

ANAIS DO ENIPAC 2021

Patrícia de Oliveira Areas
Cibele D. Piva
Dione da Rocha Bandeira
Felipe Borborema Cunha Lima
Fernando Cesar Sossai
Roberta Barros Meira
Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

Patrimônio, Memória e

Desenvolvimento Sustentável

mestrado e doutorado

univille





V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

COMISSÃO ORGANIZADORA

Patrícia de Oliveira Areas

Cibele D. Piva

Dione da Rocha Bandeira

Felipe Borborema Cunha Lima

Fernando Cesar Sossai

Roberta Barros Meira

Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes

COMISSÃO CIENTÍFICA

André Colonese

Cibele D. Piva

Cleusa Maria Gomes Graebin

Cristina Vargas Cardematori

Daniela Pistorello

Dione da Rocha Bandeira

Euler Renato Westphal

Felipe Borborema Cunha Lima

Fernando Cesar Sossai

Ignácio López Moreno

Ilanil Coelho

João Carlos Ferreira de Melo Júnior

Judite Sanson de Ben

Luana de Carvalho Silva Gusso

Mariluci Neis Carelli

Maria Luiza Schwarz

Martha de Alba Gonzales

Nadja de Carvalho Lamas

Patrícia de Oliveira Areas

Raquel Alvarenga Sena Venera

Roberta Barros Meira

Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes

Taiza Mara Rauen Moraes



PRODUÇÃO EDITORIAL

Maître Editora

COORDENAÇÃO GERAL

Cibele D. Piva

REVISÃO

Ana Carolina Luz

PRODUÇÃO GRÁFICA / DIAGRAMAÇÃO

Bruna de Souza Medina

Julio Cesar Vieira

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Encontro Internacional Interdisciplinar em
Patrimônio Cultural (5. : 2021 : Joinville, SC)
Anais do V Enipac [livro eletrônico] : patrimônio,
memória e desenvolvimento sustentável. -- 1. ed. --
Joinville, SC : Maître Editora, 2022.
ePub.

Vários autores.
Vários organizadores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-997814-2-1

1. Desenvolvimento sustentável 2. Meio ambiente
3. Memórias 4. Paisagens 5. Patrimônio cultural
I. Título.

22-116744

CDD-363.69

Índices para catálogo sistemático:

1. Patrimônio cultural : Memória e preservação
363.69

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



SUMÁRIO

A RELAÇÃO TRABALHO-EDUCAÇÃO NAS ATIVIDADES DE PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL: OS IMPACTOS DA E A PERSPECTIVA PÓS PANDEMIA

O IMPACTO DA PANDEMIA NAS ATIVIDADES CULTURAIS DO CENTRO HISTÓRICO-CULTURAL SANTA CASA: AS ALTERNATIVAS E LIMITAÇÕES.....8

Susana Sanson de Bem / Moises Waismann

CONSEQUÊNCIAS DA PANDEMIA PARA AS TRABALHADORAS DO COMÉRCIO DE TAQUARA/RS.....16

Camila Paviani / Marcos Paulo Dhein Griebeler

AMBIENTE, PAISAGEM E ARQUEOLOGIA: NOVOS DESAFIOS PARA O PATRIMÔNIO E A SUSTENTABILIDADE

AS PAISAGENS INVISÍVEIS NA MOÇAMBIQUE LITERÁRIA DE MIA COUTO: OS PROCESSOS DE SILENCIAMENTO E RESISTÊNCIA EM TORNO DO PATRIMÔNIO AMBIENTAL.....34

Julio Cesar Vieira / Roberta Barros Meira / Taiza Mara Rauen Moraes

O RECONHECIMENTO DO GEOPARQUE CAMINHOS DOS CÂNIONS DO SUL PELA UNESCO E SEU IMPACTO NA COMUNIDADE QUILOMBOLA SÃO ROQUE.....47

Anna Lethicia dos Santos / Dione da Rocha Bandeira / Mariluci Neis Carelli / Juliano Bitencourt Campos

OS IMPACTOS DA URBANIZAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE A CIDADE DE CANOAS/RS, SUAS RELAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS, DO INÍCIO DO POVOAMENTO ATÉ A CONTEMPORANEIDADE.....60

Jairo Alberto Vieira Schutz / Cristina Vargas Cademartori

HISTÓRIAS RIO ABAIXO: OS DESAFIOS DA PESQUISA E CONSERVAÇÃO DO SAMBAQUI CUBATÃO I.....78

Dione da Rocha Bandeira / Fernanda Mara Borba / Maria Cristina Alves

(COM)POSIÇÕES DE GÊNERO A PARTIR DAS MATERIALIDADES.....93

Jéssica Borges Caikoski / Rosane Patrícia Fernandes / Sandra Paschoal Leite de Camargo / Raquel Alvarenga Sena Venera / Dione da Rocha Bandeira

TURISMO CULTURAL COMO FATOR DE DESENVOLVIMENTO LOCAL: UMA ANÁLISE DA LINHA PALMEIRO.....103

Fabiana Tramontin Bonho / Judite Sanson de Bem

ARTE, PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E PRÁTICAS DECOLONIAIS

O PAPEL ECONÔMICO E CULTURAL DAS MULHERES NEGRAS NO BRASIL NOS REGISTROS DE JEAN-BAPTISTE DEBRET (1816-1831).....114

Luana Hellmann / Roberta Barros Meira

“EU PERSISTIA E REPETIA AS PALAVRAS MAIS DURAS”: A LITERATURA QUE DENUNCIA AS MARCAS DO PASSADO ESCRAVAGISTA EM “TORTO ARADO”, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR....126

Luana Seidel / Taiza Mara Rauen Moraes

O PAPEL SOCIAL DE MEMÓRIAS IDENTITÁRIAS DE MÚSICOS.....137

Sebastião G. Feitosa / Taiza Mara Rauen Moraes

CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA DE ARTES NA CIDADE DAS INDÚSTRIAS: RECORTE ENTRE AS DÉCADAS DE 1960-1970.....149

