizado no âmbito do Inventário Nacional de Referências Culturais do Carimbó no estado do Pará. Analisa-se o antagonismo dos debates sobre o trabalho técnico e a ação política forjada neste processo. Pretende-se uma reflexão sobre os contornos ensejados pelos procedimentos teórico-metodológicos nos quais se firmam estruturas de pesquisa, bem como a maneira como estes procedimentos são assimilados, ratificados ou refutados pelos diferentes públicos. Debate-se o ofício do fazer inventários a partir do manual do INRC, amplamente usado e difundido no Brasil pelo IPHAN, tendo aqui a experiência do Carimbó, registrado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil; inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, em 2014. No decorrer da pesquisa que orientou o inventário, e mesmo posteriormente, verificou-se um conjunto de narrativas tensionadas entre os grupos sociais diretamente envolvidos – carimbozeiros, ativistas culturais, pesquisadores responsáveis pelo inventário e instituições públicas.

Assim, o presente texto é fruto da observação in loco dos pesquisadores que participaram deste empreendimento em todas as suas fases – Levantamento Preliminar; Inventário e Dossiê Final. Partiu-se aqui da perspectiva metodológica da observação participante (MINAYO, 2001), realizada ao longo do trabalho de campo, mas também dos estudos de história de vida e da história oral, o que nos permitiu transitar entre múltiplas narrativas dos sujeitos envolvidos direta e indiretamente. Durante o trabalho de campo foram percorridos 39 municípios do estado do Pará, sendo realizadas mais de 400 entrevistas entre os anos 2009/2012, majoritariamente na região Nordeste do estado.

O INVENTÁRIO DO CARIMBÓ E ALGUNS DE SEUS DESDOBRAMENTOS DISCURSIVOS

O inventário do Carimbó no Pará se deu a partir de uma mobilização iniciada em 2005, por grupos do interior do estado durante a realização do Festival de Carimbó do Município de Santarém Novo, distante 182 km da capital, na região Nordeste do estado

do Pará. Na ocasião, o IPHAN foi convidado a realizar uma comunicação sobre o registro do patrimônio imaterial brasileiro e o INRC. Com o encontro, formou-se um coletivo de pessoas que passaram a promover uma série de eventos e debates sobre a possibilidade do registro em vários municípios, notadamente onde o Carimbó é reproduzido com maior intensidade. Neste ínterim, a mobilização passou a se auto-intitular Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro[1], e, por meio de reuniões, palestras, oficinas, seminários, etc., divulgavam, nas dezenas de festas e eventos de Carimbó pelo estado, as diretrizes das políticas e dos processos de inventários bem como a necessidade de criação de um movimento amplo de mobilização da sociedade sobre a importância da preservação do bem cultural.

A Campanha se tornou um agente que passou a acompanhar de perto todo o processo de trabalho do inventário junto ao IPHAN, participando de reuniões e acrescentando observações sobre temas gerais da pesquisa, mas sem, no entanto, interferir nos procedimentos teórico-metodológicos que dão sustentação à realização das etapas do trabalho (Levantamento Preliminar, Identificação, retornos para divulgação dos resultados, dossiê, etc.).

Figura 1 – Cartaz do II Congresso Estadual de Carimbó. Fonte: http://campanhacarimbo.blogspot.com/2017/05/ii-congresso-estadual-do-carimbo.html

[1]*Para saber mais: http://campanhacarimbo.blogspot.com/*

Em conformidade com o que estabelece os parâmetros metodológicos estruturados no Manual de Aplicação do INRC, a ideia da ação conjunta entre atores culturais locais e pesquisadores é um dos itens que reforçam a possibilidade de acesso e democratização de informações, ao mesmo tempo em que contribui para o estabelecimento de uma comunicação com maior alcance entre o universo estudado e os pesquisadores. Esse procedimento constitui uma importante e poderosa ferramenta de socialização dos saberes sobre os bens culturais compreendidos pelo processo de registro patrimonial, já que, em diferentes níveis, subentende-se que o diálogo e o debate acerca dos temas ocorrem tanto nos gabinetes quanto nos locais de coleta de informações. Assim, desde 2004 o IPHAN (no Pará) passou a promover vários debates entre pesquisadores e pesquisados tanto durante o processo de realização de inventários como também através dos retornos aos municípios pesquisados para divulgação, análise e novos debates sobre os resultados das pesquisas.

Contudo, desta segunda década do século XXI em diante, observou-se que destas ações e experiências se desenvolveu um notado processo de especialização decorrente das atribuições e projeções que os chamados "agentes locais" obtiveram entrementes. Verificou-se que estes mesmos "agentes locais" passaram a atuar não somente como facilitadores do contato com o universo de reprodução do Carimbó ou mesmo apresentando sugestões, questionamentos e observações, mas, em muitos registros, também como "depositários" e, no pior dos casos, "atravessadores", com auto-atribuição de uma "patente" sobre uma representatividade muitas vezes contingente.

Estas situações já foram identificadas em vários registros nos quais se realizaram INRC, Brasil afora, notadamente onde ocorre uma grande mobilização, consoante os engajamentos organizados sobre a tutela dos processos de registro. Nestas mobilizações, o fato concreto de produção de discurso é acionado sobre um conjunto articulado de informações que notabilizam a ação em torno da formação e/ou construção de uma manifestação política sobre a manifestação cultural; que acaba por absorver o seu conteúdo simbólico, ressignificando-o com a finalidade de instrução de demandas que teoricamente provém das necessidades de preservação e fomento cultural.

Neste cenário, nota-se a formação de certas linhas de atuação não excludentes, mas que em determinados contextos sobressaem algumas características que acabam por diferenciá-las em relação aos conteúdos discursivos que promovem, ou seja, ações deliberadas que hora estão atreladas às reais demandas dos grupos culturais, ora importa, quase exclusivamente, a capitalização política dessas ações. Neste contexto, atualmente, é observado um relativo aumento no número de "ativistas" individuais e/ou coletivos, grande parte orientada por critérios de afinidades em torno de um discurso notadamente produzido sobre o risco da perda da identidade cultural dos locais ou regiões que "sofrem" com o incremento do capital flexível globalizado e sua suposta tentativa de homogeneização cultural (GONÇALVES, 1996).

Ao conjunto afirmativo de ideias, ideais e propostas conjugam-se outros elementos constitutivos de sociabilidades acionadas sobre uma dimensão associativista que se apresenta sob o véu das expressões culturais que lhe dão o suporte como ensejo do que deve ser representado, tal qual de uma hora para outra se cria um enraizamento dinâmico realizado sobre uma articulação inesperada entre a alta tecnologia e o vital (MAFFESOLI, 2012).

Assim, promovem-se e elaboram-se sentenças positivadas: "Carimbó patrimônio cultural brasileiro: nós queremos!" que passam a centralizar a cognição para uma naturalização do fenômeno ideológico. Neste momento, o grupo estabelece o vínculo afetivo sobre uma postura da nobreza humana de atores (no sentido dos atos) que se dedicam às determinadas causas em nome de uma preservação não apenas identitária, mas, sobretudo, "ancestral" (no sentido de um ethos imaginário em muitos momentos contingencial em suas referências para a ação).

A construção de um campo discursivo segue aquilo que Bourdieu (1989) define como uma dimensão do real de processos que se encontram em concorrência. Segundo esta perspectiva, as diversas formações discursivas advêm de um conjunto de enunciados que estruturam um discurso sobre o mesmo objeto e informa sobre o lugar onde essa disputa se materializa. O discurso sobre Carimbó como um campo de interações pode ser estruturado e também estruturante, definido a partir de estratégias e relações de poder. Desta forma, observa-se uma hierarquização em relação à apropriação do sentido da manifestação, a partir de um exercício de entendimento dos processos envolvidos na produção de sentido associado à noção de identidade. Na medida em que determinados grupos se apropriam (ou tentam se apropriar) de conteúdos simbólicos, transcende-se o valor de uso, organizado sobre novas figurações que passam a inviabilizá-lo, enquanto saber "notório", transfigurando-o performaticamente em discurso político.

AS TENSÕES EM TORNO DE UMA REPRESENTAÇÃO AUTOATRIBUÍDA

Como se verifica, esta condição acima discutida delimita e enclausura os elementos comunicacionais do bem cultural foco do registro (neste caso, o Carimbó), que passa a ser representado por um preposto que terá a responsabilidade não só de o "defender", mas também dizer "o que é pertinente". Todavia, como se observou durante o INRC sobre Carimbó, as tensões geradas por esse empreendimento não deixaram de existir e, assim, edificou-se uma relação de poder estabelecido entre os diferentes agentes culturais, incluindo os que se consideravam às margens dos debates.

Esta situação colaborou para o surgimento de um cenário político segmentado dentro de alguns dos municípios que possuem expressivo número de pessoas e grupos envolvidos com o Carimbó, como é o caso de Marapanim, pertencente à microrregião do Salgado Paraense, distante 125 km de Belém. Neste registro, observa-se, por exemplo, um conflito

latente em duas linhas de tensão: a primeira entre os chamados grupos de Carimbó da zona rural e da zona urbana, por conta de uma suposta relação de privilégios diferenciados no que tange às ações culturais do poder público municipal; a segunda entre os grupos organizados como pessoa jurídica (com inscrição de CNPJ) e os que possuem sua organização baseada em acordos coletivos de seus membros sem o estabelecimento de normas específicas de organização jurídica.

De acordo com os representantes do segundo grupo, há um privilégio dos primeiros em relação às oportunidades contratuais estabelecidas pelo poder público exatamente pela obrigatoriedade de um respaldo técnico. Assim, tem se discutido em Marapanim a formação de uma "liga independente", formada pelos grupos não organizados juridicamente, objetivando uma maior representatividade em relação às instituições de fomento cultural nas esferas pública e privada. Tal situação tem gerado constantes debates acerca da emancipação política de alguns grupos, que sofreriam represálias por não estarem de acordo com as diretrizes da gestão municipal, o que sugere uma apreciação mais ampla. Somando-se, há também o reaparecimento dos festivais competitivos de Carimbó, criados por agentes privados e públicos, alvo de intensas críticas por parte dos grupos. Estes festivais são caracterizados pelo formato concorrencial, pela distribuição de premiações em dinheiro e pelas exigências quanto à parte estética das apresentações, entre outras situações que tem contribuído sobremaneira para uma tentativa de readequação dos grupos para atender aos critérios estabelecidos.

Na década de 1970, estes festivais se tornaram comuns tanto no interior quanto na capital do estado. Na década seguinte eles sofreram certo arrefecimento, chegando a seu quase total desaparecimento. Já em fins da década de 1990 os festivais ressurgem como forma de atração turística ainda no molde concorrencial, como o "Festival de Carimbó" e o "Zimbarimbó" em Marapanim, o "Festrimbó" em Santarém Novo, o "Carimbó-Fest" na praia de Algodoal (pertencente ao município de Maracanã), entre outros.

Outro aspecto importante do cenário atual do Carimbó está relacionado à criação de organizações sociais pautadas em ações de "valorização" e "reconhecimento" ante a sociedade e as instituições públicas, sendo atualmente a campanha Carimbó Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro a mais ativa neste sentido. Como dito, desde 2005 esta campanha vem promovendo encontros, debates, promoção de festivais, seminários, palestras, buscando ainda fomentar, via editais públicos, algumas práticas culturais relacionadas ao Carimbó. No entanto, possivelmente em função da grande exposição na mídia, somado ao fato de não ser considerada politicamente uma organização representativa dos grupos, não deixou de ocorrer insurgências em muitos municípios, geralmente relativas a questionamentos quanto à legitimidade e à representatividade desta organização.

Entre as principais indagações, surgidas durante a coleta de campo realizada entre 2009 e 2010) estava a falta de um consenso em relação aos nomes dos dirigentes, já que não

existe um processo de escolha democrática, além de algumas desconfianças relacionadas tanto à organização da campanha quanto a sua representatividade e possíveis interesses. Frente a esta situação ficou claro que essas insatisfações envolveram a própria aceitação do registro do bem cultural por conta de supostas antipatias e/ou divergências com as diretrizes e os dirigentes da Campanha. As críticas estão muitas vezes relacionadas a supostos benefícios políticos e financeiros dos membros dirigentes da campanha, por conta das constantes aparições do seu principal representante na TV, ao lado de políticos em palanques da eleição de 2010 e a possíveis benesses de ordem econômica por conta das constantes aprovações de editais públicos para realização de eventos que estariam supostamente beneficiando apenas o grupo de Carimbó de seu município natal. Afora outras desconfianças, uma vez que o referido dirigente passou a atuar como "assessor" de cultura de várias prefeituras do interior do Pará possivelmente se beneficiando da grande exposição que obteve.

Neste cenário, os grupos de Carimbó do interior do estado vêm reelaborando suas estratégias de negociação, definindo suas posições frente aos novos acontecimentos e, com isso, criando novas sociabilidades a partir de novos processos organizacionais, que passam pela reorientação de parcela significativa desses grupos, alguns deles transformados em associações culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dinâmica social do universo do Carimbó diverge em muitos aspectos daquilo que se propaga discursivamente e que se enraizou no imaginário recente sobre a expressão cultural – notadamente no domínio urbano de Belém – de um Carimbó idealizado e exotizado, como distorção da realidade, como manifestação envolta em uma pureza de práticas típicas das populações interioranas, sem conflitos, sendo o "caboclo" um guardião épico da "verdadeira cultura paraense". Assim, o discurso da Campanha assume sua "função" ideológica como forma de escamotear as contradições de um sistema social complexo, tornando-o portador de "uma natureza sistêmica que contém um saber organizado (não científico) para certos fins (econômico, político, estéticos, etc.)" (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976, p. 40), condicionando e instituindo assim uma nova realidade vernacular e, principalmente, midiática.

Estes fatos desencadearam uma série de discussões que dão margem para a análise antropológica e a prática do fazer pesquisa no âmbito do INRC, instrumento que passou a ser o carro-chefe de boa parte das demandas dos grupos sociais envolvidos com a cultura popular pós decreto 3551/2000. Em se tratando de um contexto de trabalho institucional, onde cada vez mais o antropólogo é chamado a assumir inventários – seus métodos e técnicas de coleta de informações em campo –, com as textualizações decorrentes da sistematização do que foi recolhido e estudado, uma questão se torna imperativa. Há a necessidade de se adequar à proximidade cada vez maior não apenas dos grupos diretamente investigados, mas também de suas advocacies que atualmente

mobilizam ações baseadas em discursos de representação que surgem junto com os processos de inventários para o registro do patrimônio imaterial brasileiro.

As interferências externas, as estratégias de negociação e de sobrevivência, as sociabilidades, a memória e as histórias de vida, as antigas e novas formas organizacionais, os velhos e novos discursos, o empreendedorismo versus a prática habitual no interior do Pará, os conflitos, as perdas, os ganhos, as intimidações, os usos, a "resistência", a condição imaginária urbana e rural, a apropriação, entre outras situações, são questões atuais que envolvem os grupos e agentes sociais ligados direta ou indiretamente ao Carimbó, tanto na capital como no interior do estado.

As transformações e os conflitos entre os grupos sociais envolvidos se intensificaram na última década sem, no entanto, haver uma compreensão desta complexidade sociocultural que, atualmente, pode-se dizer, encontra-se em estado de efervescência devido às novas atribuições organizacionais impostas pelas vicissitudes contemporâneas, bem como às novas situações geradas pelo próprio processo de registro. Até então, a maioria dos estudos em torno do Carimbó, tem se dedicado ao contexto urbano de Belém, direcionando-se, sobretudo, às discussões sobre "tradição" e "modernidade" a partir das obras e trajetórias de personagens como Verequete e Pinduca dois dos maiores representantes do Carimbó feito em Belém do Pará. O Primeiro considerado um dos guardiões do autêntico Carimbó "pau e corda", e o segundo autointitulado o "modernizador", posto que, inseriu instrumentos musicais elétricos formando uma banda que passou a executar o ritmo do carimbó com o uso de bateria, guitarra e contrabaixo.

Durante as investigações em campo surgiram várias inquietações quanto à ampla disparidade observada entre as concepções discursivas decorrentes de domínios como a mídia, a academia e o estado em relação ao Carimbó e as perspectivas e percepções de grupos do interior do estado. Neste sentido, constataram-se ingerências das práticas discursivas sobre o Carimbó que tensionam questões de ordem política debruçadas sobre um imaginário ideal em relação a esta expressão cultural, ante os anseios, práticas e sociabilidades dos grupos tidos como representantes. O que envolve de modo significativo as tentativas de organização coletiva forjadas na atuação burocrática de programas estatais.

A constituição discursiva institucionalizada em torno de um imaginário que apreende o Carimbó como manifestação representante da identidade paraense, tem se projetado atualmente em direções que apontam para uma ratificação da ideia de um suposto risco da "perda" e da "extinção", muito comum (mas não unânime) nos tradicionais discursos elaborados pelas agências estatais que lidam com a proteção, promoção e preservação do Patrimônio Cultural. Este teor é recorrente nos comentários de muitos, sobretudo quando se referem ao possível "desinteresse" dos mais jovens ou à falta de investimentos por parte do poder público.

Isto é emblemático, e a discussão não é recente, mas ainda serve de base para a formulação de discursos salvacionistas sobre a cultura popular. No entanto, percebe-se que esta condição está muito mais associada à manutenção de um paternalismo que vem se atualizando nos domínios culturais que permanecem reféns de uma estrutura burocrática que contribui para o surgimento de habilidosos "depositários" e "atravessadores" que capitalizam neste universo de mestres e mestras fazedores de cultura. O trabalho realizado pelo INRC do Carimbó no estado do Pará é um bom exemplo de como os processos de patrimonialização de bens culturais tem produzido novas possibilidades frente à burocracia estatal, ao mesmo tempo em que mantém as coisas no mesmo lugar.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Lisboa: Diefel, 1989.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, etnia e estrutura social.** São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos. ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.** Editora UFRJ, 1994.

GEERTZ, Clifford. **Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC. 2008.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** Petrópolis: Vozes, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

HERZFELD, Michael. **Antropologia: prática teórica na cultura e na sociedade.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. (Coleção Antropologia).

IPHAN. **Círio de Nazaré**. Rio de Janeiro: Iphan, 2006.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Carimbó.** Belém do Pará: Iphan, 2014.

LEFEBVRE, Henry. **O Direito à Cidade.** São Paulo: Editora Morais,1991

LONDRES, Cecília. **Patrimônio e performance: uma relação interessante**. In: TEIXEIRA, João Gagriel, et al (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário.** São Paulo: Escrituras Editora, Obras reunidas: poesia I. 2001.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade.** Petrópolis: Vozes, 18 ed. 2001.

PEIRANO, Mariza. **A favor da Etnografia**. Brasília: Série Antropologia 130, Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1992.

TRANÇANDO PRÁTICAS E SABERES ANCESTRAIS

Layla Maryzandra Costa Silva

INTRODUÇÃO

O sentimento de fazer parte de uma cultura se constrói a partir da interação entre as histórias do passado e as práticas sociais do presente. Os saberes africanos contidos nas técnicas dos penteados tradicionais, traduzem esse sentido que une histórias e costumes africanos, há modos de saber/fazer do cotidiano familiar e comunitário afro-brasileiro, em especial de mulheres negras em contexto urbano e periférico.

Essa prática social que também pode ser interpretada como um ofício tradicional, ancorada no corpo, é relatada na obra Cabelos de Axé (2004) do antropólogo Raul Lody, como uma tarefa familiar, o autor afirma que pentear cabelos é um ofício tão antigo e tão importante quanto uma atividade de subsistência.

Nela se ancoram memórias coletivas e práticas sociais de um território ancestral, um corpo-mapa, sendo o corpo negro, esse espaço dos saberes e da memória que projeta uma cartografia da diáspora, "um território (novo) existencial" (NASCIMENTO, 1976, apud RATTS, 2022, p. 31) artístico e físico.

> A cabeça sintetiza tudo isso. Rosto e cabelo são marcas da raça social e política que nos diferencia. Cabeça – intelecto, memória, pensamento. Cada um tem o direito de fazer essa viagem de volta. Olhar-se no espelho da raça e reconstruir sua identidade e seu corpo, pensando na sua trajetória e nas rotas do povo ao qual se sente vinculado. Beatriz é um de nossos ícones nessa hora. (RATTS, 2006, p. 68).

Beatriz Nascimento, em O negro visto por ele mesmo (2022), afirma que o "corpo-território negro amplia seus espaços ainda que existam barreiras" (NASCIMENTO, 1976, apud RATTS, 2022, p. 32), Santos (1978) "a utilização do território pelo povo cria o espaço", é nele que produzimos a subsistência e a manutenção da cultura e tradições.

Neste sentido, as tranças afros deixam rotas valiosas para identificar saberes e práticas de mulheres negras, construindo caminhos para afirmar direitos a partir de nossas histórias de vida e consequentemente dos territórios que habitamos em nossas migrações.

Sendo assim, o presente artigo se propõe apresentar a prática de trançar cabelos afros enquanto um saber ou conhecimento tradicional no Distrito Federal, tendo as histórias de vida de trancistas negras da cidade como suleador, a partir da metodologia do inventário participativo do IPHAN e da cartografia social. Essa é uma pesquisa sociocultural que ainda está em andamento, financiada pelo Fundo de Apoio Cultura (FAC) do Distrito Federal chamada Tranças no Mapa: modos de saber fazer de trancistas negras do Distrito Federal e Entorno.

HISTÓRIAS TRANÇADAS

A minha relação com a prática de trançar se inicia em casa, logo na primeira infância onde minha avó trançava o cabelo da minha mãe e minha mãe trançava o meu cabelo. Em nosso cotidiano era comum entre os quintais e sala de casa, nos preparativos para festas, idas à escola, entre outras relações familiares e femininas que a prática de trançar estivesse presente.

Figura 1 – 03 Gerações da Linhagem Matriarcal. Fonte: Acervo do autora.

Segundo (GOMES, 2016, apud QUEIROZ, 2000, p. 28) "o estado dos cabelos pode revelar a trajetória de vida de uma pessoa, sua condição de existência e o momento vivido no interior de um determinado grupo social", neste sentido, na fotografia acima há três gerações de mulheres da minha família, cada uma com um penteado diferente, são elas que norteiam o tempo e desenvolvimento desses saberes trançados construídos a partir dessa pesquisa.

De acordo com Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, saberes é:

> A realização de um produto ou serviço envolve técnicas e conhecimentos próprios que podem se constituir em referências culturais para o grupo (...) saberes podem ter sentido prático ou ritual e que, às vezes, até reúnem as duas dimensões. É o caso dos métodos relacionados à cura, presentes nas benzeduras ou pajelanças. (IPHAN, 2016, p. 68).

Tais saberes envolvem conhecimentos e técnicas que dizem muito sobre a territorialidade e o modo como as pessoas interagem com eles, trançar é um exemplo disso, dessa forma, na primeira imagem da direita para esquerda, está minha avó - Raimunda do Nascimento Costa, de cabelos crespos como sempre usou, raramente ele estava solto, ela dizia que "cabelo crespo tinha que está trançado". O cabelo dela estava normalmente trançado, preso ou com algum lenço, untado de óleo de coco babaçu para amaciar os fios quando penteados, "[...] veremos mais à frente, também na África pré-colonial o cabelo crespo era habilmente manipulado e, na maioria das vezes, não era usado solto." (GOMES, 2006, p.123)

Dona Mundiquinha como era conhecida, nasceu na década de 20, no que é atualmente o Quilombo de Damásio, em Guimarães – MA. Com apenas três décadas de abolição da escravidão negra no Brasil, um período onde mulheres negras "buscavam seus rendimentos em atividades desenvolvidas na rua, atuando como "vendedoras, lavadeiras, floristas, doceiras, operárias e empregadas domésticas" (SOUZA, 2020, p. 20), que foi o caso da minha avó, que foi lavandeira, doméstica e doceira.

Não tinha o trançado como profissão, nele estavam os saberes do cuidado para e com as mulheres em âmbito doméstico, entre as filhas e netas, o uso das tranças era uma técnica corporal ancorada na forma como cuidávamos do cabelo. Cuidado no sentido mais amplo e profundo da palavra:

> Cuidar no sentido de cultivar, nutrir e preservar as memórias, as relações, os significados, os afetos e as histórias [...] O cuidar se faz presente através das ações humanas de comunicar experiências, conhecimentos e sentimentos e, também de praticá-los. (MARQUES, 2019, p. 17).

Este era um período onde os estereótipos ao corpo negro estavam em extrema evidência, qualquer característica associada a nossa cultura era mal visto.

> [...] objetivo era afastar os corpos negros dos estereótipos associados aos corpos escravizados, com isso qualquer característica física, vestimenta e maneiras de ordenar os cabelos precisavam estar alinhadas ao que a sociedade exigia. Assim, panos da costa, tranças, cabelos curtos e crespos para mulheres; barbas não alinhadas e cabelos crespos compridos para homens eram evitados e até mesmo rechaçados. (SOUZA, 2020, p. 25).

Diante da hostilidade sobre o corpo negro, na prática de trançar tínhamos um mundo no qual as imagens construídas como barreiras entre a nossa identidade e o mundo podiam ser abandonadas, criávamos espaços de vida, risadas, conversas e aprendizados, atribuímos a eles significados de uma tessitura cotidiana onde o estereótipos por vezes poderiam ser esquecidos.

Na imagem do meio temos minha mãe, Maria de Nazaré, que me relata colocar sua irmã mais nova entre as pernas para trançar e em seguida se trançava caso a minha avó demorasse, se tornou costureira, manicure e cabeleireira, na década de 60 e 70. Em 1968 período dessa fotografia, ela já não trançava mais o seu cabelo, e nem deixava que minha avó o fizesse, pois o uso das tranças de acordo com ela estava relacionado ao carnaval, aos artistas e ao Movimento Negro, ela já tendo 18 anos, e queria alisar os cabelos.

Enquanto cabeleireira aprendeu a fazer pasta de alisar cabelos com diferentes combinações de produtos, aqui a de pensar a junção de saberes antigos, que geraram novos saberes. A de destacar que apesar da pressão social para se enquadrar na beleza padrão, o processo de alisar os cabelos, ainda era um espaço de trocas de saberes e fazeres entre as mulheres negras. Minha mãe aprendeu a fazer a pasta de alisamento, sendo muito procurada pela vizinhança para tal trabalho, o Salão era em nossa casa. Neste período, morávamos no Quilombo Urbano da Liberdade, maior aglomerado de população negra de São Luís, uma das mais antigas comunidades da capital maranhense.

O alisamento era o que a maioria das mulheres negras estavam usando naquela época, afirma minha mãe. De acordo com Souza (2020), na comunidade negra "o corte à moda francesa [...] anúncios de "alisadeiras" eram comuns, bem como o de produtos revolucionários no tratamento dos cabelos crespos".

> Chegar a esse ponto de poder alisar o cabelo era deixar de ser percebida como menina (a qual o cabelo podia estar lindamente penteado e trançado) para ser quase uma mulher. Esse momento de transição era o que eu e minhas irmãs ansiávamos. Fazer chapinha era um ritual da cultura das mulheres negras, um ritual de intimidade. Era um momento exclusivo no qual as mulheres (mesmo as que não se conheciam bem) podiam se encontrar em casa ou no salão para conversar umas com as outras, ou simplesmente para escutar a conversa. Era um mundo tão importante quanto à barbearia dos homens, cheia de mistério e segredo. (HOOKS, 2005, s/p).

Das nossas casas, surge os Salões Afros, na minha fotografia, uso tranças soltas rastafari, bem finas, com cabelos sintéticos trazendo extensão ao cabelo, de quando eu trabalhava como trancista no Salão Afro – espaço de saberes ancestrais, formação e trocas e não apenas um espaço econômico e comercial. O Salão Afro depois de nossas casas é o espaço onde nós trancistas produzimos oralidade na estética, preservando aspectos do que tínhamos em nosso domicílio e levamos pra rua, para o sustento dos nossos.

Resumidamente, Trançadeiras/Trancistas são mulheres negras, que atuam com uma prática sociocultural de matriz africana, um fazer que envolve muitas técnicas de

entrelaçamento dos fios do cabelo a partir de três pernas. Entre as mais tradicionais está o trançado bem rente ao couro cabeludo, chamado de Trança Raiz/Trança Nagô, usando um movimento nas mãos para cima e por baixo formando fileiras contínuas e elevadas no cabelo.

No DF dos anos 90 quando comecei a usar extensões, era difícil de encontrar profissionais trancistas, minha mãe assim como minha avó não exercia esse ofício como profissão, trançava nossos cabelos sem extensões sintéticas.

De acordo com Gomes (2017) os anos 2000 foi outro período de politização da estética negra, diferente daquela do final dos anos 70 e início dos anos 80 do século XX, pois a presença do corpo negro em outros espaços, seja os acadêmicos, nas formações de núcleos, associações de pesquisadores, ministérios e secretarias especializadas, estava reforçando cada vez mais uma leitura positiva sobre nossa estética.

> A estética negra passou a ser compreendida como parte do direito da cidadania e da vida das mulheres negras, tornando-se um dos saberes sobre o corpo [...]. (GOMES, 2017, p. 77).

Três gerações de mulheres negras e podemos observar os saberes e técnicas relacionadas ao fazer trançar ecoando no meu tempo familiar e se consolidando como práticas identitárias que contam histórias e se reorganizam dentro de nossa cultura promovendo novos desdobramentos, pois nossas tranças tecem a trama da memória, materializam a história e corporificam nossos territórios.

TERRITÓRIOS TRANÇADOS

Minha família migrou para o Distrito Federal em meados dos anos 80, somos moradores de uma periferia da cidade. O DF é muito jovem em termos de desenvolvimento urbano, todavia com duas décadas de existência a população crescia exponencialmente, e em razão desse crescimento houveram grandes remoções populacionais para as periferias da cidade, criando uma segregação espacial entre os territórios, distinguindo o centro, que seria o Plano Piloto, das "cidades-satélites" as periferias.

De acordo com (SANTOS, 2001, p. 19) território por si só "é um nome político para o espaço de um país", o autor nos aponta a importância de entender a constituição do território a partir dos seus usos, do seu movimento conjunto, reconhecendo as práticas que ocorrem nele.

Dessa forma, o território do DF apesar de ser o resultado de uma desigualdade historicamente determinada por grupos sociais hegemônicos, o uso deste território também é composto de outros modos de vida que necessitam ser reconhecidos como parte dele, mesmo em contexto marginalizado.

Figura 2 – Mapa das Regiões Administrativas do Distrito Federal. Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre.

Segundo as pesquisa da Companhia de Planejamento do DF - Codeplan (2015/2016) o Distrito Federal compõe em sua maioria uma população negra, jovem e feminina, a proporção de jovens negros é superior à proporção de jovens negros em todo o Brasil (53,6%), dos quais 51% são do sexo feminino, territorialmente estão nas regiões de baixa renda, como Fercal e Cidade Estrutural, e 34% recebem até um salário-mínimo, contra 21% das não negras (2020), sendo que grande parte dessa renda advém de subempregos ou práticas socioculturais herdadas de suas mães e avós - como fazer tranças afros, que se torna um complemento ou a única renda familiar, como foi o meu caso, me tornando trancista ainda muito jovem.

Brasília é uma cidade planejada, sua estética está dentro de estritos parâmetros modernistas europeus, desde seu aspecto urbanístico até os seus detalhes arquitetônicos, o que não coube entre as linhas retas e curvas do Plano Urbanístico, transbordou para o Distrito Federal e Entorno, onde residem e trabalham a maioria das trancistas negras, assim como eu, compondo outras dinâmicas de existência territorial ancoradas em modos de saber e fazer que também fazem parte da sua identidade local.

O número de trancistas, cresceu no DF sobretudo entre as jovens negras em contexto urbano, com poucas oportunidades para ingressar profissionalmente em outros espaços e, que por vezes, também não se apropriam da importância histórica e cultural desse ofício enquanto um bem cultural/saber tradicional, associando-o a uma "tendência" e "moda".

Associá-lo a tendências modistas, pode corroborar com deformações e esvaziamentos que são fundamentais para sua identificação cultural e territorial no Distrito Federal. Sobre isso Milton Santos relata que:

> Deformar uma cultura é uma maneira de abrir uma porta (...) instalados na alma dos povos com o resultado final de corrompê-los, isto é, de fazer com que

> reneguem a sua autenticidade, deixando de ser eles próprios. (SANTOS, 2000, p. 1).

Segundo Kobena Mercer em seu artigo *Black hair/style politcs* (1987), o racismo "funciona", encorajando a desvalorização da negritude pelos próprios assuntos negros, e um senso de orgulho centrado é um pré-requisito para uma política de resistência e reconstrução cultural. Para Stuart Hall (1997), [...] "membros de uma cultura usam a linguagem para instituir significados" porque para ele, somos nós, em sociedade, entre culturas humanas, que atribuímos sentidos às coisas.

Por esta razão, é importante compreender e reconhecer como nos enquanto trancistas negras em contexto urbano e periférico produzimos cultura, instituindo o valor histórico que estão em nossos modos de vida, a partir dos saberes que herdados de povos africanos, das nossas avós e mães, sendo as ancestrais mais próximas.

Na obra *Hair Story: Untangling the Roots of Black Hair in America* (2002), das autoras Byrd e Tharps, é dito que termos étnicos como Nagôs, Angolas, Jejes e Fulas representavam identidades específicas, onde penteados afros teriam significados de acordo com os territórios de origem.

> No início do século XV, o cabelo funcionava como um portador de mensagens na maioria das sociedades da África Ocidental. (...) - incluindo os wolof, mende, mandingo e iorubá - eram as pessoas que enchiam os navios negreiros que navegavam para o "Novo Mundo". Dentro dessas culturas, o cabelo era parte integrante de um complexo sistema de linguagem, (...) usados para indicar o estado civil, a idade, a religião, a identidade étnica, a riqueza e a posição de uma pessoa dentro da comunidade. (BYRD; THARPS, 2002, p. 2).

A afirmação das autoras acima pode ser exemplificada nos registros artísticos de Debret no Brasil do século XIX, onde vemos diferentes técnicas de penteados, de acordo com o território de origem.

Figura 3 – Diferentes Nações Negras de escravos no Brasil. Fonte: Jean-Baptiste Debret, c. 1830.

De acordo com o escritor nigeriano Waberi, o penteado "Ogun Pari" - registrado pelo fotógrafo J.D. Okhai Ojeikere, também do mesmo país - significa literalmente "a guerra acabou". Foi criado quando a guerra civil chegou ao fim em 1970 e foi um dos mais usados na década seguinte entre os jovens. Assim como "Koroba" - penteado que se assemelha a uma bacia de cabeça para baixo, também utilizado na Colômbia com nome de "La totuma".

Figura 4 e 5 – Ogum Pari, Koroba. Fonte: J.D. 'Okhai Ojeikere, 1970, 1975.

Segundo Estermann (1960) a aprendizagem em cuidar dos cabelos, é dupla, primeiro com a imposição do espírito de algum antepassado, que em vida exerceu o mesmo ofício, e outra que segue os trâmites habituais relacionados a aprendizagem técnica. Em (LODY, 2004, p.102) ele afirma: "é necessário aprender a arte de trançar, mas também é preciso que o espírito de um antepassado ou antigo profissional se manifeste."

Neste sentido, as Trançadeiras/Trancistas materializam técnicas estéticas, Gomes (2017) define como saberes estéticos - corpóreo, de acordo com a autora, eles são ligados às questões da corporeidade e da estética negra. São saberes e práticas que contribuem para superação dessa visão erótica e exótica do corpo negro, podendo reeducar a sociedade no seu olhar sobre como mulheres negras trançadeiras formulam conhecimentos, ampliando as possibilidades de desenhar novos mapas de existência na capital do país.

METODOLOGIA

O uso da metodologia da cartografia social, assim como do inventário participativo do IPHAN, se dá pelo interesse de buscarmos com elas, o reconhecimento e valorização da prática de trançar enquanto patrimônio cultural da comunidade negra no Distrito Federal, a partir da identificação dos seus modos de saber e fazer, também apontando melhoramentos estruturais que possibilite reconhecimento e qualidade de vida para as trancistas, a partir de análises sobre identidade local e território.

Ou seja, não estamos delimitando o território tão somente pelos objetos geográficos, mas pelos conhecimentos associados ao seu uso, onde se incorpora o conhecimento dos diferentes interesses. (ACSELRAD, 2010) mapeando os seus territórios e de defender seus interesses, assegurando seus direitos e atende seus anseios.

À vista disso, estamos construindo mapas sociais, cada um com suas especificidades, compondo uma cartografia sociocultural de trancistas negras. O referencial teórico metodológico é embasado em revisão bibliográfica, mapeamento social e história de vida como estratégias quantitativas e qualitativas de pesquisa, cruzando narrativas sobre território, identidade e memória, pois estes são os elementos que emergem no reconhecimento dos sujeitos como protagonistas da história e nos seus saberes enquanto identificação de expressões culturais.

Em síntese, estamos construindo: (i) Mapeamento Colaborativo Digital e realizamos (ii) Oficina de Mapa Afetivo, com os objetivos de obter um diagnóstico de aspectos quantitativos, territoriais e o perfil sociocultural de trancistas negras.

Figura 6 – Oficina de Mapa Afetivo em Taguatinga – DF .
Fonte: Acervo do Projeto Tranças no Mapa, 2023.

A escolha pelo mapeamento digital na Plataforma Ushahidi - a iniciativa nasceu no Quênia, em 2008, após um enorme conflito político, ela é uma iniciativa de *Crowdmapping*, se deu por desempenhar um papel primordial no processo de apresentação, pesquisa e análise, além disso o digital também é um território em disputa, por isso precisa ser ocupado, necessitando cada vez mais ser democratizado dando acesso às comunidades periféricas e tradicionais para seu uso.

> Tecnologias de Crowdmapping e Mapeamento Colaborativo também têm sido apontadas como uma importante e potente ferramenta em projetos que utilizam tecnologias digitais para impacto social e Inovação Social Digital. (Bria et al. 2014; Arniani et al, 2016 apud Pereira Junior, Clorisval; Holanda, Giodana; Spitz, Rejane, 2016, p. 970).

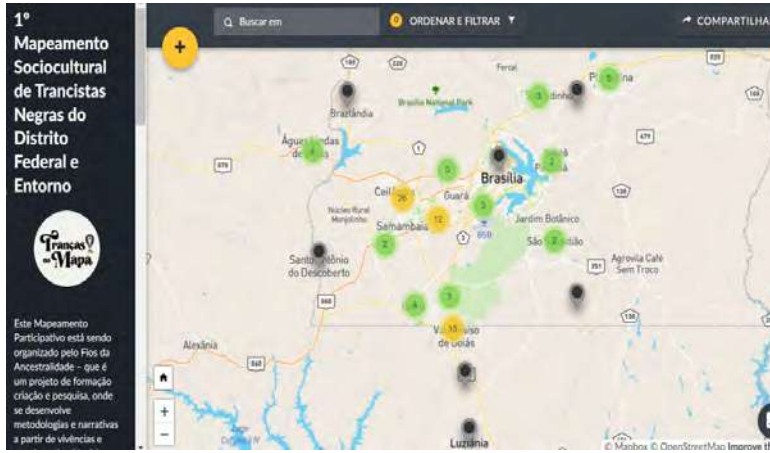

Figura 7 – Mapeamento Colaborativo Digital de Trancistas Negras. Fonte: Plataforma Ushahidi.

Foram mapeadas 95 trancistas, dessas 09 participaram da Oficina de Mapa Afetivo, todas moradoras da periferia da cidade. Realizamos 08 etapas a partir das orientações do Inventário Participativo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, ele foi utilizado enquanto uma ferramenta de Educação Patrimonial.

> Este inventário é, primordialmente, uma atividade de educação patrimonial. Portanto, seu objetivo é construir conhecimentos a partir de um amplo diálogo entre as pessoas, as instituições e as comunidades que detêm as referências culturais a serem inventariadas. Sem a pretensão, contudo, de formalizar reconhecimento institucional por parte dos órgãos oficiais de preservação. Um dos objetivos é fazer com que diferentes grupos e diferentes gerações se conheçam e compreendam melhor uns aos outros, promovendo o respeito pela diferença e o reconhecimento da importância da pluralidade. (IPHAN, 2016, p. 09).

O desenho da metodologia propiciou que o grupo convidado fosse sensibilizado em relação à importância da prática de trançar enquanto saber/ofício tradicional, pois a cada etapa realizada desenvolvemos mapas de discussões tendo as seguintes premissas: a) transmissão geracional, b) modos de vida, c) intersecção política, d) participação social e e) patrimônio cultural, estabelecendo uma troca de diálogos geracionais, com trancistas de 23 a 60 anos onde cada uma aprendeu a partir da escuta ativa da história da outra.