Juliana Rossi Gonçalves / Taiza Mara Rauen Moraes

SMYKALLA DAS RUAS AO DESENHO.....159

Angela Luciane Peyerl / Naiara Anacleto

PIXAÇÃO E PATRIMÔNIO CULTURAL: PESQUISA ESTADO DO CONHECIMENTO.....174

Larizza Bergui de Andrade / Nadja de Carvalho Lamas

MUSEALIZAÇÃO DO CORPO EM MOVIMENTO.....185

Angela Luciane Peyerl / Nadja de Carvalho Lamas / Luana de Carvalho Silva Gusso

MUSEUS, ACERVOS E REPRESENTAÇÕES

RECUPERANDO E REIMAGINANDO A REPRESENTAÇÃO AFRO-BRASILEIRA NO MUSEU HISTÓRICO DE ITAJAÍ: REFLEXÕES SOBRE AS AÇÕES DA 19ª SEMANA DE MUSEUS.....198

Evelise Moraes Ribas / Tayná Mariane M. de Castro

POTENCIALIDADE PATRIMONIAL: PROBLEMÁTICA E ESTUDO DE CASO.....208

Gabriel Henrique de Oliveira Furlanetto / Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes

PAISAGEM SONORA E O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL: UM ESTADO DA ARTE.....223

Mirtes Antunes Locatelli Strapazon / Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes

RELAÇÕES ENTRE O COLECIONISMO, REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA E A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL.....238

Vivian Letícia Busnardo Marques / Luana de Carvalho Silva Gusso

O PATRIMÔNIO CULTURAL E ARTE CATARINENSE: TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA

FOLGUEDO BOI DE MAMÃO: A PERFORMANCE.....255

Lucélia Destefani / Nadja de Carvalho Lamas / Alena Rizi Marmo Jahn

O PATRIMÔNIO QUE SE FAZ NAS RUAS.....265

Artur Hugo da Rosa

MEMÓRIAS DA COZINHA: REMOBILIZAÇÃO E REORGANIZAÇÃO DA NATUREZA-MORTA EM PAULO GAIAD.....273

Cibele da Silva Ribeiro

O ACERVO DE PINTURAS DO MHSC – PINTURAS DE CAVALETE E RETRATOS.....288

Marco Antônio Baptista

PATRIMÔNIO CULTURAL E HISTÓRIA: DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES COM A EDUCAÇÃO

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: RECONHECIMENTO DO PATRIMÔNIO AMBIENTAL E PAISAGÍSTICO DA CIDADE DE PARANAGUÁ NAS MEMÓRIAS DO RIO ITIBERÊ.....306

Wanderleia Mafra de Moura Correia / Eduardo Harder

O CONHECIMENTO DA ARTE E A FUNÇÃO SOCIAL DA ESCOLA.....323

Sandra Devegili / Fabiani Roberta Pereira

DIREITOS HUMANOS E PATRIMÔNIO EM COMUM: DIÁLOGOS POSSÍVEIS COM A EDUCAÇÃO.....336

Felipe Rodrigues da Silva / Raquel ALS Venera

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL E MUNDIAL: ESTADO DA ARTE, PERSPECTIVAS E DESAFIOS

A INDUSTRIALIZAÇÃO COMO MARCO TEMPORAL DA MODERNIDADE E CONTEMPORANEIDADE? A UNESCO E O RECONHECIMENTO DE BENS ARQUITETÔNICOS COMO PATRIMÔNIOS MUNDIAIS (1981-1990).....351

Vinícius José Mira / Fernando Cesar Sossai / Diego Finder Machado

MEMÓRIAS DO TRABALHO E DE TRABALHADORES SOBRE O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL.....367

Anelise Bonaldi Klöppel / Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes

PROJETO ARQUITETURA URBANA DE JOINVILLE – CONEXÕES COM O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL.....382

Giane Maria de Souza / Dinorah Luísa da Rocha Brüske

PATRIMÔNIOS CULTURAIS E MEMÓRIAS

A PRESENÇA DE POPULAÇÕES NEGRAS E QUILOMBOLAS NA HISTÓRIA DE JOINVILLE.....	398
Bruna de Souza Medina / Raquel Alvarenga Sena Venera	
(RE)CONHECENDO O PATRIMÔNIO CULTURAL DE GRÃO-PARÁ/SC.....	411
Tatiane Soethe Szlachta / Geovan Martins Guimarães	
NARRATIVAS HISTÓRICAS COLONIAIS: POSSIBILIDADES DE ENTRELAÇAMENTO ENTRE A HISTÓRIA DAS CRENÇAS E A HISTÓRIA INDÍGENA NAS MISSÕES JESUÍTICAS.....	426
Andrew Bernardo Corrêa / Lucas Pscheidt Batista / Roberta Barros Meira	
CAMINHOS QUE LEVAM À PRESERVAÇÃO DA CULTURA: UMA ANÁLISE DO “MARCO TEMPORAL” DA DEMARCAÇÃO DE TERRAS INDÍGENAS NA TRAMITAÇÃO DO RECURSO EXTRAORDINÁRIO Nº 1.017.365/SC.....	442
Luiz Aristeu dos Santos Filho / Euler Renato Westphal / Luana de Carvalho Silva Gusso	
DA ARMAÇÃO BALEEIRA À FREGUESIA: O PROCESSO DE FORMAÇÃO DO “CENTRO HISTÓRICO” DE GAROPABA-SC.....	456
Fabiano Teixeira dos Santos / João Pacheco de Souza / Mara de Oliveira	
ELAS ESCREVEM JUAZEIRO DO NORTE: LITERATURA DE CORDEL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL NA “COLEÇÃO CENTENÁRIO”.....	471
Everton Grangeiro Gonçalves / Daniela Maria Alves Daniel / Viviane Vieira dos Santos	
REFLEXÕES SOBRE O PERCURSO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: POESIA E CIDADE - UMA CARTOGRAFIA DAS MEMÓRIAS DE MARCOS KONDER REIS.....	486
Evelise Moraes Ribas	
TECER E NARRAR: AS EXPERIÊNCIAS PELAS TRAMAS DE UM PANÔ DE MEMÓRIAS.....	502
Rita de Cássia Fraga da Costa / Taiza Mara Rauen Moraes	
PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA: DO GRAFFITI À PRÁXIS DOCENTE – UM ENSAIO.....	512
Haro Ristow Wippel Schulenburg / Raquel Alvarenga Sena Venera / Taiza Mara Rauen Moraes	
PATRIMÔNIO DIGITAL E O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DA DEMOSCENE: O PRIMEIRO PATRIMÔNIO DIGITAL RECONHECIDO PELA UNESCO.....	520
Maria Elena Medeiros Marcos	



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

**A RELAÇÃO TRABALHO-EDUCAÇÃO NAS
ATIVIDADES DE PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E
DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL: OS IMPACTOS
DA E A PERSPECTIVA PÓS PANDEMIA**



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

O IMPACTO DA PANDEMIA NAS ATIVIDADES CULTURAIS DO CENTRO HISTÓRICO-CULTURAL SANTA CASA: AS ALTERNATIVAS E LIMITAÇÕES

Susana Sanson de Bem | Doutoranda no PPGMSBC |
Universidade La Salle Canoas | susana.202110414@unilasalle.edu.br
Moises Waismann | Doutor em Educação | Universidade La Salle Canoas |
moises.waismann@unilasalle.edu.br

Introdução

O Centro Histórico Cultural Santa Casa é uma instituição cultural, histórica, de pesquisa e de educação, bem como um espaço que salvaguarda a memória da saúde e da medicina do Brasil e do estado do Rio Grande do Sul, em especial da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, que para a sua manutenção financeira recorre a recursos públicos, obtidos através de processos licitatórios e pela iniciativa privada, visto que não recebe nenhum aporte via Santa Casa, ou seja, nenhum recurso da saúde é repassado ao centro histórico-cultural. Desta forma, a participação do público é fundamental. Durante o período pandêmico dos anos de 2020 e 2021, a circulação de pessoas foi reduzida, como forma de diminuir a transmissão do vírus SARS-CoV-2, fazendo com que a instituição tivesse que se reorganizar para fazer frente aos desafios colocados.

Neste sentido, esta comunicação tem por objetivo apresentar as estratégias elaboradas e colocadas em prática pela instituição. Acredita-se que esta comunicação possa contribuir com a memória deste período especial na vida da humanidade, assim como deixar registrados os esforços na elaboração de alternativas na gestão dos espaços culturais, visto que estes necessitam de uma gestão sustentável para que continuem prestando os serviços para a comunidade.

Eu sou história, cultura e entretenimento. Eu sou o Centro Histórico Cultural Santa Casa, mas pode me chamar de CHC. Aqui você encontra arte, história, educação, lazer e propósito, porque quando você participa da nossa programação, compra nossos produtos ou faz um

evento conosco, você contribui para que mais cultura chegue à comunidade, por isto o CHC é seu também (CHC SANTA CASA, 2021).

Com esta apresentação são iniciados os eventos realizados pelo CHC Santa Casa, espaço criado para a disseminação do conhecimento e entretenimento. Com o advento da pandemia, oficialmente adotado a partir de março de 2020, e a proibição de aglomerações, obrigando os estabelecimentos culturais e educacionais (inclusive as visitas guiadas de escolas, que aconteciam anteriormente, deixaram de ocorrer), dentre outros, a ficarem por tempo indeterminado fechados, o CHC precisou se reinventar para se manter. Desde então, reorganizando a estrutura, passou a oferecer, ao invés de eventos presenciais, eventos on-line.

Na Figura 1 apresenta-se o CHC Santa Casa. Vista da fachada.



Fonte: Revista News (2021).

Inicialmente, foram realizadas *lives* com o próprio pessoal: historiadoras(es), arquivistas, bem como com profissionais da área da saúde (médicas(os) do corpo clínico da Santa Casa) e convidados, como os profissionais envolvidos desde a idealização, concepção, captação de recursos, projetos até a execução do espaço. São estes: arquitetos, engenheiros, artistas plásticos, entre outros. Mas, para produzir material que pudesse ser vendido (arrecadação), fez-se necessária a aquisição de equipamentos para a adequação da programação, como material de filmagem, por exemplo.

Salienta-se que o CHC Santa Casa localiza-se no Complexo Hospitalar Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre/RS, no Centro Histórico da capital gaúcha, compreendendo: um teatro, museu, espaço para atividades educacionais (história, arqueologia, museologia, arquivologia), cafeteria, loja e hall. Da mesma forma, estão sob a responsabilidade do CHC as atividades culturais e educacionais realizadas no Cemitério da Santa Casa, que encontra-se externo ao Complexo.

Possui administração própria, ou seja, nenhum recurso da saúde recebido pela Santa Casa é destinado para tal, obrigando-se, o CHC, a buscar a sua manutenção pela venda de ingressos de peças teatrais e shows, locação de espaços para eventos técnico-científicos, cursos, vendas de artigos na loja e a busca de patrocínios de empresas e doadores particulares, bem como através da Lei de Incentivo à Cultura e demais formas legais de obtenção de recursos.

Metodologia

O presente estudo trata-se de uma pesquisa documental, que se utiliza de entrevista como fonte dos dados, assim como de material disponibilizado pela administração do CHC, tanto bibliográfico quanto vídeos, e a utilização do ambiente virtual para a busca dos eventos ocorridos (YouTube e Sympla). Para o exame dos dados produzidos, recorre-se à técnica da análise de conteúdo.

Etapas identificadas:

- Pesquisa, via internet, de instituição cultural localizada em Porto Alegre/RS.
- Entrevista on-line e presencial com a produtora cultural¹ do CHC.
- Fornecimento, pela produtora, de material inicial para conhecimento geral do que é o Centro Histórico Cultural Santa Casa.
- Levantamento de produções do CHC junto ao canal do YouTube da instituição e site Sympla (plataforma on-line de eventos e cursos). Período de análise: de março de 2020 a outubro de 2021 (adotado o período entre o comunicado oficial da pandemia e o momento de produção deste material).
- Tabulação dos dados obtidos. Variáveis selecionadas: data, título, assunto, pago/gratuito.

¹ Entrevistas realizadas nos dias 16/06/2021 e 22/06/2021 com a produtora cultural do CHC Santa Casa, Renata Meirelles, on-line e presencial, respectivamente, no próprio CHC.

- *Corpus* da pesquisa, a partir da tabulação, compreende: 108 eventos (87 eventos inéditos e seis que tiveram mais de uma apresentação).
- Posteriormente, fez-se o agrupamento da produção dentro das categorias de análise: educação, história, história da saúde, música, dança, teatro e memória.

No Quadro 1 apresentam-se os nomes dos eventos, conforme levantamento realizado.

Quadro 1 - Eventos produzidos pelo CHC Santa Casa, período 2020-2021.