Os diálogos do mapa em que discutimos sobre transmissão geracional, onde nos aprofundamos mais sobre esse lugar dos saberes e práticas do ofício, todas identificaram o aprendizado vindo de suas casas, feito pela mãe, avó, alguma vizinha próxima, o que fez as trancistas mudarem sua narrativa quando indagadas sobre: *quem lhe ensinou a trançar?* Muitas respondiam antes da oficina que haviam aprendido sozinhas, pois tinham a percepção desse aprendizado "ocidentalizado", quando na verdade o ato de aprender em culturas ancestrais é calcado na observação, na prática e na oralidade, muitas das vezes é um processo não linear de alguém sentar você ao lado e te mostrar como faz a trança, como algumas tem feito nas oficinas ou em cursos de trancistas espalhados pela cidade, que também é uma forma de aprender, mas não é a única.

Em nossas narrativas as trancistas perceberam que a saberes estão no cotidiano, nesses modos de vida, quando nossas mães chegam em casa e nos sentam entre suas pernas, na mesa da cozinha enquanto a gente conversa de algo corriqueiro, na varanda enquanto a gente observa as crianças, a gente vai aprendendo e trançando, adquire prática com o tempo.

Figura 8 – Oficina de Mapa Afetivo na Candangolândia.
Fonte: Acervo do Projeto Tranças no Mapa, 2023.

A história de vida, mais do que sobre eventos, fala sobre significados, nela, a aderência ao fato cede passagem à imaginação, ao simbolismo. Queiroz (1988) coloca a história de vida no quadro amplo da história oral que também inclui depoimentos, entrevistas, biografias, autobiografias. Considera que toda história de vida encerra um conjunto de depoimentos e, embora tenha sido o pesquisador a escolher o tema, a formular as questões ou a esboçar um roteiro temático, são as narradoras que decidem o que narrar.

Por fim, estamos cruzando as narrativas da vida individual e dos nossos contextos sociais dando sentido e significado aos saberes e práticas formulados a partir da prática trançar, por meio dos mapas, pois "o significado surge, não das coisas em si – a 'realidade' – mas a partir dos jogos da linguagem e dos sistemas de classificação nos quais as coisas são inseridas" (HALL,1997,p. 10), neste caso os saberes e práticas ancestrais de trancistas negras.

RESULTADOS ESPERADOS

Os saberes e as práticas tradicionais da cultura negra que permeia as periferias do Distrito Federal ainda é um tema pouco difundido e valorizado a partir da perspectiva das mulheres negras, em especial das trancistas da cidade que representam parte importante do patrimônio cultural imaterial da população local, sendo assim, o desenvolvimento dessa pesquisa está contribuindo para visibilidade do vasto saber empírico que faz parte dos modos de vida em nossas periferias, desmistificando narrativas que colaboram historicamente com a desvalorização dos nossos territórios assim como reprodução de estereótipos racistas a partir das nossas práticas identitárias e comunitárias, além de apontar ações e políticas públicas que poderão tornar a prática de trançar patrimônio cultural da cidade, reconhecendo e valorizando esses modos de saber e fazer ancestrais.

REFERÊNCIAS

BYRD, Ayana D.; THARPS, Lori L.. **Hair Story**: Untangling the Roots of Black Hair in America, New York: St. Martin Griffin Press, 2002

CANCLINI, Néstor García. O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginário do Nacional. In: **REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**. RJ, n. 23, 1994.

CODEPLAN. **Companhia de Planejamento do Distrito Federal**. O Perfil da Juventude do Distrito Federal - Uma análise dos dados da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios. 2015/2016.

CODEPLAN. **Pesquisa de Emprego e Desemprego no Distrito Federal** – PED-DF, 2020.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte**. 2002. Tese (Doutorado em

Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH USP, São Paulo, 2002.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**: Body and hair as symbols of black identity. 2002. Disponível emhttp://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_textos_sociologia/Negra.pdf. Acesso em: 24 jun. 2023.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5 ed. Rio de Janeiro: DPA, 2001.

HOOKS, B. Alisando o nosso cabelo. **Revista Gazeta de Cuba** - Unión de escritores y artista de Cuba, 2005. Disponível em: https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks /. Acesso em: 17 mar. 2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Educação Patrimonial**: inventários participativos: manual de aplicação. Texto Sônia Regina Rampim Florêncio *et al*., Brasília: IPHAN, 2016.

LODY, Raul. **Cabelos de Axé**: identidade e resistência, Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

MARQUES, G. P. **O cuidar feminino**: saberes e fazeres tradicionais de benzedeiras quilombolas de Mostardas-RS. 2019. 130 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Rural) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

OJEIKERE. Johnson Donatus Aihumeke Okhai. **Photographs**. 1 ed. Scalo Verlag Ag Scalo Books & Looks; 2000.

OLIVEIRA. Vladimir S. Cartografias: da arte de fazer mapas aos mapas na arte. In: **Cultura Visual**, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 97-108.

PEREIRA JUNIOR, Clorisval; HOLANDA, Giodana; SPITZ, Rejane. Crowdmapping e mapeamento colaborativo em iniciativas de inovação social no Brasil, p. 969-974 . In: **XX Congreso de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital [=Blucher Design Proceedings, v.3 n.1]**. São Paulo: Blucher, 2016. DOI 10.5151/despro-sigradi2016-625

QUEIROZ, M. I. Relatos orais: do "indizível" ao "dizível". In: VON SIMSON (org.) **Experimentos com Histórias de Vida**: Itália-Brasil. São Paulo: Vértice, 1988.

RATTS, Alex (org.). **O negro por ele mesmo**: ensaios, entrevistas e prosas. São Paulo: Editora Ubu, 2022.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SANTOS, Milton. O retorno do territorio. **OSAL**: Observatorio Social de América Latina, CLACSO, Año 6, n. 16, p. 255-261, jun. 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf

SANTOS, Milton; SILVEIRA, M. Laura. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOUZA, Joyce Gonçalves Restier da Costa. Corpos em busca do belo: as mulheres negras e a beleza na eugenia da era Vargas. **Revista Desigualdade e Diversidade**, n. 18, 2020, p. 14- 20.

WABERI. Abdourahman A. **Afrokhoi Sapiens**. Disponível em: https://tolucaeditions.com/tolucastudio/?portfolio=afrokhoi-sapiens Acesso em: 20 out. 2023

PALAFITAS DO BODE: PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL?

Vanessa Maschio dos Reis
Letícia Teixeira Mendes

INTRODUÇÃO: LUGARES DO BODE

Este artigo versa sobre a possibilidade de patrimonialização dos Lugares das comunidades pesqueiras tradicionais do Recife, em particular a Comunidade do Bode no bairro do Pina. Comunidades tradicionais têm sofrido com a perda de seus territórios, costumes e valores em projetos de intervenção arquitetônica e urbanística, que deslocam ou não a comunidade de seu lugar de origem, com a prerrogativa de constituir espaços com boas condições de habitabilidade. Pesquisas acerca dos territórios ribeirinhos têm revelado, por meio de análises socioambientais, as profundas transformações no ambiente construído e nas tradições culturais das comunidades ali instaladas. É comum encontrarmos projetos e intervenções urbanas que substituem as construções preexistentes, não compreendendo a arquitetura e o urbanismo vernáculos como parte do Patrimônio Cultural destas comunidades. Esse artigo pretende dar um enfoque ao modo como as Referências Culturais que, tanto na arquitetura, como nos costumes cotidianos, formam a identidade das comunidades pesqueiras tradicionais e dos seus Lugares como Patrimônio Cultural Imaterial.

Compreender os lugares é o ponto-chave para identificar a relação entre as Referências Culturais e o espaço das comunidades tradicionais. O lugar tem sido objeto de estudo para os mais diversos campos de pesquisa, sendo constantemente observado por epistemologias distintas. Abordagens epistemológicas distintas, nesse caso, não necessariamente são contraditórias e suas aproximações podem servir para um entendimento ampliado do lugar, esse fenômeno de dupla natureza: material e imaterial.

Pensar nos lugares de um bairro, segundo Norberg-Schulz (1976), permite analisá-los sob o ponto de vista de sua estrutura por suas paisagens e assentamentos. Por esta perspectiva, há uma heterogeneidade de paisagens no bairro do Pina, no entanto as áreas ribeirinhas, ocupadas pelas comunidades pesqueiras, possuem elementos similares que compõem esses lugares. Para Carlos (2015), a paisagem urbana constitui-se do espaço construído e do movimento da vida, sendo o primeiro a materialidade que compõe a paisagem e o segundo exprime as dinâmicas do cotidiano das pessoas na cidade. Isso posto, a fenomenologia dos lugares das comunidades pesqueiras do Pina permite, por meio das formas, da materialidade e do seu conteúdo social, o movimento da vida, fazer a leitura inicial desse espaço a partir de como é observado (SEAMON, 2007).

Assim, como método para o entendimento do lugar enquanto patrimônio cultural imaterial, ou seja, a partir da visão dos sujeitos detentores do bem cultural, aplicou-se a etnografia clássica, baseando-se em visitas ao território com observação das práticas socioculturais e movimento da vida cotidiana, entrevistas semiestruturadas a partir do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e grupos focais para o estabelecimento de consensos e dissensos entre os valores da comunidade investigada.

A PALAFITA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

O Patrimônio Cultural é protegido, no Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que informa as categorias da herança cultural do povo brasileiro que podem ser reconhecidas como tal e, desta forma, fazerem parte da política cultural de salvaguarda. O IPHAN reconhece como lugares "aqueles que possuem sentido cultural diferenciado para a população local, onde são realizadas práticas e atividades de naturezas variadas, tanto cotidianas quanto excepcionais, tanto vernáculas quanto oficiais" (IPHAN). Os lugares são entendidos, nesse contexto, como uma categoria do Patrimônio Cultural Imaterial, cujo pilar apoia-se na noção de Referência Cultural. Ainda que o sentido de lugar, nesta perspectiva patrimonial, esteja amparado nas práticas culturais enraizadas num determinado local, a aplicação do INRC implica, também, no registro das edificações, reconhecendo assim relevância do espaço arquitetônico para os lugares no âmbito do patrimônio.

Embora haja, no Brasil, diplomas legais que regulamentam a proteção do **Patrimônio Cultural Imaterial** (2000) e que regem a política de **Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais** (2007), sua regulamentação no âmbito dos instrumentos urbanísticos do município do Recife ainda não foi efetivada, apesar de alguns avanços. Boa parte dos territórios onde estão situadas as comunidades pesqueiras tradicionais são protegidos, em âmbito municipal, como Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS), medida protetiva que reconhece o direito social da moradia nessas zonas. No entanto, a singularidade do modo de vida, das formas de fazer e das relações espaciais destas comunidades ainda carece de planejamento que reconheça essa relevância.

O Plano Diretor Municipal (2021) ressignificou a Macrozona de Ambiente Natural (MAN), estabelecida no Plano Diretor de 2008, em Macrozona de Ambiente Natural e Cultural (MANC), assegurando que as margens dos corpos d'água pertencem as zonas que compreendem "um recorte do território que revela significativa relação entre o sítio natural e os valores materiais e imateriais, consolidados ao longo do tempo e expressos na identidade do Recife, bem como pela presença das práticas de atividade pesqueira" (PCR, art 47, 2021). A regulamentação dos instrumentos do Plano Diretor 2021 prevê a aglutinação da Lei de Uso e Ocupação do Solo com a Lei de Parcelamento em um único regulamento: a Lei de Parcelamento, Uso e Ocupação do Solo, que está renomeando as antigas Zonas Especiais de Patrimônio Histórico (ZEPH) em Zonas Especiais de Preservação do Patrimônio (ZEPP), incluindo agora um Setor de Preservação do Patrimônio Imaterial (SPPI). Os principais objetos de preservação deste setor são "lugares de importância estratégica para a salvaguarda de referências culturais relevantes para a memória e a identidade da cidade" (PCR, 2019, p. 26). Tais modificações na legislação municipal acenam para uma possível incorporação dos bens culturais dos territórios pesqueiros tradicionais como mais valia ao planejamento urbano e arquitetônico do Recife.

Um olhar sobre o impacto que o planejamento urbano e arquitetônico teve sobre a urbanização das áreas ribeirinhas em Recife (locais em que estão situadas as comunidades pesqueiras tradicionais) nos revela, entretanto, que as relações entre espaço e Referências Culturais não têm sido adequadamente inseridas como diretrizes dos projetos urbanísticos e arquitetônicos, uma vez que esses locais não são reconhecidos como Patrimônio Cultural. A consequência disso é que boa parte destas comunidades são transferidas de lugar e reassentadas em locais que não permitem a perpetuação de suas tradições, especialmente por estarem distantes de seus vínculos históricos comunitários. Na maioria das vezes, os sujeitos transferidos de local (ou deslocados) acabam retornando para seus lugares de origem, ainda que isso signifique voltar para condições de baixa habitabilidade, de precariedade e de insalubridade. Isso porque, mesmo que ofereça vulnerabilidade socioambiental, o lugar de origem é o local onde os sujeitos possuem vínculo de identificação com o espaço, bem como é onde conseguem manter suas práticas socioculturais de espaço em concordância com a sua subsistência.

As políticas de provimento de habitação social têm se valido, na maior parte das vezes, numa abordagem relativa aos problemas de natureza socioambiental, devido às condições de pobreza, insalubridade, precariedade das edificações e vulnerabilidade ambiental (NEVES; MARIZ, 2013) destas comunidades, atribuindo à aniquilação do tipo arquitetônico palafita a solução para os problemas supracitados. Isso ocorre porque a sociedade, em geral, tem imputado valores negativos a este tipo, conforme observamos na Figura 1, não reconhecendo-o como uma forma de construção sustentável e identitária dos territórios ribeirinhos.

Figura 1 – Recorte de anúncio em jornal da década de 1990. Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

As palafitas são construções materiais, situadas entre água e terra, que surgem como solução pelas comunidades ribeirinhas diante da falta de terrenos e recursos. Também são parte de um processo construtivo onde, inicialmente são compostas por uma combinação de restos de materiais de construção, que ganham território por meio de gradativos e sucessivos aterros e compactação do solo, podendo constituir-se em edificações de maior solidez, como podemos observar o esquema de evolução arquitetônica da Favela da Maré, Rio de Janeiro, na Figura 2.

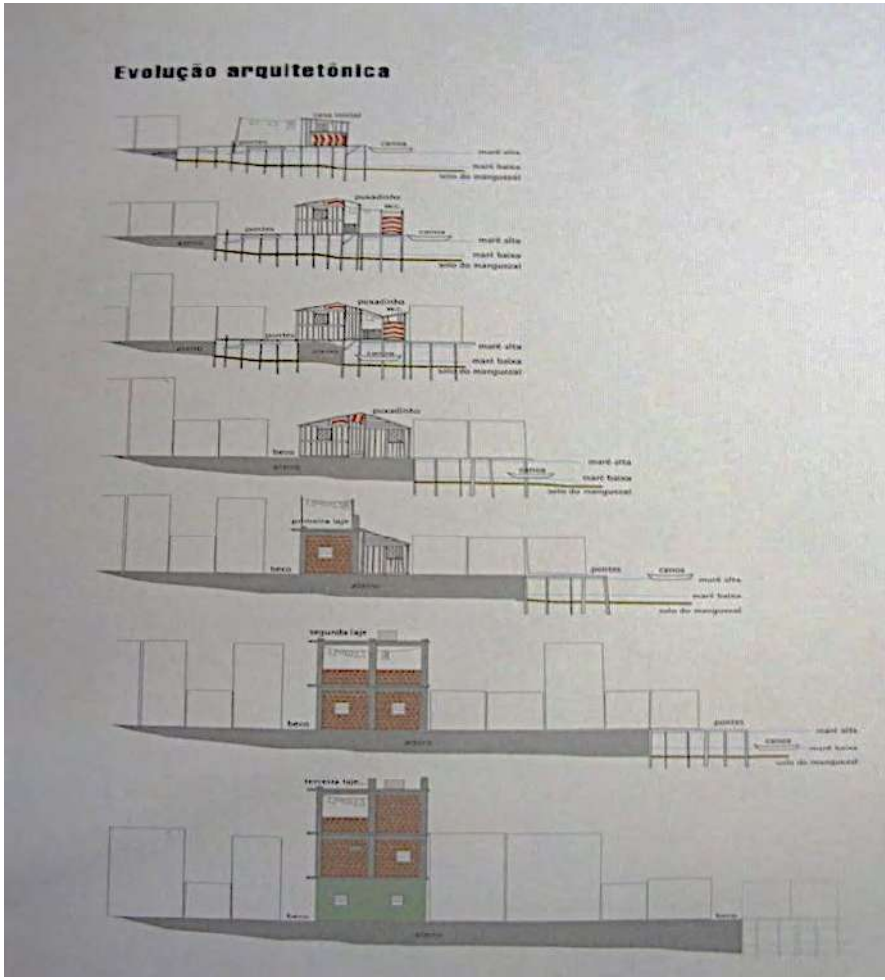

Figura 2 – Evolução arquitetônica das palafitas. Fonte: Maré Vida na Favela, 2002.

Ainda que a fragilidade das construções em palafitas seja um entrave para a sua conservação tal qual se constituem, abordar o tipo como referência cultural pode compor, no caso de intervenções arquitetônicas e urbanísticas, uma solução espacial compatível com o ambiente ribeirinho e com a preservação da cultura imaterial e identidade das comunidades pesqueiras tradicionais.

Figura 3 – Moradia de famílias de pescadores e marisqueiras em palafita no Bode. Fonte: Ingrid Veloso, 2023.

AS REFERÊNCIAS CULTURAIS DA COMUNIDADE DO BODE

É urgente a demanda das comunidades pesqueiras pela regularização e reconhecimento dos seus territórios no Recife. Membros das comunidades de Brasília Teimosa, Bode, Caranguejo Tabaiares, Coelhos, Coque, Ilha de Deus, Vila da Imbiribeira, Vila São Miguel, Vila Tamandaré, Ponte do Limoeiro e Espaço Ciência fizeram um encontro em setembro de 2017, no Memorial de Medicina de Pernambuco, às margens do Rio Capibaribe, onde conceberam **a Carta dos Pescadores e Pescadoras na Luta em Defesa de Direitos e Territórios Pesqueiros Tradicionais**. Essa mobilização surgiu com a intenção de assegurar o direito de viver da pesca, modo de vida tradicional que herdaram de seus antepassados, cuja continuidade está em risco diante das constantes perdas de acesso aos seus territórios, devido tanto à especulação imobiliária, quanto à poluição das águas, entre outros fatores.

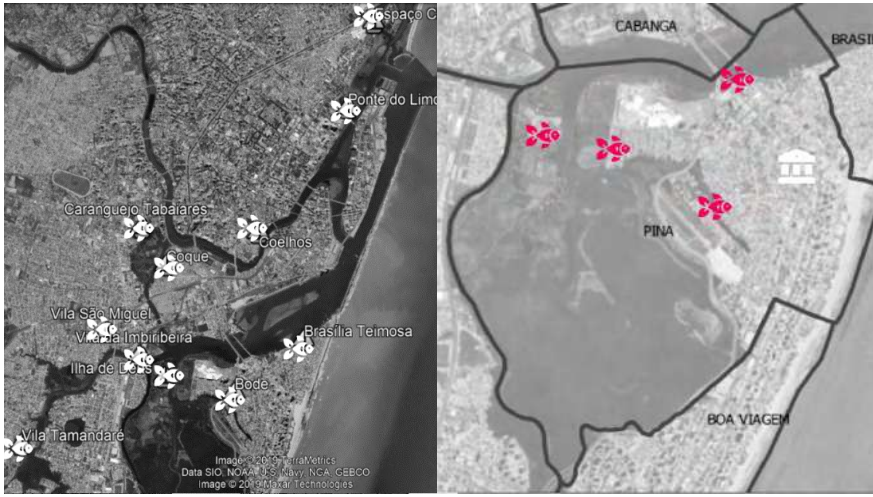

Figura 4 – Localização das Comunidades Pesqueiras do Recife.
Fonte: Elaboração própria, sobre imagem de satélite do GOOGLE EARTH PRO (2019).
Figura 5 – Comunidades Pesqueiras do Pina: Bode, Ilha de Deus, Beira-Rio e Vila da Ponte.
Fonte: Elaboração própria, 2021.

Das comunidades citadas, Bode e Ilha de Deus situam-se no bairro do Pina, localizado na zona sul da cidade do Recife, constituído como uma planície fluviomarinha que possui extenso manguezal, protegido por seus atributos ambientais, e cujos aterros realizados ao longo dos anos possibilitaram sua ocupação. Segundo a Prefeitura da Cidade Recife (PCR), a área territorial do Pina compreende 629 ha, estando assentada uma população de quase 30 mil habitantes (IBGE, 2010).

Apesar das inúmeras transformações socioespaciais ocorridas nas últimas décadas, atualmente a pesca ainda faz parte da paisagem e do cotidiano dos moradores e moradoras do Pina, especialmente nas Comunidades do Bode e Beira Rio, que ainda possuem habitações em palafitas. São vários os homens e mulheres que se vinculam ao trabalho da pesca artesanal nestas comunidades, seja na função de captura, seja como filatedoras/es, descascadoras/es, separadoras/es, limpadoras/es e vendedoras/es, atividades essenciais na cadeia produtiva do pescado. Embora a pesca seja elemento fundante da história local, persiste a necessidade de maior reconhecimento da relevância das suas referências culturais, fomentadas pelas tradições e pelos ofícios pesqueiros na localidade, corroborando para a perpetuação da identidade ancestral de pescadores e pescadoras.

Figura 6 – Atividade de cata do sururu no interior das palafitas. Fonte: Ingrid Veloso, 2023.

Para identificação das referências culturais dessa comunidade, foram sendo entrevistados homens e mulheres: pescadores, pescadoras e marisqueiras, até ser atingido o ponto de saturação, formando o corpus da pesquisa (BAUER GASKELL, 2005 39). A saturação chegou com 18 entrevistas, dos quais 8 eram mulheres e 10 eram homens. A análise clássica de conteúdo revelou como referências culturais desta comunidade a importância das atividades pesqueiras para a formação e ocupação do lugar. Cabe registrar a fala de uma pescadora palafiteira P. D. S. F. quando indagada sobre se haviam danças típicas da comunidade pesqueira: *"Não tem... ah, tem sim: o pescador dança a dança da maré"* que revela profunda simbiose na relação homem-natureza. Quando questionados se a palafita é um patrimônio cultural, é importante registrar o pensamento de um dos pescadores palafiteiros, T.N.S. informa que *"A palafita é sim um patrimônio cultural, financeiro das pessoas carentes. (...) Se não fosse através das palafitas, a cultura pesqueira não teria seguimento. Então pode se considerar, e muito, um patrimônio cultural da sociedade pesqueira."* Quando questionados se poderiam demolir as palafitas, os palafiteiros argumentam que são construções indignas de moradia, e que sim podem ser demolidas. Assim foram evidenciadas contradições na forma de pensar sobre a permanência e conservação das palafitas como um patrimônio cultural. No entanto todos sujeitos entrevistados confirmam que o Bode é uma comunidade tradicional pesqueira e que a palafita é parte do modo de vida desta comunidade.

Passada a fase das entrevistas, constituíram-se dois grupos focais para debater a questão da palafita como patrimônio cultural imaterial de maneira participativa e colaborativa, bem como outras temáticas emergentes, que dizem respeito à conservação, importância e significado da natureza à manutenção das práticas tradicionais pesqueiras, bem como a respeito do tratamento e destino dos resíduos sólidos provenientes da pesca. No primeiro dia, participaram 12 homens, no segundo dia 24 mulheres acompanhadas de suas crianças. As dinâmicas de grupo constituíram-se em quatro etapas: a primeira com a discussão dos limites e potencialidades das palafitas, da natureza e dos resíduos pesqueiros, cujo propósito foi a construção de uma reflexão coletiva crítica sobre estes assuntos. Na segunda etapa foram apresentadas as imagens de satélite em três escalas: Cidade do Recife, Bairro do Pina e Comunidade do Bode, para identificação das moradias, dos locais de trabalho, dos lugares mais importantes e afetivos da cidade, do bairro e da comunidade. Na terceira etapa, foi apresentada uma planta com o Projeto de Urbanização do Rio Pina para a Comunidade do Bode, elaborado pela PCR em parceria com uma empresa consultora, momento no qual foram avaliados os equipamentos propostos no projeto, a intervenção proposta para o local remanescente da remoção das palafitas, além de serem discutidos equipamentos essenciais para a perpetuação das práticas pesqueiras no seu lugar de origem. Por fim, na última etapa foram apresentadas reflexões arquitetônicas, urbanísticas e patrimoniais sobre construções palafíticas em todo mundo, e sua sensibilização quanto às questões do tipo e uso dados a essas construções.

Figuras 7 e 8 – Dinâmica proposta nos dois grupos focais: homens e mulheres . Fonte: Ingrid Veloso, 2023.

Após a conclusão da última etapa, foi lançada a pergunta final: "As Palafitas do Bode são um Patrimônio Cultural?". Impactados com as reflexões e com as possibilidades de constituição material das palafitas, alguns pescadores e marisqueiras adiantaram-se em responder que sim, no entanto, visto que a dúvida se manteve entre os presentes, a equipe de pesquisa solicitou para que estes levassem as reflexões e o entendimento do grupo focal para discussão com membros da comunidade que não estavam presentes, e que numa nova etapa e equipe de pesquisa retornará a campo para concluir esta investigação.

Vale destacar que as oficinas corroboraram para o reconhecimento como Referências Culturais de grupos culturais locais a saber: Maracatu Encanto do Pina, Maracatu Nação Porto Rico, Bloco Carnavalesco Banhistas do Pina, Bloco Carnavalesco Tubarões do Pina, Livroteca Brincante do Pina e Coletivo Pão e Tinta. Para além disso, quando questionados sobre os lugares mais importantes da comunidade, mulheres e homens apontaram o Porto de Pescados do Bode. No entanto, as mulheres ainda indicaram suas próprias moradias, quer sejam palafitas ou edificações consolidadas em alvenaria, como os lugares mais importantes da comunidade. Isso parece acontecer pois estas construções conjugam moradia e trabalho, já que as atividades pesqueiras das marisqueiras são terrestres e acontecem no interior ou na frente das suas moradias.

Figura 9 – Marisqueira e suas crianças presentes no Porto do Bode.. Fonte: Ingrid Veloso, 2023.

FENOMENOLOGIA DO LUGAR E A IMINÊNCIA DO ANIQUILAMENTO DA ESSÊNCIA DO LUGAR PELO PROJETO DE URBANIZAÇÃO DO RIO PINA

O ser humano, em sua existência cotidiana, se encontra em um estado de atitude natural, que é a despercebida aceitação das experiências cotidianas e das coisas tal como elas se apresentam no mundo (SEAMON, 2013). "Imersas na atitude natural, as pessoas normalmente não examinam o mundo vivido ou mesmo reconhecem sua existência" (p. 6). Uma vez que a fenomenologia busca as estruturas essenciais da experiência humana, por meio da redução fenomenológica, que é uma mudança de perspectiva, o fenomenólogo lança o olhar ao mundo vivido, onde os atos e as coisas despercebidas na atitude natural serão, agora, tematizados e feitos tópicos de análise (SEAMON, 2013).

O fenômeno do lugar, então, se presta a essa observação pormenorizada em busca de suas essências. Por isso, Norberg-Schulz e David Seamon discorrem sobre o lugar por perspectivas fenomenológicas distintas. Embora ambos os autores utilizem a fenomenologia existencial como corrente, o direcionamento dado à experiência do fenômeno do lugar por Norberg-Schulz versa sobre a percepção das características espaciais de um lugar, enquanto Seamon ocupa-se do movimento cotidiano das pessoas na vivência dos espaços.

A fenomenologia do lugar proposta por Norberg-Schulz estabelece uma forma de compreender a essência da arquitetura do lugar, de como a materialidade deste espaço é percebida. O espaço evidenciado por suas características tectônicas e cênicas é o local para onde a atenção é dirigida. Norberg-Schulz destaca, ainda, a relevância que elementos arquitetônicos como paredes, portas e janelas podem ser interpretados como fronteiras, enquadramentos e horizontes. Ele sugere que os lugares sejam classificados quanto à sua estrutura como paisagem e assentamento, oferecendo categorias analíticas como espaço e caráter, nas quais "o detalhe explica o ambiente e manifesta sua qualidade peculiar" (NESBITT, 2006, p. 443), celebrando atributos ligados à materialidade. Ao invocar o local e a tectônica, essa abordagem fenomenológica desperta qualidades sensoriais da luz, da cor e das texturas próprias da arquitetura. Ao conceituar o lugar, o autor se refere, portanto, a uma totalidade constituída de coisas concretas, que possuem substância material, forma, textura e cor, compondo uma qualidade ambiental – qualidade esta que ele chama de essência do lugar.

David Seamon, por sua vez, analisa os movimentos cotidianos dos sujeitos em seus lugares significativos. Por meio de uma geografia fenomenológica, ele explora o movimento cotidiano do corpo no espaço, observando como movimento, descanso e encontro podem ser condicionados por características e por configurações espaciais. As trajetórias, em movimentos realizados por sujeitos, revelam facetas de seu pertencimento aos lugares e esses movimentos figuram o que ele denomina de danças-do-lugar: movimentos rotineiros do dia-a-dia, por vezes não percebidos pelas pessoas, mas que são

características fortes que dão identidade ao lugar. São esses deslocamentos cotidianos que traduzem o modo-de-vida e as formas de fazer características das comunidades pesqueiras tradicionais, constituindo-se como manifestações imateriais do lugar. Seamon (2013) afirma que, por meio

> de padrões habituais de encontro no tempo e no espaço, uma área pode se tornar um lugar, dividido pelas pessoas que lá entram em contato espaço-temporal. O dinamismo deste lugar é largamente proporcional ao número de pessoas que dividem este espaço e, deste modo, compartilham seu tempo e vitalidade. (SEAMON, 2013, p. 15).

Portanto, o lugar enquanto fenômeno pode ser observado tanto a partir de sua concreticidade, pela fenomenologia da arquitetura elaborada por Norberg-Schulz, quanto como suporte para coreografias rotineiras desenvolvidas pelos sujeitos, por meio da fenomenologia do movimento formulada por David Seamon.

As rotinas espaço-temporais da comunidade tradicional pesqueira do Bode incluem os movimentos terrestres de saída dos pescadores de suas moradias em direção ao Porto onde ficam ancoradas as suas baiteiras; o transporte do pescado, feito por bicicleta ou carrinhos-de-mão, entre o porto e a moradia das marisqueiras para separação e cata; o movimento dos pescados entre a moradia das marisqueiras e os locais onde o pescado é pré-cozido. Tudo isso acontece em consonância com os movimentos e temporalidades das marés. Estes movimentos conferem a dinâmica e a vitalidade cotidiana atual dos becos e vielas da Comunidade do Bode. Também pode-se afirmar que foi o somatório destes movimentos cotidianos que, historicamente passaram pelo mesmo lugar e configuraram a formação e constituição urbanística do local. Os percursos históricos dos pescadores entre sua moradia e a maré do Rio Pina deram forma material ao lugar. Em relação à arquitetura, tudo o que é construído: ou é palafita, ou já foi palafita.

Com o argumento de atender às temáticas emergentes relativas às mudanças climáticas, a PCR elaborou o Projeto de Urbanização do Rio Pina, que pretende urbanizar as margens do referido rio e, entre outras coisas, remover mais de 950 famílias de suas moradias, quer sejam palafitas, quer seja construções consolidadas em alvenaria. Parte destas famílias a serem removidas serão reassentadas a cerca de 5 minutos de caminhada do local de origem, em 600 unidades habitacionais do Conjunto Habitacional Encanta Moça I e II. Em todas as reuniões de apresentação do Projeto para as comunidades, permaneceu uma pergunta no ar: Para onde irão as famílias que não forem contempladas? Além de a conta da moradia não fechar, este projeto foi elaborado sem considerar a forte presença da comunidade pesqueira no local, bem como as redes de relações socioculturais existentes entre a pesca e a beira da maré.

Figura 10 – Projeto de Urbanização do Rio Pina. Fonte: URB Recife, 2023.

Figura 11 – Paisagem e Ocupação das Margens do Rio Pina. Fonte: Ingrid Veloso, 2023.

Atualmente a paisagem do Rio Pina é formada por palafitas de pescadores e marisqueiras que possuem seus portos individualizados. Todavia, o referido projeto prevê a retirada de pescadores e marisqueiras desta paisagem, com a introdução de um novo elemento estranho ao lugar: o carro. O movimento do automóvel é priorizado como novo elemento constituinte desta paisagem, uma vez que há a construção de duas vias marginais, e o movimento cotidiano de pescadores poderá ser aniquilado. Embora a PCR afirme se tratar de uma via-parque, com a construção de ciclovia, pista de *cooper*, redário, parques infantis e academias públicas, para além das vias marginais, a comunidade não se vê reconhecida e valorizada em tal projeto, que prioriza a conexão entre um Shopping Center existente no bairro e terrenos que serão leiloados pela PCR para a especulação imobiliária.

A CONSERVAÇÃO DO LUGAR E O TIPO PALAFÍTICO

A constituição de lugares se faz por meio de referências culturais, que são tanto as práticas socioculturais de espaço, seus ofícios, modos de fazer e celebrações, quanto o ambiente construído ao qual estão relacionados. Entende-se que as intervenções arquitetônico-urbanísticas que não levam em consideração as referências culturais dos lugares estabelecem rupturas que impactam diretamente no modo de vida das comunidades tradicionais pesqueiras, podendo colocar em risco a perpetuação de suas tradições, com a perda de seus valores sociais, estéticos e históricos e o consequente aniquilamento do lugar.

Nos parece que as bordas d'água, para essas comunidades, devem ser pensadas como amparo aos usos piscatórios que fazem parte do cotidiano de marisqueiras e pescadores. Pequenos portos para as embarcações, edificações de apoio lindeiras às bordas d'água e a proximidade das moradias dos homens e mulheres que trabalham diretamente com a pesca, a presença das suas crianças nestes lugares, podem fortalecer sua identidade, a transmissão de suas tradições orais, ao valorizar a sua cultura e preservar sua presença histórica nestas paisagens.

A palafita, como tipo arquitetônico, parece carregar, em si, as referências espaço-culturais destas comunidades pesqueiras, que persistem mesmo em projetos 'exitosos' que pretendem sua erradicação. A compreensão do tipo como referência cultural, adicionada ao controle e a vigilância social na criação de lugares entre água e terra, parecem essenciais para a manutenção da cultura piscatória e dos cuidados ambientais em projetos de intervenção espacial em áreas ribeirinhas.

Para além de estudos etnográficos, estudos morfológicos e fenomenológicos dos lugares podem apontar, então, aspectos socioculturais e espaciais a serem utilizados como elementos projetuais e, em consonância com a lógica socioespacial existente, permitirão pensar propostas e espaços mais adequados ao modo de vida das comunidades, compatíveis com a conservação dos lugares existentes e com a construção de novos

lugares. Tipo, tectônica, morfologia e práticas de espaço são elementos constituintes do lugar e ancoram sua essência, dispondo-se então como parte das referências culturais destas comunidades tradicionais pesqueiras.

REFERÊNCIAS

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Editora Vozes Limitada, 2005.

CARLOS, Ana Fani. **A cidade.** 9. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Livro de Registro dos Lugares. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122 Acessado em: 23 de fevereiro de 2023.

NEVES, Norah; MARIZ, Daniela Lira. **Construção de uma metodologia de intervenção para a política pública habitacional**: o processo de transformação da ZEIS Ilha de Deus em Recife, Brasil. Anais ENANPUR, v. 15, n. 1, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica. Cosac Naify, 2006.

PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. **Lei de Parcelamento, Uso e Ocupação do Solo do Recife**: Caderno de propostas. Volume 1. 2019. Disponível em: https://planodiretor.recife.pe.gov.br/index.php/plano-de-ordenamento-territorial Acessado em: 23 de fevereiro de 2023.

PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. **Plano Diretor do Município do Recife.** Lei Complementar no. 2, de 23 de abril de 2021. Disponível em: https://planodiretor.recife.pe.gov.br/index.php/plano-de-ordenamento-territorial Acessado em: 23 de fevereiro de 2023.

SEAMON, David. **A lived hermetic of people and place**: Phenomenology and space syntax. In: Proceedings, 6th International Space Syntax Symposium. 2007. p. iii-1-iii-16.

SEAMON, David. **Corpo-sujeito, rotinas espaço-temporais e danças-do-lugar**. Geograficidade, v. 3, n. 2, p. 4-18, 2013.

VARELLA, Drauzio et al. **Maré, vida na favela**. 2011.

SENZALA NÃO É CASA

Natállia da Silva Azevêdo

Pode haver um lado perverso para o patrimônio cultural, no sentido de existir um certo perigo de apostar confiança como prova para os lugares onde ocorreu a tortura, ou seja, como indício para a memória, principalmente se este espaço não permitir uma perspectiva de futuro diante da chaga aberta, no caso deste artigo, sobre o tema da história da escravidão no Brasil e a forma como nos relacionamos com ela.

O bem cultural da cidade de Areia na Paraíba é o recorte territorial analisado neste artigo em busca de compreender as funções que exerceu na micro e macro escala do território geográfico da Serra da Borborema e, sobretudo, investigar de que maneira se articulavam as arquiteturas remanescentes da escravidão no século XIX, hoje dispostas em espaços ora obsoletos ora ressignificados.

O conjunto urbano é tombado a nível estadual em 1979, e em 2005 reconhecido pelo IPHAN[1] com a denominação de Conjunto Histórico, Urbanístico e Paisagístico da Cidade de Areia. Sobre o reconhecimento dos seus valores de interesse à preservação existem duas colocações iniciais, a primeira delas é acerca do enaltecimento da arquitetura do casario dos senhores de engenhos e das classes hegemônicas em detrimento da população escravizada; e a outra, referente às reflexões sobre paisagem e ambiência[2] para além das poligonais definidas em sua área urbana e que sinalizam ao seu redor a presença de valores e bens culturais entre si relacionados, tal qual território da memória.

Areia/PB além do conjunto urbano tem dois imóveis tombados individualmente pelo IPHAEP[3] em 1979, o Engenho da Várzea (atual Museu do Brejo Paraibano – casa grande e fábrica) e a Igreja do Rosário, os quais ilustram dois símbolos econômicos para a

[1] *IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.*

[2] *Ambiência é um conceito fundamental para a preservação e valores do bem tombado, citado no Art. 17 e 18 do Decreto Lei nº 25/1937.*

[3] *IPHAEP - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba.*

consolidação, no século XIX, das vilas nas terras férteis entre o litoral e o sertão na Paraíba-NE-Brasil, isto é, sobre engenhos de cana-de-açúcar e escravidão.

FRAGMENTOS E ARQUITETURAS REMANESCENTES

Visualizar o entorno do conjunto urbano de Areia/PB como território da memória permite compreender a trama de espaços interligados por sua geografia, hidrografia e caminhos que constituem inter-relações socioeconômicas e simbólicas com seu passado escravocrata. O objetivo deste artigo é inter-relacionar de forma sumária as arquiteturas remanescentes da escravidão fragmentadas neste território geográfico e que reunidas documentam uma possível interpretação da história onde a memória realize sua função.

O conjunto urbano de Areia/PB é integrado por cerca de 420 imóveis e são identificadas diversas tipologias de planta com corredor lateral, com corredor central e casas com jardim lateral, estas últimas em sua maioria datadas do início do século XX [Figura 1]. A habitual edícula lateral aos fundos das casas com corredor corresponde a antiga cozinha com fogão, senzalas, depósitos e estrebarias acessadas pelos quintais, que no presente, possuem outros usos de serviço, copa e lavanderia podendo em alguns casos possuir dependência de empregada.

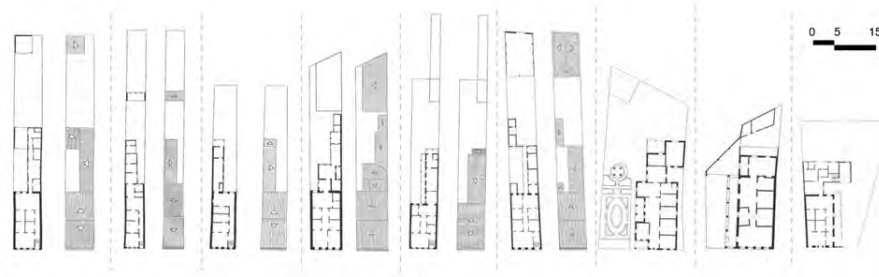

Figura 1 – Tipologias de planta no conjunto urbano de Areia/PB.
Fonte: CAJU e CAVALCANTI FILHO, 2005.

Existem diversos resquícios urbanos na cidade, como por exemplo, as senzalas do Casarão José Rufino (pretensa casa do capitão-mor da Vila Real do Brejo de Areia fundada em 1818); Igreja do Rosário (irmandade de "homens de cor" em Areia/PB e edificada em 1879); além de morfologia urbana tentacular da Rua da Gameleira e Jussara (lugar de implantação da Igreja do Rosário, da Casa de Câmara e Cadeia, da Gameleira, da forca e dos mocambos da antiga Rua do Grude).

Outros espaços relacionados ao seu passado escravocrata estão na zona rural e no território ao redor do município, como por exemplo, a maternidade dos escravizados na Fazenda Tanques (Remígio/PB datada do séc. XIX); Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande/PB datada do séc. XIX); Comunidade Quilombola Senhor do Bonfim (entre

Areia, Alagoa Nova e Matinhas data do séc. XXI) e a Comunidade Quilombola Mundo Novo (Areia/PB data do séc. XXI).

Os espaços de memória citados não são apenas registros do passado mas ilustram a evolução, a permanência e a reprodução de estruturas socioeconômicas e culturais do processo de urbanização, observá-los pode contribuir para a visibilidade dos modos de habitar, técnicas construtivas e arranjos espaciais, diferenciando os casos onde houve espaço para a prática da habitação no seu sentido genuíno, daqueles de exploração humana em cativeiro.

SENZALAS DO CASARÃO JOSÉ RUFINO (AREIA/PB)

Imóvel edificado em 1818 com fins de residência do capitão-mor da Vila Real do Brejo de Areia [Figura 2]. Francisco Jorge era carpinteiro português imigrante de Torres Vedras e empreendedor na implantação da vila, porém, não obteve o título por ser analfabeto e envolver-se em escândalos de compra de cargos e propina (ALMEIDA, 1937) (LINS, 1948). A localidade denominava-se Sertão do Bruxaxá, após a criação do termo de vila altera-se para Vila Real do Brejo de Areia, em referência a um riacho local mas que coincidentemente tem a mesma toponímia primitiva de Torres Vedras de "Quinta da Areia".

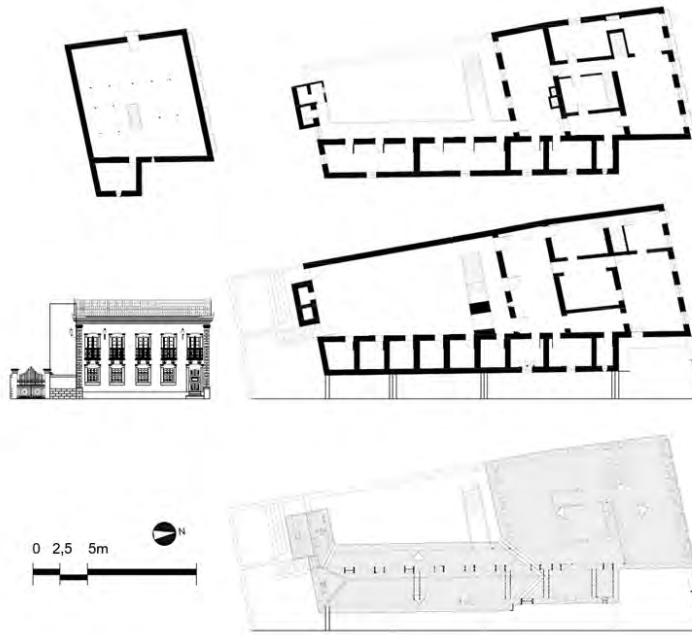

Figura 2 – Planta baixa do antigo Solar do Marinheiro Jorge. Fonte: Acervo IPHAN-PB.

A residência é do tipo sobrado com a residência dos senhores voltada para a rua principal da cidade e 12 senzalas e pátio voltados para o vale aos fundos. Há registros na oralidade local de que nestas senzalas houve no século XIX um sistema de reprodução de escravizados, onde as mulheres ocupavam o pavimento superior, e os homens e as mercadorias o térreo. Quando grávidas eram transferidas para a maternidade na fazenda Tanques, onde permaneciam até as crianças completarem 3 anos de idade e receberem definição do seu destino.

RUÍNAS NA FAZENDA TANQUES, DENOMINAÇÃO POPULAR DE MATERNIDADE (REMÍGIO/PB)

Complexo arquitetônico rural de ruínas em alvenaria de pedra bruta dispersas em terreno levemente ondulado e edificado por Francisco Jorge Torres. Não há levantamento arquitetônico das edificações que integram a atual Fazenda Coelho em Remígio/PB, e por isso, não é seguro afirmar sobre a finalidade a que se destinavam, sendo necessários estudos arqueológicos.

A edificação que dizem ser uma solitária, possui características de um possível forno de cal português, com presença de marcas de queima e fuligem. Na barragem com paredes sinuosas em "S" para melhor estabilidade, há presença de pedreiras de rocha granítica com sinais de extração de onde possivelmente são as soleiras das senzalas e cozinha dos escravizados do Casarão, além da cantaria das cercaduras da fachada para o pátio e bica. Uma edificação com pilares retangulares possui referência de ter sido um curtume e outra em posição mais elevada com função de casa d'agua e possibilidade de aproveitamento da gravidade em tipologias de cisternas similares na região do agreste.

O uso econômico da Tanques incluía o curtume, mas sabe-se que para a maternidade não havia em si um edifício específico, as mulheres davam à luz em situações de abrigo diversas e uma pista pode estar presente em cânticos abolicionistas que segundo Ribeiro (1992, p. 116) eram empregados para sensibilizar à libertação na Paraíba, e sobretudo, circulavam entoados por negros nas ruas, senzalas, pátios de engenhos e feiras de Areia, um exemplo deles é "O Cativo":

> **Em simples palhoça**
> **Eu livre nasci,**
> Mas, preso e vendido,
> Cativo me vi! (BIS)
> O filho, a mulher
> Forçado deixei,
> A pobre família
> Não mais avistei!
> São livres os brancos,
> Não sofrem rigor.
> Mas eu, por ser negro,
> Eu tenho um senhor!

De um tal cativeiro
Sofrendo rigores,
Minha mocidade
Gastou-se em dores.
Ao peso dos anos
já hoje curvado,
Prá todo serviço
Sou ainda chamado.
Meu bom Pai do céu
Ah! Tende clemência!
Ouvi minhas vozes,
findai-me a existência (RIBEIRO, 1992, p. 128, grifo nosso).

IGREJA DO ROSÁRIO (AREIA/PB)

A sua importância cultural é associada aos valores históricos das vanguardas abolicionistas e na representatividade daqueles que a edificaram, ou seja, herança da Irmandade do Rosário composta por escravizados que foram a mão-de-obra responsável pela inciativa e atuantes na construção do centro urbano. A finalidade da construção era permitir espaço de culto daqueles que não eram permitidos frequentar a igreja matriz e assegurar o direito ao batismo, casamento e sepultamento, além de angariar recursos para comprar alforrias através de campanhas com vanguardas abolicionistas locais.

Não se sabe com precisão a data da construção, contudo, os primeiros registros de sua presença são de 1865, quando o governo provincial destinou a verba de quatro contos de réis para o andamento da obra inconclusa, com indícios que a missa inaugural ocorreu em 1886. Em 1873, o Pe. Antônio José Borges, autorizado pelo Vigário Odilon Benvindo, instalou a Irmandade que em 1952 teve suas atividades paralisadas, e reiniciadas em 1989 até os dias atuais com presença marcante nas procissões locais identificada por duas fileiras laterais com vestimentas brancas e segurando bastões brancos na posição vertical apoiados sobre o ombro. O dia 06 de janeiro (dia de Reis) era muito festejado na Igreja, com celebração de missa solene e comemorações da FESTA DO ROSÁRIO, tradição retomada recentemente pelo Monsenhor José Nicodemos.

A edificação é situada sobre leve colina em postura de destaque na paisagem e estrutura o traçado leste do conjunto urbano de Areia/PB, que em meados do século XIX era composto por um largo com a Cadeia em frente à secular árvore da "Gameleira" e seguida pela Rua do Grude em direção à forca, local onde os únicos condenados à pena de morte foram dois escravizados: Beijú, envolvido no crime de Carlota Lúcia de Brito; e Marçal, do engenho Mundo Novo, por defender sua esposa de açoites. A gameleira foi derrubada e deu nome ao eixo leste e, atualmente, no lugar da cadeia e da forca estão respectivamente duas escolas estaduais, a Ministro José Américo de Almeida e a Álvaro Machado.

MORFOLOGIA URBANA TENTACULAR DA RUA DA GAMELEIRA E JUSSARA (ONDE LOCALIZAVA-SE A IGREJA DO ROSÁRIO, A CADEIA, A GAMELEIRA, A FORCA E OS MOCAMBOS)

O centro urbano inicial de Areia no século XIX articulava-se em dois núcleos, o principal organizava-se ao redor do largo da matriz com o casario dos senhores e, um segundo, era disposto de forma antagônica, com a Igreja do Rosário de costas para este casario e de frente para a Gameleira, ladeada pela Casa de Câmara e Cadeia, da Forca, seguindo em direção à atual Jussara, ou antiga Rua do Grude, com habitações mais precárias como nos outros tentáculos da cidade com configuração de lote-rua [Figura 3] (MORAES, 2008).

Figura 3 – Rua da palha (atual Abel da Silva), década de 1940 em Areia/PB.
Fonte: Acervo do Colégio Santa Rita.

CAIANA DOS CRIOULOS (ALAGOA GRANDE/PB)

Caiana dos Crioulos em Alagoa Grande/PB é permeado por mais de uma versão ou mito fundador: a versão do navio negreiro que naufragou em Mamanguape e os africanos fugiram pela bacia do rio, encontrando um reino encantado e deixando indecifráveis inscrições em iorubá[4], também a versão de que chegaram a região fugidos da região de Palmares através das trilhas do Cumbe; e, por fim, a de que era o refúgio dos que fugiam

[4] *"O reinado encantado de Caiana" (2015) https://youtu.be/igUDjRB8oTk.*

da escravidão na cidade de Areia[5], única cidade da Paraíba, segundo Almeida (1980), a erigir uma forca e condenar à morte dois escravizados. Quilombo implantado em vale e com estrutura complexa que articula habitações em encosta; onde estão presentes espaços de celebração e reunião, de produção de alimentos e agricultura, além de elementos naturais valorados ao culto como a cachoeira, árvores e rochas com inscrições (INCRA).

COMUNIDADE NEGRA SENHOR DO BONFIM (AREIA/PB)

Comunidade rural denominada a partir de ação de reforma agrária e primeiros na Paraíba a ter cessão de posse da terra à população remanescente descendente de escravizados e com atividades ligadas à agricultura e ao cultivo de alimentos orgânicos. Apresentam sincretismos na interpretação dos elementos naturais como a mata, o açude e a bica junto ao engenho, permeados de lendas de bois e significações. Formado essencialmente por duas famílias, os "de Maria" e os "Faustino Santos". A venda da propriedade do engenho depois do declínio com a crise da economia canavieira no final do século XX e XXI e com a modernização a partir do surgimento de usinas, impôs a esta população situações de confronto em busca de permanecer nas terras. Desse conflito, definem-se duas comunidades quilombolas: Senhor do Bonfim, lugar de luta por reforma agrária, e Mundo Novo, sendo este último, palco da sentença de morte do escravo Marçal no século XIX.

COMUNIDADE QUILOMBOLA MUNDO NOVO (AREIA/PB)

Antigo engenho Mundo Novo, propriedade do último coronel da região, o Coronel Cunha Lima. Após o abandono da região por seus proprietários que migraram para os grandes centros e temendo que a população remanescente fosse expulsa por novos proprietários, houve processo de reforma agrária para reivindicar a posse da terra.

"POR QUE BRANCO ARQUITETO E PRETO PEDREIRO?"

> Como sabemos, são os vitoriosos que escrevem a história, sobretudo quando apenas eles sabem escrever. Os que estão do lado perdedor, aqueles cujas sociedades são conquistadas ou destruídas, em geral só dispõem de suas coisas para contar histórias. (MACGREGOR, 2013, p. 16).

Existe poder na escrita e segundo Macgregor "se quisermos contar a história do mundo inteiro e que não favoreça indevidamente uma parte da humanidade" devemos fazê-la não apenas por textos, porque a maioria das sociedades não os teve, devendo-se observar "a necessária poesia das coisas" pois os objetos criados têm mais poder de falar, "uma história contada através das coisas lhe devolve a voz" (2013, p. 17).

---

[5] *https://www.paraibacriativa.com.br/artista/comunidade-quilombola-do-bonfim/*

Cabe nessa instância, recorrer aos significados dos espaços remanescentes da escravidão, em especial, junto aos grupos que se relacionam com esses bens materiais, agregando-lhes sentimentos de identidade e apropriação, e mutuamente auxiliando-os na construção de suas próprias narrativas.

As senzalas são recorrentemente as principais representações nos livros de história da arquitetura para os espaços por eles habitados, se não forem as únicas. Viveram os escravizados apenas em celas denominadas de senzalas? Quais espaços seriam por eles apropriados e produzidos? Seria possível o total apagamento dos modos de construir do maior traslado da população da África para a América por mais de 300 anos?

Emergir a arqueologia do passado da escravidão em busca de "coisas", ou por que não dizer permitir revelar arquiteturas onde houve a "liberdade" de construir seria contestar a historiografia, para contribuir com estudos sobre a configuração dos espaços de resistência da África na América. Cabe na resposta não apenas os quilombos, assim como as raras situações na qual os escravizados construíram suas próprias singelas casas, seus espaços de celebração e encontro de acordo com as suas necessidades.

A latente presença dos povos africanos transferidos para o Brasil, imigrantes tanto quanto os europeus, e a invisibilidade como herança e tradição estão marcadas na alma das cidades contemporâneas brasileiras. Distante da história dos heróis/mártires de Palmares, Zumbi, ou os contemporâneos Amarildo ou Marielle, podemos estar mais próximos do que imaginamos daqueles que na vida cotidiana dos grandes centros urbanos não têm direito à cidade. E não há nada de inédito nos conflitos de terra pelo direito à habitação.

LIBERDADE COMO PROMESSA

> Entre 1501 e 1867, os navios negreiros embarcaram da África cerca de 12,5 milhões de cativos. Desse total, 10,5 milhões chegaram vivos à América. O número de mortos na travessia do Atlântico é estimado em 1,8 milhão. Os 200 mil restantes foram vendidos na Europa e na própria África (GOMES, 2019, p. 273).
>
> Após a abolição – 13 de maio de 1888
>
> Na manhã do dia 14 foi encontrado o cadáver da preta Rita dentro da fonte do Bonito, verificando-se que tinha morrido asfixiada na água. Desde a noite do dia 12 havia desaparecido da casa de seu pai, o preto Thomaz. Supõe-se que desde essa noite precipitou-se na fonte, tendo sido encontrado o seu cadáver flutuando na água na manhã de 14. VERDADE. Ano III. Nº 328, 17/06/1890. Terça-feira, p. 3. Areia/PB.
>
> Surra bárbara – Anteontem à tarde, na rua de S. Rita, Canuto Simpliciano da Silva deu uma bárbara surra de rebenque em uma preta velha e inofensiva de nome Josepha. Procedeu-se a corpo de delito. VERDADE. Ano II, Nº 204, 18/12/1889. Quarta-feira, p. 4. Areia/PB.

A urgente necessidade de reparação histórica revelada por dados de um Brasil que sustentou por mais de 300 anos o traslado da população de um continente para o outro fez do Oceano Atlântico um imenso cemitério de africanos. Dados entristecedores, a proibição do tráfico de navios negreiros no século XIX resultou em posturas não menos cruéis, como o exemplificado caso de Areia/PB, onde houve um sistema de reprodução estruturada com uma maternidade de escravizados para abastecimento de mão-de-obra para o mercado interno (GOMES, 2019:2021).

Do ponto de vista do recorte regional da Paraíba, autores como Souto (2015; 2021) e Silva (2010) exemplificam a partir do estudo de casos, como a liberdade foi apenas uma promessa e as formas como o racismo estrutural[6] e as perseguições tornaram-se práticas comuns. Esses estudos apresentam dados de quantidade e valores de escravizados transferidos por herança em inventários post mortem, processos judiciais contra escravizados, dados censitários das profissões que estes desempenhavam, nas quais os homens trabalhavam em atividades agrárias como plantar e colher enquanto que as mulheres ativas no trabalho doméstico, nos arredores da casa dos senhores, em sistemas de reprodução da exploração do trabalho humano que se estendem até os dias atuais (SOUTO, 2021).

Inclusive Souto (2021) identifica nas últimas três décadas do sistema escravista no século XIX que houve "o cruzamento de dois movimentos complementares: o primeiro elaborado por escravizados, suas ações de luta e de resistência; e, o segundo, produzido por homens livres e suas inquietações asseguradas inclusive na construção de instituições antiescravistas."

De forma análoga, identificamos nas arquiteturas remanescentes dos quilombos diferenciações claras daquelas apontadas em comunidades quilombolas, a exemplo, da reforma agrária como uma ação com interferência de outros sujeitos ou a apropriação de fatos recentes ligados à posse/expulsão de trabalhadores rurais com a intervenção do Estado. É necessário entender o sujeito que habitava a senzala e o cativeiro e como as gerações se perpetuam na sociedade.

Em relato do século XIX, o francês Charles Ribeirolles descreve uma senzala:

> Estas casas, construídas de barro, sem janelas e cobertas de palha, chama-se senzalas do país e cada negro tem a sua. São ordinariamente pouco aceiadas, infetas, e desprovidas de móveis. Nas senzalas jamais deparei com uma flor: é que o negro não tem esperanças nem recordações. (RIBEIROLLES, 1859, p. 40-41).

---

[6] *André Rebouças relata no seu diário que na sua passagem por Areia/PB foi colocado para dormir em senzala junto aos escravizados na propriedade do engenho do Sr. Urbano, pagando altas despesas pela instalação, tendo sido negada água a seu cavalo e se alimentando numa cozinha utilizada apenas por escravizados e conduzida por uma mulher.*

A produção acadêmica de Slene, reunida no livro Na senzala: uma flor (2011, p. 139-238), contribui para a historiografia das famílias de escravas no Sudeste no século XIX, e em particular no capítulo 3, aborda os lares negros e a herança africana na experiência escrava da casa e do casar-se no sentido de constituir uma família em situação adversa de habitar famílias em senzalas. De acordo com Slenes (2011, p. 155) senzala em kimbundu é "residência de serviçais em propriedade agrícola" ou "moradia de gente separada da casa principal", porém, o sentido principal desse vocábulo é "povoado" formado por migrantes com grau de parentesco.

A esperança de constituir uma família e ter uma casa "teriam sido motivadas pelas vantagens de ordem emocional e psicológica: o consolo de uma mão amiga, por exemplo, na luta para enfrentar privações e punições" (SLENES, 2011, p. 157), e que não podem ser analisadas apenas por sua cultura material, por sua arquitetura, podendo-se diferenciar as senzalas-pavilhão, de compartimentos conjugados de uso misto entre solteiros e casados, homens, mulheres e crianças, diferentes das cabanas separadas, como a representada por Rugendas em "Habitation des nègres", ou "as palhoças" feitas de taipa e cobertas de palha [Figura 4], o barraco precário que abrigava o sonho da família escrava.

Figura 4 – Foto de casa de taipa em Areia/PB no início do século XX. Fonte: Museu Regional de Areia.

A palavra "mukambu", de origem kimbundu, significa pau de fileira ou cumeeira, em referência as forquilhas feitas com troncos e galhos de árvores para a coberta das construções em trama de galhos rebocadas com terra, que viriam a caracterizar a habitação dos escravizados em acampamentos de guerreiros denominados quilombos quando fugiam para o mato e construíam suas vilas (SLENES, 2011, p. 176).

O ícone da habitação dos negros, a senzala não é casa por constituir espaço de violação de direitos humanos e a sua caracterização como habitação dos escravizados enaltece a tortura em contraposição ao sentido de moradia, sendo necessário investigar a gênese e tipologias destes espaços.

Segundo Gomes (2008, p. 102-103):

> O termo senzala aparece na literatura especializada, ora designando o edifício inteiro, ora um dos cômodos que o compunha. A senzala era sempre térrea, tinha as paredes em taipa de pau-a-pique e podia ser coberta com palha ou telhas de barro. Há raros registros de senzalas construídas com material mais durável e resistente, como o tijolo e a pedra. Pelo fato de no Brasil restarem poucas senzalas, pode-se concluir que elas tenham sido construídas com materiais pouco resistentes à umidade e aos térmitas.
>
> Como já foi dito antes, a iconografia holandesa não mostra edifícios que possam ser identificados como senzalas. É possível, em alguns casos, que os escravos tenham habitado os pavimentos térreos, habitualmente destinados a depósitos. É provável, também, que os escravos tenham sido autorizados a construir casebres onde reproduziram os elementos da cultura africana. Esses teriam sido os primeiros mocambos.
>
> Os dados existentes sobre as senzalas, todos do século XIX, convergem para a definição de um partido arquitetônico comum a todas as regiões da cultura açucareira: um único edifício formado por uma série de cubículos conjugados e voltados para uma galeria comum e coberta. A área de cada um dos cubículos não ultrapassa 12m². Nenhum desses compartimentos possuía janela e todos se comunicavam com a galeria por uma porta. Em raros casos, comunicavam-se com outros de iguais dimensões situados nos fundos. Como disse Vauthier, não se podia reduzir uma habitação a expressão mais simples. Embora raríssimas senzalas tenham chegado até os nossos dias, seu partido arquitetônico, descrito da mesma maneira por diferentes cronistas e viajantes, sobreviveu à abolição da escravatura e ainda pode ser encontrado nas moradias dos trabalhadores livres das usinas de açúcar do Nordeste.

Ainda sobre senzalas, Smith (1969) afirma que:

> Numa gravura de Frans Post, vê-se, próxima a uma casa-grande, uma senzala notavelmente semelhante às longas ocas dos índios brasileiros. As pinturas de Post estão cheias de casas pequenas, cujo sólido arcabouço de toras de madeiras tropicais amarradas com cipó e timbu sustenta paredes constituídas por tramas de galhos tomadas com barro ou protegidas por folhas de palmeira entretecidas

em espessa camada, sistema esse também usado para a cobertura [Figura 5]. Os atuais mocambos dos pescadores do litoral nordeste do Brasil, que constituem um dos principais remanescentes indígenas na arquitetura brasileira, dão ideia exata do que eram aqueles abrigos primitivos.

Figura 5 – Recorte de Paisagem de Pernambuco, Frans Post. Fonte: Coleção Caio de Lima Cavalcanti.

De modo particular, características arquitetônicas também são analisadas por Smith (1969) nos tradicionais sobrados no Nordeste, a exemplo do imóvel urbano do Pátio de São Pedro em Olinda, que apresenta características similares com o Casarão:

> Aos fundos da casa do pátio de São Pedro em Olinda encontra-se um dos elementos mais característicos da casa colonial brasileira, elemento esse que no século XVIII era às vezes comum, tanto a residências urbanas quanto às do campo: a área dos fundos, ou quintal, que, no século XVII, diferentemente do pátio espanhol ou do cortile italiano, não era rodeada pela fábrica da casa, nem constituía parte integrante ou elemento de beleza arquitetônica. Nas mais antigas casas brasileiras, o quintal era uma área estritamente utilitária, limitada por dois ou, no máximo, três lados por alas do edifício. Como observou Luccock, muitas vezes, dos pátios ou quintais onde comumente havia cocheiras e senzalas, partiam escadarias externas que levavam aos aposentos da família. Mais uma vez, aqui se reafirma o paralelo entre as disposições de planta nos séculos XVII a XIX pela existência, na casa de Olinda que nos serviu de exemplo, de uma escadaria externa ligando a sala de jantar ao quintal. A planta dessa residência do século XVII foi descrita com minúcia em virtude de sua importância como arquétipo da arquitetura residencial do Brasil colonial e, para maior facilidade de referência, faremos a seguir uma recapitulação de seus elementos. Assim, temos no andar térreo: (1) a loja com o depósito adjacente e os quartos de escravos ou de hóspedes; (2) as peças à parte para fins de guardados ou trabalhos domésticos; (3) o saguão de entrada e a escada. No sobrado: (1) a grande sala de frente em comunicação

direta com a varanda da fachada; (2) o corredor central com (3) as filas de quartos ou alcovas; (4) a grande sala de jantar e estar aos fundos com escada externa para o quintal; (5) a cozinha ao lado da sala dos fundos. (Smith, 1969).

Um fato peculiar na arquitetura é sobre a tipologia arquitetônica de casa-pátio rural portuguesa [Figuras 6 e 7], na qual houve a apropriação da espacialização para o uso de senzalas, acomodando neste caso em Areia/PB, além de mercadorias e alfaias rurais, o abrigo dormitório dos escravizados.

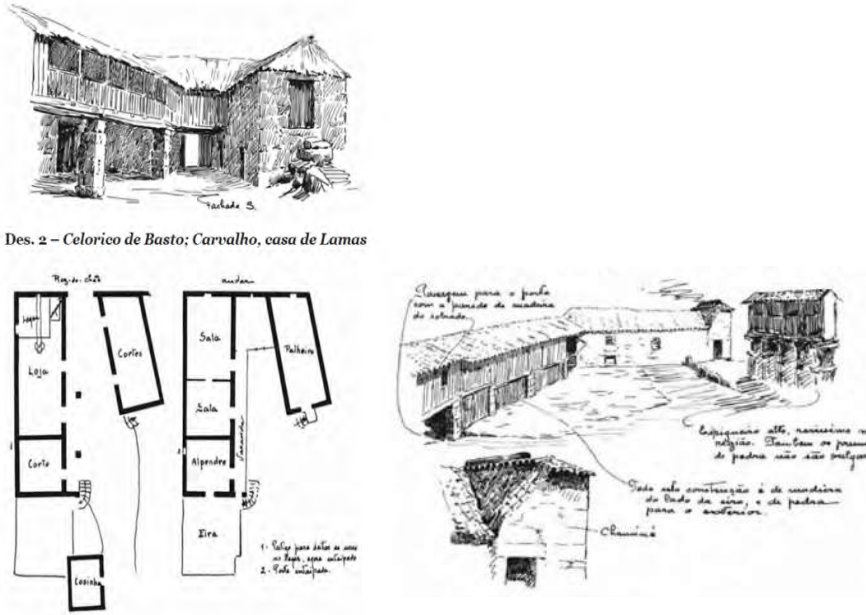

Figura 6 – Celorico de Basto, casa pátio rural portuguesa. Fonte Oliveira; Galhano (1992, p. 108).

Como um grande celeiro autossuficiente, rural e fortificado com aspectos de castros pré-romanos e casa senhorial medieval, a tipologia portuguesa é apropriada e apresenta espaços de aidos e celeiros que abrigavam os escravizados, evidentemente no pavimento superior, ou junto das mercadorias e que certamente, corresponde ao uso de tipologia tradicional em sede de propriedades rurais como ocorre nas regiões do Norte, Minho, Douro, Transmontana e saloios de Lisboa como matriz de territorialidade (Feliciano; Leite, 2016, p. 281, 282) e reproduzida no caso de Areia/PB.

O uso da tipologia de celeiros como quartos de dormir dos escravizados viria a caracterizar um tipo de senzala no Brasil associado ao meio rural, mesmo que não tenham sido a sua finalidade tipológica primitiva, isto porque quando o camponês se tornou senhor na colônia, as atividades de jornaleiros foram possíveis com uso de trabalho escravizado e que passaram a habitar espaços anexos a casa senhorial sede.

Figura 7 – Casa rural tradicional portuguesa com varanda transmontana.
Fonte Oliveira; Galhano (1992).

SENZALA NÃO É CASA: NEGRO AMOR

> As fugas empreendidas quer por membros de uma mesma família escrava – pai, mãe, filhos, irmãos e parentes – quer por casais de escravos casados legalmente ou que mantinham relação consensual – parceiros afetivos frequentemente denominados nos anúncios como "amásios", "camaradas" –, que juntos decidiram conquistar a liberdade, tem um sentido muito especial. Representam o desejo de viver em liberdade e a liberdade incluía a companhia dos seus. (REIS, 1999, p.30).

Fugiam para ter direito ao amor, à família, à casa e movidos pelo desejo de provar da liberdade e dignidade estimularam a implantação dos quilombos. Estas eram as razões que justificam a sua função (REIS, 1999), que por sua terminologia "quimbundo" ou quilombo significa aldeia ou povoação, e as diversas etnias africanas no Brasil foram reduzidas a denominação como "negros" (Günter, 2014, p. 164).

O silêncio que existe por trás dos quilombos no Brasil tem por exceção apenas alguns estudos de caso, com Palmares na Serra da Barriga (Günter, 2014, p. 164), análises morfológicas da iconografia de mapas do período colonial de quilombos do Sudeste por Amantino (2003), e com lacunas historiográficas sobre o nordeste brasileiro, pois como exemplifica Gomes, "açúcar é sinônimo de escravidão" (2021).

Se haviam características e estratégias para a implantação de cidades pelos portugueses no Brasil, poderia também haver estratégias de ocupação dos africanos quando estes podiam construir espaços genuínos de habitação e aglomerados humanos. Se houver,

precisam ser identificadas e distinguidas, porque uma senzala não pode ser comparada a uma casa, ela é apenas um dormitório, uma cela e muitas vezes não há sequer uma cozinha, atividade humana fundamental que define em muitos casos o habitar.

E, se o que identificamos como quilombos, viesse a ser a reprodução de uma comunidade africana, suas atividades, celebrações, espaços e apropriação de elementos naturais que não necessariamente seguem a lógica urbana europeia hegemônica. As comunidades quilombolas são permanências latentes que buscam na reforma agrária uma nova interpretação que dê sentido à vida e ao lugar por direito.

Abrir novos olhares para redescobrir vínculos dos detentores do bem cultural e os espaços materiais estão previstos nas ações contemporâneas da Política de Patrimônio Cultural Material, Portaria IPHAN nº 375/2018, no âmbito dos princípios de prevenção, precaução, reparação, ressignificação, indissociabilidade, humanização, respeito às diversidades locais e regionais, do direito à informação, além da responsabilidade compartilhada, de competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios em proteger o patrimônio cultural material.

Desse modo, através de estratégias e ações de valorização do cotidiano dos detentores do bem, a exemplo da ressignificação a partir da experiência de vivência, podem ser desenvolvidas em diversas esferas, em atividades que busquem a aproximação e promoção patrimônio, integrando-o ao dia-a-dia da população na construção de vínculos.

Caminhos possíveis para estas ações se dão através de inventários participativos com a comunidade local, eventos temáticos para a comunidade com fins de afirmar o pertencimento, a fim de estabelecer a gestão compartilhada e organização da sociedade civil.

A ressignificação dos espaços na contemporaneidade, por vezes abordam usos que tornaram-se obsoletos e que não minimizam a importância histórica dos lugares de memória, podendo, por vezes, educar o olhar e sensibilizar para a construção social da memória que pode ser ressignificada e interpretada conforme valores da sua época, podendo ser editada, revisada e revisitada a fim de conduzir a sociedade a uma nova perspectiva de qualidade de vida, sentimento de justiça e bem estar social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora lugares de memória (Pierre Nora, 1984) (Corte Interamericana de Direitos Humanos e do Instituto de Políticas Públicas em Direitos Humanos do MERCOSUL-IPPDH), sejam "todos aqueles lugares onde se cometeram graves violações aos direitos humanos, ou aonde se resistiram ou se enfrentaram essas violações, ou que por algum motivo as vítimas, seus familiares ou as comunidades os associam com tais acontecimentos, e que são utilizados para recuperar, repensar, e transmitir o conhecimento sobre processos traumáticos, e/ou para homenagear e reparar as vítimas"

(IPPDH, 2012, p. 16) muitas vezes esses espaços não são classificados como de interesse à preservação pelos agentes que definem os bens culturais.

Soares (2015, p. 307) considera que a identificação desses lugares de memória e a instituição de atos públicos pelo Estado integrado à sociedade visam a "garantia de não-repetição e uma forma de proteção dos direitos humanos, já que a compreensão e a divulgação do que aconteceu naquele espaço físico servem para fortalecer a repulsa da sociedade a práticas de tortura e de outros maus tratos" e que a sua identificação, preservação, estudo para rememoração visam reconhecer o bem cultural por seu valor histórico e arqueológico, "para que as informações que portam sejam estudadas, pesquisadas por equipe multidisciplinar e registradas para as gerações futuras."

De modo preliminar, a atribuição de valores para a preservação do patrimônio cultural e o modo como os agentes sociais o significam consideram outros fatores externos a teoria de Riegl, como por exemplo, valores de subsídios econômicos e a possibilidade de atividades turísticas, e consequentemente relegam o fundamento da memória social [Figura 8].

	PASSADO	PRESENTE
ESCRAVIDÃO		
dormir	senzala	obsoleto
alimentar	cozinha coletiva	ausente
castigar	tronco ou solitária	ruína
catequizar	igreja irmandade católica	ressignificado
LIBERDADE		
habitação	casa	adequação
agricultura	favouras	sustentabilidade
fontes de água, matas	abastecimento e imaginário	cultura
celebração	espaço coletivo	alteridade

	PASSADO	PRESENTE
URBANOS		
Casarão José Rufino	comércio e cativeiro	visitação turística
morfologia urbana tentacular da Rua da Gameleira	cadeia, forca, gameleira	ausente demolido
Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	igreja irmandade católica	permanência
RURAIS		
Maternidade Tanques	reprodução de escravos	ruínas
Caiana dos Crioulos	quilombo de fuga	agricultura e turismo
Senhor do Bonfim	engenho cana-de-açúcar	agricultura familiar
Mundo Novo	engenho cana-de-açúcar	agricultura familiar

Figura 8 – Usos e espaços das arquiteturas remanescentes da escravidão em Areia/PB. Fonte: autora.

As senzalas foram espaços de violação de direitos humanos e a sua caracterização como habitação dos escravizados parece equivocada ao enaltecer espaços de tortura em contraposição ao sentido de moradia e bem-estar, sendo necessário um novo olhar para estas arquiteturas em busca de melhor compreensão daqueles espaços que foram de trauma e aqueles que genuinamente foram de habitação, de modo a caracterizar a presença da cultura dos imigrantes africanos na cultura material e tecnologias construtivas transportadas de um continente a outro, e principalmente as suas motivações.

O sistema de procriação para abastecimento do mercado interno após a proibição do tráfico de navios negreiros no séc. XIX, configura na Villa Real do Brejo de Areia e no seu território geográfico, um pólo urbano de articulação econômica do mercado escravo na Paraíba-NE-Brasil, o qual suscitou espaços de violação de direitos humanos, e também de resistência por meio de quilombos, ambos por seus usos obsoletos sofrem na atualidade o risco iminente de desaparecimento, abandono, apagamento ou invisibilidade[7], além de exploração econômica de viés de especulação turística. Contudo, este artigo busca fomentar a discussão sobre a relevância destas arquiteturas, não esgotando sua documentação, que poderá ser objeto de investigações posteriores.

Figura 9 – Siá Lourença em sua casa na Rua da Palha em Areia/PB. Fonte: Luis Saia, 1938. Acervo do Centro Cultural de São Paulo.

[7] *Iphan embarga obra que estava destruindo tijolos de 1818 de casarão tombado na Paraíba, 23/01/2023. Disponível em: https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2023/01/23/iphan-embarga-obra-que-estava-destruindo-tijolos-de- 1818-de_casarao_tombado-na-paraiba.ghtml*

"Nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás"[8] e ressignificar estas arquiteturas é possível através da participação dos que se sentem parte desta memória social, se estes virem sentido em assim realizar e da maneira como acreditam que podem escrever um novo capítulo inclusivo para a sua história, porque não é apenas sobre a casa mas principalmente sobre o modo de viver de quem a habitou. Em especial, a uma senhora que não nasceu livre mas alcançou a sua liberdade, a "Siá Lourença" [Figura 9] que "contou várias histórias colhidas" durante a passagem em Areia/PB da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, e que nos permite revisitar suas fábulas, seu imaginário e a sua própria casa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA. Elpídio de. Fragmentos da história de Areia: sua primeira câmara, a nomeação do primeiro capitão- mor. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba:** João Pessoa/PB, 1937. v. 9. pág. 9 a 14.

AMANTINO, Márcia. Sobre os quilombos do sudeste brasileiro nos séculos XVII e XIX. In FLORENTINO, Manolo. MACHADO, Cacilda (org.) **Ensaios sobre a escravidão**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

CAJU, Náhya Maria Lyra. CAVALCANTI FILHO, Ivan. **O patrimônio arquitetônico de Areia:** um inventário. João Pessoa: Idéia, 2005.

Coleção Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. Centro Cultural de São Paulo.

FELICIANO, Ana Marta. LEITE, Antônio Santos. **A casa senhorial como matriz de territorialidade:** a região de Torres Vedras entre o tempo Medieval e o final do Antigo Regime. Torres Vedras/PT: Câmara Municipal de Torres Vedras, 2016. 335 p.

GOMES, Geraldo. Arquitetura do açúcar. In BICCA, Briane Elisabeth Panitz. BICCA, Paulo Renato Silveira (orgs.) **A arquitetura na formação do Brasil**. Brasília: UNESCO, IPHAN, 2008. (82-125p.)

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi de Palmares. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019, v.1.

GOMES, Laurentino. **Escravidão:** Da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de Dom João ao Brasil. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021, v.2.

[8] *San (voltar, retornar), ko (ir) e fa (olhar, buscar e pegar) – sankofa, palavra de etimologia em ganês.*

GÜNTER, Weimer. **Inter-relações afro-brasileiras na arquitetura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

INSTITUTO DE POLÍTICAS PÚBLICAS E DIREITOS HUMANOS DO MERSUL. **Documentos IPPDH**. Argentina: IPPDH, 2012. Disponível em: http://www.ippdh.mercosur.int/wp-content/uploads/2014/11/Sitios_de_memoria_FINAL_PR_INTERACTIVO.pdf. Acesso: 25 jul. 2015.

LINS, C. Estevão D'Àvila. A criação da Vila Real do Brejo de Areia e o ouvidor André Alvares Pereira Ribeiro Cirne. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba:** João Pessoa/PB, 1948. v. 11. pág. 69 a 74.

MACGREGOR, Neil. **A história do mundo em 1000 objetos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MORAES, Carla Gisele Macedo Santos Martins. **Areia - Paraíba:** morfologia e desenvolvimento urbano (séculos XVIII, XIX e XX). Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano. Recife: UFPE, 2008.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. I n Pierre Nora (org). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, [1984]. Vol 1 La République. p. XXIV.

Portaria IPHAN nº 375/2018/IPHAN. Política de Patrimônio Cultural Material.

REIS, Isabel. **"Uma negra que fugio e conta que já tem dois filhos":** fuga e família entre escravos na Bahia Oitocentista. Afro-Ásia, Bahia: UFBA, v.23, 1999.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. **Areia e sua música**. Editora: João Pessoa, 1992.

RIBEYROLLES, Charles. **Brazil pittoresco, História-descripções-viagens-instituições-colonisação** (t.3). Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.

RIEGL, Alois. **O culto dos monumentos modernos: essência e gênese**. Tradução de CASTRIOTA, Leonardo Barci. In Patrimônio e valores: a via crítica de Alois Riegl. Belo Horizonte: IEDS; Miguelim, 2022.

RUGENDAS, Johann Moritz, 1802-1858. **Viagem pitoresca através do Brasil**. p. [desenho 14]

SILVA. Eleonora Félix. **Escravidão e resistência escrava na Cidade d'Area Oitocentista**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil, 2010.

SLENES, Robert Wayne. **Na senzala, uma flor – esperanças e recordações na formação da família escrava:** Brasil Sudeste, século XIX. 2ª ed. corrigida. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. 302 p.

SMITH, Robert Chester. **Arquitetura Civil do período Colonial**. In Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, MEC, 1969, p. 27-125. Reeditado em Igrejas, casas e móveis: aspectos da arte colonial brasileira. Rio de janeiro, MEC, 1979, p. 213-326.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. GALHANO, Fernando. **Arquitectura tradicional portuguesa**. Lisboa: Etnográfica Press, 1992.