Nome do Evento
5ª Semana Nacional de Arquivos. Arquivos em Tempos de Pandemia
5ª Semana Nacional de Arquivos. Fazendo História Oral em Tempos Pandêmicos
5ª Semana Nacional de Arquivos. Genealogia: Minha Experiência nos Açores
5ª Semana Nacional de Arquivos. Noções Básicas de Genealogia Parte 2
5ª Semana Nacional de Arquivos. Noções Básicas de Genealogia: Como Fazer
5ª Semana Nacional de Arquivos. Oficina “Arquivos Pessoais: Organizando Documento e Preservando Nossas Memórias”
5ª Semana Nacional de Arquivos. Por que o Passado Importa?
Amor e Água - Dona Conceição
CHC Educa: As Ações Educativas da Museu de História da Medicina do RS
CHC Educa: Casa da Memória: Educação para o Patrimônio, Arte e Memória Institucional
CHC Educa: Conhecendo o Programa Educação em Espaços de Memória
CHC Educa: Conhecendo o Programa Educação em Espaços de Memória
CHC Educa: Educação em Espaços de Memória: Programa Educativo CHC Santa Casa
CHC Educa: Fazendo do Cemitério uma Ferramenta de Estudos para o Ensino Médio
CHC Educa: Matemática e Arquitetura de Porto Alegre
CHC Educa: Memória e Parque de Ciências: Museu Histórico do Instituto Butantan
CHC Educa: O Memorial do Colégio Farroupilha: um Passado sob os Olhos do Tempo Presente
CHC Educa: Percursos do Museu da Vida no Campo da Acessibilidade Cultural
CHC Educa: Pesquisa Arqueológica e Educação: Experiências na Santa Casa
CHC Música: Filha do Sol - Ardente
CHConecta Kids: Musicalizando em Casa
CHConeta: Concerto Orquestra Jovem do Rio Grande do Sul
CHConeta: Som da Madeira
Ciclo de Palestras Histórias da Saúde
Ciclo de Palestras Histórias da Saúde - A Longa e Árdua Conquista do Coração
Ciclo de Palestras Histórias da Saúde - A Tísica e os “Pulmões Ardentes” na História do Homem

Ciclo de Palestras Histórias da Saúde - Morte e Finitude
Ciclo de Palestras Histórias da Saúde: A Humanização que Qualifica
Ciclo de Palestras Histórias da Saúde: A Saúde da Mulher: a Experiência na África
Ciclo de Palestras Histórias da Saúde: A Tuberculose e Outras Enfermidades
Ciclo de Palestras Histórias da Saúde: Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre: do Acolhimento Caritativo à Enfermagem Contemporânea (do Século XIX ao XXI)
Ciclo de Palestras Internacional Pandemias na História: da Idade Média à Atualidade. Sessão 2
Ciclo de Palestras Histórias da Saúde: Bioética da Finitude da Vida
CuriosaMente
Curso: Acervo em Foco: a Conservação de Metais pelo Olhar da Química
Diálogo nas Folhas em Branco
Emilio Sessa Entre a Misericórdia e a Arte: Ornamentação da Capela Nosso Senhor dos Passos
Experimentações do Patrimônio: Diversidades e Resistências
Flamenco Imaginário
Fôlego: Um Espetáculo de Dança / Esperança
Fotografia, História e Patrimônio
Fotografias: Dicas Práticas de Conservação e Preservação
Fragmentos de uma História de Todos Nós - Museu Joaquim Francisco do Livramento

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Já na Tabela 1, apresenta-se a tabulação dos dados dos eventos por período, categoria e gratuito. Salienta-se que optou-se por apresentar desta forma (gratuito/pago) em função da quantidade de dados obtidos, o que dificultaria sua compreensão e análise.

Tabela 1 - Distribuição da produção do CHC Santa Casa por período, categoria e gratuito.

		Gratuito							Total
		Dança	Educação	História	História saúde	Memória	Música	Teatro	
2020	Total								3
	Exposição								
	Trim4								
	On line								3
	Trim3								2
	Trim4								1
2021	Total	2	17	26	1	12	1	1	68
	On line	1	15	24	1	12	1	1	62
	Trim1		4	1		2			8
	Trim2		7	17		6	1	1	34
	Trim3	1	3	6	1	3			17
	Trim4		1			1			3
	On line / presencial			1					1
	Trim3								
	Trim4			1					1
	Presencial	1	1	1					4
	Trim2								
	Trim3			1					1
	Trim4	1	1						3
	Presencial - cemitério		1						1
	Trim3		1						1
Trim4									
Total Geral		2	17	26	1	12	1	1	71

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

De igual forma, na Tabela 2, apresenta-se a mesma distribuição de categorias, porém, na modalidade paga.

Tabela 2 - Distribuição da produção do CHC Santa Casa por período, categoria e paga.

		Pago					Total
		Dança	Educação	História	Música	Teatro	
2020	Total		1	1	2		4
	Exposição			1			1
	Trim4			1			1
	On line		1		2		3
	Trim3						
	Trim4		1		2		3
2021	Total	1	3		4	3	12
	On line					1	2
	Trim1						
	Trim2						
	Trim3					1	2
	Trim4						
	On line / presencial	1			4	2	7
	Trim3				1	1	2
	Trim4	1			3	1	5
	Presencial		1				1
	Trim2		1				1
	Trim3						
	Trim4						
	Presencial - cemitério		2				2
	Trim3		1				1
Trim4		1				1	
Total Geral		1	4	1	6	3	16

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Percebe-se, pela distribuição da programação, a evolução do CHC na produção de eventos culturais, sendo que começou por atividades educativas e técnico-científicas, posteriormente adaptando-se à produção de atrações cênicas, de música, dança e afins pagas.

Análise dos dados

Pela análise das informações obtidas, verificou-se que o CHC Santa Casa passou por um período de adaptação de programação, partindo de um contexto com zero evento on-line para totalmente on-line, demonstrando que houve uma maturação na produção de materiais e, conseqüentemente, da gestão da instituição.

Da mesma forma, nesta reestruturação, observou-se a manutenção da diversidade de programação dentre as categorias analisadas, o que deixa claro o objetivo do CHC, que é de disseminação de conhecimento, cultura e entretenimento.

Paulatinamente, observa-se a retomada das atividades presenciais devido à flexibilização, por parte das autoridades competentes, das atividades com público, mesmo sendo em quantidade aquém da capacidade de ocupação. Não obstante, neste momento, a oferta de produções encontra-se no formato de exibição híbrida.

É interessante observar que, a partir da disponibilização híbrida, há a possibilidade do público ir ao CHC por um valor ou do público assistir on-line, por um valor menor. Cabe ao público optar, dentro da capacidade liberada, pelo modo de participação.