SOARES. Inês Virgínia Prado. Lugares de Memória e Memoriais: por que preservar locais que lembram o horror? In: SOUSA JUNIOR, José Geraldo. SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. PAIXÃO, Cristiano. FONSECA, Lívia Gimenes Dias. RAMPIN, Talita Tatiana Dias. (orgs.) **O direito achado na rua: introdução crítica à justiça de transição na América Latina**. Brasília/DF: UnB, 2015. v. 7. p. 302-308.

SOUTO, P. N. **Areia:** uma "aldeia" negra paraibana de fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX. 170 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil, 2015.

SOUTO, Pedro Nicácio. **As últimas décadas da escravidão na Parahyba do Norte (1860-1910):** escravizados, livres e o movimento abolicionista. Tese de Doutorado – Programa de PósGraduação em História Social. São Paulo: USP: 2021.

VERDADE. Ano II, Nº 204, 18/12/1889. Quarta-feira, p. 4. Areia-PB.

VERDADE. Ano III. Nº 328, 17/06/1890. Terça-feira, p. 3. Areia-PB

EIXO 3:

POLÍTICAS NO CAMPO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, O PAPEL DAS INSTITUIÇÕES E OS DIFERENTES MEIOS DE PRESERVAÇÃO DOS BENS PATRIMONIAIS

POLÍTICAS PÚBLICAS E EDUCAÇÃO DECOLONIAL NO CAMPO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: POR UMA OUTRA PATRIMONIALIZAÇÃO?

Sônia Rampim Florêncio

Aqui[1], abordarei a questão das políticas públicas de preservação e da educação decolonial no campo do Patrimônio Cultural. Aproveito para trazer minha experiência no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), como servidora. Pude participar da elaboração de políticas públicas de educação patrimonial, e vou trazer um pouco do que foi essa prática à luz de algumas reflexões e de algumas provocações, já conhecidas pelas pessoas que pesquisam e debatem esse tema.

Uma pergunta para iniciar: será que temos que buscar uma outra patrimonialização como colocada no título dessa fala? O que é esse processo de patrimonialização? A professora Simone Scifoni, da Universidade de São Paulo (USP), fala no sentido *lato sensu* do patrimônio (SCIFONI, 2022), portanto acreditamos no conceito ampliado de patrimônio, aquele que abarca todos os grupos formadores da sociedade brasileira. Leonardo Castriota (CASTRIOTA, 2017), professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) no texto: *A urbanização perversa: considerações iniciais sobre gentrificação e patrimônio,* que está no livro *O lado perverso do patrimônio cultural*, traz uma chave de leitura sobre o processo de urbanização e, para isso, cita o geógrafo Milton Santos (SANTOS, 2000).

Em seu livro *Por uma Outra Globalização - do Pensamento Único à Consciência Universal*, ele apresenta três possibilidades de globalização: a **globalização como fábula**, como nos contam que ela é, um processo que vai unir todos os países, que vai melhorar a vida das pessoas e que a distribuição de renda será mais equânime; a **globalização como perversidade**, como ela acontece de fato, com as diferenças entre os países do sul e os países do norte, pensando nas desigualdades das relações econômicas e sociais, ou ainda, revelando que, se existe desenvolvimento, é porque existe o subdesenvolvimento, uma discussão muito presente nos anos 2000, e que é muito interessante para se pensar como chave de leitura; e, por último, a **globalização como possibilidade,** a ideia de uma outra globalização, que, de fato, tivesse a intenção de abranger os contextos interculturais, os

[1] *Esse texto é resultado da transcrição da palestra que proferi no I Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários – CPCidi, no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – IAU-USP, no período de 08 a 10 de maio de 2023, na cidade de São Carlos-SP.*

aprendizados e uma vida melhor para as pessoas no mundo todo com justiça e igualdade social.

Então, é interessante usar essa chave de leitura para elaborarmos uma relação com o patrimônio. De qual patrimônio estamos falando? O que é o processo de patrimonialização? Como se dá o processo de reconhecimento para proteção do patrimônio, seja por meio do tombamento, do registro, entre outros instrumentos? Que patrimonialização é essa que nós estamos sugerindo como política pública no Brasil? E que lugar a educação patrimonial ocupa nessa política de preservação do patrimônio cultural? Essas são algumas das questões que, mais do que a intenção em respondê-las, queremos trazê-las para o debate, para uma reflexão crítica. São questões para nos provocar e para entender o lugar ocupado pela educação patrimonial e a relação com o chamado pensamento decolonial.

Partimos, então, do conceito ampliado de patrimônio cultural, que é conhecido por todos, uma vez que, o artigo 216 da Constituição Federal de 1988, além de marcar a definição do patrimônio imaterial, reforçando as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, reafirma o entendimento do patrimônio cultural como referência, identidade, ação e memória de todos os grupos formadores da sociedade brasileira. Além de focar na gênese da formação do nosso país, nos povos originários, na população afro descendente, nos imigrantes que aqui chegaram, nós temos que contemplar os grupos sociais como vivem hoje, nos nossos centros urbanos, nos nossos quilombos, nas nossas comunidades indígenas, nas nossas comunidades ribeirinhas, porque o patrimônio é algo do presente, e esses grupos sociais também o são. Os pesquisadores e os órgãos de preservação têm o desafio de escutar todos os grupos sociais, que formaram ou estão formando a sociedade brasileira.

Além de tudo que a sociedade conhecia como patrimônio — o chamado "patrimônio histórico" —, existe uma ampliação em relação ao objeto das políticas públicas de preservação e em relação a quem são esses grupos, quais são essas memórias, sobretudo aquelas que foram silenciadas ou esquecidas. O artigo 216 da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988) aponta, nesse sentido, para uma inversão na matriz de valoração do patrimônio. A esse respeito, o professor Ulpiano Bezerra de Menezes (MENEZES, 2012), em vários textos, assinala para essa inversão na identificação do patrimônio cultural. Relembrando que a Constituição Federal é um marco, mas antes disso, nos anos 1960, 1970, 1980, houve muita pressão política de movimentos sociais, de grupos sociais que reivindicavam a inserção de suas demandas relativas ao patrimônio no marco legal da Constituição Federal. Não foram somente os constituintes que redigiram o texto do artigo 216, e isso é sempre bom lembrar: ele foi resultado de muitas lutas e resistências de movimentos sociais no campo da cultura.

Aponto, também, uma reflexão de João Paulo Pereira do Amaral (AMARAL, 2019). Ele publicou um artigo, denominado *Estudios Descoloniales y Epistemologías del Sur Global,* no livro *Discusiones, problemáticas y sentipensar latino-americano*. Concordando com o

professor Ulpiano Bezerra de Menezes, ele afirma que a política de patrimônio cultural, a partir do artigo 216 da Constituição Federal, traz consigo uma dimensão valorativa das referências culturais, ou seja, afirmando a importância dos grupos sociais que compõem a nossa sociedade na identificação dessas referências culturais, deslocando o foco dos bens culturais em si, na sua materialidade, para uma dinâmica social de atribuição de valores, tendo em vista quem valora o patrimônio e qual valor do patrimônio para as pessoas. Não é mais só o valor técnico, de especialista; é um valor que está no presente, que está na vida das pessoas, pois é preciso considerar que, quem usa as denominações e conceitos de patrimônio cultural, patrimônio imaterial, paisagem cultural, patrimonialização, entre outros, são os agentes das políticas públicas, são os pesquisadores. Na verdade, as pessoas apenas chamam de vida, é a vida delas que está acontecendo, é o patrimônio no seu sentido amplo e ampliado.

Essa dinâmica social de atribuição de valor é muito importante para se entender o patrimônio como processo social. O desafio da aplicação do artigo 216 e das práticas de patrimônio é entender essa atribuição de valores — a partir dos fazedores de patrimônio, de quem vivencia o patrimônio — e, mais que isso, trazê-los para as arenas decisórias, para a gestão, para os processos de patrimonialização. Isso significa dizer que a questão da participação social não é só pelo caminho de referendar políticas públicas feitas por outros, mas sim inserir os grupos sociais, desde o início dos processos de patrimonialização, na identificação e, também, na gestão desse patrimônio, porque, às vezes, são inseridos na identificação, como informantes sobre o seu patrimônio, mas não nas escolhas e decisões no âmbito da gestão.

Nesse contexto, Amaral (2019) nos fala de uma "arena decisória". Existe uma nova relação epistemológica de poder: identificar quem são os detentores do patrimônio, as pessoas que vivenciam o patrimônio, que participam da identificação, da construção do conhecimento sobre esse patrimônio e da gestão desse patrimônio. O elemento da gestão é fundamental, porque se os grupos sociais não estiverem inseridos, de forma integrada nos processos de patrimonialização, sempre se afirmará uma política de "cima para baixo", onde outros (estranhos à realidade local) decidem o que é o patrimônio e como ele deve fazer parte da vida das pessoas, esquecendo, inclusive que o patrimônio é a vida das pessoas.

Amaral (2019) também faz uma distinção entre colonialismo e colonialidade. O primeiro como sendo a relação de dominação política e econômica, que acontece com o processo histórico; e a segunda como as relações de poder e intersubjetivas de domínio, de subalternidade, de processos de subalternização, de esquecimento e de silenciamento de memórias. Segundo o autor, essa colonialidade na América Latina, sobretudo, articulou um conjunto de narrativas que, desde o século XIX e século XX, vem forjando as identidades e vem reproduzindo esses mecanismos de subjetividades subalternizadas, um pensamento que vem imbuído de silenciamentos sobre epistemologias que foram invisibilizadas e, nesse sentido, o patrimônio cultural tem um papel importante.

Desde a formação dos Estados Nacionais, com os nacionalismos dos séculos XIX e XX e com a formação da ideia de patrimônio, foi possível a constituição de um discurso pretensamente hegemônico do que é a identidade nacional, do que é uma história nacional pretensamente consensual para os Estados, para os países, reforçando a ideia de uma memória oficial, da história de um nacionalismo único e da preservação de um patrimônio de um determinado grupo social, eurocêntrico, elitizado. Isso acabou acontecendo nos países da América Latina, como é o foco do estudo de Amaral (2019), inclusive no Brasil, como é sabido.

Esses processos de patrimonialização produziram tecnologias e epistemologias de silenciamento, de ocultação e de morte, verdadeiros genocídios de diversos grupos de territórios não ocidentais. Segundo Amaral (2019), os profissionais que trabalham com patrimônio, precisam buscar uma nova postura em relação a essa colonialidade, que é, justamente, um exercício de buscar novas atitudes, novas razões e novas epistemologias de investigação sobre o patrimônio. Relacionado a esse debate, Laurajane Smith (2021), uma pesquisadora e arqueóloga australiana, traz o conceito do Discurso Autorizado do Patrimônio. O que seria esse Discurso Autorizado do Patrimônio? Ela traz sua gênese mostrando que, lá na formação dos Estados Nacionais, no século XIX, com uma ascensão do nacionalismo para afirmar as identidades dos Estados Nação, na afirmação da ideia de patrimônio, começou a se formar, também, discursos nacionais sobre o patrimônio, reforçados, posteriormente, no século XX, com grande participação e influência dos documentos e das Convenções da UNESCO. Estaria aí a formação do Discurso Autorizado do Patrimônio que acabou orientando, de maneira unilateral, como deveriam ser realizados os processos de patrimonialização em vários países, com forte foco nos países europeus.

Conforme Smith (2006), no Discurso Autorizado do Patrimônio está presente um exercício de poder que sempre vai privilegiar os entendimentos e os valores de uma equipe de especialistas, de profissionais do patrimônio. Esse Discurso Autorizado é feito por especialistas a partir de um contexto territorial, histórico, social, que é a Europa, que, por sua vez, acaba revelando práticas e sentidos, relações de poder, ideologias, domínio de processos, de como se fazer a patrimonialização, de como reconhecer internacionalmente um bem — há, por exemplo, uma linguagem própria, uma espécie de cartilha, de um abecedário de como se fazer processos de candidatura de patrimônio mundial. São processos e linguagem bem definidos, que, no caso de não aderência por parte dos países que propõem candidaturas, dificilmente se terá êxito em reconhecer um bem cultural como Patrimônio Mundial em qualquer lugar. Em síntese, é uma tentativa de procedimentos, processos e interpretações relativos à patrimonialização que sejam os mesmos para o mundo todo.

O Discurso Autorizado do Patrimônio exclui grupos, interesses e epistemologias. Smith (2006) compreende o patrimônio como sendo uma prática, uma performance, que constrói sentidos e que é sempre político. Isso significa que, uma atitude relacionada ao Discurso Autorizado do Patrimônio é uma atitude política, de relação de poder de alguns

países em relação a outros. E as práticas contidas nele ajudam a legitimar as narrativas nacionais, as narrativas pretensamente consensuais da história nacional, delimitando qual é o patrimônio nacional, qual é a história nacional que se quer evidenciar. Smith também traz a necessidade de enfrentar esse Discurso Autorizado do Patrimônio: como fazer isso? Primeiro, é preciso buscar novas atitudes e práticas, a partir do ponto de vista dos especialistas e dos agentes do patrimônio, de modo que eles assumam esse papel político que estabeleça diálogo com outras narrativas e interesses sobre o patrimônio. É preciso entender o patrimônio como prática no/para o presente. Isso parece algo simples, mas, sobretudo, quando se encontra com projetos de educação patrimonial no âmbito escolar ou na educação não formal, é muito comum as pessoas trazerem o entendimento de patrimônio como algo do passado. Se eu tenho um entendimento amplo do que é patrimônio, se eu usar esse entendimento amplo para compreender o que diz a Constituição Federal e o artigo 216, posso usar o patrimônio como recurso de defesa de determinado território, de determinado jeito de ser e estar no mundo. As próprias elites fizeram isso o tempo inteiro: elegeram o que era patrimônio, o que era preciso defender, o que era considerado memória. Então, está na hora, também, de os grupos sociais que foram silenciados, subalternizados, usarem o patrimônio como recurso, e desafiarem e redefinirem esses valores recebidos pelo Discurso Autorizado do Patrimônio.

Esse preâmbulo foi para voltarmos às perguntas iniciais pontuadas aqui e, sobretudo, entender qual o papel de uma educação patrimonial decolonial para romper com esses processos colonialistas, em relação à preservação do patrimônio cultural do Brasil. Nós temos uma história de um órgão de proteção do patrimônio, desde 1937, gestado com a afirmação de um Brasil colonial, de uma história nacional. De lá para cá, muitas transformações ocorreram, novos marcos legais e novas práticas mais coadunadas com a ampliação do conceito do patrimônio e com a correção de rumos relativos às invisibilidades e silenciamentos decorrentes da colonização e da colonialidade. Nesse sentido, é preciso voltar os olhos para o que se faz nas políticas de preservação em busca dessa correção de rumos. Aqui, especificamente, vamos focar na política de educação patrimonial.

Outro autor a ser citado aqui é o João Demarchi (2022) que publicou o artigo *Perspectivas para a atuação em Educação Patrimonial*, na revista CPC, USP. Demarchi ressalta a discussão sobre a educação dialógica participativa e a educação como um ato de amor. Paulo Freire (1996) fala de uma educação amorosa, de um amor que é um amor político, mas com direito à raiva, pois a raiva é também amorosa, sobretudo em situações de injustiças. Paulo Freire também traz a questão da educação bancária, que é muito pertinente na discussão da educação patrimonial, que tem seu foco na ideia do saber como uma doação de quem sabe para quem não sabe. Nessa perspectiva, a ignorância está sempre no outro, há uma alienação da ignorância, onde os sujeitos são meros objetos, nos quais devem ser "depositados" o conhecimento.

Considerando essa discussão, de qual educação estamos falando? Já apontamos anteriormente para a perspectiva de patrimônio que estamos afirmando e, agora,

partimos para a educação. Pode-se dizer, conforme aponta Demarchi (2022), que as práticas da educação bancária são uma antipedagogia, são práticas anti educativas, porque não trazem a reflexão problematizadora. Pensamentos como "professor está sempre certo", "aluno tem que ouvir", "aluno não tem leitura do mundo", têm base na chamada educação instrutivista, fortemente conteudista, sob a qual a maioria de nós foi formado. Inclusive, em muitas das vezes, reproduzimos posturas instrutivistas. Para ser um educador que pratica esse processo de escuta, que entende a construção coletiva do conhecimento como necessidade, é preciso um exercício diário. A educação bancária é vista como instrumental para reproduzir a sociedade do jeito que ela está, na reprodução do *status quo* e na perpetuação de uma situação de desigualdade social.

Então, é preciso entender a educação como construção coletiva do conhecimento, uma educação dialógica e amorosa, onde o educador é visto como mediador. É importante falar do significado da palavra mediação, porque normalmente ela é entendida como ato de resolução de conflitos. A mediação na educação é um conceito que vem da psicologia social, com Vygotsky (1998). Paulo Freire parece ter se inspirado nesse autor, ao entender que somos mediados pelo contexto sócio-histórico em que vivemos, isto é, eu sou o que sou, porque nasci em determinado tempo, em determinada cidade, em determinada situação histórica, social e política do meu país e isso me formou enquanto sujeito histórico.

Se não levarmos em consideração esse contexto de formação dos sujeitos, dificilmente a educação dialógica acontece, uma vez que o educador é mediador porque, afinal, somos todos mediados pelo contexto sócio-histórico em que estamos inseridos. A educação dialógica é um processo de desenvolvimento humano e de aprendizagem que precisa incorporar a cultura para poder existir. É o que Paulo Freire (2011) chama de "educação em contexto". Freire aplicou essa educação em contexto, em Angicos no Rio Grande do Norte, no ano de 1963, onde alfabetizou 300 pessoas em 40 horas. Esse método apenas foi possível porque o educador trouxe a realidade vivida desses trabalhadores para o processo de alfabetização. Em seu método, ele mostrou como somos mediados pelo contexto. A mediação pelo contexto histórico, é também uma mediação por sistemas simbólicos. O desenvolvimento dos seres humanos é um processo social, mediado pela cultura.

Para a educação patrimonial que problematiza o Discurso Autorizado do Patrimônio (SMITH, 2006) é fundamental buscarmos princípios orientadores que se coadunem com esse paradigma de educação. Sobre isso, trago aqui um pouco da experiência do Iphan, de 2006 a 2016, com tentativas de ações e projetos coerentes com esses princípios de patrimônio e de educação aqui apresentados. É preciso falar de um grupo grande dentro do Iphan e fora do Iphan também, representantes da sociedade civil e Universidades,

que se uniram na construção de alguns desses princípios que culminaram com a Portaria IPHAN 137 de 28 de abril de 2016[2] .

Essa portaria, resultado da construção coletiva e de muitos encontros de agentes e instituições do campo, traz os princípios da educação patrimonial e entre eles, a necessidade da participação social nos processos educativos e de patrimonialização, não só no momento da identificação do patrimônio, mas, também, na construção do conhecimento sobre ele e nas decisões sobre a gestão desse patrimônio. Essa perspectiva passa pelo entendimento da educação e do patrimônio como algo do presente, no cotidiano da vida das pessoas. Entre os princípios está, também, o entendimento do território como espaço educativo, pois a educação não ocorre somente nos espaços escolares. Está ainda a presença das relações de afetividade no patrimônio; afeto entendido como algo que modifica a nossa ação — eu posso ser afetada de maneira positiva, mas posso ser afetada por algo muito ruim que aconteceu. Por exemplo, a escravização e a representatividade do Cais do Valongo, no Rio de Janeiro-RJ, reconhecido como o maior porto de pessoas escravizadas do Brasil. Nesse caso, se está trabalhando com um tema no sentido amplo de patrimônio, que é o patrimônio da dor, o patrimônio sensível, isso também é afeto. O afeto é algo que nos provoca a ação, o afeto é político.

Ressalta-se ainda, entre esses princípios, que o patrimônio é um campo de conflito e a função da educação patrimonial não é apaziguar, dizer o que é patrimônio, ensinar sobre o que já está reconhecido e acautelado pelo Estado. Patrimônio é um campo de conflito, porque muitos grupos disputam o patrimônio. Afinal memória e esquecimento são processos sociais direcionados à afirmação da posição de um grupo social ou do apagamento dele. Como pontua Scifoni (2019), colocar a culpa na população pela não preservação do patrimônio é algo "despolitizador". Sobre o acontecido do dia 8 de janeiro de 2023, por exemplo, com a invasão e depredação dos três edifícios que simbolizam os três poderes que constituem a República (Congresso Nacional, Palácio do Planalto e Supremo Tribunal Federal) em Brasília-DF, apareceram discursos de agentes do campo do patrimônio atribuindo à ignorância das pessoas tais atos, dizendo que elas não sabiam que aqueles objetos destruídos são patrimônio. Na verdade, pelo contrário, aquelas pessoas sabiam muito bem o que e porque elas estavam destruindo e, mais ainda, o que elas queriam com aquela ação na afirmação de uma atuação política antidemocrática. Então, o entendimento do patrimônio como processo político é outro princípio importante no entendimento e na prática da educação patrimonial.

Além disso, é importante afirmar a intersetorialidade de políticas públicas como um princípio para ações educativas. A política de patrimônio não existe abstratamente. Ela reverbera no cotidiano das pessoas em seus territórios. E é nesse *lócus que* mais políticas

---

[2] *Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_n_137_de_28_de_abril_de_2016.pdf Acesso em 06/05/2024*

públicas como planejamento urbano, meio ambiente, educação, saúde, turismo entre outras, que os problemas enfrentados pelas pessoas se manifestam. Ao se planejar um projeto de educação patrimonial é fundamental que se identifique outras políticas públicas, de modo que elas possam se relacionar com seu projeto, entendendo a integridade da vida das pessoas em seus territórios. Dessa forma é possível, também, afirmar o patrimônio como eixo de desenvolvimento local, como, por exemplo, o turismo de base comunitária, que pode trazer rendimento para as pessoas do lugar.

Por fim, é importante entender o tema do patrimônio como tema transversal entre disciplinas, não só no campo da educação, mas uma transversalidade na política de preservação do patrimônio, desde a identificação e o reconhecimento até a produção de conhecimento e a gestão. Todas essas questões foram se acumulando para a criação da Portaria 137, a fim de entender a educação patrimonial como processo educativo e a ideia do patrimônio como recurso e como estratégia de luta pelo direito à memória.

Nesse sentido, de 2006 a 2016, procuramos desenhar uma política coerente com esses princípios e que fomos construindo a partir de vários encontros entre servidores do Iphan, diversas instituições públicas e da sociedade civil e universidades. Na publicação *A educação patrimonial: histórico conceitos e processos* (IPHAN,2014) está registrada toda essa trajetória, inclusive os encontros onde ocorreram a produção de documento. Até 2014, no âmbito da Coordenação de Educação Patrimonial no Iphan, sistematizamos as ações da política em três eixos de atuação, chamados de macroprocessos.

O primeiro macroprocesso centrava-se em estabelecer marcos programáticos para a educação patrimonial — a Portaria 137 foi uma culminância disso. Foram produzidos uma série de documentos resultantes de encontros, diálogos e seminários.

O segundo macroprocesso era a gestão compartilhada das ações de educação patrimonial. O principal projeto aí foi o das Casas do Patrimônio e, também, a colaboração nos processos de candidatura da Unesco, onde a área de educação patrimonial se inseriu, juntamente com a área internacional do Iphan, na construção de ações educativas e processos de articulação para a elaboração dos dossiês de candidatura.

Casa do Patrimônio foi um projeto pedagógico com a intenção de ser um *locus* de articulação de pessoas nos territórios, ou seja, a reunião de grupos sociais, de detentores do patrimônio, que se reunissem para uma primeira tentativa de fazer interpretações do território e iniciar, conjuntamente, um plano de trabalho comum, reunindo projetos de extensão universitária, ações educativas de órgãos estaduais, de órgãos municipais, de secretarias de educação, do Iphan local, de artistas e movimentos sociais, de modo que fosse possível planejar e realizar um projeto de educação patrimonial programado para um ano.

Para colocar em prática essa ação, foi importante criar um instrumento, que foi o Acordo de Cooperação Técnica (ACT). A partir desse instrumento foram institucionalizadas as Casas do Patrimônio e foi possível atuar no território por meio de um projeto de

educação patrimonial, que ia se renovando a cada ano. A ideia era a de que as Casas do Patrimônio tivessem autonomia para conduzir o processo e se transformasse no primeiro *locus* de articulação de instituições e pessoas que já praticassem ações no campo da preservação do patrimônio.

E como funcionava? O projeto começa pelo Iphan, que chamava as instituições locais para, então, se implementar uma gestão compartilhada de educação patrimonial, com ações educativas de mobilização social nos territórios. A Casa do Patrimônio não pretendia ser um projeto único para todos os lugares. Eram consideradas as especificidades locais para a construção conjunta de um programa de educação patrimonial. Trabalhamos juntos, por exemplo, com Secretarias de Educação, com Universidades, com os Pontos de Cultura — na época o Programa Pontos de Cultura estava em funcionamento —, com os Institutos Federais, com Associação de Moradores e Movimentos Sociais. De maneira informal, começamos a reunir os grupos, elaborando projetos juntos, como a Casa do Patrimônio de Iguape-SP e, depois, com a criação da Portaria 137, começamos a desenvolver um processo com fases determinadas de planejamento, levantando a demanda de cada estado, de chamadas públicas, de uma oficina de implantação de três ou quatro dias, onde surgia um plano de trabalho para educação patrimonial no território, e, por fim, o Acordo de Cooperação Técnica, como instrumento jurídico, como um marco para que o projeto Casa do Patrimônio acontecesse.

O terceiro macroprocesso da Coordenação de Educação Patrimonial ou eixo de atuação foi a inserção do tema do Patrimônio Cultural na educação formal. Isto é, sendo coerente com a educação que acreditamos, como é que se faz para introduzir esse tema em escala nas escolas públicas e particulares do país? Não é com material didático único, tendo em vista a diversidade cultural e territorial que se tem no Brasil. Nesse sentido, começamos com uma parceria com o Projeto Mais Educação, no caso da Educação Básica, com a possibilidade de cada bairro, cada escola olhar para o seu patrimônio e fazer um Inventário Participativo do seu patrimônio na escola. O Inventário Participativo, que se desdobrou em uma publicação do Iphan, usada pelos mais variados grupos sociais em diferentes situações, nasceu dentro da escola, no âmbito da Educação Básica, como Inventário Pedagógico a partir de uma parceria com o Programa Mais Educação. Nesse Programa, cada órgão público, dentro da sua política pública, propunha oficinas para que as escolas trabalhassem com seus temas no período do contraturno.

No ano de 2011, foi estabelecida uma parceria entre Iphan e Ministério da Educação, no escopo do Programa Mais Educação, no qual a educação patrimonial integrou-se ao macro campo de "Cultura e Artes". A Coordenação de Educação Patrimonial do Iphan propôs uma atividade que integrasse tal Programa inserindo a temática da preservação do Patrimônio Cultural na educação formal, possibilitando "um mapeamento inicial das referências culturais e potencialidades educativas que estão imersas na realidade escolar" (IPHAN, 2014, p. 33). Foi elaborado, então, por meio de um amplo processo de construção coletiva, o "Inventário Pedagógico" para o Programa do Mais Educação. O

Inventário Pedagógico embasou-se no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), possibilitando a identificação de bens culturais por alunos de escolas públicas com auxílio de monitores e professores.

Na educação superior, a aproximação se deu por meio do Programa de Extensão Universitária – ProExt, que dispunha de uma linha temática voltada ao Patrimônio Cultural. Isso permitiu que as Universidades fizessem Projetos de Extensão com verba do Ministério da Educação (MEC), no entanto, pautado pelas Instituições de Políticas Públicas. Esses dois programas foram interrompidos no Ministério da Educação em 2016.

Vários foram os resultados alcançados com os recursos do Proext, a citar, ações de tombamento, elaboração de Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e de projetos de educação patrimonial. No âmbito da escola, a ferramenta dos Inventários Pedagógicos possibilitava que, cada escola que escolhesse a atividade de educação patrimonial ganhasse um kit para aplicá-la. O kit era composto por uma máquina fotográfica com função filmagem, dinheiro para exposição de produtos, dinheiro para saída dos alunos a campo e contato com Iphan para implementar o projeto de Inventário das referências culturais na comunidade escolar.

A Coordenação de Educação Patrimonial do Iphan tomou ciência, com o passar dos anos, de diversas organizações da sociedade civil que estariam utilizando os Inventários Pedagógicos para identificar as referências culturais de suas comunidades, além de receber solicitações para seu uso. Com base nesta demanda, voltou suas atenções para a construção de uma nova publicação que fosse utilizada para além dos muros das escolas, pelas próprias comunidades, visando o uso de Inventários Participativos como ferramenta de identificação do Patrimônio Cultural local. Assim, se transformou em uma publicação de livre acesso, mudando de denominação para Inventário Participativo (IPHAN,2016). As pessoas usam o Inventário Participativo das mais diferentes formas. Por exemplo, em São Carlos-SP, André Frota Contreras Faraco (FARACO, 2022) propôs a criação de um Inventário Participativo com estudantes universitários da comunidade da Universidade de São Paulo (USP); em São Paulo-SP, a Rede Paulista de Educação Patrimonial (REPEP) propôs a criação do Inventário Minhocão contra a Gentrificação. Além disso, existem Inventários Participativos em comunidades indígenas, em Secretarias de Cultura de municípios, entre outros. É um instrumento de livre uso, não passa, necessariamente, pelo Iphan, não requer uma autorização do Iphan. A ideia principal é justamente esta: incentivar a mobilização e a participação social, pois é um instrumento de mobilização das pessoas em torno do seu patrimônio, entendendo-o no/para o presente (SMITH, 2021), entendendo a comunidade como protagonista para inventariar, para participar da gestão, para produzir conhecimento, para atuar junto aos projetos de extensão e de ensino nas universidades

Diante do exposto até aqui: quais são os desafios encontrados para se buscar uma outra patrimonialização? Primeiro, é preciso entender o patrimônio como processo social e, como todo o processo social, está sujeito às relações de poder e às relações sociais no

território. A patrimonialização existente, que ainda é muito praticada, é uma patrimonialização vertical, dada a partir de conhecimento de especialistas. Além disso, entender o patrimônio como processo social é exercitar a dimensão política do patrimônio e, às vezes, uma dimensão da resistência, do enfrentamento e da luta pelo direito à memória, é entender patrimônio com política social. Está colocada aqui a questão do valor social do patrimônio, que não pode ser confundido com o valor afetivo do patrimônio. Relaciona-se à sociedade: que sociedade eu quero para o futuro? Eu quero esse modelo de sociedade capitalista, sociedade de consumo? Contemplar as narrativas sobre o patrimônio de maneira horizontal. A narrativa do arquiteto, do historiador, do especialista do patrimônio, não é mais importante que a do morador e dos grupos sociais do território. De fato, os grupos precisam do Estado para continuar a defesa das suas referências culturais, do seu patrimônio, mas a identificação e a gestão desse patrimônio têm que contar, prioritariamente, com esses grupos.

Buscar novos autores que se distanciem de epistemologias eurocêntricas e colonialistas é, também, um desafio. Temos que buscar autores e autoras latinos, africanos, que abordem o tema, porque ainda temos uma produção epistemológica do conhecimento muito ocidental e eurocêntrica. Contemplar a pluralidade de conhecimentos, de epistemologias, de narrativas sobre o patrimônio, tendo auxílio das tecnologias digitais, de processos poéticos, de arte educação, de novas tecnologias de comunicação. Superar as dificuldades de atuação nas conexões que existem entre as políticas públicas e as narrativas sobre o patrimônio e superar o entendimento de educação patrimonial como educação bancária, como informação, como divulgação do patrimônio.

Para finalizar, retomar a discussão do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural. Não é possível ter um país com cerca de 5.570 municípios, sabendo que a vida acontece mesmo no município, sem contar com um Sistema Nacional de Patrimônio Cultural como subsistema de um Sistema Nacional de Cultura. Essa discussão começou em 2009, foi interrompida, agora cogita-se retomar. Mas devemos começar a cobrar isso dos órgãos de preservação, que se retome essa discussão do sistema, justamente para contemplar os municípios na criação e implementação de políticas de patrimônio. Por exemplo, a forma de gestão de política pública de saúde, que foi inaugurada com o Sistema Único de Saúde (SUS), pode ser uma inspiração para um Sistema Nacional de Cultura e para o Sistema Nacional do Patrimônio, buscando transformar a política de cultura e de patrimônio como política de Estado, e não de governo. Esse é um motivo pelo qual tivemos um desmonte na área de Cultura nos últimos anos, porque ainda é política de governo. O SUS, nos últimos anos, continuou com seus conselhos, enquanto houve decreto no governo passado que acabou com os conselhos de cultura.

Então é preciso avançar nesse sentido para ser decolonial: transformar a política de patrimônio numa política cotidiana, das pessoas, para o dia-a-dia. O professor Ulpiano Bezerra de Menezes sempre defendeu, em seus trabalhos, essa concepção cotidiana do patrimônio como um desafio para os órgãos de preservação enfrentarem. É entender o patrimônio como estratégia de resistência, na defesa de um direito à memória, de um

direito ao patrimônio; como negociação política, como processo social, como algo do presente, como corporificação de formas diferentes de conhecer e entender o mundo e como recurso. O patrimônio é a interação entre ações e discursos que agem para criar ou recriar significados para o próprio patrimônio, que ajuda a validar a utilidade do passado para atender as necessidades do presente. E quais são as necessidades do presente? O direito à memória, o direito ao patrimônio. As pessoas, os grupos sociais têm o direito de ser e estar no mundo da maneira que escolheram, como sujeitos históricos que são.

REFERÊNCIAS

AMARAL, JOÃO PAULO P. Da colonialidade do Patrimônio ao Patrimônio decolonial no Brasil: Uma aproximação possível in **Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano Estudios Descoloniales y Epistemologías del Sur Global**, 2019

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília, DF, Senado Federal, 1988

CASTRIOTA, L.B. A urbanização perversa: considerações iniciais sobre gentrificação e patrimônio. In: El lado perverso del patrimonio cultural, Centro de Investigaciones sobre Cultura y Naturaleza Andina. **Cuadernos CICNA Nº 7** , Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy - EDIUNJU, 2017.

DEMARCHI, J.L. Perspectivas para a atuação em Educação Patrimonial. **Revista CPC**, USP São Paulo, n.22, p.267-291, jul./dez. 2016

DEMARCHI, João. Rir do patrimônio: outras epistemologias para refundar o patrimônio cultural. In: **Revista Sillogés,** Dossiê Educação Patrimonial em Contextos: Cartografias e Cosmopercepções,2022.

FARACO, André Frota Contreras. **Educação Patrimonial:** processo participativo de identificação de referências culturais dos universitários do campus USP São Carlos. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2022. doi:10.11606/D.102.2022.tde-19082022-113813. Acesso em: 14 maio 2024.

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

FREIRE, Paulo**. Pedagogia da autonomia.** São Paulo: Paz e Terra, 2017.

IPHAN. **Educação Patrimonial:** histórico, conceitos e processos. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. **Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural**, Volume 1, Brasília, DF, Iphan, 2012.

SANTOS, Mílton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Rio de Janeiro: Record.30ª edição,2000

SCIFONI, Simone. Patrimônio e Educação no Brasil: o que há de novo? Dossiê identidades, patrimônios e educação em perspectiva internacional: questões para o século xxi. **Revista Educação e Sociedade.** 43, São Paulo, 2022.

SCIFONI, Simone. Conhecer para preservar: uma ideia fora do tempo. **Revista CPC**, São Paulo, n. 27 especial, p. 14-31, jan./jul. 2019.

SMITH, Laurajane. Desafiando o Discurso Autorizado de Patrimônio. In: **Caderno Virtual de Turismo**, v. 21, n. 2., 2021

SMITH, Laurajane. **Uses of Heritage.** London: Routledge, 2006

VYGOTSKY**,** L. S. **A Formação Social da Mente.** 6º Edição.- São Paulo: Martins Fontes, 1998

FUNDAÇÃO CASA GRANDE: MODELO DE GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL.

Alemberg Quindins
(Francisco Alemberg de Souza Lima)

Eu vou contar uma história para vocês, que é a história dessa Casa e de quando começamos o trabalho na Fundação Casa Grande. Antes de eu apresentar a Fundação, vamos ver as crianças da Casa Grande explicando na linguagem deles o que foi a Casa e o que é a Casa hoje:

> "Era uma vez uma casa azul no meio do Sertão considerada Mal Assombrada. Porém, há mais de 20 anos, nós, as crianças, botamos os fantasmas para correr e a transformamos em uma casa de brinquedo, só que de verdade, bonita de noite e linda de dia. Na Fundação Casa Grande é assim: as crianças chegam para brincar e se divertir e aprendem com os programas de educação infantil, profissionalização dos jovens, empreendedorismo social, geração de renda familiar e sustentabilidade institucional. Nós temos: Museu de Arqueologia, que conta a história do Cariri; a Casa Grande FM, uma Rádio Comunitária que informa e diverte a comunidade; o Teatro Violeta Arraes, um espaço de profissionalização técnica e formação de plateia; a TV Casa Grande, um laboratório de produção audiovisual que registra a diversidade cultural da região; Bibliotecas de pesquisa e literatura infantil, com programas de incentivo à leitura; Gibiteca, um laboratório de formação de leitores, roteirista e desenhista em

> revista em quadrinhos; DVDteca, um acervo cinematográfico universal para formação em arte educação; Parque Ambiental dos Cajueiros, áreas para prática de esportes e lazer; Turismo Comunitário, com pousada domiciliar, loja de artesanato e cantina regional, que gera renda para as famílias das crianças da Fundação Casa Grande. Deve ser por isso que hoje a Fundação Casa Grande recebe mais de 60 mil visitantes por ano, do Brasil e do mundo. E sabe quem administra essa casa? Nós, os meninos e meninas da Casa Grande!"[1]

Quando eu era criança, quando eu era criança, tinha uma cabocla lá onde morávamos. Era uma indígena Cariú que contava histórias para mim. O que ela contava, eu via, eu via mesmo. Uma coisa interessante é que tem pessoas que contam histórias e nós vemos as histórias.

Eu me recordo quando fui ao cinema pela primeira vez, assisti ao filme Sansão e Dalila[2]. Tem gente que não acredita, mas é verdade, eu o vi em 3D porque praticamente entrei dentro da tela. O cinema é chegar num lugar, sentar e ver aquela tela daquele tamanho. Muitos anos depois, eu assisti o primeiro filme em 3D e disse: foi isso que eu vi, era aquilo que eu tinha visto, porque eu entrei nele. O ser humano tem a capacidade de se transportar pela imaginação.

Recentemente uma pessoa me apresentou a nuvem oferecida pelo Google, em que você tem direito a uma parte dela e pode, então, armazenar informações, imagens. Então, acessei o serviço. E percebi que as lendas são nuvens, que nuvens de armazenamento sempre existiram. O que foi descoberto com a nuvem é o que as lendas descobriram há muito tempo. As lendas descobriram como guardar as imagens, guardar a oralidade, transformando-a em imagens. Na nossa infância, como nas tribos indígenas, as pessoas contavam histórias e nós víamos. Então, é possível dizer que essas imagens existem, e eu tive a sorte de me casar com uma mulher que, quando eu contava as histórias, ela via, e eu acreditava que existia porque ela via. Com isso eu contava mais e mais histórias.

Em 1983, começamos uma pesquisa em torno da Chapada do Araripe sobre a música na pré-história. Como se pesquisa música na pré-história? Como se imagina o som na pré-

---

[1] *Transcrição do áudio do vídeo "Era uma vez a casa azul", produzido pela TV Casa Grande em 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=LhnloHzPD90 >. Acesso em 23 maio 2024. A animação foi criada pelos meninos e meninas da fundação para a exposição A CASA, que foi inaugurada no 26º Festival Internacional de Banda Desenhada da cidade de Amadora, entre os dias 23 de outubro ao dia 8 de novembro de 2015, no Fórum Luís Camões, e no XII Festival Internacional de Banda Desenhada da cidade de Beja, entre os dias 27 de maio e 12 de junho de 2016, ambos em Portugal. Mais informação em: https://acasaexposicao.wixsite.com/acasa*

2 Samson and Delilah, 1949, direção de Cecil B. DeMille, roteiro de Jesse Lasky Jr., Fredric M. Frank, Harold Lamb, Vladimir Jabotinsky, com os atores Victor Mature e Hedy Lamarr. In: https://cinemalivre.net/filme-sansao-e-dalila-1949.php

história? Um instrumento que dá determinado som não representa uma música, pois é apenas um instrumento. No entanto, a música sempre existiu.