Considerações Finais

O surgimento de um novo vírus fez com que a ordem mundial fosse revista. Está-se em um período de pandemia, no qual os países tiveram que se unir para buscar um antídoto e, conseqüentemente, a sobrevivência de pessoas e dos meios de produção.

No segmento de cultura não foi diferente. As opções foram reduzidas de sobrevivência de instituições, das pessoas que produzem, bem como dos que consomem cultura — foram e estão sendo prejudicados. Para sobreviver, apenas uma gestão consciente e capacitada pode dar segmento a uma produção de excelência como o CHC Santa Casa. Não há formas milagrosas de gestão. Há, sim, um trabalho extenuante e pautado pelo profissionalismo.

Não há previsão de acabar a pandemia, mas estudos e registros como este poderão ser utilizados no futuro, como meio de resgatar os fatos ocorridos.

Referências

CHC SANTA CASA. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/CHCSantaCasa>. Acesso em: 31.10.2021.

CHC SANTA CASA. Disponível em: <https://www.sympla.com.br/eventos?s=CHC+SANTA+CASA&tab=eventos>. Acesso em: 31.10.2021.

CHC Santa Casa completa sete anos neste sábado. **News**, Porto Alegre, ano 20, junho, 2021. Disponível em: <https://revistanews.com.br/2021/06/03/chc-santa-casa-completa-sete-anos-neste-sabado-05/> Acesso em: 15.07.2021



CONSEQUÊNCIAS DA PANDEMIA PARA AS TRABALHADORAS DO COMÉRCIO DE TAQUARA/RS

Camila Paviani | Especialista - Faccat | camilalampert@faccat.br
Marcos Paulo Dhein Griebeler, Dr. | Faccat | marcosdhein@faccat.br

Introdução

A mulher tem uma representatividade, tanto para a sociedade quanto para a sua família. Observa-se que ela vem tentando conquistar seu espaço no mercado de trabalho. Apesar de existirem muitos obstáculos, como desigualdade e preconceito, as mudanças estão ocorrendo, refletindo-se na forma como as mulheres estão inseridas no mercado de trabalho e quanto aos cargos ofertados. A cidade de Taquara/RS, objeto desta pesquisa, tem como fonte geradora da economia local o calçado, o comércio e escritórios em geral, os quais são as possibilidades encontradas para o desenvolvimento do capital humano (IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2020).

Esta pesquisa tem por objetivo principal analisar os efeitos gerados pela pandemia da Covid-19 nas trabalhadoras do ramo do comércio no município de Taquara/RS. Agregado a este objetivo principal, procura-se, com os objetivos específicos: (a) Identificar os cargos mais demandados para as mulheres neste setor no município de Taquara /RS, bem como (b) analisar as transformações no mercado de trabalho a partir dos dados coletados no site do Novo Caged e, por fim, (c) oferecer ações que intensifiquem a participação do gênero feminino no mercado de trabalho deste município.

Percebe-se que as transformações ocorrem de forma rápida também na cidade pesquisada, pois, no mundo globalizado, a mulher vem ganhando força e acelerando o ritmo da economia.

Em épocas passadas, a mulher não teria espaço de destaque na economia ou na política, como possui atualmente. A Inglaterra e a Alemanha já tiveram mulheres como

Primeiras Ministras, o Chile teve a primeira Presidente mulher da América do Sul e logo após veio da Argentina, em 2011, no Brasil, uma mulher assumiu o comando do país.

Desta forma, devido à importância do trabalho feminino tanto do aspecto econômico como social, questiona-se: **Quais os efeitos gerados pela pandemia da Covid-19 no ramo do comércio para as trabalhadoras deste segmento no município de Taquara/RS?**

Para a realização deste estudo foi utilizada a pesquisa qualitativa. Os dados foram obtidos a partir de coleta de fontes secundárias no site do Novo Caged. Trata-se de uma pesquisa em caráter bibliográfico e de estudo de caso. O período de pesquisa foi de 2020 a 2021 e, de acordo com o painel de informações do Novo Caged, houve uma diminuição no número de admissões no município de Taquara/RS, de 35% no ramo do comércio em 2021. Já em contrapartida, foi constatada uma redução de 48% de desligamento no mesmo período.

Quadros 1 e 2 - Mapa Taquara e Paranhana



Fonte: Diário Oficial Rio Grande do Sul (2008).

Portanto, este estudo visa também contribuir para o aumento da bibliografia sobre o assunto, pois os dados citados na pesquisa podem ser utilizados em futuros estudos sobre o tema abordado.

Referencial teórico

O trabalho de pesquisa delimitou como objeto de estudo objetivo principal analisar os efeitos gerados pela pandemia da Covid-19 nas trabalhadoras do ramo do

comércio no município de Taquara/RS, cidade esta localizada no estado do Rio Grande do Sul.

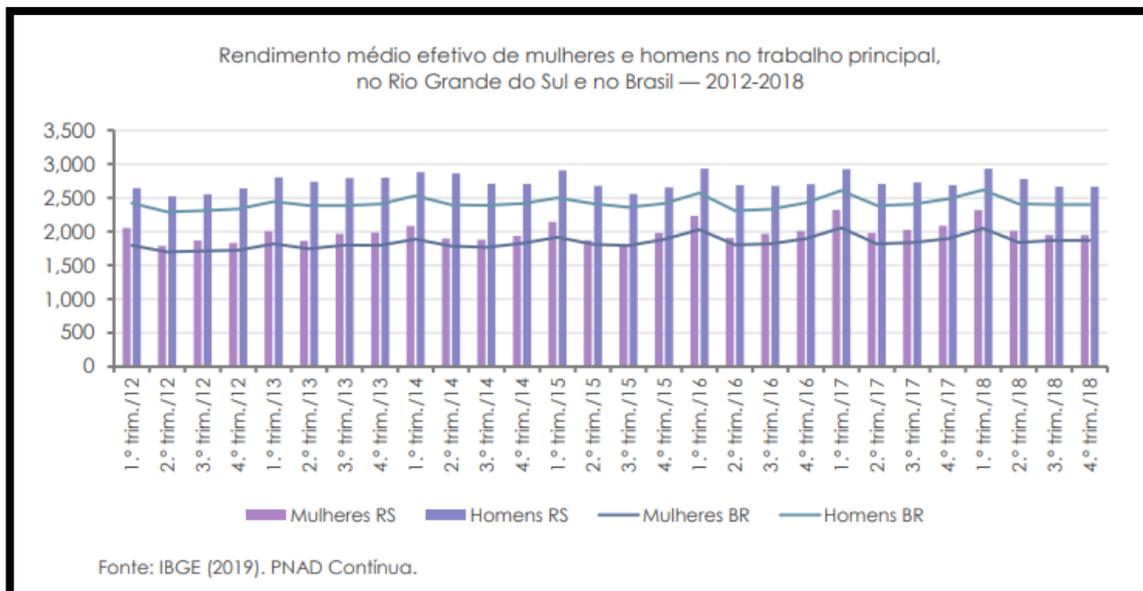
A representatividade da mulher

Não é de agora que a mulher vem tentando colocar em prática ações e reivindicações sobre sua situação perante o mercado de trabalho. Na Constituição Federal Brasileira, no Artigo 113, inciso 1, consta que “todos são iguais perante a lei”. Para Probst (2010), no entanto, desde o século XVII que o movimento feminista começou a provar que não é bem desta forma que funciona a sociedade.

Para o autor, com a consolidação do sistema capitalista e inúmeras mudanças, tais como o desenvolvimento tecnológico, começaram a aparecer as maquinarias nas indústrias e, com elas, a mão de obra feminina.

Apesar de serem maioria na população e minoria no mercado de trabalho, as mulheres têm mais tempo de estudo que os homens, no entanto, sua remuneração continua menor que a dos homens, segundo o IBGE (2020).

Quadro 3 - Rendimento médio real efetivo no trabalho principal



Fonte: MULHERES DO RIO GRANDE DO SUL (2019).

O estudo do DEE - Departamento de Economia e Estatística realizou uma pesquisa com mulheres no mercado de trabalho no período de 2012 a 2018, sendo que, de acordo com a esta pesquisa, no Rio Grande do Sul, no ano passado (2020), o salário

da mulher foi inferior ao do homem em 27,4% e, quando se fala em horas trabalhadas, isso se reflete da mesma forma, ou seja, o salário passa a representar 82% do rendimento dos homens se compararmos os dois.

Segundo Sen (2010), ao analisarmos o papel da mulher em auferir rendimentos, na alfabetização, na qualificação, no mercado de trabalho, nos direitos de propriedades, entre outros, à primeira vista pode parecer díspares e variados. Mas eles possuem algo em comum: todos contribuem de maneira muito positiva para fortalecer a voz ativa e a situação vivida atualmente pelas mulheres, remetendo à sua independência e seu ganho de espaço e poder.

A autora relata que, ao trabalhar fora de casa, a mulher melhora sua posição na sociedade, pois contribui para prosperidade de sua família e, com isso, ganha mais voz ativa, se tornando mais independente, além disso, trabalhando fora a mulher aprende mais, se torna mais qualificada e, por consequência, mais poderosa nas decisões familiares.

O IBGE (2010) também destaca que, apesar das mudanças ocorridas no cenário brasileiro e o crescimento da mulher no mercado de trabalho, a responsabilidade pelos afazeres domésticos ainda era predominantemente feminina em 2005, pois entre as mulheres ocupadas, 92% declararam que eram responsáveis pelos afazeres domésticos. Destaca ainda que o gasto semanal das mulheres, em média, com esses afazeres é de 25,2 horas, para 9,8 dos homens nas mesmas atividades.

A revista Exame (2012) traz o exemplo da empresa Jonhson & Jonhson, que descobriu o grande poder da liderança feminina. Cerca de 60% dos cargos de diretoria da empresa são ocupados por mulheres e dos três presidentes que comandam as unidades de negócios, duas são mulheres. Para isso, foi necessária uma quebra de paradigma, de mudanças culturais.

A participação da mulher no mercado de trabalho

De acordo com o Portal do MEC, o setor do comércio é essencialmente troca, troca econômica, compra e venda de bens, serviços e/ou valores por outros bens, serviços e/ou valores, intermediada atualmente, em sua quase totalidade, pela moeda ou documento que a represente. Visto desta maneira, o comércio é mais do que uma área profissional, constituindo-se atividade indispensável e presente em qualquer setor

ou ramo da economia. No entanto, a existência de empresas e profissionais dedicados única e exclusivamente a atividades comerciais e a grande importância destas como impulsionadoras da economia de um modo geral sugerem que se trate o comércio como uma área profissional.

Segundo o Governo do Estado do Rio Grande do Sul (2021), a mulher, devido à pandemia, registrou uma taxa menor na força de trabalho (TPFT), de 51,7% (2020) contra 56,4 (2019) e 60,2 em (2015). Esta taxa é um indicativo e comparativo de pessoas aptas a trabalhar com idade de 14 anos ou mais em relação ao número total de pessoas. Esta análise destacou que no primeiro trimestre de 2020 foi quando a TPFT começou a cair, devido a todas as restrições para se combater a pandemia - Coronavírus. As mulheres foram aos poucos incumbidas de cuidar mais da casa, das crianças e dos idosos, fazendo com que deixassem o mercado de trabalho. Mesmo sendo em menor número, o gênero feminino tem a maior participação do quadro de desempregados (56,5%) comparado à média nacional, que fechou 2019 em 53,1%, de acordo com o IBGE (2020).

Em relação ao rendimento médio no trabalho principal, as mulheres gaúchas são remuneradas com valores superiores aos atribuídos às brasileiras, no entanto, proporcionalmente ao salário dos homens, o Rio Grande do Sul fica atrás na comparação com os dados nacionais. Em 2019, o rendimento das mulheres no Brasil representou 80% do ganho dos trabalhadores do gênero masculino, enquanto no estado o percentual foi de 74%. No que se trata do rendimento por hora de trabalho, o ganho das mulheres representava 84% dos ganhos dos homens.

A revista *Você S/A* (2020) destaca que no cenário pandêmico, apesar de fatores que desenvolvem uma carreira apontarem um desenvolvimento profissional em consequência de formação, experiência profissional, qualificação, entre outros, a Tábitha Laurino, gerente sênior da Catho, ressalta que estas especificações não foram definitivas para igualar os salários dos homens com os das mulheres e são insuficientes, pois, apesar de muitas mulheres possuírem pós-graduação ou especializações, a diferença pode chegar até a 49% a menos que os rendimentos masculinos.

Segundo Oliveira e Pochmann (2020), a classe social e a raça, no Brasil, são marcadas pela internalização e delegação do trabalho doméstico. Ou seja, de um lado

as mulheres prestigiadas com bons cargos e bons salários e na outra ponta a maioria das trabalhadoras e no meio fazendo um elo às trabalhadoras domésticas.