O músico Walter Smetaki, que foi o grande guru da geração de Caetano Veloso e Gilberto Gil, dizia que a música que está no planeta, não é para diversão; o papel da música na Terra é equilibrar o planeta. Você imagina essa grande bola de pedra girando no ar. Qual é o som que ela tem? E como é que ela se equilibra? Então, o som tem um papel muito importante. Existe uma orquestra na natureza, por exemplo, o som de rio correndo, que se difere conforme suas larguras, aberturas e profundidades e o som do vento quando bate nas folhas. É como se existisse uma orquestra com violino, violoncelo e todo um instrumental. As primeiras vidas que observaram essa orquestra e transformaram-na em música, foram os pássaros. Eles foram quem captaram o som que a natureza produzia. Os pássaros cantam de adoração a natureza, é uma forma de louvação. O homem, por sua vez, viu os pássaros cantando e criou a música.[3]

Então, iniciamos os nossos estudos observando a paisagem sonora da Chapada do Araripe. A Chapada do Araripe é um platô no centro do Nordeste, equidistante de todo o litoral nordestino, com uma média de 700 km. É o coração do Nordeste. A Chapada do Araripe faz parte dos platôs do continente Americano. Quando os Andes foram soerguidos pelas placas tectônicas, todas essas chapadas foram soerguidas. A Chapada do Araripe, esse platô a 950 metros acima do nível do mar, é um lugar muito importante do planeta, porque surgiu há 90 milhões de anos, justamente no período cretáceo, quando os continentes estavam se dividindo. Assim, esta porção do continente Americano se espelha na porção equivalente do continente Africano Nesta Chapada é onde estão os fósseis mais antigos das primeiras flores do planeta. As primeiras flores do planeta brotaram nessa faixa.

Na época, habitava um povo de nome Cariri, por isso a região é chamada de Cariri. Em torno da região há quatro estados da Federação Brasileira — com a federalização do Brasil dividiram as terras do Povo Cariri em quatro Estados —, Ceará, Pernambuco, Piauí e Paraíba. O que faz com que tenhamos uma compreensão do povo, do lugar, é justamente a formação do território. Como é que nasce a arte, como é que nasce a cultura de um povo? Embaixo estão as placas tectônicas que são essas grandes placas que formam os continentes. As placas tectônicas, quando se tocam, formam montanhas; quando se separam, formam vales. Sobre essas placas há toda uma geografia: campinas, baixios,

---

[3] *A Lenda do Uirapuru vem justamente de um índio que se transformou em pássaro. Como ouvia os pássaros cantarem, ele pegou um osso, fez um buraquinho e começou a soprar como se fosse uma flauta, e ele foi tocando, tocando, tocando, e o som dele se tornou tão perfeito que ele se encantou com os pássaros e os pássaros o ouviam cantar. Quando ele tocava a flauta, os pássaros todos paravam para ouvir ele cantando/tocando. Até hoje tem a lenda de quando o Uirapuru canta, os pássaros todos param.*

morros, chapadas etc. Pela superfície dessa geografia tem um bioma. Nesses biomas surgem os primeiros animais, que são os herbívoros, e depois vem os carnívoros que se alimentam de herbívoros. Nesse ambiente vem o homem habitar, e o homem, habitando, faz uma leitura desse ambiente, da geografia, daí que nasce a cultura de cada lugar. Estou falando é do bafejo da terra, nós somos todos filhos da terra.

O homem se aglomera na geografia, uns à beira de rio, outros em baixios e outros de acordo com o povo, e ali nasce a cultura, nasce os topônimos, nasce toda a linguagem referente aquele ambiente que ali existe. E o homem se expressa, expressa a sua cultura através da arte, aí surgem as pinturas rupestres, a dança, a música. Gilberto Gil, poeta brasileiro, traz justamente isso na letra da música que fez sobre Luiz Gonzaga. Ao falar do Rei do Baião, Gilberto Gil fala da chapada, da geografia e da cultura.

> Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
> Suspira uma sustança sustentada por um sopro divino
> Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança
> Pela sanfona afora até o coração do menino
>
> Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
> É como se Deus irradiasse uma forte energia
> Que sobe pelo chão e se transforma
> Em ondas de baião, xaxado e xote que balança
> A trança do cabelo da menina, e quanta alegria
>
> De onde é que vem o baião?
> Vem debaixo do barro do chão (GIL, 1992, online)

Isso, para mim, é um dos maiores tratados musicais geográficos desse continente. Essa música é uma aula de geografia. Ele fala disso porque Luiz Gonzaga diz "eu vou mostrar para vocês de onde é que vem o baião". Então, quem são os filhos da terra? Nós somos os filhos da terra. E nós somos filhos da nossa infância. Todos nós somos crianças. As pessoas, muitas vezes, falam do homem da pré-história. Mas nunca falaram sobre o menino da pré-história, a criança da pré-história. Quando se entra no Sítio Arqueológico, vê-se a imagem daquele homem peludo, bruto. Mas na infância não existe brutalidade; infância é alegria. Se você vê a infância de uma planta, ela é bem verdinha, a clorofila dela chega alegre. Não existe pré-história humana bruta; a pré-história é alegre, o mundo nasce da alegria, tudo isso é alegre. Esses continentes, quando se formam, nascem da alegria. Jamais devemos abandonar a criança que nós somos. Eu considero o adulto um traidor da infância. A melhor coisa que há é quando conseguimos ganhar a vida com o sonho que tínhamos quando éramos crianças: quando isso ocorre na vida adulta, nunca nos cansamos, porque são os sonhos se realizando.

Em torno da Chapada do Araripe há quatro biomas: a Mata Atlântica, o Cerrado, o Carrasco e a Caatinga, a qual os indígenas chamavam de mata branca, que é uma mata

encantada. É tão bonito quando você sai da Caatinga no Nordeste e ver o Rio São Francisco, verde, como se fosse uma serpente de esmeralda. O Rio São Francisco tem um encanto dentro da Caatinga. É muito importante ver o encanto das coisas. O encanto, os mitos, a mitologia, não são do povo, são do território. Eles tocam as pessoas e as pessoas podem vir a ser rezadeiras e parteiras dentro da floresta, um dom dado pela natureza a essas pessoas.

Quando você mora nesses locais, é preciso ter a percepção de que ao atravessar um portal, você verá esses encantos acontecendo. A arte para chegar no mais alto grau, tem que encantar, sendo assim, o encanto é mais do que a arte, ele é quem proporciona a arte. Depois que nos encantamos com esses territórios, não perdemos nunca mais o direito, não precisamos nos preocupar com nada. Eu sou uma pessoa que eu não me preocupo em falar em canto nenhum, porque na hora eu sei de onde é que vem.

Voltando, são mais de 150 nascentes na Chapada do Araripe, é um oásis no meio do Sertão. É muito bonito esse contraste de sair do Sertão e entrar no oásis, nesse ponto é possível falar da importância que se tem do caminho da mãe d'água. Quando eu era criança, fui criado na Amazônia, onde tem o caminho da cobra grande, também chamado de caminho da Anaconda e, no Nordeste, é chamado de Caminho das Águas. Tem uma lenda que diz que essa cobra gigante mora nos buracos debaixo da árvore Sapopema. Ela não vai caçar, ela fica dentro do buraco, encanta os bichos para que se aproximem, para então poder comê-los. Neste sentido, eu escrevi um poema:

O batelão bate nas águas
Canoa desliza o rio
Floresta passa por mim
Menino criado na mata, no meio das ramas
Com os olhos arregalado
Olhando os cipó que corre pelo chão
Em direção a copa das árvores
Já piscando o céu de verde folha
De lá na loca das pedras
Que nasce nas profundezas da terra por baixo das sapopema
Uma castanheira desemboca na ribanceira do rio
Está ela lá
A cobra grande que tudo vê de olhos fechados
Que tudo sabe dos viventes de riba desse chão
Seu corpo é curva que o rio entorta
Seu rabo nascente que vem do silêncio dos veios da cabeça e se faz má
É a cobra grande
Que os bichos se oferta para alimentar
Que tudo vê de olhos fechados
Que tudo sabe dos viventes de riba desse chão
É cachoeira que se levanta no meio do rio

Fazendo onda de arremessar e redemoinho entre balceiro
Faz o mistério desencantar
É a cobra grande
É a cobra grande
Caminho das águas em todo lugar
É a cobra grande
É a cobra grande
A mãe das águas a se revelar

Quando os portugueses chegaram aqui por meio do caminho das boiadas, eles entraram pelo Caminho das Águas, que é o caminho dos rios, da cobra grande. Onde tem pintura rupestre no Nordeste, é possível saber que tem nascente, pois tem o desenho da serpente que significa a mãe das águas. É o Caminho das Águas do povo da pré-história desse grande continente americano. Nesse contexto, nós começamos uma pesquisa buscando essas histórias, fazendo uma arqueologia da mitologia, porque a arqueologia pode ser considerada o cemitério e a mitologia, a maternidade. Antes de um sítio ser arqueológico ele é mitológico. O que você encontra são resquícios de viventes que habitaram aquele lugar. Mas o que fizeram esses viventes acreditar naquele pedaço de chão?

Considerando tais questionamentos, começamos a fazer instrumentos com potes, cabaças, que emitissem o som da natureza. Por exemplo, imitando o som do vento passando na boca de uma caverna. Fomos juntando os sons criados e fazendo música e, assim, passamos 10 anos viajando para apresentar nossa música em festivais e, com as premiações, nós compramos livros, discos e construímos um acervo.

Precisávamos, então, de um lugar para colocar esse acervo. Foi quando em 1992, nós restauramos um rancho da época do ciclo do couro do Nordeste do Brasil. Nesse momento da história, começaram a surgir os ranchos de comboieiros, onde os gados paravam para descansar no Caminho das Águas. As casas desses ranchos, chamadas de Tapera, eram feitas para abrigo. Uma dessas casas passou para meu avô, há muitos anos, na década de 1920. Foi esse rancho que deu origem à cidade de Nova Olinda. Então, depois de restaurada a casa, colocamos todo material de pesquisa que tínhamos dentro, materiais que fomos encontrando, como machado indígena, panelas etc. Restauramos a casa para que ela pudesse contar a mitologia do povo do território, as lendas do território. Assim começamos a fazer um trabalho com as crianças, de contar lendas, de contar essas histórias e andar com elas nos sítios arqueológicos também descobertos. Com isso, criamos a Fundação Casa Grande. Esse nome marcava que era uma casa grande da fazenda e dentro dela, criamos o Memorial do Homem Cariri.

A casa que um dia serviu para aculturar, para acabar com toda aquela cultura local, hoje voltava a resgatá-la. Junto a ela ainda se resgatava algo muito importante: a infância. As crianças do território, nesse sentido, começaram a visitar os sítios arqueológicos, começamos a dar aula nos sítios mitológicos, ou melhor, conviver nesses sítios.

Começamos a mapear esse território que nos foi deixado. Era como se essas pessoas dissessem: "nós vamos dar tudo a vocês, agora vocês vão nos trazer de volta". Encontramos um sítio cerâmico e começamos a guardar as peças encontradas. Também passamos a ganhar peças que as pessoas que trabalhavam na roça encontravam. No fim, criamos um museu todo feito por criança.

Quando restauramos a Casa Grande e abrimos as portas, esquecemos de uma coisa: não tínhamos dinheiro para mantê-la. Então, durante seis anos, a casa foi mantida com R$200,00 por mês, sendo que R$100,00 era para pagar uma mulher que ficava olhando as crianças, porque se chegasse uma autoridade tinha um adulto responsável, e R$100,00 era para a conta de energia — ressalta-se que nós não tínhamos água, os meninos faziam rodízio de modo que cada dia um trazia uma lata d'água para aguar e varrer o chão. Durante esse período, os meninos descobriram quanto custava um quilowatt. Eles calculavam para que conseguissem pagar com os R$100,00 que tinham disponível para o gasto com energia. Foi assim que nasceu a gestão financeira da Fundação, feita pelas crianças.[4]

Como moro a 42 km da Fundação, entreguei a chave da instituição para as crianças e elas iam para lá brincar. Começaram brincando de peão, de bola de gude. A relação das crianças com a natureza é pelo brincar. Elas não sabem o que é primavera, verão, essas coisas. No mato, o que se sabe é o tempo da manga, o tempo de brincar de bila (bolinha de gude), o tempo do vento, o tempo de brincar de pipa. Sendo assim, essas crianças passaram a nos observar mostrando o museu e começaram a mostrá-lo também. Quando estávamos arrumando a Casa, víamos aquele monte de menino olhando por debaixo da fresta da porta ou da janela. Eles olhavam para saber o que era e o que estava acontecendo na Casa, a qual tinha fama de ser uma casa mal-assombrada. Então, toda essa parte de gestão quem fazia (e faz) são as crianças. São elas que tomam conta do Museu, assim, nasceu uma instituição pelas próprias crianças do lugar. Fomos contando o que sabíamos e eles foram aprendendo e repassando. Brincavam e, ao mesmo tempo, contavam.

Em relação aos espaços da Casa Grande, nós temos a Biblioteca e a Gibiteca, que é especializada em história em quadrinhos, com mais de 3.500 exemplares. Na DVDteca, temos material do cinema mesmo, as matrizes do cinema mundial[5]. Temos ainda uma

---

[4] *O custo da Fundação Casa Grande em 2022 foi de R$59.954,27, e ela contou com 74.226 visitas, sendo assim, o custo por pessoa atendida foi de R$0,81.*

[5] *Um adendo: se temos essa condição de pesquisar, somos igual a qualquer pessoa no mundo, é preciso ter acesso, porque o problema é acessibilidade. Acho importante termos um país para prometer para as pessoas, considero que nós, hoje no Brasil, temos uma crise de conteúdo. Esse conhecimento que você tem aqui numa biblioteca, mesmo que você não leia, ela te transmite uma energia. Uma vez na rádio uma pessoa chegou lá e disse: "Ah, vocês têm um programa de jazz aqui, quem é que escuta Jazz numa cidade dessa?" Eu disse: "olha, 100%". Ela disse: "100% da população escuta jazz nesta cidade?" Eu disse: "não, 100% a mais do que*

rádio comunitária. Os meninos têm programas de rádio e, ainda, existe um curso de rádio na Fundação. Temos uma discoteca de qualidade. Uma vez uma pessoa chegou aqui de São Paulo e disse: "o que vocês escutam aqui"? O menino disse: "música de qualidade". Ela disse: "me diga o que é uma música de qualidade". O menino foi lá, pegou um disco, botou, a mulher começou a chorar. O disco que estava tocando era de Zé Eduardo Nazário e Leléu Nazário, da Lira Paulistana. Quem é que está tocando a Lira Paulistana de São Paulo? Um movimento altamente reconhecido, numa profundidade musical, que nunca se produziu algo assim. Mas por que ela chorou? Porque coincidiu de ela ser namorada do Leléu Nazário. Depois ela mandou todos os discos deles.

Tem também a TV Casa Grande, onde os meninos produzem vídeos e já trabalham com a linguagem de cinema. Assistimos filme e fazemos filme, nessa ordem. Lemos história em quadrinhos e fazemos história em quadrinhos, isto é, tem os laboratórios de conteúdos e tem os laboratórios de produção. Temos um estúdio, onde se grava os discos. Fizemos recentemente um vinil chamado "A lenda", um vinil da paisagem sonora do Cariri, com as músicas que deram origem a esse projeto. Escolhemos fazer um vinil, porque eu não quero que todo mundo escute minha música, porque considero a música um ritual.

Temos uma galeria, temos uma curadoria e uma expografia feitas pelas crianças. Temos o parquinho, que é como se fosse um pátio da Casa Grande. Quando começamos a Casa Grande, colocávamos um som ambiente, mas eu comecei a escutar o som das crianças brincando e disse: "esse é o som do lugar". Tanto é que, no disco de vinil, de vez em quando abre o som e é possível escutar a música acontecendo junto com os meninos brincando. O tempo todo há vazamento, porque gravamos o som das cachoeiras, das chuvas, dos trovões, dos sapos cantando no inverno, pegamos o som da natureza durante todas as estações e colocamos de fundo. De vez em quando passa uma música e vai-se embora e aí continuam os sapos cantando, continuam os passarinhos cantando, é como se fosse um trem passando no meio da mata. Nesse sentido, o parquinho é a boca do violão, é onde acontece o som que permeia toda a casa.

Temos o Teatro Violeta Arraes, que é um teatro nosso. Temos, também, o restaurante das mães. O papel das mães começa aí. As pessoas começaram a visitar a Casa Grande e queriam passar mais de um dia, então, os meninos começaram a levar para casa deles, aí

---

na sua, que não tem um programa de jazz. Se uma pessoa estiver escutando, para nós é 100%". Acho que foi isso que perdemos, nós vivemos num país de estatísticas e num país de atendimento. A educação se transformou nisso também. O Brasil é um país onde ainda os biomas ensinam, o Brasil é uma escola de céu aberto e estamos a ponto de perder, não vai ter mais cantador, não vai ter mais poeta popular, porque os meninos estão o tempo todo dentro da escola e a natureza está do lado de fora. A escola tem que ser nesse país, não deve ter um teto, tem que redescobrir esse território perdido.

criava-se aquele entrave: as pessoas queriam pagar pela estadia e as mães não queriam receber, porque seria uma desfeita, já que elas faziam aquilo de coração. Sendo assim, nós criamos as Pousadas Domiciliares, e, consequentemente, com o fluxo de pessoas na Casa, nós criamos os restaurantes e os cafés. Esses meninos foram crescendo e foram entrando no negócio. O menino que completa 18 anos, abre uma MEI (Microempreendedor Individual) e começa a trabalhar onde que ele cresceu, seja no restaurante ou no café da Casa Grande.

Sobre as Pousadas Domiciliares, quando se vai em Nova Olinda, existe uma agência de turismo comunitário de um jovem de lá da Casa Grande, que agencia tudo para você, ele compra seu bilhete para que possa visitar tudo, não só a casa, mas toda a região. Uma diária na Pousada parece que é R$120,00, com café da manhã, almoço e jantar inclusos. Fizemos dessa forma, porque nós, que trabalhamos com turismo comunitário, não podemos transformar a vida daquela pessoa que vive ali e vive daquele dinheiro, por conta de uma ambição, de estar tomando o dinheiro do povo. É, na verdade, um complemento financeiro na renda delas, é saber ter uma noção de inclusão e distribuição de renda igualitária.

Temos ainda os Museus Orgânicos, que são museus nas casas dos mestres da cultura popular. Em vez de você pegar uma ferramenta, um pífano do mestre e colocar um museu público, onde ele fica morto lá dentro do vidro, você vai na própria casa do mestre, conversa com ele, vê o instrumento que ele ainda usa, faz a sua pesquisa, convive com ele e ali mesmo você tem uma conversa profunda. Vale dizer também que nós estamos resgatando as fachadas populares do Nordeste ao conservar as casas dos mestres. Essas fachadas são remanescentes da primeira fusão cultural que houve nesse país, que foi entre indígenas, árabes e portugueses. Devido aos 700 anos de domínio árabe na península ibérica, influências vieram para este país e, é possível dizer que a primeira fusão musical foi o aboio no Caminho das Boiadas. Os índios juntaram o ayaka, que é a música deles, com essa música que é o aboio, a música que vai tangendo o gado. O aboio foi adentrando o Brasil e foi se estendendo, daí surgiu o berrante.[6]

---

[6] *Uma vez, quando eu estava na Rodovia Belém-Brasília, ainda criança, tinha acabado de tomar um banho de rio e estava atravessando a rodovia, vi uma das últimas boiadas de Goiás entrando no Mato Grosso. Era uma boiada enorme. Eu fiquei a manhã toda olhando passar boi. Era coisa de mais de milhares de bois, eu sentei e fiquei observando, mais uma vez, algo chamado Sua Majestade: a música. Neste caso, a música vinha do berrante. Mas o que é o berrante? É o chifre do boi, com um furo e um cordão, para que o boiadeiro possa levá-lo. O boiadeiro da frente toca o berrante e vem outro atrás, aí eu fui vendo até onde o som ia, depois eles iam passando, assim como quem passasse de bastão. OAí o som me mostrou onde estava o fim da boiada. O que eles fazem com o berrante é uma cerca sonora, e essa cerca sonora faz a boiada não estourar, o boi imagina uma cerca em torno dele e ali ele vai se acalentando e seguindo a boiada.*

Retomando, essas fachadas das casas são vistas muito nas regiões do povo árabe e no Nordeste também. A Anna Mariani fez um livro só sobre essas fachadas (MARIANE, 1987). Eu acho esse livro um dos melhores que traz esse assunto das fachadas e platibandas do Nordeste. As fachadas estão sendo resgatadas por meio dos Museus Orgânicos.

Esse país é uma escola de território, é um museu, e eu digo uma coisa: está cheio de museu interativo do eu sozinho. Você entra no museu, aperta no botão, ele diz como é e como pode mexer. Há duas mil pessoas dentro do museu, mas você não faz amizade com nenhuma. Museu não é lugar de contar a história, museu é lugar de conversar histórias, e aí há desenvolvimento. Quando você chega no Museu Orgânico e conversa com Seu Expedito ou com a Dona Toinha, está sujeito a escutar coisas que não disse nem para mim, que fiz o Museu. Isso é muito bacana, porque eu não sou o dono da história, um museu que conta a história só serve para quem inaugura e para quem faz, mas nós temos o papel de fazer com que as pessoas participem da oralidade e da construção da memória do lugar. A história de cada lugar não é Raimundo só, não é maior do que João, nem João é maior do que Pedro. Cada um tem sua história e cada um carrega o dom de ser capaz de contar essa parte da história de todos.

Um dos museus é o do mestre Antônio Luiz, que é um museu de Reisado, e o mestre Antônio Luiz é um rei de couro[7]. Durante a criação deste museu, nós descobrimos ainda o sorriso de Rosa, a mulher dele. Ela tinha um sorriso que não era mostrado, porque era a mulher do mestre e quem só aparecia era o mestre e o dançante. Descobrimos outra coisa ainda, que Rosa fazia um feijão que não tinha um mais gostoso que aquele. Nesse ponto, o Museu Orgânico sai da sala e vai para a cozinha e ganha toda a casa. Jogado, nos fundos da casa, por exemplo, tinha um ferro de engomar, que era um ferro daqueles de brasa, da bisavó; o que fizemos foi trazer para dentro da casa, sendo assim, trouxemos também a bisavó[8].

O Museu Orgânico é justamente o que chamamos de Arquitetura do Afeto na Fundação. Sobre essa Arquitetura do Afeto, eu fiz um poema para minha mulher, Rosiane, que morreu há seis anos de um câncer. Depois de 35 anos de casados, eu tomava café, pela

---

[7] *Existe o rei de couro e o rei de congo. A diferença entre os dois se dá porque o rei de couro representa os reis magos quando foram visitar Jesus. Eles passaram por Herodes que disse que também queria conhecer esse Rei. Eles desconfiaram que Herodes queria matar Jesus e quando eles voltaram, eles estavam disfarçados com máscaras para não serem reconhecidos. Por isso que o rei de couro usa máscara, são os reis magos disfarçados para sair daquela região para livrar Jesus de ser morto. Assim, essa é a história que forma o ciclo de Reis, que vai de 24 de dezembro a 6 de janeiro, que é, de fato, o Dia de Reis.*

[8] *Um dado de 2014 a 2022 mostra que fizemos 12 museus orgânicos e o custo foi de R$193.609,29. O atendimento anual desses Museus, de 2014 a 2022, foi de 121.324 turistas. Se cada turista pagasse R$1,60, daria para construir mais 12 museus. Esse é o custo por atendimento, para se ter uma ideia.*

primeira vez, sozinho na minha casa e de repente veio um vento dentro de casa, como se aquele vento estivesse passeando, trazendo alguma coisa com ele, aí eu escrevi:

Arquitetura do Afeto

Na riqueza das pequenas coisas
Em um território de convivência e carinho
Namorei a minha Rosa sobre uma Arquitetura de Afeto
Amor
Namorada
Em cada canto
Namorada
Um sorriso em forma de brisa
Numa cortina fina de luz
Adentra a porta
Sobe e desce escadas
Abre janelas
Brincando no terreiro
Florindo meu coração
Namorada
As redes balançam pelas varandas
Na varanda que some e reaparece
Abraçando a morada enamorada pela beleza
Quem arquitetura aflora
Adentro
Penetro como se fosse em tu
Morando eu mesmo dentro de mim
Namorada
Eternamente a minha namorada

O que a arquitetura guarda em si é uma caixa de afeto, ela tem esse poder de criar um território imaginário da afetuosidade humana. Assim, é importante as casas se preocuparem com isso, pois elas são moradas de afeto que guardam os espíritos do lugar. Hoje, a minha casa é um espaço, que chamamos de Morada de Conteúdo. Nós temos dois projetos ligados à arquitetura: os Museus Orgânicos e as Moradas de Conteúdo, que as pessoas podem visitar. A Morada de Conteúdo, é a casa onde a família recebe o visitante para tomar um café e conversar sobre o lugar, ela guarda o conteúdo justamente das figuras que existiram e que, se não tivermos cuidado, elas vão se perder no tempo. Nessas casas, você pode ir, servem café para você e está tudo dentro do pacote turístico. É possível tomar um café, conversar sobre o lugar e conhecer as pessoas e a história mais a fundo.

Ainda neste contexto, criamos um curso de Pós-Graduação em Arqueologia Social Inclusiva. O que é Arqueologia Social Inclusiva? É a arqueologia que cava coração. A finalidade do curso é buscar não só o território, mas o coração do território, o sentimento, porque o sentimento é aquilo que gera tudo. Temos que buscar a alma dos lugares, não são só os resquícios materiais que estão ali. O curso de Arqueologia Social Inclusiva na Fundação já está na terceira turma e é uma parceria com a Universidade Regional do Cariri. O curso tem desde módulos de paisagem sonora, de ornitologia, de etnologia, de arqueologia, até de turismo de base comunitária. Ele pode ser considerado uma escola de território.

Inclusive, estamos fazendo um trabalho para que a Chapada do Araripe seja Patrimônio da Humanidade. No entanto, a nossa campanha é "Patrimônio **dá** Humanidade". Nós transformamos a preposição "da" no verbo "dar", porque o patrimônio tem que humanizar, se o patrimônio não humaniza, ele perde a sua principal missão. Então, é possível ver a diferença que um acento faz. Quando dizemos Patrimônio da Humanidade, qual é a palavra mais forte? A palavra mais forte é patrimônio. Mas, a palavra mais forte deve ser humanidade, o Patrimônio da Humanidade não pode chegar ao lugar maquiando e expulsando as populações que ali estão, ele tem que capacitar para que haja inclusão, transformação social e distribuição de renda. Por exemplo, em Coimbra, Portugal, quando o centro de Coimbra foi transformado em Patrimônio da Humanidade, o aluguel dos estudantes subiu e os expulsou: isso é desumano. Como que uma instituição como a Unesco, a qual cria os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e o próprio Patrimônio da Humanidade é desumano? Até quando vai haver isto, de que o Patrimônio da Humanidade tem que expulsar as pessoas para poder seguir determinadas regras? No final, é uma assepsia, que tira das populações ao invés de trazer desenvolvimento, que entrega na mão do rico e expulsa as pessoas. Isso é desumano, é Patrimônio da Desumanidade. Então é muito importante pensar na palavra "dá", no sentido de ofertar. É fazer uma ponte entre o primeiro conceito e o segundo, o patrimônio oferta a humanidade, e a humanidade reconhece o patrimônio e a força dela.

REFERÊNCIAS

GIL, Gilberto. **De onde vem o baião**. Tropical Storm, 1992. Disponível em: < https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/574336/ >. Acesso: 28 maio 2024.

MARIANE, Anna. **Pinturas E Platibandas**. (Textos: Ariano Suassuna, Caetano Veloso, Jean Baudrillard) Editora : Mundo Cultural 1987 / Instituto Moreira Sales, são Paulo, 2010

https://blogfundacaocasagrande.wordpress.com

A FALTA DA SIRENE E O APOIO DAS RUÍNAS

Nathalia Cazeri da Silva

INTRODUÇÃO

Fruto de disputas políticas e de poder, a narrativa sobre o patrimônio, e principalmente sobre sua conceituação, é montada de maneira a barrar inclusive dúvidas quanto a sua estruturação e possíveis mudanças. A diferença no tratamento e no entendimento entre os patrimônios materiais e imateriais é um dos resultados do preterimento de um discurso em detrimento de outros vários, que são muitas vezes não apenas ignorados como descredibilizados.

Em Limeira, no interior de São Paulo, a história industrial da Companhia Prada Indústria e Comércio de Chapéus e da Machina São Paulo exemplifica em parte essas dinâmicas em debate, ambas símbolos da industrialização local, com forte presença social no cotidiano da cidade no século XX e ambas com processo de tombamento iniciados no início do século XXI. No entanto, o tombamento da Prada, transformou-a em uma fortificação do poder executivo, em contraste, os remanescentes da Machina São Paulo, recontextualizados pela comunidade local.

Essas diferenças nas dinâmicas demarcam a necessidade de entender o patrimônio não apenas como um conjunto de bens materiais, mas como práticas sociais vivas e em constante negociação. Suas histórias demonstram como uma ideia rígida sobre o patrimônio pode muitas vezes ignorar ou distorcer a importância de determinados bens culturais. A questão a partir disso é como escolhas políticas, que afetam os bens culturais, são entendidas pelas populações e de qual maneira afetam as relações de memória nos patrimônios.

PATRIMÔNIO PARA QUEM?

Marco industrial e social, a Companhia Prada Indústria e Comércio de Chapéus, foi entre 1906 e 2000 símbolo da industrialização de Limeira no interior de São Paulo, responsável pela construção de duas escolas de ensino infantil, instalou o primeiro batalhão dos Corpos de Bombeiro da cidade, foi cenário para inúmeros eventos abertos em seus pátios internos e jardim, e tinha em sua sirene, de entrada e saída dos funcionários, uma referência para muitos da cidade.

A marca, grande parte de seus equipamentos e máquinas foram vendidas em julho de 2000 para LanoBrasil S/A, constituindo assim a Pralana Indústria e Comércio Ltda atual detentora da confecção dos chapéus. A sede industrial e principal símbolo da Prada, no entanto, continuou propriedade de herdeiros, sendo negociada a troco de impostos em 2004 com a Prefeitura Municipal, curiosamente no mesmo ano em que todo o complexo industrial das edificações da antiga Prada foi tombado pelo Condephali (Conselho Municipal de Defesa de Patrimônio Histórico e Arquitetônico de Limeira).

Imagem 1: Edifício Prada, conhecido como "Pradão", atualmente abriga o paço municipal, 2019.
Fonte: Arquivo Próprio

Em 2005 a estrutura da administração executiva do município foi transferida para a edificação, para a festa de muitos que viam o "Pradão" (como é conhecido) se deteriorar desde a desocupação completa em 2000 após a venda. Em 2008 todo o complexo – formado pela antiga indústria e duas escolas anteriormente mantidas pela indústria – foi indicado como de interesse histórico[1]. O entusiasmo, no entanto, teve vida curta, uma vez que após a instalação do paço municipal, o acesso foi largamente restringido – fotografias internas são permitidas apenas com autorizações expressas – o jardim principal e a fonte foram fechadas, o interior da edificação foi descaracterizado em grandes áreas, e a sirene nunca mais foi acionado.

[1] *Ofício 26/2008*

O que antes era ponto de encontro, referência e fundo para a vida de tantos, hoje tem seu acesso burocraticamente controlado e monitorado, e apenas se abre em datas específicas – em eventos organizados pela prefeitura municipal – quando a população costuma lotar o jardim principal. O decreto de tombamento, no entanto, só foi publicado em 2021[2]

Imagem 3: Jardim principal da Prada no único dia do ano em que é permitido sua ocupação durante o Festival Limeira Veg, 2019. Fonte: Paulo Pedron

Situação diversa, em alguns sentidos, é encontrada há alguns quilômetros nas ruínas da Machina São Paulo também em Limeira. Fundada em 1910 foi responsável pela primeira máquina de descascamento de café – medalha de ouro na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil em 1922, na então sede federal, Rio de Janeiro – é conhecida como "mãe" da indústria municipal por ter empregado operários que posteriormente fundaram indústrias em atividade até os dias atuais (AZEVEDO, 1980).

Após a decadência da cultura do café na década de 1930 seguiu o caminho que toda a cidade tomou e se voltou à cultura cítrica. É reconhecida também por ter produzido material bélico em 1932 durante a Revolução Constitucionalista e em 1942 na Segunda Guerra Mundial.

[2] *Decreto n 376 de 29/10/2021*

Imagem 3: Machina São Paulo antes do início das obras que desmontaram um dos pavilhões, 2007. Fonte: Museu Histórico e Pedagógico Major José Levy Sobrinho.

O investimento na produção bélica criou grandes dívidas em empréstimos, levando ao fechamento e a falência em definitivo em 1945 (Heflinger Jr, J.E, 2017). A edificação permaneceu fechada, com eventuais ocupações para exposições industriais e feiras cítricas até a abertura de processo de desapropriação em 2005[3] – ano que foi anunciado a construção de um shopping popular na área e a destruição do que havia restado da indústria. A obra desmontou um pavilhão quase inteiro – exceção a uma parede e algumas fundações – e uma parte da nova estrutura chegou a ser finalizada, até que o processo de tombamento temporário do Condephali embargou a obra que nunca seria retomada. Em 2007 a antiga indústria foi indicada como de interesse histórico pelo conselho municipal, o laudo técnico com solicitação para tombamento foi finalizado em 2020, mas o ato ainda não foi acatado pelo poder executivo.

Ao contrário da Prada, as instalações remanescentes da Machina São Paulo têm hoje partes com acesso público. A área com a única parede remanescente fez parte do projeto de requalificação da área, que também incluiu a recuperação parcial de fonte original – que havia sido enterrada pela própria prefeitura em 2013; enquanto as fundações do que deveria ter sido o mercado popular, é ocupada por um grupo de parkour que aproveita as estruturas ainda existentes como campo de treino; a área também é utilizada por grupos de fotografia lá instalados para aulas, grafiteiros, e artistas em geral que ocupam o espaço e trazem novos significados e apropriações ao patrimônio

[3] *Decreto n 113/2005*

Imagem 4: Grupo Parkour Limeira que se utiliza das estruturas que sobraram como suporte para o esporte, 2017. Fonte: Grupo Parkour Limeira

Imagem 5: Parede e fontes recuperadas em 2021. Fonte: Arquivo Próprio

PATRIMÔNIO E POLÍTICA E POLÍTICAS DO PATRIMÔNIO

> Do cabedal da memória saca o grande advogado armas para o escravo ou para o capital. O passado ajuda a compor as aparências do presente, mas é o presente que escolhe na arca as roupas velhas ou novas. (BOSI,1992, p.35)

Dentro de uma mesma cidade coexistem diferentes tratamento para seus patrimônios, marcando como o universo das políticas e práticas patrimoniais é conflituoso, político e tensionado pelas diversas partes interessadas.

Em meio às contradições de posições de governos locais e conselhos de patrimônio o que se destaca é o reconhecimento da população quanto aos seus bens portadores de memória coletiva, muitas vezes se organizando e buscando a proteção do que para eles é referência, mesmo que para o discurso oficial não seja.

Assim, uma questão essencial que se apresenta com as contradições atuais na realidade dos patrimônios é quem realmente deve ser educado sobre preservação e como fazê-lo.

O tombamento da Prada não garantiu continuidade da história da coletividade com a sua memória, pelo contrário, hoje se apresenta como fortificação do poder executivo que tomou o espaço e as representações para si. Enquanto a Machina São Paulo se apresenta como a contradição materializada entre políticas de uso – muitas vezes financiada pelo Estado para utilização e preservação da memória – e da ocupação e apropriação de diferentes grupos sociais que adotam o patrimônio e assim o mantém constante no imaginário popular, atualizando-o para a realidade atual.

As relações com bens culturais são complexas, não são exclusividade de apenas uma disciplina e como apresenta Smith (2008) devem ser pensadas como essenciais no processo cultural de significação e memória. No entanto também é indispensável considerar e compreender como o campo do patrimônio é uma área de embates políticos e um dos principais pontos em disputa é da própria concepção sobre o termo patrimônio e todas suas significações.

A historiadora Laurajane Smith utiliza o termo "discurso autorizado do patrimônio" (2008) para designar a narrativa que promove uma ideia única de como concebemos, agimos e reproduzimos o que vem a ser um patrimônio. Esse discurso hegemônico, apresentado às sociedades como verdade incontestável e central na construção das coletividades, é constituído através de poderosas estruturas, bancadas por atores com interesses e poder sobre os bens.

A possibilidade de articular uma posição dominante diante aos entendimentos sobre patrimônio promove disputas políticas, com agentes interessados buscando o que Bourdieu (1999) descreveu como "lugar de campo", uma posição em que o beneficiado tem autoridade e domínio para determinar o que se torna oficial. A narrativa perpetuada

ainda assim é alterada de acordo com as ideias dominantes de cada nação, classe, cultura, etnicidade e posição de poder, assumindo diferentes formas, com objetivos diversos em cada contexto no qual o bem se encontra.

Esses discursos articulados a partir de narrativas dos valores dos grupos dominantes são utilizados para legitimar e promover a ideia de heranças em comum, com série de valores inatos que clamam um passado singular e muitas vezes heroico que não deve ser questionado (Smith, 2008, p.11), usando-se da grandiosidade, materialidade e erudição de seus bens como referência para uma suposta "superioridade". O discurso autorizado brasileiro reflete um país herdeiro da cultura ocidental europeia, majoritariamente católico e branco, sistematicamente escondendo o massacre físico e cultural de indígenas e escravos pretos, os quais deveriam ser educados para compreender a "nossa real" identidade.

Ao olhar para o cenário global o favoritismo com os moldes europeus ocidentais de patrimônio – e de como o conceito era construído – era claro, enquanto os de países subdesenvolvidos ou orientais eram renegados. Questionamentos a esse posicionamento só surtiram efeito na década de 1970, quando até a Unesco sugeriu mudanças, que apesar de permitir algum tipo de representação da história e patrimônio de outros grupos étnicos e de concepções diferentes, abraçava uma espécie de multiculturalismo que também precisava passar pelo crivo do discurso autorizado, não permitindo questionamentos ou narrativas que se afastavam demasiadamente da norma.

A globalização amplificou o efeito do discurso autorizado e da preferência clara pelas concepções europeias; assim, tentando fugir do efeito de funil – padronização cultural – amplificado à escala global pelo aumento de consumo da realidade globalizada, países da América Latina, África e Ásia – essencialmente todos não pertencentes ao ocidente – passam a defender a visão do patrimônio a partir de uma maior diversidade cultural, compreendendo e reconhecendo vários aspectos que representam cada cultura, como linguagem, tradições, cultura, religião, política, entre tantas outras, a partir de grupos e indivíduos com posições ativas nas relações com os lugares, histórias, bens e narrativas.

A perspectiva de abordar o patrimônio como prática social relacionada ao seu meio e à seus múltiplos atores permite um engajamento em que cada personagem pode construir a sua própria noção de identidade com o bem, seja ela concordante ou não (Smith, 2008). No Brasil o entendimento do patrimônio como sendo socialmente construído – e não imposto – já é definido pelo artigo 216 da própria Constituição (1988), a qual também já prevê a diferenciação de sua natureza entre material e imaterial.

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

No entanto, e apesar da noção ser aplicada em algumas políticas públicas do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e de outros órgãos de proteção, em grande parte do território brasileiro e nas medidas de salvaguarda o foco continua ativamente no construído e na propriedade – muitas escolhidas como bens seguindo o discurso autorizado brasileiro do padrão europeu. Essa propensão também afeta substancialmente a teorização do assunto, a redação das políticas públicas, o significado dos bens para as comunidades e a representação que eles têm.

A ideia disseminada e amplamente aceita de a proteção ser relacionada apenas as construções, e dentro disso somente as selecionadas e credenciadas, é um exemplo patente do discurso que ainda permeia o entendimento do patrimônio e exclui as concepções não focadas somente nas materialidades.

Contudo, essa separação entre material e imaterial muitas vezes não se sustenta dentro das relações entre a sociedade e seus bens culturais, patrimônio não é apenas material como aponta Smith (2008, p.3) ao defender que não haja diferenciação daquilo que é físico e o que abstrato, uma vez que nada material pode se tornar um bem de interesse para sua comunidade sem os sentidos que lhes atribuem a partir de seus usos socias.

Os tombamentos da Companhia Prada e da Machina São Paulo, e subsequentes usos desses bens patrimoniais, ilustram as nuances, complexidades e impacto das políticas de patrimônio quando impostas com divisões marcadas entre edificações e suas coletividades relacionadas.

Como Laurajane Smith (2008) argumenta, os diversos significados do patrimônio – entendido a partir da posição que todo patrimônio é antes de tudo dependente de significação social – devem ser entendidos como performances, com múltiplas camadas de possíveis interpretações, criadas por ações e lembranças construídas e negociadas a partir de um senso compartilhado coletivamente de pertencimento, lugar e assimilação do presente.

Enquanto o tombamento da Prada resultou em uma fortificação do poder executivo e na alienação da comunidade, as ruínas da Machina São Paulo foram reapropriadas pela população local, ganhando novos significados e usos. Exemplificando como diferentes abordagens podem impactar significativamente a memória coletiva e a relação da comunidade com seus bens culturais, e a oportunidade em abordagens mais inclusivas e participativas na gestão do patrimônio, onde o envolvimento comunitário e o respeito às diferentes significações sociais são fundamentais para a construção de um legado cultural representativo.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, José Manuel Pinto de. **Suplemento histórico 1826-1980**, Gazeta de Limeira. 15 de setembro de 1980.

BOSI, Alfredo. Colônia, Culto e Cultura. *In*: **Dialética da Colonização**. 1. ed.: Companhia das Letras, 1992. cap. 1.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas – sobre a teoria da ação**. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição Da República Federativa do Brasil**: Artigo 216. Brasília, DF: Senado Federal. 1988.

HEFLINGER JR, J.E. **Um pouco da história de Limeira – Volume II.** Limeira: Unigráfica Indústria Gráfica Ltda 2017.

PREFEITURA, Limeira. **Decreto nº 388 de 28 de novembro de 2008**. Tomba provisoriamente alguns imóveis do município de Limeira. Limeira, 2008. p. 2.

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. London; New York:Routledge, 2008.

A POLÍTICA EXTERNA ESTADUNIDENSE E OS MUSEUS DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Matheus Henrique Gonçalves Silva
Francisco Cabral Alambert Junior

INTRODUÇÃO

Um dos legados dos artistas e intelectuais modernos brasileiros foi a articulação com diferentes atores sociais para a construção de um novo sistema de produção, exibição e preservação de arte brasileira. Ele viria para substituir a centralidade da Escola Nacional de Belas Artes e das encomendas de obras feitas pelo Estado. Também seria importante para consolidar o mercado de arte, que vinha crescendo com uma série de galerias sendo abertas nas cidades de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ). Esse processo cristalizou-se na fundação dos primeiros museus de arte moderna do país em ambas as cidades no final da década de 1940.

São Paulo recebeu dois museus. O primeiro foi o Museu de Arte de São Paulo (MASP), inaugurado no dia 02 de outubro de 1947. Hoje o MASP leva em seu nome uma homenagem a seu fundador e primeiro mantenedor, Francisco de Assis Chateaubriand. Chateaubriand era, à época, o dono do maior conglomerado de mídias da América Latina e explicitava aspirações para a política institucional. A iniciativa foi noticiada em seus jornais como sendo "uma postura museológica revolucionária" (FERRAZ, 1947). O crédito artístico da inovação era reservado ao diretor artístico Pietro Maria Bardi.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) surge no ano seguinte. Propriedade de Francisco Matarazzo Sobrinho, é fundado ainda sem sede própria em 1948. Naquele momento Matarazzo coordenava parte das indústrias do setor metalúrgico de sua família. O museu promoveu conferências e negociações com profissionais ligados às artes, buscando organizar em torno de si o movimento de arte moderna paulistana que na época congregava grupos de artistas, arquitetos e cineclubes. Entre as suas realizações mais emblemáticas estão as Bienais de Arte, exposições gigantes e mundiais que começaram a ser organizadas em 1951. Anos depois, seu acervo foi a estrutura em torno da qual se ergueu a primeira coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

O reconhecimento oficial das empreitadas modernas paulistanas como patrimônios históricos e artísticos não tardou a acontecer. No caso do MASP, seu acervo foi tombado 26 anos depois, em novembro de 1973. O museu em si, 35 anos depois da inauguração. O acervo do MAC-USP, herdeiro do MAM-SP, foi tombado em maio de 1982. A coleção de documentos do arquivo da Fundação Bienal, que abriga a história do MAM-SP, da Bienal e outros documentos relativos à arte moderna no Brasil, foi reconhecida em 1993.

A fundação dos museus apresentou promessas civilizatórias que agradaram grande parte dos intelectuais. O objetivo era atualizar o que se considerava atraso da cultura brasileira frente ao que viam aqueles que viajavam para a Europa e Estados Unidos. Para Matarazzo, o "nosso museu" cumpria o papel de "levar ao povo as manifestações da arte contemporânea", o que acarretaria a incorporação da arte moderna "ao patrimônio cultural da Nação" (MATARAZZO, 1949). Os jornais de Chateaubriand não medem elogios à iniciativa do chefe, apresentada como um "monumento que se ergue em S. Paulo num belíssimo gesto de idealismo" (MILLIET, 1947). A principal marca do MASP nos seus primeiros anos foi seu caráter didático, tendo organizado uma série de exposições com reproduções coloridas de manifestações emblemáticas da arte cobrindo da pré-história ao abstracionismo moderno.

Além das promessas civilizatórias, a fundação do MASP e do MAM-SP teve participação internacional. Ambos foram fundados com apoio do burguês e político estadunidense Nelson Rockefeller e do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Entre 1941 e 1946, o empresário da *Standard Oil Company* foi coordenador de assuntos interamericanos, posição responsável por articular a política externa dos EUA com a América Latina no comércio e na cultura.

A política externa norte-americana para as artes plásticas brasileiras atravessa estudos nos campos da História Cultural, da História Intelectual e da História das Relações Internacionais. Trabalhos como os de Antônio Pedro Tota, Simele Soares Rodrigues e Marcelo Ridenti apontam para o impacto cultural provocado pelas relações diplomáticas entre Brasil e Estados Unidos e pela circulação de artistas e intelectuais entre os países. Tota dedicou-se a compreender o processo de americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial (2020) e as atividades de Rockefeller no Estado (2014). Rodrigues pesquisou em seu doutorado as questões levantadas sobre a continuidade da americanização no Brasil durante a Guerra Fria (2015). Ridenti buscou compreender o lugar do intelectual e a totalidade do processo que envolvia sua internacionalização e seu financiamento em meio à rápida modernização da sociedade brasileira durante a Guerra Fria (2022).

O presente artigo integra-se aos interesses das pesquisas citadas. Seu objetivo é contribuir para a compreensão dos impactos da política externa estadunidense na arte brasileira, em especial o papel do MoMA na fundação dos museus de arte moderna paulistanos. Para tanto, é feita uma análise do conteúdo das pastas de número 7, 26, 27, 28, 38 e 39 da série documental II, *Latin American Correspondence* 1940s do arquivo do MoMA.

O ALINHAMENTO HEMISFÉRICO

Para compreender o investimento diplomático estadunidense na arte moderna brasileira é preciso situá-lo no horizonte mais amplo das relações entre Estados Unidos e América

Latina. Desde antes da Segunda Guerra Mundial, os EUA buscaram construir no continente uma política que ficou conhecida como a da "Boa Vizinhança". Substituindo a projeção militar da Política do Porrete (BANDEIRA, 1978, p. 168), a Política da Boa Vizinhança visou consolidar e expandir a influência dos EUA principalmente através do entretenimento, da arte e do intercâmbio de intelectuais (TOTA, 2020, 28:39).

Com a escalada da Segunda Guerra Mundial, garantir a cooperação dos demais países do continente americano com os objetivos políticos e econômicos estadunidenses tornou-se prioridade. Em 12 de outubro de 1940, o presidente Franklin D. Roosevelt discursou a respeito da necessidade de um alinhamento das Américas para a defesa da "democracia" e da "liberdade". Nesse discurso, Roosevelt apontou pontos de convergência entre as histórias nacionais de todo o continente. O argumento foi construído através do apagamento das peculiaridades de cada processo de colonização, o que é evidente em trechos como o seguinte:

Quando nossos antepassados vieram a estas margens, eles vieram com a determinação de ficarem e tornarem-se cidadãos do Novo Mundo. Conforme nós estabelecemos nossas independências, eles quiseram tornar-se cidadãos da América – não uma América anglo-saxã, nem uma América italiana, nem uma América germânica, nem uma América hispânica, nem uma América portuguesa – mas apenas cidadãos de uma nação independente da América. (ROOSEVELT, 1940).

A escravidão no continente americano é praticamente apagada da descrição de Roosevelt. Ela é apenas mencionada como parte do retorno à "idade média" promovido pelo fascismo e pelo nazismo. Para combater o retorno da escravidão era preciso armar os EUA. O armamento de sua nação visava à intervenção direta na Segunda Guerra Mundial e era justificado como um ato de defesa de todo o hemisfério. Hemisfério, para Roosevelt, era o território que incluía as Américas do Norte, Sul, Central e as ilhas adjacentes. Em seu discurso, a liberdade era o ideal máximo a ser protegido: "Este é o porquê de nos armarmos. Eu repito, esta nação quer manter a guerra longe destes dois continentes. [...] nós estamos determinados a reunir toda a nossa força para que possamos, então, continuar livres" (*Ibidem*).

Apesar das palavras bonitas, a liberdade proposta pelos Estados Unidos era tutelada. A proteção militar oferecida aos povos americanos era estratégica para os estadunidenses. Com vantagem geográfica por estarem longe dos campos de batalha, seria prejudicial aos EUA ter de lidar com desdobramentos militares do conflito na América Central ou na América do Sul. Alinhado à Política da Boa Vizinhança, os movimentos militares eram apresentados como gestos de amizade, e os interesses estadunidenses, como interesses de todas as nações americanas. Para garanti-los, os EUA investiram em diversas ferramentas. Entre elas, a diplomacia cultural.

O PROGRAMA DE ARTE DO COORDENADOR DE INTERESSES INTERAMERICANOS

Em 16 de agosto de 1940 é fundado o Escritório para Coordenação de Relações Econômicas e Culturais entre as repúblicas americanas (*Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*), posteriormente chamado de Escritório do Coordenador de Interesses Interamericanos (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, OCIAA). O *Office* foi uma das principais ferramentas de diplomacia estadunidense em sua política hemisférica. Através dele uma série de projetos econômicos e culturais foram movimentados, entre eles um Programa de Arte. Segundo relatório de junho de 1943, o Programa contava com comitês em 11 países: República Dominicana, Brasil, El Salvador, Nicarágua, Panamá, Chile, Colômbia, Equador, Honduras, México e Uruguai. Cada comitê possuía liberdade para propor políticas locais específicas, desde que alinhadas aos interesses de sua sede nos EUA. Os comitês também acompanhavam o andamento das medidas executadas em cada país (ART SECTION, 1943).

Segundo o mesmo documento, entre 1940 e meados de 1942 foram contabilizados doze projetos principais articulados pelo Programa: a realização de exposições na América Latina de pintura contemporânea estadunidense; a organização de exposições de pintura contemporânea chilena nos Estados Unidos; o trânsito e a curadoria de exposições itinerantes de arte latino-americana em centros menores dos EUA; o patrocínio de pesquisas arqueológicas em dez países latino-americanos; a encomenda de bustos em bronze de dez presidentes das repúblicas americanas; a participação estadunidense na *Guatemala National Fair Project*; a distribuição de exemplares do livro *Brazil Builds*, catálogo de exposição homônima do MoMA sobre arquitetura brasileira; a promoção de uma competição de design industrial; a promoção de uma competição hemisférica de pôsteres; a difusão das políticas econômicas estadunidenses de estímulo à arte popular no Peru; o financiamento de uma viagem de campo para Argentina, Brasil, Uruguai, Chile, Peru, Venezuela, Guatemala e México com o objetivo de estabelecer um programa de relações culturais no campo das artes e ofícios; e a concessão de bolsas de estudo em artes plásticas. Também há dois projetos menores. Um deles é o *College Art Bulletins*. Nele, é relatada a impressão de três mil e seiscentas cópias da publicação acadêmica. Os boletins foram distribuídos a Institutos Culturais das nações americanas. O outro é o *Color Reproductions*, que se tratou do envio pela OCIAA de reproduções fotográficas coloridas de pinturas famosas conforme requisitadas pelos institutos.

Ainda em 1942, a Seção de Arte do *Office* muda-se de Nova Iorque para Washington e, o que antes aparecia como "conjunto esparso de projetos de arte", ganha maior unidade e coerência (*Idem*, p. 12). É o momento no qual o Projeto de Conquistas Criativas se torna o cerne do programa. Realizado de 1942 a 1943, teve entre suas principais atividades a

concepção e execução de três exposições: O Homem e a Terra (*Man and the Land*); Arte para o povo (*Art for the People*); e Rumo a um Novo Mundo (*Towards a New World*). Cada uma teve como previsão sua reprodução em 100 cópias, feitas para circular nos países do hemisfério com o objetivo de combater a propaganda nazista, que retratava os Estados Unidos como uma nação puramente materialista. Como resposta, essas exposições apresentariam a cultura estadunidense e o desenvolvimento dos ideais da democracia no país.

Complementando as três exposições principais houve duas outras, levadas a cabo em colaboração com o MoMA. O sucesso da distribuição do catálogo da *Brazil Builds* levou a uma série de solicitações para a realização de uma versão itinerante da exposição a ser apresentada no Brasil e no México. Segundo o relatório do Programa,

> a apreciação entusiasmada nos EUA dos feitos brasileiros na arquitetura e o esforço generoso deste país para se fazer conhecer através destas exposições não apenas para o público nos EUA mas também no México e no Brasil foi um dos melhores exemplos de aderência consistente aos propósitos de nosso programa. (*Idem*, p. 13).

Além dela, as embaixadas norte-americanas em Montevidéu e Bogotá requisitaram ao MoMA uma versão itinerante de sua exposição *Road to Victory*, que retratava o cotidiano dos estadunidenses e o início de seus esforços de guerra. Houve também outras doze exposições sobre o processo serigráfico, ilustradas com estampas selecionadas pelo *Creative Printmakers Group*; três exposições de pinturas feitas por crianças, chamadas *This is my country*; vinte exposições de estampas e fotografias oferecidas pelo *Federal Art Project* em colaboração com o *Philadelphia Museum* na América Latina; e quatro exposições de fotografia que foram especialmente requisitadas aos EUA por instituições com as quais houve alguma forma de intercâmbio artístico.

O Programa também executou serviços a partir de solicitações diversas. Em 1943, três mil listas com informações sobre exposições de arte latino-americana disponíveis nos EUA foram distribuídas pelo Programa, junto a outras quinhentas distribuídas pela União Panamericana e pelo *U.S. Office of Education*. Além disso, o Programa identificou doze coleções de arte latino-americana cujas localizações foram enviadas a instituições de arte estadunidenses. Houve ainda o auxílio na execução de cinco exposições de três países latino-americanos diferentes e respostas a aproximadamente 500 solicitações internas diversas, cujo conteúdo foi desde listas de reproduções coloridas e de fotografias de trabalhos de arte a listas de nomes proeminentes de artistas, de instituições, de arquitetos latino-americanos, e de livros sobre arte disponíveis nos EUA. As solicitações vindas da América Latina totalizaram 150. Foram também disponibilizadas bibliografias e informações biográficas aos requisitantes e foram organizadas cinco listas de correspondência para divulgação de exposições e concursos envolvendo participantes latino-americanos.

Em termos de intercâmbio de materiais, o Programa viabilizou o recebimento de 100 publicações sobre arte vindas de 4 países, que foram distribuídas para 30 museus e organizações de arte dos EUA. Um total de 1300 fotografias foram enviadas em resposta a uma solicitação do México, e 972 slides de arte estadunidense foram distribuídos na Bolívia e no Chile. Quanto ao intercâmbio de intelectuais, foram respondidas 150 solicitações de palestrantes no campo das artes para discursar nos EUA e 50 artistas e intelectuais latino-americanos foram recebidos oficialmente e apresentados aos líderes das instituições de arte estadunidenses.

Em primeiro de julho de 1943, as atividades do Programa foram transferidas para a Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado. O relatório destacou seis recomendações para a continuidade dos trabalhos. A primeira foi a manutenção do intercâmbio de exposições sobre as conquistas artísticas do passado e do presente com a América Latina. O objetivo continuou o mesmo: estimular o entendimento mútuo entre os EUA e as outras repúblicas americanas. A prospecção do *Office* era que tais atividades fossem progressivamente realizadas de forma independente entre os países e suas instituições culturais, sendo o apoio estatal cada vez menos necessário. A segunda foi a centralização das atividades artísticas interamericanas em uma câmara de compensação que impedisse possíveis esforços duplicados e permitisse aos EUA mapear campos de atividade negligenciados. A terceira foi o estabelecimento de um centro de informações sobre atividades interamericanas no campo da arte, como parte da câmara de compensação mencionada. A quarta foi o estímulo ao intercâmbio de publicações no campo da arte. A quinta foi o auxílio eventual na disponibilização de instrumentos de aprendizagem e materiais artísticos a instituições e indivíduos das outras repúblicas que, por não conseguirem garantir tais materiais, acabavam não participando do programa. A sexta foi a consulta a agências de intercâmbio de estudantes de arte, artistas e pessoas relacionadas às artes.

Alinhado à liberdade tutelada proposta no discurso de Roosevelt, o Programa de Arte do OCIAA apostou na estruturação de um sistema de arte interamericano em torno dos EUA. Através da circulação de exposições, os EUA divulgaram os seus valores, projetaram-se como a nação do futuro e apostaram na apresentação de seus interesses específicos como interesses de toda a América Latina. Se suas iniciativas no cinema e na música buscaram atingir as massas, o projeto narrado buscou atingir as camadas intelectualizadas das populações americanas. Com a circulação de obras de arte, o intercâmbio de artistas e intelectuais, o patrocínio de pesquisas acadêmicas e de publicações especializadas e a disponibilização de reproduções coloridas de obras de arte, de boletins informativos e acadêmicos e de listas diversas, os EUA posicionaram-se no continente como um centro cultural cuja referência era incontornável e a importância, incontestável.

O imenso fluxo de solicitações feitas ao Programa, visto pelo material disponibilizado, atesta tanto a referencialidade dos EUA frente às outras nações americanas quanto o interesse estadunidense em categorizar e conhecer dentro de seu território a arte do

restante da América. O Programa auxiliou os EUA no recolhimento de um conjunto de informações sobre a arte do restante do continente incomparável a seus pares americanos. Quem visasse a obter tais informações, precisaria negociar com as embaixadas ou diretamente com as instituições estadunidenses. Não era incomum recebê-las diretamente dos EUA, como forma de cordialidade e cooperação internacional com as instituições e indivíduos com os quais buscava-se estreitar laços.

A DISTRIBUIÇÃO DE PUBLICAÇÕES DO MOMA COMO FERRAMENTA DE POLÍTICA EXTERNA

O caso da distribuição do mencionado catálogo *Brazil Builds* é um exemplo da busca dos EUA pela sua projeção como centro intelectual para a América Latina. Uma autorização de compra presente nos arquivos do MoMA indica que pelo menos duas mil cópias da publicação foram adquiridas na intenção de distribuí-la entre os países americanos (SCIENCE AND EDUCATION DIVISION, 1942). Em 19 de dezembro de 1944, o futuro prefeito da cidade catarinense de Tubarão, Francisco Carlos Regis (eleito pela UDN em 1948), escreveu para o assistente do Departamento de Arte Latino-Americana do MoMA, Luis de Zulueta Jr., agradecendo o recebimento de um exemplar da publicação que havia solicitado no início de julho. Na ocasião, o futuro prefeito não perdeu a oportunidade de manifestar ao mesmo tempo o seu nacionalismo e o seu alinhamento ao projeto hemisférico estadunidense. Ele exaltou no documento o que considera os esforços "decisivos" do Brasil na guerra e o encerrou citando uma canção de Ruy de Almeida, gravada no ano anterior: "as américas unidas, unidas vencerão" (REGIS, 1944).

Regis não fazia parte de um público especializado. O estudante Paulo Mena Barreto Dutra também não, e coincidentemente solicitou um exemplar da publicação ao museu no ano seguinte (DUTRA, 1945). Em novembro daquele ano, Eduard Kratzenstein, fotógrafo do Museu Paraense Emílio Goeldi, escreveu ao MoMA negociando fotos suas e sugerindo que se abatesse do preço das impressões o equivalente a um exemplar da publicação para si (KRATZENSTEIN, 1945). Esses são apenas alguns exemplos do impacto do livro no público brasileiro.

A correspondência entre a editora *Gerth Todtmann* e o MoMA sinaliza a referência que o museu havia se tornado em 1946. Em junho daquele ano, a editora informou ao museu que estava publicando um livro sobre arquitetura moderna no Brasil organizado por João Batista Vilanova Artigas. Na carta, relata que *Brazil Builds* era uma inspiração editorial para sua empreitada (GERTH TODTMANN, 1946).

Brazil Builds não foi o único livro distribuído no Brasil pelo MoMA. Em novembro de 1944, Olympio Costa Junior, diretor da Biblioteca Pública de Pernambuco, escreveu ao Museu agradecendo a oferta de um exemplar de *Built in USA 1932-1944* (COSTA JR., 1944). No mesmo dia, o pintor manauara Percy Deane escreveu ao MoMA solicitando os livros *Corot and Daumier* e *The prints of Georges Rouault* (DEANE, 1944). No dia seguinte,

foi escrita uma carta na qual Ox Pascoal, chefe da divisão cultural de uma biblioteca municipal brasileira, acusou o recebimento de dois exemplares de *Hayter and Studio* (PASCOAL, 1944). Em abril de 1946, José Pinto, morador de Porto Alegre, escreveu ao MoMA solicitando o envio de um exemplar do *The Bulletin of the Museum of Modern Art* e as condições para sua assinatura (PINTO, 1946). Luiz Edmundo Leite, aluno da Escola Nacional de Belas Artes do RJ, escreveu ao MoMA em junho do mesmo ano solicitando o envio de um catálogo das publicações do museu para o seu endereço (LEITE, 1946). Em fevereiro de 1949, Alfred Barr Jr., diretor do MoMA, enviou todas as publicações impressas do MoMA ao MAM-RJ (BARR JR., 1949). Mesmo seis anos depois do encerramento do Programa de Arte da OCIAA, a distribuição internacional de publicações do MoMA ainda era uma prática diplomática expressiva.

A EXPANSÃO DAS ATIVIDADES DO MOMA NA AMÉRICA LATINA

Além de manter a distribuição de publicações como ferramenta de política externa, o Departamento de Estado contratou, em fevereiro de 1944, René d'Harnoncourt, vice-diretor do MoMA e responsável por suas relações exteriores, para a posição de *Consultant* da *Inter-American Educational Foundation*. Ele receberia um salário de seis mil e quinhentos dólares por ano (WEISS, 1944). Em setembro, D'Harnoncourt discutiu com Rockefeller os detalhes de uma viagem para a América Latina (D'HARNONCOURT, 1944a). O objetivo da viagem era o de "iniciar uma campanha de associação [..] e avaliar a venda de livros e reproduções, o recebimento de exposições itinerantes, o estabelecimento de um circuito de filmes para a filmoteca e outros serviços" (D'HARNONCOURT, 1945b).

Entre as suas expectativas, estava fazer organizações locais se interessarem por levar a cabo um programa de associações ao MoMA de longo alcance. Tais organizações poderiam ser auxiliadas por comitês compostos por empresários estadunidenses. O comitê de São Paulo já apresentava interesse pela fundação de um museu de arte moderna na cidade. A situação era semelhante nas cidades de Rosario e Buenos Aires, na Argentina. Em países menores e no México, era provável que o MoMA dependesse de indivíduos que pudessem ser recompensados financeiramente por seu trabalho. Os membros receberiam, além dos boletins do Museu, um complemento em espanhol ou português com os eventos no campo da arte mais significativos nos EUA e no exterior. Devido a problemas com a distribuição de filmes, d'Harnoncourt não negociou o empréstimo do material. Apesar disso, comprometeu-se a reunir cartas que demonstravam a existência da demanda por tal serviço (*Ibidem*).

A viagem ocorreu entre 27 de dezembro de 1944 e 23 de março de 1945. Partindo da Cidade do México, d'Harnoncourt visitou Lima (Peru); Buenos Aires, Mar del Plata e Rosario (Argentina); Rio de Janeiro, São Paulo e Belém (Brasil); e Porto Príncipe (Haiti), de onde retornou ao México.

D'Harnoncourt relata ter se surpreendido com o entusiasmo e respeito com o que foi recebido em todos os lugares onde esteve. Para ele, "não há dúvidas que o Museu é considerado por todos os intelectuais progressistas da América Latina como a instituição líder no hemisfério. O desejo de se associar e de participar nas atividades do Museu me foi manifestado em todos os países e tem sido confirmado nas cartas que recebo desde o meu retorno" (D'HARNONCOURT, 1945b).

Na viagem, d'Harnoncourt estabeleceu centros de associação em quatro das cidades que visitou: Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo e Lima. No México, foi decidida a coordenação da campanha de associação dos EUA, visto que a Galeria Mexicana de Arte, a melhor candidata a centro de associação no país, vendia as publicações do MoMA a preços consideravelmente altos e não estaria disposta a sacrificar parte de seu lucro por ocasião dos descontos de associados. Em todas as cidades mencionadas o vice-diretor recebeu o auxílio de empresários através dos comitês locais, conforme pretendido.

As livrarias visitadas reclamavam que as publicações do MoMA seguiam esgotadas. Apesar das dificuldades a serem superadas, d'Harnoncourt acreditava que uma maior cordialidade na comunicação levaria à conquista da confiança do mercado sul-americano. Isso ampliaria consideravelmente o alcance do Museu no segmento de publicações sobre arte e de reproduções.

O MoMA também identificou um desconhecimento geral sobre o funcionamento de suas exposições itinerantes. Via de regra, os latino-americanos supunham que o serviço era patrocinado pelo governo e que, portanto, receber as exposições seria uma atividade livre de custos. D'Harnoncourt desmentiu a informação, mas isso não desanimou a formação de organizações com fins de arrecadação de fundos para recebê-las no Brasil, na Argentina e no México. O vice-diretor não acreditava, contudo, ser possível manter um programa de exportação de exposições autossustentável nos países menores.

O serviço de cinema foi o que despertou maior interesse. Como exemplo, d'Harnoncourt narrou uma proposta vinda de São Paulo para a fundação de uma Sociedade Cinematográfica (*Motion Picture Society*). A iniciativa teria 100 membros que contribuiriam com 1000 dólares anualmente. Seu objetivo seria viabilizar o uso dos aparelhos de exibição da Biblioteca Municipal para organizar pelo menos três sessões de cada filme programado: uma privada, reservada aos membros; e outras duas abertas ao público.

Além de um relatório oficial, o vice-diretor preparou um documento confidencial que enviou a Nelson Rockefeller. Ele é descrito em correspondência de 21 de junho de 1945 como sendo dividido por duas seções principais, uma focada em aspectos políticos e outra focada em observações de questões de intercâmbio cultural (D'HARNONCOURT, 1945a). No entanto, apenas a segunda seção consta na documentação consultada (D'HARNONCOURT, 1945c).

Nessa seção, destacam-se quatro recomendações para o campo do intercâmbio cultural. A primeira sugeria que os EUA organizassem mais palestras e eventos com a participação de intelectuais latino-americanos, pois, diferentemente da França, eles o faziam apenas pontualmente. A segunda seria organizar exposições com ampla participação, em oposição a exposições de feitos exclusivamente estadunidenses. Com isso era esperado consolidar os EUA como um centro cultural mundial nas mentes dos latino-americanos. A terceira recomendação era resposta a um "medo" de muitos latino-americanos da perda de sua identidade nacional por conta da influência dos EUA. A sugestão foi de que os programas culturais dos EUA reforçassem externamente que seu objetivo não era impor a sua cultura ou apresentá-la como modelo, mas dar aos demais países as ferramentas para que construíssem suas próprias formas culturais. A última recomendação era tomar mais cuidado com a qualidade das iniciativas patrocinadas por agências conectadas com o intercâmbio cultural, visto que uma performance medíocre poderia estragar o esforço investido ao longo de meses e ser utilizada como um exemplo contra os estadunidenses por grupos rivais.

Como se vê, o processo de realocação das atividades da Seção de Arte do *Office* para a Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado considerou e ampliou pelo menos algumas das recomendações presentes no relatório de 1943. Naquele ano, a indicação era que o governo estadunidense continuasse a patrocinar iniciativas como as exposições itinerantes, apesar de ser preferível que as instituições negociassem diretamente sem a intervenção estatal tão logo possível. Menos de dois anos depois, o MoMA já articulava para que os países interessados pagassem pelo envio das mostras e organizassem os pormenores. A política de doação de livros sobre arte é complementada com a vontade de inserção do MoMA no mercado editorial dos países latino-americanos, no qual sentia que podia superar a posição já consolidada dos ingleses e franceses. O serviço de cinema só não avançou por conta das dificuldades presentes à época no transporte das películas. E mesmo assim foi o mais requisitado.

Ao mesmo tempo, d'Harnoncourt reconhecia e comparava os esforços de cooperação intelectual da França com países da América aos esforços dos EUA, na medida em que ambas as nações utilizavam a arte e a cultura para disputar a mesma zona de influência. Para o vice-diretor do MoMA, seu país não deveria aspirar o controle estético das outras culturas americanas e nem utilizar sua política externa para projetar apenas as próprias conquistas artísticas e intelectuais. Os Estados Unidos deveriam projetar a nação como a nova metrópole cultural mundial, sendo a presença de trabalhos internacionais nas exposições que organizavam um atestado de sua força e centralidade na dinâmica cultural internacional. O nacionalismo à direita e à esquerda eram considerados entraves para os interesses estadunidenses por d'Harnoncourt, provavelmente porque ameaçavam a política hemisférica encampada pelos EUA. A recomendação de maior rigor na qualidade das atividades promovidas nos intercâmbios culturais vinha no sentido de evitar munir inimigos com argumentos contrários aos interesses de projeção estadunidense nas Américas.

O INCENTIVO À FUNDAÇÃO DOS MUSEUS DE ARTE MODERNA BRASILEIROS

Antonio Pedro Tota localizou no *Rockfeller Archive Center* uma carta escrita em março de 1946 por Assis Chateaubriand informando a Rockefeller suas intenções de instalar um museu de arte moderna no edifício do seu jornal. Chateaubriand solicitava o envio de informações e de projetos que a artista Moussia Pinto Alves traria ao Brasil na volta de sua viagem aos EUA. Tota avaliou que "com o apoio de Nelson, Moussia pôde familiarizar-se com a organização do MoMA, o que permitiu a Chatô [...] montar, com poucas obras, e inaugurar em outubro de 1947 o Museu de Arte de São Paulo" (TOTA, 2014, p. 345). No mesmo centro de documentação, o pesquisador localizou uma lista de obras enviadas ao Brasil por Rockefeller dias antes dessa correspondência (*Idem*, p. 344). Segundo o autor, Rockefeller desembarcou no Brasil com quase duzentos quilos de obras de arte destinadas a futuros museus brasileiros, que foram recebidas em São Paulo no dia 21 de novembro de 1946. Na data, Rockefeller deixara o Rio de Janeiro em direção a São Paulo para participar de uma reunião na biblioteca municipal que tratava da formação de um museu de arte moderna brasileiro. Segundo Tota, participaram da reunião Rockefeller e os já mencionados Carleton Sprague Smith, diplomata estadunidense no Brasil responsável pelos assuntos culturais; Eduardo Kneese de Mello, presidente do Instituto de Arquitetos; Sergio Milliet, intelectual e crítico de arte; Carlos Pinto Alves, empresário e esposo de Moussia; e Assis Chateaubriand.

Foram entregues ao Brasil 13 obras, sendo guaches, aquarelas e pinturas a óleo, além de uma escultura móvel de arame com lâminas de aço. Era função de Mello abrigar a doação e repassá-la aos futuros museus de arte moderna das cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Para Smith, os quadros não deveriam ser considerados como pedras de lançamento para coleções futuras, mas sim como estímulos à arte contemporânea. Em correspondência, o diplomata sugere que fossem usados para promover o estabelecimento de Sociedades de Museu não só no Rio de Janeiro e São Paulo, mas talvez em Belo Horizonte, Porto Alegre e outras cidades brasileiras. Também sugeria a articulação de uma exposição sob o título *O que é a pintura moderna?* com as obras originais e reproduções "cuidadosamente escolhidas". O plano era expor as obras destinadas ao Brasil na Biblioteca Municipal de São Paulo por algumas semanas, enviando-as em seguida para exposição no RJ. Para a divisão das obras entre os museus é relatado que Alfred Barr Jr. sugeriu que São Paulo ficasse com os trabalhos de Byron Browne, Alexander Calder, Georg Grosz, Morris Graves, Fernand Léger, André Masson e Marc Chagall. Para o Rio de Janeiro, a sugestão era enviar os de Spruce, Gwathmey, Lawrence, Asver, Léger, Tanguy e Ernst (SMITH, 1946a). Smith posteriormente encaminhou os estatutos do MoMA e da *Charter of the Museum of Modern Art of New York*. Era esperado que apesar das diferentes circunstâncias envolvidas os documentos pudessem "ser úteis para se desenhar os estatutos das novas organizações".

Em 1948, o MoMA contribuiu com São Paulo enviando filmes modernos. Em janeiro daquele ano se negociava o envio de *La souriante madame Beudet*, de Germaine Dulac (1923); *Ménilmontant*, de Dimitri Kirsanoff (1926); e *Ballet Mécanique*, de Fernand Léger (1924). O MoMA também enviaria *Entr'acte*, de René Clair (1924), mas, como já havia uma cópia do filme em São Paulo, Matarazzo pediu para que fosse substituído por *Dreams that money can buy*, de Hans Richter (1947). Os filmes seriam exibidos do final de janeiro ao final de fevereiro, sendo posteriormente devolvidos ao MoMA (MATARAZZO, 1948).

Também em 1948, Matarazzo organizou o que pode ser considerado um embrião da exposição de abertura do MAM-SP em uma das fábricas da Metalúrgica Matarazzo (TOTA, 2014, p. 346). A exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* apresentava um discurso sobre a história da arte em cujo pináculo encontravam-se as pesquisas abstratas. Esse discurso ecoava a posição de críticos de arte estadunidenses responsáveis pela disseminação do anticomunismo através da exportação e legitimação do expressionismo abstrato estadunidense, como Clement Greenberg (GUILBAUT, 1985).

A exposição de Matarazzo e o museu de Chateaubriand foram visitados e elogiados por d'Harnoncourt e Rockefeller em setembro daquele ano, sendo notícia de destaque nas publicações do Diário de São Paulo e de O Jornal, do Rio de Janeiro. As notícias descreviam a inauguração do "programa amplo de cooperação entre pintores brasileiros e americanos" e, também, relatavam a importância do intercâmbio com os cineclubes paulistanos (O JORNAL, 1948).

Dois anos depois, Rockefeller discursou na abertura de uma nova ala do MASP (TOTA, 2014, p. 350). O burguês inspirou seu discurso em um de Franklin Roosevelt, proferido na inauguração de uma ala do MoMA. Assim como Roosevelt em seu apelo ao alinhamento hemisférico, Rockefeller falseou a história brasileira, forçando similitudes infundadas entre as duas nações. O ápice de seu discurso foi a defesa da arte abstrata, para ele representante da expressão máxima da liberdade de criação do artista.

Derrotados o fascismo e o nazismo, o alvo estadunidense era a União Soviética. "Relembramos que [...] os sovietes suprimiram a arte moderna como formalística, burguesa, subjetiva, niilista e antirrussa; e que o oficialismo nazista insistia, e o oficialismo soviético ainda insiste, num realismo convencional saturado de propaganda nacionalista" (ROCKEFELLER, 1950 *apud* TOTA, 2014, p. 354). A diplomacia cultural norte-americana adequava-se à nova ordem internacional que emergiu logo após a Segunda Guerra Mundial. Nesse momento, a arte moderna cumpria para os EUA o papel de um veículo de ideologia anticomunista (GUILBAUT, 1985; WOOD et al., 1994; SAUNDERS, 2000). Era o início da Guerra Fria e, no Brasil, os EUA consolidavam duas novas bases para encampar sua política cultural: os museus de arte moderna paulistanos MASP e MAM-SP.

CONCLUSÃO

Diante do exposto, é inegável que a política externa estadunidense para a cultura impactou diretamente a América Latina como um todo. A construção de laços intelectuais e artísticos com os países latinos foi considerada estratégica pelos EUA, pois contribuía para o seu objetivo de alinhamento hemisférico. Externamente, os EUA apresentaram seus interesses nacionais como interesses de todos os países americanos e incentivaram um apoio tácito à gerência dos EUA nos assuntos da América Latina.

O Programa de Arte da OCIAA (1941-1943) foi uma expressão da política de alinhamento na cooperação cultural. Ele promoveu exposições de arte estadunidense na América Latina, recebeu exposições latinas em seu território, promoveu pesquisas acadêmicas, patrocinou intercâmbios de intelectuais e artistas, distribuiu publicações e listas diversas entre outras atividades. Essas ações eram avaliadas em extensos relatórios internos, nos quais percebe-se o cuidado para que cada próximo passo elevasse a confiança latina nos EUA.

O Programa foi considerado bem-sucedido e deveria dar um salto de qualidade através de sua estruturação em câmaras de compensação. Apesar disso, também foi considerado importante que as instituições latinas passassem a se alinhar cada vez mais diretamente a instituições estadunidenses em vez de cooperarem diretamente com o Estado. O MoMA foi fundamental para que os interesses nacionais dos EUA se ocultassem atrás de seus museus. Tendo em seu quadro intelectual um profissional responsável pelas relações com a América Latina e que colaborava diretamente com o governo, o MoMA foi conduzido pelos EUA para que se tornasse uma referência central nos campos da arte moderna e do mercado editorial para toda a América Latina.

O alinhamento da intelectualidade brasileira aos EUA é expresso na centralidade assumida pelo MoMA para o público especializado e não especializado em arte do país. A distribuição de diversas publicações do Museu, como o catálogo *Brazil Builds*, projetou os EUA no mercado editorial brasileiro. Iniciativas que no início eram patrocinadas pelo Estado, tanto no mercado editorial quanto no intercâmbio de exposições, passaram a ser custeadas e demandadas pelos países latinos. Nos relatórios de d'Harnoncourt, é avaliado que Brasil e Argentina demonstraram desde o começo predisposição maior à cooperação estadunidense do que outros países latinos. A parceria de Chateaubriand e Matarazzo com Rockefeller na fundação do MASP e do MAM-SP pode ser lida como evidência dessa disponibilidade brasileira.

O presente estudo, portanto, lança a hipótese de que o sentido da fundação dos museus modernos paulistanos aparece para os EUA como uma conquista no escopo de sua estratégia de alinhamento hemisférico para o continente americano. Ao mesmo tempo em que a cooperação remonta à Política da Boa Vizinhança, a promoção da arte abstrata e as críticas à URSS pelas instituições já acenam para os novos objetivos militares dos EUA ligados à Guerra Fria. Apesar dessa constatação não resumir o significado desses

museus para a sociedade brasileira, indica não ser possível compreendê-lo totalmente sem localizar as iniciativas paulistanas no quadro geral das relações culturais entre Brasil e Estados Unidos.

REFERÊNCIAS

Artigos da imprensa e Discurso

FERRAZ, Geraldo. "Um museu vivo". **Diário de S. Paulo**, São Paulo. 01 jan. 1947.

MILLIET, Sergio. "Monumento que se ergue em S. Paulo num belíssimo gesto de idealismo". **Diário da Noite**, São Paulo. 29 de setembro de 1947.

O JORNAL. **Intercâmbio entre os museus de arte moderna de S. Paulo e Nova York**. Rio de Janeiro: 14 de setembro de 1948.

ROOSEVELT, Franklin Delano. **Address on Hemisphere Defense**. 12 dez. 1940. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/node/209196>. Acesso em: 2 mar. 2023

SOBRINHO, Francisco Matarazzo. "Entrevista de Matarazzo para as Folhas". **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 23 de dezembro de 1949.