As mulheres, por si só, já se destacam pela dinâmica que realizam seus trabalhos, ou seja, conseguem realizar diversas atividades, muitas delas ao mesmo tempo, se preocupam com as pessoas que dependem delas, além disso, ainda conseguem desenvolver uma habilidade de cuidado e atenção, mas que só é em virtude das responsabilidades “jogadas” sobre elas. Estas implicações no cotidiano são reflexo de uma dupla presença, pois existe uma impossibilidade de estar presente plenamente, desta forma também sendo inviável reservar um tempo para si. - Oliveira e Pochmann (2020).

Para Sen (2010), a liberdade das mulheres para procurar emprego fora de casa é uma questão fundamental em muitos países do Terceiro Mundo. Em muitos países, esta simples atitude viola a liberdade e a igualdade de gêneros, trazendo consequências à independência econômica financeira e dentro da própria estrutura familiar, fazendo com que o poder de decisão diminua ou até mesmo desapareça.

Quadros 4 e 5 - Pesquisa

Níveis de escolaridade	Proporção de mulheres neste grupo	Quanto as mulheres ganham a menos em relação aos homens
Doutorado	48%	-39%
Mestrado	44%	-26%
MBA	39%	-42%
Pós-graduação/Especialização	51%	-49%
Formação superior	48%	-37%
Ensino médio	46%	-48%

Nível hierárquico	Quanto as mulheres ganham a menos em relação aos homens
Analista	-18%
Assistente/Auxiliar	-11%
Operacional	-38%
Profissional graduado	-32%
Profissional técnico	-29%
Coordenador/Supervisor/Líder	-12%
Trainee/Estagiário/Aprendiz	-35%
Presidente/Diretor/Gerente	-29%

Fonte: Pati (2020).

Nos quadros acima, é possível perceber a diferença na remuneração das mulheres se compararmos com os homens em cargos diversos, e o que chama mais a atenção é que mesmo a mulher se qualificando, buscando um mestrado ou um doutorado, ainda assim a diferença permanece.

De acordo com Probst (2010), existem pesquisas atuais que comprovam o crescimento do número de mulheres em cargos diretivos nas empresas e que, curiosamente, esse fenômeno se dá em diversos países, tendo como um dos motivos a falência dos modelos masculinos de processos civilizatórios. Homens, tidos como superiores, promovem guerras, realizam atentados, destroem o meio ambiente, entre outras barbáries. Nos tempos atuais, não se necessita tanto vigor físico, mas sim conhecimento e inteligência.

Segundo Kober (2004), nunca se falou tanto na necessidade de melhorar a educação da população como se fala nos últimos tempos, tudo isso em razão das novas tecnologias e da nova gestão de trabalho, que exigem um trabalhador mais qualificado. Ainda para Kober (2004), sem investimento nessa área, as empresas não cresceriam e, consequentemente, não se desenvolveriam. A ligação linear entre qualificação e emprego é apontada como solução para males individuais e sociais. Quanto mais escolarizado e mais qualificado, mais “empregável” será o indivíduo.

Descritos na Agenda 2030, da Organização das Nações Unidas (ONU), os ODSs estão entre as principais realizações recentes em sustentabilidade no mundo. Em uma cúpula histórica, realizada no ano de 2015, todos os 193 estados membros da entidade

firmaram um ambicioso compromisso que pode mudar o planeta em 15 anos. Com isso se firmaram metas, entre elas o ODS 5, que trata sobre a igualdade de gênero.

Destacando - Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas. Segundo Instituto de pesquisa Econômica Aplicada - ipea.gov – Na adequação à meta estipulada, o Brasil já tem legislação e reconhecimento relativamente avançado das diversas identidades de gênero, para além das mulheres e meninas cisgênero.

Assim, a meta deve ser ampliada para refletir as demandas e ações governamentais necessárias à garantia dos direitos civis das diferentes identidades de gênero.

A importância da mulher na economia

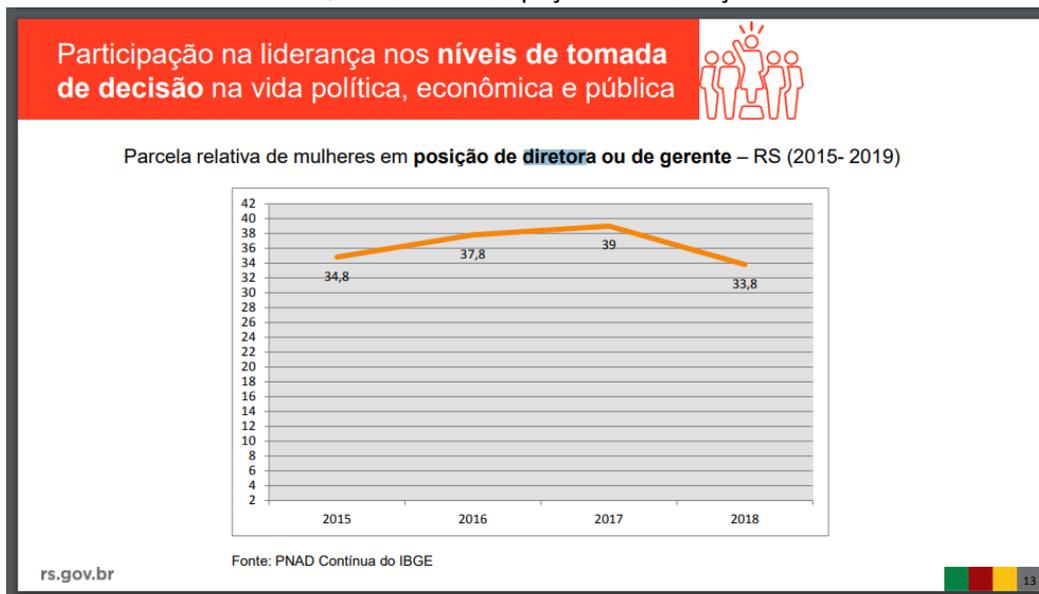
Segundo a Fundação Getúlio Vargas (1997), os estudos sobre o papel da mulher na economia tiveram início em 1960, com grandes avanços qualitativos durante a década de 1980, quando apareceram propostas de incorporação do conceito de gênero para se entender essa questão, ou seja, existem diversas influências quanto ao gênero nas atividades, existindo uma divisão entre homens e mulheres que, na formação de expectativa de comportamento, são distintas.