Correspondências

BARR JR. **[s. t.]**. Destinatário: J. T. Nabuco. Nova Iorque: 16 de fevereiro de 1949.

COSTA JR, Olympio. **[s. t.]**. Destinatário: Diretor do MoMA. Recife: 07 de novembro de 1944.

DEANE, Percy. **[s. t.]**. Destinatário: Diretor do MoMA. Rio de Janeiro: 07 de novembro de 1944

DUTRA, Paulo Mena Barreto. **[s. t.]**. Destinatário: Verna Harrison. Porto Alegre: 11 de maio de 1945.

D'HARNONCOURT, René. **[s. t.]**. Destinatário: Nelson Rockefeller. Nova Iorque: 12 de setembro de 1944a.

D'HARNONCOURT, René. **Museum Promotion in Latin America**. Destinatário: Stephen C. Clark. Nova Iorque: 06 de dezembro de 1944b.

D'HARNONCOURT, René. **[s. t.]**. Destinatário: Nelson Rockefeller. Nova Iorque: 21 de junho de 1945a.

GERTH TODTMANN. **[s. t.]**. Destinatário: Philip Goodwin. São Paulo: 15 de junho de 1946.

KRATZENSTEIN, Eduard. **[s. t.]**. Destinatário: René d'Harnoncourt. Belém do Pará: 10 de novembro de 1945.

LEITE, Luiz Edmundo. **[s. t.]**. Destinatário: MoMA. Rio de Janeiro: 16 de junho de 1946.

PASCOAL, Ox. **[s. t.]**. Destinatário: Diretor do MoMA. [s. l.] 08 de novembro de 1944

PINTO, Jose. **[s. t.]**. Destinatário: MoMA. Porto Alegre: 25 de abril de 1946.

REGIS, Francisco Carlos. **[s. t.]**. Destinatário: Luis de Zulueta Jr. Florianópolis: 19 de dezembro de 1944.

SMITH, Carleton Sprague. **[s. t.]**. Destinatário: Eduardo Kneese de Mello. [s. l.]: 28 de novembro de 1946a.

SMITH, Carleton Sprague. **[s. t.]**. Destinatários: C. P. Alves; R. Amorim; R. Levi; L. G. Machado; E. K. de Mello; A. Machado; H. Minglin; A. R. Miranda; R. B. Moraes; F. R. do Nascimento; P. Rocha. [s. l.]: dezembro de 1946b.

WEISS, Mary W. **[s. t.]**. Destinatário: René d'Harnoncourt. Washington: 01 de fevereiro de 1944.

Livros e teses

ANDERSON, Perry. **A política externa norte-americana e seus teóricos**. São Paulo: Boitempo, 2015.

BANDEIRA, Moniz. **A presença dos Estados Unidos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUILBAUT, Serge. **How New York stole the idea of modern art**. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

LENIN, Vladimir Ilitch. **Imperialismo, estágio superior do capitalismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

RIDENTI, Marcelo. **O segredo das senhoras americanas**. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

RODRIGUES, Simele Soares. **Une américanisation « invitée » - l'américanisation culturelle du Brésil en temps de Guerre froide : acteurs, médiateurs et lieux de renc ontres (1946-1978)**. Tese (Doutorado em História Contemporânea) – Université de Strasbourg. Estrasburgo, 2015.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Who paid the piper?**. Londres: London Granta Books, 2000.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WOOD, P. et al. **Modernism in Dispute - Art since the Forties**. New Haven: Yale University Press, 1994.

Relatórios

ART SECTION. **The art program of the C.I.A.A**. Washington: 1943.

D'HARNONCOURT, R. **Report on trip to Latin America dec. 27, 1944 to March 22, 1945**. Nova Iorque: MoMA, abr. 1945b.

D'HARNONCOURT, R. **Recommendations in the field of cultural exchange**. Nova Iorque: 1945c.

SCIENCE AND EDUCATION DIVISION. **Purchase of 2000 copies of "Brazil Builds", a volume on the modern architecture of Brazil (Office of the Coordinator, Ed.)**. Washington: 1942.

“SOB O MANTO DA LEGALIDADE”: BUROCRACIA E OS NOVOS CAMINHOS NO COMÉRCIO DE OBJETOS CULTURAIS

Clarissa Reis Guimarães
Fernando Rabossi

INTRODUÇÃO

Desde sua criação, museus são entendidos como lugares que assumem socialmente o papel de reduto da cultura, da arte, da ciência ou mesmo da história da humanidade. Porém, o lugar social ocupado por eles não pode ser definido de acordo com uma única visão. Ao contrapor as narrativas produzidas por museus, suas exposições e sua relação com os objetos, o trabalho de Benoît de L'Estoile entende que seria possível considerar aquelas relações como permeadas tanto de mito, quanto de história (L'ESTOILE, 2007). Com isso, na maioria dos casos a "arte dos antigos" teria se tornado fundamental para a construção do "Nós" europeu e ocidental (L'ESTOILE, 2007).

Um dos pontos motivadores na construção deste artigo foi a noção de que objetos culturais ou históricos devem ser preservados para a *humanidade*, uma concepção que se relaciona intimamente à construção social do Ocidente (BRODIE, 2002). Essa *humanidade*, que se arrogou o direito de preservar e conservar os objetos histórico/culturais de todo o mundo, por muito tempo conteve apenas uma fração da diversidade humana, aquela majoritariamente branca e habitante de territórios economicamente privilegiados. Portanto, não é surpreendente o fato de que quando a história desses objetos é contada, ela o é tradicionalmente a partir de naturalizações das narrativas relativas à sua obtenção e retenção.

Por meio de um aprofundamento nesse campo e na produção relacionada ao tema, pode-se compreender que a maior parte da problemática associada a essas narrativas estava intimamente relacionada às estruturas sociais que criaram o mundo da arte. O comércio, os leilões, o colecionamento, as autenticações, tudo isso contribuía para reafirmar a importância de uma determinada forma de tratar os objetos culturais. As modificações legais impostas a essas estruturas, a partir da II Guerra Mundial e das lutas pela descolonização, foram fundamentais para a exclusão do saque e da pilhagem como atividades aceitáveis internacionalmente na década de 1970. Nas últimas décadas do século XX, o mercado da arte contou com arranjos especializados em coibir o comércio de objetos com proveniência duvidosa. Os contratos, as declarações de boa-fé (*bona fide*), e a promoção de pesquisas de proveniência se tornaram disposições extremamente importantes para a regulação das transações, principalmente àquelas que envolvem instituições públicas ou privadas de grande renome.

Entretanto, nem sempre essas diretrizes foram suficientes para evitar que esses artefatos fossem colocados em situações legalmente complexas, tal como no caso escolhido como objeto de estudo deste artigo: o Inquérito Civil 1.30.012.000013/2005-78 – Portaria 457/2015 do Ministério Público Federal. Em 2019, eu já buscava junto à biblioteca do Ministério Público Federal por um caso brasileiro que refletisse as dinâmicas do mercado internacional, mas foi por meio de uma notícia no jornal Estadão (MACEDO, 2018) que encontrei um caso ainda indisponível no sistema digital do MPF. Ao ver a notícia, solicitei especificamente aquele caso, cujas partes mais antigas foram gentilmente digitalizadas para a pesquisa que originou este artigo.

O processo em questão se referia a uma coleção de 1489 objetos indígenas pertencentes à Casa do Amazonas, comerciante brasileira, e comprados pelo Museu de História Natural de Lille, na França. Contudo, em 2003, época da aquisição pelo Museu de Lille e do início das negociações para o envio das peças, o Brasil já contava com a Portaria nº 93, de 1998 do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (IBAMA), que declarava proibida a exportação de artesanato indígena ou similar confeccionado com partes de fauna da silvestre brasileira, salvo em situações de intercâmbio científico e cultural entre instituições oficiais ou oficializadas. Nesse contexto, a transação de compra e venda foi concluída, mas Lille não poderia tomar posse da coleção.

Para remediar a situação, foi idealizado um caminho alternativo que possibilitasse o envio das peças à França, dentro da legalidade; contando com a sua doação pelo Museu de Lille ao Museu do Índio (MI), entidade pertencente à Fundação Nacional do Índio (FUNAI), e, posteriormente, a organização de um empréstimo da coleção ao museu francês. Esse arranjo rapidamente foi comunicado ao Ministério Público pela Polícia Federal em 2004, que suspeitou dos trâmites como uma tentativa de exportar artefatos indígenas "sob o manto da legalidade" (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 8). Consequentemente, foi instaurado um procedimento administrativo que investigaria a FUNAI e supervisionaria os contratos referentes à doação e ao empréstimo das peças, procurando resguardar o ordenamento jurídico no seu envio à França.

Com os contratos devidamente aprovados de acordo com a legislação brasileira, a coleção foi doada ao Museu do Índio em 2004 e emprestada à França em 2005, por um período acordado de 5 anos, renovável apenas por mais 5 anos. Apenas em 2015, ano limite para o retorno das peças ao Brasil, o Procedimento Administrativo se tornou um Inquérito Civil, que visava apurar a manutenção ilegal da coleção em território francês, tendo em vista o término do prazo contratual firmado entre a FUNAI e o Museu de Lille. A partir desse ponto, a primeira parte do processo passou a ser utilizada como referência para a condução de uma investigação a respeito das condições nas quais ocorreu o empréstimo, e sobre o que as instituições responsáveis teriam feito para recuperar as peças. Um processo que se estende até os dias atuais, já que apenas em junho de 2023 foi anunciado o retorno, ainda não concluído, das peças.

A análise do processo promovida por este trabalho partiu principalmente de conceitos e caminhos oferecidos pela antropologia da burocracia e do direito, com o intuito de explorar etnograficamente o material processual de forma particular e sistêmica, por buscar relacionar as posturas institucionais dos órgãos envolvidos aos desdobramentos do caso em questão. Olhar para os documentos, portanto, teve a ver com escutar *exatamente* o que eles nos dizem, as obviedades presentes, mas também todas as subjetividades que coexistem na expressão material da burocracia.

De acordo com Adriana Vianna (2014), o trânsito, a manutenção ou transformação de categorias e as concepções e práticas de gestão que regem a dinâmica dos documentos são, de fato, o que mais interessa aos antropólogos da burocracia (VIANNA, 2014, p. 44). Neste caso, os movimentos ou a imobilidade de categorias como *objeto cultural, patrimônio brasileiro, empréstimo, repatriação*; além das práticas que geriam e impunham um ritmo próprio às dinâmicas que circundavam essas categorias, acabaram se tornando o foco do nosso interesse. Elas traziam consigo a possibilidade de uma compreensão, a partir do viés institucional, do trânsito desses objetos e dos *jeitinhos* que permitiam a sua disposição de acordo com interesses pontuais. No decorrer das manobras que caracterizaram o processo de envio das peças, é impossível deixar de perceber o quanto elas estavam profundamente emaranhadas às prerrogativas legais de promoção da *transparência* numa transação que envolvia diretamente entidades públicas dos dois países. Entretanto, quanto mais se buscava essa *transparência* por meio da burocracia, na forma da sanção de autorizações, investigações e na preocupação com a adequação legal dos termos contratuais que regeriam a ida dos objetos, mais a transação se tornou obscura e confusa, dependente de explicações que residiam nos recônditos silenciosos do processo. O esforço empreendido em prol das *adequações* às normas pareceu tomar uma proporção maior a cada página, visto que a legalidade do empréstimo em si nunca foi judicialmente questionada posteriormente à sua realização.

Foi com estas reflexões em mente que foi possível me aproximar do processo com a disposição de compreendê-lo dentro dos aparatos que regulam a sua existência e organização e procurando observar a sua maneira de reproduzir esses aparatos e formatos, de forma a moldar todo o comportamento das instituições envolvidas. Para Vianna, essa característica complexa e quase "retalhada" do processo judicial, com suas "costuras aparentes" entre documentos, e-mails, protocolos, pareceres, relatórios que de outra forma não estariam reunidos, é um dos pontos mais relevantes para a observação etnográfica (VIANNA, 2014, p. 47). Seria justamente no meio desses "alinhavos" que as parcialidades, as faltas mais importantes e as características próprias desse tipo de material emergiriam enquanto construto e agente social – "como marcas que nos indicam os mundos de onde emergem, mas também os novos mundos que fazem existir" (*Ibidem*). Nesse sentido, a confusão ou justaposição típica dos documentos e decisões que compõem os processos judiciais se mostrou lentamente como o ponto mais relevante do problema que nos propomos a investigar, mostrando que o contraditório e, por vezes, o confuso seriam elementos constantes nessa história.

"SOB O MANTO DA LEGALIDADE": COMPRA, DOAÇÃO E EMPRÉSTIMO

Quando esse caso específico surgiu como uma possibilidade de pesquisa pensamos inicialmente no quão singular ele era, mas ao mesmo tempo no quanto ele poderia revelar a respeito da estrutura institucional dos órgãos que ao protegerem a cultura material, julgam proteger o interesse público[1]. Órgãos que ao replicarem as suas estruturas burocráticas, inventam, aplicam e reproduzem formas específicas de se lidar com esse interesse. Nesse sentido, o caso mostra uma situação muito específica que pressupõe uma série de posturas no cotidiano da burocracia pública e, ao mesmo tempo, desconstrói esses pressupostos à medida que revela as "voltas" dadas pelo museu francês em prol da tomada de posse da coleção, comprada a despeito do que a legislação brasileira permitia.

O primeiro documento que introduziu o caso dentro do âmbito jurídico foi a carta do Delegado da Polícia Federal, Jorge Barbosa Pontes, que alertou a procuradoria sobre a movimentação de um acordo de empréstimo de artefatos indígenas entre o Museu de Lille, na França e o Museu do Índio/FUNAI. De acordo com o delegado, o ponto que chamou a sua atenção era o prazo de 15 anos automaticamente renováveis sugerido inicialmente pelas partes em questão. Para ele, o arranjo poderia configurar um *atentado a um dos princípios maiores da administração pública: a indisponibilidade do interesse público*[2], já que a duração prolongada do acordo implicaria necessariamente no envolvimento de servidores públicos, que muito provavelmente não estariam mais ativos na época do término do "empréstimo" (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 8). Outro fator que chamou a atenção do delegado foi uma pretendida doação da quantia de 10.000 dólares à Sociedade dos Amigos do Museu do Índio, uma entidade de caráter privado ligada a projetos de patrocínio do museu.

Visto que essas características poderiam ser indicativas de uma "comercialização de artesanato indígena sob o manto da legalidade"[3], o delegado julgou importante uma atenção especial do MP às negociações, de modo a garantir que a transação configurasse

---

[1] *"O **interesse público** pode ser compreendido como produto das forças de uma dada sociedade (jurídicas, políticas, econômicas, religiosas, dentre outras) concretizadas em certo momento e espaço que exprime o melhor valor de desenvolvimento de um maior número possível de pessoas dessa mesma sociedade. Então, alcançar esse produto, considerando as forças de uma sociedade, é o dever primordial do Estado, conforme o art. 3.º da Constituição Federal." (FRANÇA, 2016)*

[2] *"Sendo a supremacia do interesse público a consagração de que os interesses coletivos devem prevalecer sobre o interesse do administrador ou da Administração Pública, o princípio da indisponibilidade do interesse público vem firmar a ideia de que o interesse público não se encontra à disposição do administrador ou de quem quer que seja." (Brasil. Constituição, 1988).*

[3] *O comércio, a exportação, posse ou aquisição de artesanato e produtos contendo partes de animais silvestres brasileiros sem a devida certificação é crime, de acordo com a Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. No Brasil, também se proíbe a remessa desses artigos ou qualquer tipo de amostra de patrimônio genético ao exterior sem autorização.*

realmente um empréstimo dentro dos limites da lei (*Ibidem*). A carta alertava categoricamente para a possibilidade das peças nunca retornarem e de que o Museu de Lille buscava uma forma de "devolvê-las" ao Brasil que, por sua vez, as emprestaria de forma completamente legal e com duração indeterminada. O processo poderia configurar, *grosso modo*, uma modalidade de *leasing back*, uma prática muito comum no mundo comercial, onde uma empresa vende seu ativo e o aluga de volta para poder utilizá-lo sem problemas relacionados à posse (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 9).

Nesse primeiro momento, ficou evidente a suspeita norteadora da apuração que caracteriza o processo: se o empréstimo se tratasse de objetos culturais já pertencentes ao Museu do Índio, o questionamento a respeito da ilegalidade da decisão provavelmente não ocorreria de forma tão veemente. O ponto aqui é que uma compra foi feita entre duas instituições que ao receberem uma resposta negativa sobre a permissão de exportação das peças, optaram por um arranjo que possibilitaria não apenas o envio, mas a permanência indeterminada dos objetos em solo estrangeiro.

É relevante que se considere como a troca econômica e a circulação desses objetos deva ser entendida em prol de um aprofundamento da análise desse processo. Arjun Appadurai (2008), no seu trabalho sobre circulação e valor, entende a troca econômica a partir da criação de valor, que uma vez atribuído às mercadorias trocadas, possibilita trocas para além de suas formas e funções, onde o vínculo entre as duas características residiria na política em seu sentido mais amplo (APPADURAI, 2008, p. 15). Para o autor, os significados das coisas estariam inscritos não apenas em suas formas e usos, mas em suas trajetórias; sendo as últimas o elemento que permite a nós, antropólogos, a interpretação das transações e das variáveis humanas que "dão vida às coisas" (APPADURAI, 2008, p. 17). Ao performarem um papel crucial na antropologia social, econômica e na teoria das trocas principalmente por estar inserido no ato de presentear, o objeto de valor deve ser entendido não apenas por suas características óbvias como forma e função, mas principalmente pelas políticas que determinam o seu valor. Como afirma Appadurai, muitas vezes, as políticas de valor também são políticas de conhecimento, e é dentro das trocas mercantis que podemos compreender a extensão e a robustez dessas políticas (APPADURAI, 2008, p. 19).

Em outras palavras, para seguir os objetos em circulação é necessário compreender o seu poder e o poder das políticas de conhecimento ao redor de seus movimentos. No entanto, no caso de objetos culturais, principalmente os musealizados de grande valor, às vezes a vida social associada ao movimento fica implícita justamente na sua estática; um objeto tão valioso e raro, que tem a sua circulação limitada, não deixa de ter uma vida social pois se imagina a todo tempo a sua potencialidade de circulação.

Portanto, no sentido de compreender melhor o objeto a ser explorado neste trabalho, se faz necessária uma caracterização mais aprofundada da coleção e sua trajetória. A partir dos relatórios anexados ao processo, vemos que as peças em questão foram produzidas por 20 grupos indígenas diferentes, sendo que os grupos habitantes do Parque do Xingu

estariam sendo tratados como uma unidade etnográfica. O lote inicial de 1489 peças, que viria a ser reduzido a 607 objetos enviados à França, teria sido coletado, em sua maioria, durante as décadas de 80 e 90 pelo Programa Artíndia[4] ou pela Casa do Amazonas.

A partir do contato com o Artíndia, os objetos da coleção em questão foram parar sob a posse da Casa do Amazonas, uma empresa que se autointitula "a loja mais tradicional em arte e cultura indígena do Brasil" (CASA DO AMAZONAS, 2017). A loja relatou que seu primeiro contato de fato com as comunidades indígenas ocorreu a partir de 1979 por intermédio do Programa Artíndia da FUNAI, e desde então foram firmadas parcerias para a exposição e a venda de artesanato de grupos indígenas de diversas partes do Brasil. As raras informações presentes no site da loja destacam a qualidade e a raridade das peças selecionadas por eles, enfatizando sempre o termo "obras de arte" e a afetividade envolvida na seleção das peças.

Essas informações são importantes peças do quebra-cabeça apresentado nessa disputa judicial e ainda que o intuito deste trabalho não seja explicar ou oferecer qualquer tipo de resolução ao caso, compreender essas dimensões se faz necessário para uma análise mais pormenorizada do material. E com isso, tornar mais claras as opções da Casa do Amazonas por determinados caminhos burocráticos relacionados à transação feita, especialmente no sentido da facilitação do percurso das peças num primeiro momento para a França ou na busca por compensações para as consequências decorrentes dessas facilitações, num momento posterior.

Ao seguir com a análise da coleção, vê-se que a razão pela qual apenas 607 objetos da coleção original foram enviados à França é desconhecida pelos autos do processo analisado; é possível que muitas peças duplicadas, como brincos, tenham sido separadas e enviadas contendo apenas um exemplar, ou que dentro do lote comprado pelo Museu de Lille apenas 607 objetos foram escolhidos para as respectivas doação e empréstimo, sendo as outras peças importadas normalmente por não conterem partes de fauna ou flora ameaçados de extinção.

De acordo com uma análise conduzida pelo Museu do Índio, o material seria extremamente fragmentado do ponto de vista documental, oferecendo poucos detalhes quanto à proveniência ou condição de coleta; além de ser repetitivo quanto à variedade das peças, não obedecendo qualquer critério perceptível de seleção (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 97). Algumas peças, de acordo com o documento, pareciam "pouco interessantes do ponto de vista acadêmico" por serem produzidas para fins comerciais, o que indicaria a falta de orientação etnográfica na coleção, sendo a sua maior relevância o caráter documental (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 97). Essas informações basearíam o posicionamento do Museu do Índio, no sentido de se colocar a favor da parceria que

[4] *Projeto de comercialização e aquisição de artesanato indígena conduzido pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) criado em 1972, que visa a "divulgação e valorização das respectivas culturas" (FUNAI, 2009).*

permitisse a perda do caráter artesanal da coleção por meio do resgate de seu significado etnográfico (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 98).

Ao seguir para a análise do processo é necessário ressaltar que os contratos que regeram a doação e o empréstimo da coleção, em sua forma final, foram resultado de muitas discussões entre os museus, a FUNAI e os agentes das procuradorias especializadas, com o esforço em comum de possibilitar uma transação que respeitasse as normas nacionais. A linha temporal mostra uma versão dos contratos posteriores aos inicialmente pretendidos quinze anos automaticamente renováveis do início das negociações e anteriores à versão final dos contratos (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 64). É importante reparar a partir desses documentos que o Museu de Lille ofereceu a doação apenas com a condição de empréstimo posterior dos objetos; contudo em momento algum fica claro que essa seria a única opção para o museu francês ter acesso aos objetos já comprados e que não poderiam ser exportados. Uma das cláusulas desta versão do contrato de doação ainda afirmava que a doação poderia ser anulada caso a coleção não fosse enviada ao Museu de Lille no prazo de um mês a partir da assinatura do contrato.

Seguindo a linha temporal, vê-se a existência de um terceiro contrato, sobre a linha de Cooperação entre as partes para a promoção de laços comerciais e culturais entre o Brasil e a França, com início em 2005 e perdurando nos anos seguintes (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 74). De acordo com o documento, a arte e cultura das comunidades indígenas brasileiras seriam promovidas no contexto do empréstimo e exposição dos objetos em solo francês. Outro ponto seria a promoção da cooperação e do intercâmbio de conhecimento entre os especialistas dos dois museus. O que demonstra um esforço de adequação dos contratos às condições necessárias de intercâmbio científico e cultural para as exportações de objetos indígenas previstas em lei.

Um documento em especial, elaborado a mão pelo procurador federal especializado da FUNAI, o Dr. Epaminondas Moraes de Souza em 2004 demonstrou em detalhes as exigências feitas para que os contratos respeitassem os *princípios de legalidade e indisponibilidade do interesse público*, como a vedação necessária da doação de recursos financeiros à Sociedade dos Amigos do Museu do Índio (SAMI), a promoção de um processo de registro e sistematização das peças pelo próprio Museu do Índio antes delas serem emprestadas, e o cessar de qualquer garantia de renovação automática do contrato de empréstimo (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 78). Portanto, percebe-se o claro intuito de adequação dos termos dos contratos na negociação, de forma a afastar qualquer dúvida quanto a uma *eventual simulação*, ao ser completamente supervisionada pela Procuradoria Federal Especializada da FUNAI (PFE/FUNAI) antes da efetivação do empréstimo (*Ibidem*).

Seguindo esse documento, o processo exibe anexos que excluíam dos contratos de doação e empréstimo, tanto a doação em dinheiro para a SAMI, quanto um prazo inicial de empréstimo de 15 anos, com renovação automática, mencionados na primeira versão. Uma carta importante entre esses documentos é a endereçada ao diretor do Museu do

Índio, emitida pelo então diretor do Museu de Lille tratando da doação de 455 itens da Casa do Amazonas para o Museu do Índio que só ocorreria frente ao compromisso deste a emprestar a coleção de para o Museu de Lille (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 95). Este é um documento muito importante para expor a proposta interessada e legalmente problemática do museu francês. Nesta carta o diretor do Museu de Lille mencionava a possibilidade de o acordo de empréstimo ser substituído, caso houvesse concordância mútua, por um acordo de empréstimo permanente; o que garantiria a permanência da coleção em solo francês, apesar da posse formal dos objetos ainda pertencer ao Brasil (*Ibidem*). A importância dessa questão ser debatida não apenas informalmente, mas também entre o Consulado francês e o advogado representante do Museu do Índio, demonstra como o acordo era visto com muita naturalidade apesar dos questionamentos do MP.

Mais tarde, o diretor do Museu do Índio ficou responsável por informar ao Dr. Epaminondas, o procurador federal da FUNAI, as adequações feitas nos contratos; adequações estas que não seguiram completamente as exigências legais que permitiriam o empréstimo. O Dr. Epaminondas elaborou um *parecer jurídico*, documento que consiste em uma manifestação especializada sobre um tema em uma ocasião da existência de dúvidas ou controvérsias acerca dele, que argumentava "a despeito da boa-fé das partes contratantes, a situação, devido ao prazo de 15 anos de empréstimo, poderia ser vista como uma "simulação, um vício social" (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 102).

Este ponto demonstra o quão sutil foram as negociações, e como o Museu do Índio demonstrava a sua posição de forma sempre discreta, constantemente consultiva das instâncias superiores em autoridade. O Museu do Índio exemplificou um comportamento bastante comum de repartições públicas quando buscou sempre mostrar, por meio de ofícios, como o posicionamento da repartição pública respeita as normas de ordenamento estatal. Portanto, a cada movimento podemos observar esse ritmo bastante cadenciado das negociações, que conta com o tempo de solicitação, espera e resposta, em outras palavras, o tempo da burocracia. Esse tempo, por um lado, se mostra necessário em casos como este onde cada decisão implica em questões muito maiores, podendo interferir até em questões de política externa do país.

Os movimentos de ir e vir dos documentos e solicitações, que deixavam clara a posição das procuradorias a favor de uma interpretação rígida da legislação, resultaram na formulação de três contratos: de cooperação, empréstimo e de doação. As novas versões se distinguiam das anteriores em pontos muito específicos, o que indicou uma minuciosa revisão do texto para que a adequação à legislação brasileira fosse possível. Uma comparação entre os textos é relevante pois demonstra como se deram as adequações que permitiram o envio da coleção à França, e também revela como determinado jogo de palavras pode ser associado a uma predisposição maior ou menor ao cumprimento da lei.

Uma diferença comum aos três textos foi a substituição de *Museu do Índio/FUNAI* por *Fundação Nacional do Índio*, o que indicou o reconhecimento do ordenamento brasileiro onde o Museu do Índio é visto como um órgão da FUNAI, não podendo responder judicialmente por si. No caso do Acordo de Doação, foi retirada a cláusula que citava a obrigação da FUNAI em fornecer os documentos necessários à exportação dos artefatos (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 123). Neste documento também se alterou o prazo para o envio das peças a Lille de 1 para 3 meses, além de ficar acordada a publicação do acordo no Diário Oficial da União (DOU) (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 124).

Com relação ao Contrato de Cooperação, optaram por ressaltar no novo texto as normas internacionais e das instituições brasileiras no que diz respeito às condições da cooperação (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 118). Outros pontos do contrato foram reescritos, principalmente aqueles que exaltavam a expertise e tradição do Museu de Lille no estudo de artefatos indígenas brasileiros (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 119). Na nova versão foram enfatizadas as expertises dos dois museus, a partir de um detalhamento maior das áreas e projetos onde a cooperação seria mais intensa. O que mudou radicalmente foi a cláusula da renovação automática do empréstimo, que foi extirpada da versão final do contrato (*Ibidem*).

Outra mudança foi referente às obrigações que anteriormente ficariam apenas para o Museu do Índio, como disponibilizar todas as outras peças do seu acervo para os estudos conduzidos pelo Museu de Lille tornando a cooperação mais focada na coleção em questão e as expertises associadas a ela (*Ibidem*). Várias vezes onde o termo *condições de mercado* aparecia na versão anterior, o substituíram por *normas internacionais de empréstimos* (*Ibidem*), o que sinalizava uma preocupação em afastar qualquer suspeita a respeito de uma transação comercial entre o órgão brasileiro e o museu francês. E assim como no Acordo de Doação, a obrigação anterior do museu brasileiro em obter as certificações necessárias à exportação foi excluída e a cláusula de publicação do contrato no DOU foi incluída nesta versão final do contrato.

Com relação ao Contrato de Empréstimo, o que mudou foi a data de chegada da coleção na França (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 174). Enquanto antes se enfatizava a rapidez e o fato de que os objetos deveriam ser enviados em até 30 dias após a assinatura do contrato; na versão final, o prazo de envio ficou estabelecido em 3 meses (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 175). O novo contrato também exigiu que pelo menos 10 exemplares do catálogo da exposição da coleção fossem enviados ao Brasil (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 176). Por fim, sobre o prazo e renovação, foi decidido que o contrato poderia ser renovado por mais 5 anos além dos iniciais, de acordo com *expressa manifestação das partes*, com antecedência de pelo menos 30 dias em relação ao prazo final (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 177).

É pertinente reparar que todo o esforço de adequação dos contratos foi essencial para que se criasse a ideia de que o Ministério Público, orientando a ação da FUNAI, fez o

possível, dentro dos limites da lei, para afastar quaisquer dúvidas a respeito de uma possível *maquiagem* da transação.

Com isso a doação foi concluída ao final de 2004 e o empréstimo em 2005 e o processo, em forma de Procedimento Administrativo, foi arquivado.

O ESFORÇO PELA REPATRIAÇÃO

Apenas em 2015 o processo foi retomado pelo Ministério Público, após a finalização do prazo de empréstimo e outros trâmites jurídicos que possibilitaram o arquivamento do Procedimento Administrativo original. Nessa nova fase, o processo ressurgiu como um Inquérito Civil, com o intuito de investigar detalhadamente a situação que permitiu a manutenção ilegal de patrimônio nacional na França. Aqui observou-se um esforço para discriminar todas as ações das partes envolvidas nos anos subsequentes ao envio das peças à Lille, além de pressionar não só as autoridades francesas, como as brasileiras sobre o esforço em prol da repatriação da coleção.

É relevante destacar que nesta fase os artefatos da coleção parecem ter assumido uma identidade ainda mais próxima à das peças de museu. Um dos primeiros documentos que surgiram após a instauração deste inquérito, um ofício da Procuradoria Regional da República que encaminhou informações sobre uma ação movida pela Casa do Amazonas contra a FUNAI, classificou a coleção como "peças de alto valor cultural do Patrimônio Histórico Nacional" que ainda se encontravam na França "diante da aparente inércia do MUSEU DO ÍNDIO e da FUNAI (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 201).

Diante de termos como esses, que passam a ser utilizados constantemente durante a nova fase do processo, entendo o *trabalho burocrático* de catalogação e todos os processos tornados reais por meio das certificações e autorizações escritas que edificaram a compra e a *doação*, aliado ao tempo transcorrido em que os objetos foram legitimados ao entrarem no sistema museal brasileiro como uma coleção digna de estar ali por meio de uma doação, como os fatores que mais influenciaram na percepção dos profissionais do direito envolvidos no caso. Nesse sentido, esses dois elementos decisivos e completamente circunstanciais, se tornaram os responsáveis pela real transformação social dessas peças de artesanato em peças de *museu/objetos culturais/patrimônio cultural/histórico nacional* e, por sua vez, justificaram um tratamento específico pela legislação brasileira e, consequentemente, a exigência pelo seu retorno imediato por parte do MP.

É necessário que se compreenda a importância da percepção dos operadores do direito sobre os objetos, pois é justamente a partir dela que o caso jurídico foi construído e as demandas às partes francesas e brasileiras foram conduzidas; e essa percepção não importa apenas pelo seu conteúdo, mas pelo que ela representa enquanto material sobre o qual os pareceres, decisões, solicitações etc. serão elaborados. Para Bourdieu, é essencial

observar a força relativa das diferentes espécies de capital jurídico nas diversas tradições a partir da posição global do campo jurídico dentro do campo de poder, se considerarmos esse campo a partir do peso dado ao "Estado de direito" ou às estruturas de regulamentação burocrática que atribuem seus limites estruturais à eficácia da ação judicial propriamente dita (BOURDIEU, 1986b, p. 6). Os cânones do comportamento geral dentro da esfera jurídica funcionariam como um "reservatório de autoridade", garantindo a autoridade dos atos jurídicos individuais (*Ibidem*).

Um dos acontecimentos mais importantes sobre o caso, e que esclarece ainda mais o processo de musealização da coleção, veio à tona na nova fase da investigação, que encontrou a existência de uma ação civil movida pela Casa do Amazonas contra a FUNAI. A questão tratada neste processo foi a respeito da comerciante de artesanato indígena ter emprestado o seu RADAR[5] para que a coleção pudesse ser enviada temporariamente à França, já que a Fundação não dispunha dessa autorização. Devido a esse arranjo e à permanência excedida dos objetos no exterior, a despeito da autorização ter sido dada sobre uma "exportação temporária", uma multa foi emitida pela Receita Federal, que por sua vez já considerava ilegal a situação dos objetos (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 206).

É relevante notar nesses documentos que os advogados da Casa do Amazonas assumiram uma estratégia de colocar a solução do problema ora nas mãos do Museu do Índio ora nas da FUNAI, desconsiderando os termos do contrato de empréstimo, e argumentando a favor ou do retorno da coleção ao Brasil ou a favor de que o material fosse doado definitivamente ao Museu de Lille, visto que não seria mais possível a renovação da exportação pelo sistema da Receita Federal (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 212). Esse ultimato foi construído textualmente como uma resolução óbvia e simples para o impasse no qual a comerciante se encontrava, já que ela não poderia se dispor efetivamente dos objetos exportados com o aval de seu RADAR.

Por sua vez, a FUNAI alegou que não houve qualquer pedido formal de sua parte solicitando a mediação da empresa nas negociações ou na fase de envio da coleção à França (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 220). Além disso, a FUNAI também afirmou adiante em sua defesa que a questão não implicaria em qualquer tipo de responsabilidade por parte dela mesma, enquanto ré, já que todas as despesas de envio e manuseio dos artefatos ficaram contratualmente a cargo do Museu de Lille, que parecia ser o verdadeiro encarregado de contratar os serviços da comerciante, já que além de contratá-la, não devolveu as peças ao Brasil (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 221). Outro ponto destacado pela procuradoria responsável pela instituição atenta para os possíveis interesses da comerciante no envio dos objetos à França:

[5] *Uma espécie de documento de acesso ao Sistema Ambiente de Registro e Rastreamento de Atuação dos Intervenientes Aduaneiros da Receita Federal.*

> Diferentemente do alegado, o Museu do Índio nunca firmou um acordo de cooperação junto ao Musée de Lille, na França, e como visto nas preliminares, não teria atribuição para tanto, restando somente a autonomia para realização de um Empréstimo de Coleção. Ocorre que o Autor[6], diferentemente do que quer fazer entender, não possui interesses meramente altruísticos, uma vez que sua atividade fim é o COMÉRCIO VAREGISTA (sic) DE MÓVEIS, OBJETOS DE ARTE, DECORAÇÃO E ANTIGUIDADES, como consta de seu Contrato Social, o que demonstra seu interesse comercial em enviar as peças de artesanato indígena ao museu francês.
> Envio e intermediação estes que não devem ter ocorrido graciosamente.
> De fato, a exportação de objetos de arte demanda observância de legislação específica, sendo ainda mais específica quando envolvem artesanato indígena, principalmente no que utiliza partes de animais da fauna silvestre brasileira, na forma da Portaria IBAMA Nº 93, 07/07/1998
> [...]
> Logo, seria necessária a autorização por parte do Museu do Índio/FUNAI para o processo de intercâmbio de peças etnográficas visando atender exigência legal constante em atos normativos daquela Portaria. (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 220).

Nesse trecho, se percebe como o processo movido pela Casa do Amazonas, de fato, demandou uma nova perspectiva para as autoridades envolvidas no caso. Principalmente no que diz respeito à adequação legal de uma transação que não poderia ocorrer da forma como originalmente foi concebida: uma simples compra de artesanato indígena entre o Museu de Lille e a Casa do Amazonas. Portanto, essa parte do processo se tornou relevante para as conclusões advindas do inquérito conduzido pelo MPF, trazendo narrativas que não poderiam ser acessadas sem a exposição de intenções promovidas pela ação iniciada pela comerciante.

Ou seja, os desencontros nas expectativas dos atores envolvidos na compra, doação e posterior empréstimo foram essenciais para a construção estrutural do processo, caracterizada pelo encadeamento confuso dos acontecimentos e, consequentemente, da percepção pelo leitor de que o que está ali revela uma rede muito complexa de fatos. Ainda que não se pretenda aqui alegar que o material seja, na realidade, simples, é necessário considerar que muito dessa complexidade advém de um comportamento em certa medida naturalizado no mercado de arte/objetos culturais, mas que não se restringe a este, compondo uma série de interesses e comportamentos presentes em muitas transações comerciais que contam com o comércio de itens legalmente regulados (BRODIE, 2002).

---

[6] *CASA DO AMAZONAS COMÉRCIO DE ARTEZANATO LTDA – ME.*

É evidente o escopo da importância da narrativa documental para esta análise. Aqui observa-se como o caso em si é construído de forma fragmentada e, principalmente, ambígua; ele é fragmentado tal qual o formato e a prática da investigação jurídica prevê, com as informações chegando a partir do momento em que os documentos que as contém são anexados ao corpo do processo; a ambivalência acaba não apenas se restringindo às características exclusivas do caso, mas também à relação entre a estrutura jurídica de expor e encadear os fatos que acaba muitas vezes revelando diversas camadas de ações, interesses e relações, por vezes profundas ou superficiais. Neste caso, percebe-se como a estrutura da prática burocrática no âmbito jurídico pode revelar uma realidade específica, onde as *voltas e meandros* fazem parte do jogo e preconizam posturas institucionais muitas vezes irresolutas. Bourdieu oferece uma visão relevante para ilustrar como essas voltas podem ser explicadas na prática do direito ao concluir que o verdadeiro responsável pela sua aplicação não estaria ligado a um número restrito de magistrados, mas a todo o conjunto de agentes constantemente colocados em concorrência (BOURDIEU, 1986b, p. 16-7). Ou seja, a aplicação do direito é algo infinitamente mais pulverizado e complexo do que parece, ainda que a imagem de seu poder concentrado e não-contraditório seja projetada de tal forma que seu tamanho e força não seriam congruentes com seu caráter difuso.

Com isso, as explicações francesas endereçadas às autoridades brasileiras são muito relevantes para que se entenda não apenas como o apelo emocional é expresso juridicamente na construção de um caso "forte", mas como as suas ações foram determinantes para a construção do valor cultural/museológico da coleção.

No caso da perspectiva francesa, a resposta à negativa do diretor do Museu do Índio em renovar o empréstimo foi escrita pela Assessora do Prefeito de Lille e encarregada da cultura, Catherine Cullen, que afirmou o desejo da cidade em "conservar a coleção dos 607 objetos etnográficos em questão" (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 259). Ela ainda propôs a assinatura de um novo contrato que estipularia as modalidades de conservação da coleção junto ao museu, e ainda informou que a cidade de Lille possuía um "vínculo muito grande com essa coleção, como prova a sua aquisição" e que ela teria tomado todas as medidas "em seu poder" para que a coleção não sofresse qualquer dano (*Ibidem*). Aqui, observa-se abertamente a instrumentalização de um discurso emocional acerca dos objetos, o que amplamente aparece como um dos argumentos comuns às partes francesas. Aqui se chama atenção para uma noção de zelo patrimonial como um bom argumento a favor da permanência dos objetos junto aqueles que os conservam e valorizam, a despeito dos verdadeiros detentores da sua posse.

É interessante notar também que, em muitos casos de repatriação a expressão das emoções, principalmente as dos reclamantes, é deixada de lado ou manipulada para assumir novos caráteres quando o ponto é a construção de um caso jurídico "forte". Nessa lógica, o valor emocional ou afetivo relativo às peças, muitas vezes, passa a ser reduzido ao "valor cultural" e o âmbito emotivo é traduzido para formulações mais identificáveis dentro das instituições políticas e sociais do Ocidente. Com isso, as expressões emotivas

dos reclamantes não contam por si só como argumentos sólidos, que justifiquem a repatriação, precisando sempre ser purificadas por discursos galgados na razão, nos argumentos sólidos que comprovem o caráter ilícito da posse dos objetos. Entretanto, no caso analisado, assistimos justamente a um movimento contrário; como as peças foram originalmente feitas para comércio, a conexão emocional não é mobilizada pela parte que solicita a repatriação, mas pela instituição que adquiriu a coleção. Verifica-se um movimento inverso: o de transformar o "valor cultural", tão mobilizado pelas partes brasileiras, em valor emocional ou afetivo que liga o comprador à mercadoria.

Já a segunda estratégia francesa, envolveu a mobilização de aspectos práticos, que envolviam todo o contexto da aquisição das peças. A advogada do Município de Lille, Isabelle Vaugon, surgiu para definitivamente esclarecer as expectativas e o sentimento geral do museu e da prefeitura com relação à transação que resultou na ida dos objetos para a França. A Sra. Vaugon afirmou diretamente que "tendo como único objetivo de permitir o envio dos objetos à Lille e superar as problemáticas aduaneiras e as restrições da Convenção de Washington[7]"[8] (*Ibidem*, tradução nossa) o Museu de Lille e a FUNAI concluíram em 30 de Novembro de 2004, três acordos que permitiram a doação à FUNAI e o empréstimo à Lille. De acordo com a advogada:

> A aquisição da coleção representava um investimento importante para o município, que gastou 94.598 euros, e buscava aumentar a coleção do Museu de Lille para promover a cultura autóctone brasileira na Europa. É importante destacar que a cidade de Lille não gastou 94.598 euros unicamente para receber a coleção emprestada por uma duração de 5 anos. Este foi o estado de espírito das partes no momento da conclusão desses acordos[9] (*Ibidem*, tradução nossa).

Esse trecho é amplamente elucidativo a respeito das expectativas que o Museu de Lille criou a respeito da compra que se tornou empréstimo. Uma compra que seria ilegal se continuasse com esse rótulo, precisou ser desconstruída pelos arranjos burocráticos que permitiram a sua reinvenção enquanto doação e posterior empréstimo, para que a coleção enfim pudesse ser transferida para a França sob uma permissão que garantiria

---

[7] *A Convenção sobre o Comércio Internacional de Espécies Ameaçadas de Fauna e Flora Selvagens – CITES, também chamada de Convenção de Washington, é um acordo multilateral assinado 1973, tendo como objetivo assegurar que o comércio de animais e plantas selvagens, e de produtos deles derivados, não ponha em risco a sobrevivência das espécies nem constitua um perigo para a manutenção da biodiversidade.*

[8] "*Ayant le seul objectif de permettre l'envoi des objets à Lille et surmonter les problématiques douanières et les restrictions de la Convention de Washington".*

[9] *"L'acquisition de la Collection représentait un investissement important pour la municipalité, qui a dépensé 94.598 euros, et cherchait à agrandir la collection du Musée de Lille pour promouvoir la culture autochtone brésilienne en Europe. Il est important de souligner que la Ville de Lille n'aurait pas dépensé 94.598 euros uniquement pour se voir prêter la Collection pour une durée de 5 ans. Cela a été l'état d'esprit des parties au moment de la conclusion de ces accords. »*

aos franceses a propriedade da mesma ou pelo menos a sua posse por várias décadas, como era a proposta inicial. Para as autoridades brasileiras, apesar dos alertas de alguns profissionais, o que foi discutido e oficializado por meio da comunicação oficial era algo completamente legal na medida em que não infligia nenhuma lei. Os pormenores desse *idioma* oficial foram utilizados para adequar duas dimensões a princípio opostas: o zelo pelo interesse do bem público e a transferência de bens indígenas. Essa junção resultou em um imbróglio jurídico bastante único, que demonstra a importância da palavra escrita e do processo de interpretação/adequação dela às exigências legais.

Como o Ministério Público suspendeu as negociações e demandou o retorno da coleção "sem qualquer debate", a cidade de Lille, "com o objetivo único de manter boas relações entre a França e o Brasil" [10], acabou por aceitar a devolução das peças (*Ibidem*, tradução nossa). Mais uma vez a representante sublinha o "esforço colossal" da cidade para que essa decisão se tornasse real, comentando sobre as diversas instâncias que deveriam emitir a autorização de devolução das peças. A Sra. Vaugon ainda listou todas as "concessões" que a cidade teve de arcar para receber a coleção, totalizando um total de 163.998 euros. De acordo com ela, a cidade de Lille deseja que a FUNAI custeie o transporte e o seguro referentes ao retorno das peças ao Brasil para manter o protocolo transnacional de concessões recíprocas referentes a esse tipo de transação e ainda adiciona que "as concessões não seriam perfeitamente equilibradas, mas nos pareceram suficientes para que o protocolo pudesse ser válido"[11] (INQUÉRITO CIVIL, 2005, p. 445, tradução nossa). Nesse sentido, o conjunto de falas demonstrou que o ir e vir dos objetos está intimamente ligado às permissões, adequações, averiguações e legalizações que, ao acontecerem no âmbito dos papéis, possibilitaram a transação e o traslado das peças; a despeito de um contexto ocultado com o intuito da concretização desta transferência.

CONCLUSÃO

Em 2020 observou-se todo o impacto da pandemia do coronavírus na paralisação dos trâmites referentes ao retorno das peças, entretanto ainda foi possível observar uma declaração interessante em um Termo de Referência emitido pelo Museu do Índio que daria conta da contratação de empresas especializadas para fazer o transporte da coleção (INQUÉRITO CIVIL, 2005b, p. 186). Aqui são mencionadas informações relevantes sobre as peças,

> [...] são de grande importância para os estudos acerca dos povos originários do território brasileiro pois incluem peças de 39

[10] *"Dans le seul but de maintenir des bonnes relations entre la France et le Brésil"*

[11] *"Les concessions ne seraient pas parfaitement équilibrées mais nous sembleraint suffisantes pour que le protocole puisse être validé"*

> diferentes povos, inclusive alguns tipos de artefatos cuja presença nas coleções brasileiras é escassa, como diademas, testeiras e tiaras emplumadas que apresentam presença de elementos conectores exclusivamente de origem vegetal, como fibras e cordas, e também de contas vegetais raramente vistas nos artefatos mais contemporâneos. (INQUÉRITO CIVIL, 2005b, p. 186).

Além disso, haveria objetos de culturas cuja produção de peças é bastante reduzida, como as do povo Araweté. De acordo com o documento, "Faz-se necessário viabilizar o retorno das peças ao território brasileiro, devido à sua importância para a etnografia, a história, e a cultura brasileiras" (INQUÉRITO CIVIL, 2005b, p. 186). É importante notar aqui a importância que a coleção tomou após mais de 15 anos no exterior e como de fato toda a sua trajetória ajudou a construir seu valor cultural.

Nas últimas movimentações do material reunido ocorreram trâmites de cooperação internacional para a realização de vistorias necessárias à exportação das peças por empresas especializadas no Museu de Lille. Em Junho de 2023, após anos de uma administração pouco interessada no retorno das peças, foi anunciado o retorno da coleção ao Brasil, ainda que ainda não tenha sido concretizado até a feitura deste artigo. A perspectiva é que a coleção retorne até o final deste ano.

O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq) – Processo 133568/2020-2 e verba GM/GD-Cotas do Programa de Pós-Graduação.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, A. “Introdução: mercadorias e políticas do valor”. In: Appadurai, A. (Ed.). **A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. RJ: EdUFF, 2008.

BOURDIEU, P. La Force du Droit – Éléments pour une sociologie du champ juridique. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n. 64, 1986b.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

BRODIE, N. Introduction. In: BRODIE, N.; TUBB, K. W. (Ed.) **Illicit Antiquities – The Theft of Culture and the Extinction of Archeology**. Londres e Nova York: Routledge, 2002. p. 1-23. (One World Archeology, v. 42).

CASA DO AMAZONAS. Artesanato Indígena. Our Story. Disponível em: http://casadoamazonas.com.br/our-story.html. Acesso em: 07 de jun. de 2021.

FRANÇA, P. G. Interesse Público, um conhecido conceito "não indeterminado". **Revista Eletrônica de Direito do Estado**, ano 2016, n. 249. 5 set. 2016.

INQUÉRITO CIVIL. Ministério Público Federal – Procuradoria da República/RJ. Portaria nº457/15. Nº 1.30.012.000013/2005-78. 2005.

L'ESTOILE, B. **Le goût des autres: de l'Exposition Coloniale aux arts premiers**. Paris: Flammarion. 2007.

MACEDO, F. "Procuradoria quer repatriação de 600 objetos indígenas brasileiros retidos em museu francês". **Estado de São Paulo**. São Paulo. 15 jun. 2018. Disponível em: https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/procuradoria-quer-repatriacao-de-600-artefatos-indigenas-brasileiros-retidos-em-museu-frances/ Acesso em: 07 de jun. 2021.

VIANNA, A. Etnografando documentos: uma antropóloga em meio a processos judiciais. In: CASTILHO, Sérgio R.R.; SOUZA LIMA, Antonio Carlos de; TEIXEIRA, Carla C. **Antropologia das práticas de poder: reflexões etnográficas entre burocratas, elites e corporações**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014. pp.43-70.

FECHAMENTO

CENTELHAS DE ESPERANÇA PARA A AMPLIAÇÃO DO PATRIMÔNIO

João Lorandi Demarchi
Mariana Kimie da Silva Nito
Danilo Celso Pereira

INTRODUÇÃO

Em 2023 foram comemorados 35 anos da promulgação da Constituição Federal, que redefiniu o patrimônio nacional, prevendo a ampla proteção de seus significados plurais e a referências aos diferentes grupos formadores de nossa sociedade. Essa definição de patrimônio cultural provoca uma reflexão crítica a partir de uma perspectiva mais abrangente, democrática e progressista em relação à forma que tradicionalmente tem sido abordada.

A ampliação desse diálogo aparece nos capítulos presentes neste livro entre diversas áreas do conhecimento e outras formas de saberes, apresentando novas possibilidades de abordagens sobre o tema. São vistas tipologias de patrimônio que superaram os bens coloniais e eclesiásticos. Como consequência, os procedimentos de valoração abordados não são apenas aqueles técnicos-científicos dominados pelos "especialistas". O patrimônio também é concebido enquanto instrumento de luta política para reafirmação de identidades de grupos subalternizados.

Nesse sentido, a democratização do patrimônio vislumbrada a partir das discussões ensejadas por este livro reforça as dimensões sociais e políticas do patrimônio, conforme propôs Ulpiano Bezerra de Meneses (2012; 2017).

Considerando nosso momento histórico, é importante retomar a reflexão de Meneses sobre a principal contribuição da Constituição Federal de 1988 para o campo. A Carta Magna adotou um sentido mais amplo de patrimônio como criação antropológica. Com isso, ela deslocou a matriz de atribuição de valores do poder público para a sociedade, reconhecida a partir de então como uma entidade formada por sujeitos produtores de cultura, demandando um conjunto de transformações nas práticas oficiais. Contrapõe-se ao "discurso autorizado do patrimônio", termo cunhado pela Laurajane Smith (2006), em que apenas os conhecimentos provindos de técnicos, sobretudo do campo da Arquitetura e do Urbanismo, são considerados legítimos nos processos de patrimonialização e de gestão dos bens acautelados.

Não obstante, mesmo tendo passado mais de três décadas da consolidação da ampliação de patrimônio cultural, essa abordagem mais democrática pretendida pelos autores deste livro não se dá sem oposições. Persistem e reapareceram perspectivas patrimoniais que reforçam os saberes advindos exclusivamente de determinados campos de conhecimento; a dicotomização entre material x imaterial e entre cultural x natural; a visão da história a partir dos vencedores (ou historicista como formulou Walter Benjamin); e o patrimônio como ilustração de um acontecimento ou como animação cultural, anulando a potencialidade crítica e as relações dialógicas.

Apesar da diferenciação didática entre uma perspectiva mais democrática e aquela mais conservadora, sabemos que a realidade é muito mais complexa. Por vezes, em abordagens que pretendem intenções dialógicas e problematizadoras podem ser percebidas reiterações de práticas que contradizem esses princípios. É necessária uma mudança mais radical. Quantas propostas partem igualmente do pressuposto de destronar o patrimônio símbolo da opressão, mas que acriticamente reproduzem métodos ou temas que interditam a superação das relações que sustentam a sociedade de classes?

O objetivo deste capítulo é, portanto, apresentar centelhas de esperança vislumbradas na democratização do patrimônio a partir de experiências partilhadas nos artigos do livro. Construímos uma reflexão sobre princípios para a construção de um patrimônio plural, diverso, contestador e democrático. Ao mesmo tempo, se quer problematizar as dificuldades para a superação do patrimônio excludente, conservador e autoritário.

FUNDAMENTOS, PROCESSOS DE PESQUISA E A TEMÁTICA PATRIMONIAL: MODOS DE CONSTRUÇÃO HORIZONTAIS A PARTIR DA ACADEMIA

As possibilidades de narrar o patrimônio cultural brasileiro a partir de outros campos de conhecimento, para além dos cânones da arquitetura e da arqueologia, têm proposto transformações nas formas de reconhecimento e identificação. Isso ocorre desde a década de 1980, quando novos profissionais adentraram as práticas das políticas culturais, provocando outras perspectivas de preservação, resultando na fundamentação do campo do patrimônio cultural como interdisciplinar e multidisciplinar. Com razão, nos anos 2000, foi crescente o número de programas e cursos com essa orientação, como o próprio mestrado profissional do Iphan.

Porém, é forçoso lembrar que as universidades e o conhecimento acadêmico ainda são elitistas e excludentes. Em suas redomas de produções crítica e conceitual há um universo afastado da realidade de tantas pessoas. Essa forma seletiva de apreensão da realidade contribui para a manutenção de um campo hegemônico e coeso do patrimônio e revela as intrínsecas relações entre conhecimento e poder, usando a definição foucaultiana. É esse cenário que define os desafios da produção de conhecimento sobre patrimônio na atualidade.

A realização do Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, e a consequente publicação deste livro, tratou de um marco na busca por caminhos de enfrentamento por outros modelos de conhecimento nas universidades. Primeiro, por ser uma iniciativa a partir de um curso de Arquitetura e Urbanismo, provocando outros olhares ao patrimônio, comumente restritos às teorias e tecnologias de restauro.

Da mesma forma, não por acaso, a educação patrimonial está presente em grande parte dos capítulos e foi pauta de debates e apresentações do congresso. Foi esse campo que, nos últimos 20 anos, trouxe contribuições nas bases teóricas, marcos legais e metodologias para uma atuação mais participativa nas políticas de patrimônio. Trata-se da tentativa de colocar em prática os ganhos conceituais apresentados no Artigo 216 da Constituição Federal de 1988: de um patrimônio que está presente e é fundamento da vida de diferentes grupos sociais. Mas o que isso significa para a pesquisa acadêmica?

A pertinência das pesquisas e ações de extensão é justamente porque nos revelam outros patrimônios possíveis e formas pelas quais podemos valorá-los. Um patrimônio reconhecido nos modos de morar, no cotidiano do trabalho, na reinvenção de tradições, nas minúcias dos objetos, nos sentidos, sensações e afetos tecidos na convivência.

Na busca por métodos mais inclusivos e horizontais na produção de conhecimento, em geral, os artigos apresentados apostam em dois caminhos: caminhar, cartografar, andar e construir roteiros; e, inventariar, a produção de inventários e análises de discursos. Ambos os percursos metodológicos estão relacionados ao papel de quem pesquisa e na forma de tratamento dos sujeitos e objetos na escrita e construção de narrativas, buscando romper hierarquias da construção do conhecimento. São abordagens que buscam compreensões para além daquilo que encontramos em documentos e livros. São aproximações que demandam presença e envolvimento de quem pesquisa, pois é na dimensão dos patrimônios vivos e vivenciados que se busca a compreensão "alargada de patrimônio". Com o deslocamento dos corpos, espera-se trabalhar e aprender com o outro, e não no lugar de outrem.

Dos métodos caminhantes, a prática de deriva e contra cartografia, bem como abordagens da fenomenologia não são novas. A continuidade desses métodos aponta, por um lado, o lugar necessário dessas aproximações enquanto método de pesquisa. Contudo, nos revela também que os desafios colocados antes, fruto de práticas de um urbanismo autoritário, perduram e ainda não foram transformados em prática. Como exemplo, a perspectiva de memória e vivência da Chácara das Jaboticabeiras[1] não foi elemento decisivo no conselho de patrimônio da cidade de São Paulo. Quando aquilo

[1] *Apresentação de GALDINO, Gabriela C. ; HIRAO, H. ; HIRAO, Hélio ; , M. A. S. intitulada Ver, Pensar E Projetar A Paisagem Patrimonial: Práticas De Uma Metodologia De Projeto Na Chácara Das Jaboticabeiras, Vila Mariana, SP, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

que apontamos nas universidades, enquanto teoria, método e possibilidades de reconhecimento, poderá se transformar em realidade política?

A segunda abordagem manifestada nos trabalhos foi pelo processo de inventariar. Partimos aqui de duas compreensões diferentes de inventário, no qual a primeira pode ser compreendida pela vertente da descrição de fatos na produção dos sentidos patrimoniais. Nessa chave, destacamos a pesquisa sobre a memória dos brincantes do Boi Flor de Matinha que em suas práticas criam dispositivos de resistência às configurações daquilo que foi patrimonializado pelo Estado como Bumba meu boi no Maranhão[2]. O trabalho compreende a insurgência a partir da vivência e do potencial criativo das pessoas que, traçando um paralelo com o conceito formulado por Holston (1996), são atos de uma cidadania insurgente que ocorrem frente a situações que lhe são impostas. Na luta por seus interesses, a pesquisa traça elementos na prática e na memória social dos brincantes que foram criados frente às representações de "tradição" ou "autenticidade".

Os processos de patrimonialização no que se refere à construção de conhecimento coletivo sobre uma determinada prática, bem como as cristalizações produzidas nas narrativas de patrimônio são problematizados. Autenticidade. Tradição. São classificações também acadêmicas usadas para enaltecer algo e subjugar outras formas e possibilidades de expressão e práticas. Tal como se usa na arquitetura o termo "descaracterizado", quando muitas vezes se revela a dificuldade de trabalhar com as preexistências urbanas e pensar outras formas de reconhecimento da materialidade a partir de seus significados existentes, recriados e imaginados.

Mas é possível criar categorias de conhecimento que não sejam mero artifícios, fragmentações ou qualificações metodológicas como é introduzido a partir dos Inventários Participativos. As categorias utilizadas no método de inventários participativos são formas de compreensão da complexidade de sentidos e significados no qual se inserem as referências culturais. Por isso, as categorias no método são passíveis de transformação e criação de outras formas de compreensão, pois partem da visão de mundo dos grupos sociais (DEMARCHI; NITO, 2022). A experimentação de inventário participativo produzido pelos universitários da USP São Carlos[3] valoriza a perspectiva de quem estuda sobre aquilo que constitui sua vivência na universidade e o que faz sentido, assim, interpretam seus patrimônios.

---

[2] *Apresentação de OLIVEIRA FILHO, Hamilton Lima intitulada A Construção Social Da Memória E Do Patrimônio Sobre O Bumba Meu Boi: a relação entre a experiência do brincante e o saber do especialista, uma visão a partir de uma brincadeira na Baixada Ocidental Maranhense, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

[3] *Apresentado por FARACO, André F. C. ; VIZIOLI, Simone H. T. intitulado @INVENTARIO.USP.SC- Um Inventário De Referências Culturais Dos Universitários Da USP São Carlos, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

O inventário participativo é um método que referência as práticas de educação patrimonial do Iphan, segundo a Portaria nº137 de 28 de abril de 2016. É encarado enquanto prática educativa por mobilizar as pessoas em um processo de construção de conhecimento coletivo. É na convivência entre diferentes saberes que se constrói uma ação educativa, um inventário participativo é uma outra forma de encarar o patrimônio cultural. Os grupos não são fornecedores de dados. O convite proposto é a partir da reflexão do cotidiano, daquilo que é banal para uns, mas que sustenta o entendimento de mundos, buscar ressignificações e a enunciação de formas de ser, moldar e viver.

Por esses motivos, conforme defendido por Demarchi (2022), os inventários participativos também podem ser compreendidos como outra epistemologia de patrimônio. A iniciativa do Centro de Preservação Cultural (CPC) da USP ao se desafiar em construir um inventário participativo para compreender o conjunto de referências culturais dos *campi* da USP revela possibilidades de construção de instituições menos conservadoras, aponta mudanças na forma como se encara o patrimônio nas universidades e quais sujeitos estamos valorizando na produção de conhecimento coletivo.

PRÁTICAS DE COMUNIDADES, GRUPOS E INDIVÍDUOS: PROCESSOS DE ELABORAÇÃO, IDENTIFICAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS COLETIVAS

Marilena Chauí (2013), analisando as manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro, propõe uma compreensão alargada da noção de autoritarismo. É comum assimilá-lo apenas à negação dos direitos políticos, por exemplo o impedimento do voto. No entanto, a autora conceitualiza uma dimensão mais abrangente do autoritarismo brasileiro que passa a considerar a negação de outros direitos sociais como forma de subjugar as pessoas.

Alinhados a essa proposta analítica, podemos identificar no campo patrimonial três dimensões do autoritarismo definidas pela autora e afirmar que o campo do Patrimônio Cultural no Brasil sofre um déficit democrático.

A primeira característica trata da negação da luta de classes. Os significados da maior parte dos patrimônios brasileiros e a forma como eles foram valorados anulam o contexto de conflito em que estão inseridos e obliteram como o seu acautelamento está a favor de uma classe social enquanto fica contra outra. Trata-se daquilo que Sérgio Miceli (1987) apontou como privilégio a que foi dado às marcas estéticas do patrimônio em detrimento das marcas sociais.

O segundo aspecto versa sobre a visão demiúrgica do Estado, uma vez que se presume a ausência de conflitos sociais. A administração estatal paira sobre a sociedade para

intervir conforme seus interesses. Nesse sentido, são os governantes os únicos sujeitos responsáveis pelo desenvolvimento da história e tutelam a sociedade. Em relação ao patrimônio, isso é percebido pelo que tem sido praticado desde o Decreto nº 25/1937 (a despeito daquilo que foi preconizado mais recentemente pela Constituição Federal de 1988) em que o Estado reconhece e acautela apenas os patrimônios que possuem valor para a memória nacional.

A terceira característica apontada por Chauí, que compõe o autoritarismo brasileiro e que pode ser encontrada no patrimônio nacional, é a negação de diversos direitos. A ausência de democracia se manifesta, além da negação do direito ao voto, pela negação de outros direitos civis, humanos e sociais. Um patrimônio democrático, então, seria afirmado como um direito social pelo qual às pessoas seria garantida a possibilidade de pronunciarem suas memórias e suas identidades. Quando na realidade, pelo contrário, tem-se percebido a negação desse direito e o patrimônio tratado como privilégio de determinadas classes sociais.

Desse modo, alguns trabalhos apresentados podem ser analisados à luz das considerações teóricas sugeridas por Chauí. Ou seja, eles podem ser observados em que medida as pesquisas e as intervenções apresentadas contribuem para 1) reconhecer a dimensão conflitiva do patrimônio cultural, valorizando a mobilização dos grupos sociais para defenderem aquelas referências culturais que lhes são importantes; 2) compreender a relação estabelecida entre a sociedade civil, os grupos sociais e o Estado, considerando as estratégias para fazer valer o instrumento de proteção à referência cultural dos diversos grupos formadores da nação brasileira; e 3) valorizar o patrimônio cultural como direito a que os grupos sociais podem recorrer à proteção, como referências em que aportam suas identidades, ao mesmo tempo em que se contrapõe a um patrimônio fetichizado, descolado da prática social.

No primeiro tópico, aquele que não destitui o patrimônio das relações sociais conflitivas em que está inserido, destaca-se o trabalho sobre as palafitas do Bode, no bairro de Pina, em Recife-PE[4]. As autoras traçam uma crítica ao modelo de produção e reprodução da cidade em que determinadas pessoas foram impelidas a viverem sobre palafitas em um processo de exclusão social. No entanto, a reflexão que elas propõem contrapõe-se ao discurso hegemônico que atalha as soluções a esse problema social com o deslocamento daqueles moradores para outras áreas da cidade, desconsiderando suas práticas sociais e econômicas. Elas demonstram como trata-se de uma região em permanente conflito pela pressão de investimentos corporativos que prefeririam a expulsão deles. Seguindo uma abordagem problematizadora, as autoras transformam a abordagem epistemológica a fim de valorizar os fazeres daquelas pessoas possibilitados pela vida sobre palafitas. Usam as referências culturais produzidas naquele contexto como argumento na luta pela permanência daquelas pessoas ali: pela regularização e pelo reconhecimento daquelas

[4] *Apresentação de REIS, Vanessa M.; MENDES, Letícia T. intitulada Palafitas dos Bode: patrimônio cultural material?, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

pessoas naquele local. Sem negar as contradições e precariedade da vida sobre as palafitas, elas listam vários saberes, lugares, expressões e celebrações que sustentam a identidade palafiteira daquelas pessoas.

Essa experiência utiliza o patrimônio como elemento mediador para mobilizar as pessoas em torno da realidade social em que vivem, para perceberem-se sujeitos da história, ao mesmo tempo que os patrimônios inventariados são usados como argumento pela manutenção da relação estabelecida entre as pessoas e o lugar que habitam.

No segundo aspecto, sobre a visão do Estado como demiurgo que neutraliza a agência dos grupos sociais. Uma provocação bastante pertinente é feita sobre o instrumento de registro do patrimônio imaterial, as consequências dessa chancela para a prática cultural e os conflitos que se desdobram entre os grupos envolvidos[5]. Embora o instrumento do patrimônio imaterial seja costumeiramente abordado positivamente porque ele contribui para a superação do patrimônio de pedra e cal e possibilita o reconhecimento de referências culturais pertencentes a grupos sociais até então alijados do patrimônio nacional, são bem-vindas reflexões que problematizam esse instrumento a fim de aperfeiçoá-lo. No estudo se elucida as tensões surgidas a partir de 2005 com a mobilização do Iphan para reconhecer o carimbó como patrimônio nacional. A partir da análise dessa iniciativa, foi problematizada a relação entre aquelas pessoas a quem foi conferida a tutela de representantes das práticas em oposição às demandas de outros praticantes de outros grupos. Nesse processo de registro, é preciso refletir sobre as relações de poder e as ingerências estatais sobre a prática popular.

Outra abordagem trata dos desdobramentos do estudo feito sobre as construções remanescentes da escravidão em Areia-PB[6]. Sob o provocante termo "senzala não é casa", a pesquisa demonstrou como o patrimônio imóvel da escravidão daquela região levou à valorização da memória negra e quilombola e a identificação de práticas culturais que permanecem ainda no presente e remetem ao passado daquelas pessoas que foram escravizadas.

Ambos os trabalhos partem inicialmente de uma análise da responsabilidade fundamental que o Estado possui como agente promotor e defensor do direito à memória. No entanto, os dois levam a uma reflexão mais aprofundada sobre como em uma democracia o mesmo Estado deve acolher os conflitos inerentes à sociedade. Da mesma forma, reconhecem como os grupos se mobilizam e criam estratégias para defender seus interesses, seguindo possibilidades apresentadas pelos mecanismos legais.

---

[5] *Apresentação de CHAGAS JUNIOR, Edgar M.; LIMA, Andrey F. intitulada Patrimônio cultural, inventário, ativismo cultural e trabalho de campo: a experiência do INRC do carimbó no Pará, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

[6] *Apresentação de AZEVÊDO, Natália da Silva intitulado Senzala não é casa: arquiteturas remanescentes da escravidão, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

Já no terceiro aspecto inspirado em Chauí, sobre os direitos que compõem a democracia, destaca-se o direito à memória. Ainda que no início da pesquisa, o esforço no processo de identificar, registrar e cartografar as práticas, os saberes e as pessoas que "trançam cabelos afros" apontam possibilidades de valoração[7]. Essa é uma boa experiência para se refletir como a ampliação da noção de patrimônio cultural envolve a superação de paradigmas, temas e métodos hegemônicos. A argumentação construída sobre a importância dos trançados dos cabelos das pessoas afrodescendentes revela a incapacidade da noção de patrimônio hegemônica em abarcar a complexidade das referências culturais. Ao mesmo tempo em que a ampliação do seu significado possibilita o reconhecimento dos saberes e fazeres de grupos sociais que até então não foram devidamente reconhecidos como formadores da nação brasileira.

POLÍTICAS PARA O PATRIMÔNIO CULTURAL: AS INSTITUIÇÕES NO ESTUDO, INVENTARIAÇÃO, TOMBAMENTO/REGISTRO, MANUTENÇÃO, RECUPERAÇÃO E DEMAIS INTERVENÇÕES NOS BENS PATRIMONIAIS

No que se refere às políticas para o patrimônio cultural, a diversidade das questões possíveis abrange: diferentes escalas geográficas – internacional, nacional, estadual e municipal –; diferentes tipologias de bens culturais – patrimônio edificado, museológico e natural –; diferentes instrumentos de identificação e reconhecimento – inventários, Lista do Patrimônio Mundial, tombamento, lugares de memória; e dispositivos de gestão – *Red List*, Lista do Patrimônio em Perigo, autorização para a saída de obras de arte, planos diretores, normas de gestão e fiscalização de intervenções em bens tombados.

Apesar dessa variedade de questões, do ponto de vista da argumentação central dos trabalhos, tendo em vista o perfil do livro e as atuais demandas do real, esses podem ser agrupadas em três problemáticas na análise das políticas públicas de patrimônio, referentes: 1) a necessidade de efetivação da participação social ativa nas decisões de identificação, reconhecimento e gestão; 2) a busca pela decolonização dos discursos e práticas institucionais e 3) os desafios presentes ainda hoje nos processos de patrimonialização da natureza.

[7] *Apresentação de SILVA, Layla Maryzandra Costa intitulada Trançando saberes ancestrais. Anais do Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

A primeira questão foi abordada, por exemplo, quando se discutiu a presença da sociedade civil no conselho municipal da cidade paulista de Suzano[8] ou em relação às audiências públicas realizadas para a elaboração do Plano de Preservação do Conjunto Urbano de Brasília[9]. A princípio, concatenado com as discussões realizadas nas mesas do evento, é preciso que esteja claro que para se garantir a participação ativa da sociedade no âmbito das políticas públicas de patrimônio é necessário ir além dos procedimentos burocratizados e demasiadamente engessados como são as audiências públicas e os conselhos. É necessário que as populações locais sejam envolvidas na construção de um patrimônio compartilhado, considerando as necessidades e as expectativas das comunidades, implicando, segundo Scifoni (2012), em uma construção que é coletiva e não uma ação burocraticamente implantada de cima para baixo pelas instituições, em que as atividades de educação patrimonial aparecem como componente essencial dos processos de identificação, reconhecimento e gestão do patrimônio.

Essa discussão nos leva à segunda problemática observada nas argumentações dos trabalhos/capítulos apresentados, aquela relacionada à busca pela decolonização dos discursos e práticas institucionais. Como fica claro na abordagem de conflitos entre os valores reconhecidos pelo Estado e aqueles atribuídos pelas comunidades para os bens denominados como "matas sagradas" e "sombras *di polon*", em que o primeiro não considera a ontologia e as formas particulares de relação dos povos africanos com a natureza[10], uma vez que, conforme destaca Harrison (2013), para povos como esse, natureza e cultura seriam inseparáveis.

Assim, tais práticas que tendem a importar modelos eurocêntricos fazem parte do que Bosi (1992) denominou como "empreendimento colonial" ao analisar o caso brasileiro, compreendendo a colonização como um fenômeno dialético não apenas econômico – a satisfação das necessidades materiais –, mas também cultural, associado de forma orgânica a um sistema simbólico concebido enquanto transplante de um passado repleto de imagens, símbolos e ritos para um novo espaço e uma nova realidade, revelando um complexo jogo de forças entre identidades hegemônicas e alteridades subalternas na medida em que práticas econômicas e culturais do colonizador se sobressaem em detrimento da substituição e da coação dos povos autóctones.

---

[8] *Apresentação de IERVOLINO, Marcilene Romão Santos, intitulada A experiência da cidade de Suzano no processo de preservação patrimonial, com a criação do Conselho Municipal de Patrimônio Cultural da cidade, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

[9] *Apresentação de NAVARRO, Luciana Jobim, intitulada Inserção de habitação de interesse social e moradia popular em centros urbanos tombados: avanços e contradições no projeto de lei do Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília - PPCUB., durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

[10] *Apresentação de SILVA, Maurício Wilson Camilo, intitulada O processo da patrimonialização e a (re)significação dos espaços de memória: caso das Matas Sagradas e Sombras Di Polon na África Oeste, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

A terceira problemática apreendida é relacionada aos desafios presentes ainda hoje nos processos de patrimonialização da natureza[11]. Compreendido como mais uma dimensão do patrimônio cultural, como o edificado, o arqueológico ou o imaterial, o patrimônio natural, como destaca Scifoni (2009), é constituinte da formação do campo e está presente desde as primeiras ações dos órgãos de patrimônio no Brasil.

Apesar disso, se verifica ainda hoje uma grande incompreensão sobre o tema, desdobrando no processo definido por Pereira (2023) como ajuste autorizado do patrimônio natural, que se viabiliza por ações revisionistas daquilo que historicamente foi sendo construído no âmbito conceitual, legal e da prática de proteção no sentido de adequá-la aos conhecimentos profissionais e às expertises dos especialistas que historicamente dominaram a prática patrimonial, se conformando na criação de discursos que buscam excluir, negar e delegar a tutela do patrimônio natural.

Além disso, ao contrário do que ocorria em momentos históricos anteriores, quando a suspensão da proteção se dava de forma explícita por meio do cancelamento do tombamento via despacho do Presidente da República, na contemporaneidade se busca, através de um pretenso discurso técnico, eliminar os obstáculos existentes no aparato jurídico em vigor, considerado pelo mercado demasiadamente rígido e impeditivo do pleno desenvolvimento de atividades econômicas. Mantendo, contudo, o *status* da proteção do bem, afastando, assim, os órgãos de patrimônio de conflitos que possam contestar a capacidade de seus especialistas no trato de um tipo específico de patrimônio, o natural, o que revelaria a necessidade de compartilhamento do campo com outros especialistas, constituindo-se em processos de flexibilização em detrimento da proteção.

Ademais, ao analisar os circuitos alternativos de comércio de objetos culturais, em particular os de artefatos indígenas foi verificado, por meio de análise da burocracia do Estado, o que era uma venda ilegal transformou-se em um "empréstimo" a longo prazo de uma coleção do Museu do Índio, no Brasil, ao Museu Histórico de Lille, na França[12], revelando que os processos de ajuste autorizado podem estar atingindo outras tipologias patrimoniais para além do natural.

---

[11] *Apresentações de BAUDOUIN, Wazime Mfumukala Guy; CHRISTOFOLETTI, Rodrigo. intitulada O patrimônio natural da República Democrática do Congo em perigo - discussões sobre a Red List da Unesco; e de SANTOS SILVA, Joatan Jonas dos; SOUZA, Roanny Assis de; ARAÚJO, Carla Elizabeth Godeiro de, intitulada O papel do IDEMA na preservação das falésias como patrimônios paisagísticos naturais no Rio Grande do Norte (RN), durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

[12] *Apresentação de GUIMARÃES, Clarissa Reis intitulada "Sob o manto da legalidade": burocracia e os novos caminhos no comércio de objetos culturais, durante o Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginários, 2023.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se um balanço crítico dos nossos quase 40 anos de democratização no patrimônio cultural brasileiro nos revela inúmeros desafios, não podemos deixar de reconhecer que nossa trajetória ainda é recente e temos um longo caminho de lutas. Os avanços legais conquistados na década de 1980 e nos anos 2000 ainda não foram implementados plenamente e seguem sendo retraídos, mesmo com as recentes perspectivas de reconstrução democrática.

Nesse percurso, e em nossa análise, as centelhas vislumbradas são aquilo que reconhecemos como lampejos para reconstruir um patrimônio mais democrático. A centelha é fruto de uma descarga elétrica que irrompe em luz e som, causando espanto e desconforto. São partículas potentes que nos apontam caminhos de mudança. Uma centelha pode provocar um grande incêndio. Precisamos perceber as propostas sutis que revelam potencialidades de transformação. Esse posicionamento pode ser uma estratégia para avançarmos de maneira radical na constituição de uma sociedade democrática. Pois, como visto a partir de Chauí (2013) não é apenas o patrimônio que precisa se democratizar, são as bases de nossa sociedade.

Como indicado na introdução, ainda existem alguns discursos que, embora pretendam contestar a lógica do patrimônio cultural hegemônico, não conseguem completar a virada democrática, pois lhes falta reconhecer justamente essa relação entre a concepção de patrimônio cultural e o modelo de sociedade almejado. Não basta revestir com novos métodos e abordagens problemas antigos do campo do patrimônio.

As centelhas de esperança podem ser identificadas nos capítulos deste livro que recolocam o patrimônio como mediador dos embates políticos e públicos a fim de transformar as relações de desigualdade. São apresentadas discussões que propõem repensar como as referências culturais podem estar a serviço da democratização da sociedade visando, por exemplo, a permanência de grupos sociais em determinado local, a afirmação de identidades desconsideradas pela ideia hegemônica de nação, o reconhecimento de sujeitos até então oprimidos pelo modelo socioeconômico, e a proteção da natureza como elemento substancial da cultura e como espaço a ser protegido da exploração.

Ainda nesse esforço epistemológico de construir formas de valoração do patrimônio cultural participativas e cidadãs fica bastante evidente como o campo da educação patrimonial possui potencialidades. Em uma perspectiva paulofreiriana, as ações educativas podem ser concebidas como forma de sensibilizar os sujeitos sobre o seu contexto cultural a fim de problematizar as relações em que estão inseridos. Se por muito tempo a educação foi acionada como estratégia de divulgar um patrimônio excludente e incutir na cabeça das pessoas seus valores opressores; a partir das reflexões sobre os inventários participativos apresentadas, a educação pode ser tomada como um meio de denunciar as insuficiências do patrimônio hegemônico e anunciar outros patrimônios mais democráticos.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHAUI, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Org. André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013. (Escrito de Marilena Chaui, v. 2)

DEMARCHI, João L.. Rir do patrimônio hegemônico: outras epistemologias para refundar o patrimônio cultural. **Sillogés**, v. 5, p. 26-55, 2022.

DEMARCHI, João Lorandi; NITO, Mariana Kimie da Silva. Educação e patrimônio cultural: crítica em curso. **Revista CPC**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 34, p. 133–147, 2022.

HARRISON, Rodney. **Heritage**: Critical Approaches. Londres: Routledge, 2023.

HOLSTON, James. Espaços de cidadania insurgente. **Revista do Patrimônio**, nº 24, 1996. p. 243 a 253.

MENESES, Ulpiano T. B. de. "O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas". In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, I, 2009, Ouro Preto/MG. **Anais...** Brasília-DF: Iphan, vol. 1, p. 25-39, 2012.

MENESES, Ulpiano T. B. de. "Repovoar o patrimônio ambiental urbano". **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 36, p. 39-51, 2017.

MICELI, Sérgio. "SPHAN: refrigério da cultura oficial". **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 22, p 44-47, 1987.

PEREIRA, Danilo Celso. **Patrimonialização da natureza**: da sua incorporação à Constituição Cidadã ao ajuste autorizado do patrimônio natural. 2023. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

SCIFONI, Simone. Educação e patrimônio cultural: 1
TOLENTINO, Átila Bezerra. **Educação Patrimonial**: reflexõ
Iphan, 2009. p. 173-190.

SCIFONI, Simone. A desregulamentação do patrimônio natu
Batista da; BRUSADIN, Leandro Benedini; PIRES, Maria do
e Turismo: limiar entre história, memória e poder. São Paul
p. 173-190.

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. New York: Routledge, 2

FAPESP

CAPES

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

NELAC
núcleo de pesquisa
em estudos de linguagem
em arquitetura e cidade

EDIÇÃO

IAU USP

2024

IAU USP