Salienta Probst (2010) que no Brasil as mulheres ocupam somente 24% dos cargos de gerência. O balanço anual da Gazeta Mercantil revela que a parcela de mulheres nos cargos executivos das 300 maiores empresas brasileiras subiu de 8%, em 1990, para 13%, em 2000. Os estudos mostram que, no universo do trabalho, as mulheres são ainda preferidas para as funções de rotina, visto que a cada dez pessoas afetadas pelas lesões por esforço repetitivo (LER), oito são mulheres.

De acordo com Gonçalves (2020), com base no domínio da sociedade mundial, tempos atrás, as lideranças eram basicamente masculinas e, em virtude disso, em alguns locais se reflete muito a desigualdade de gênero. O menino era educado de maneira formal e recebia como instrução atividades relacionadas à força, já as meninas eram preparadas para atividades domésticas.

No século XX, houve a inserção no mercado de trabalho, mas muito restrita a cargos auxiliares. Atualmente, a educação por um período maior que os homens facilita o desenvolvimento para as mulheres chegarem a cargos de liderança, no entanto, com salários mais baixos, em média 14%.

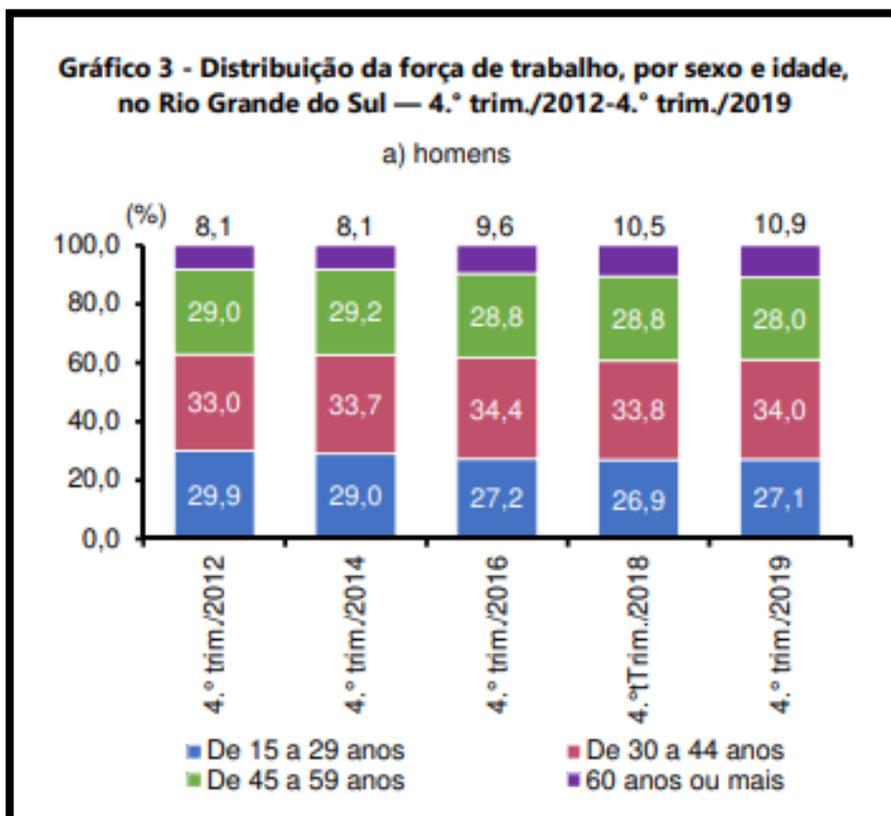
Quadro 6 - Participação na liderança

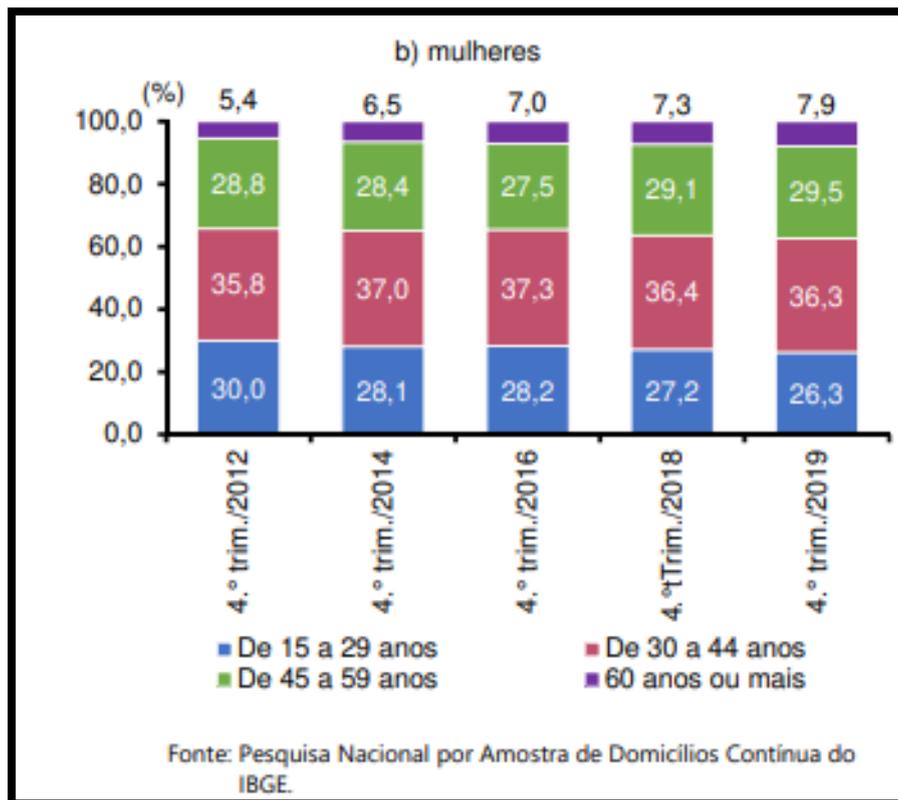


Fonte: RIO GRANDE DO SUL (S.d.).

Segundo o estudo realizado pelo DEE, a posição do gênero feminino em cargos relativos à liderança no RS teve, em 2015, um percentual de 34,8%, subindo em 2017 para 39% e voltando a cair em 2018 para 33,8%.

Quadros 7 e 8 – Estática do DEE em relação ao gênero





Fonte: RIO GRANDE DO SUL (2019).

Segundo Oliveira e Pochmann (2020), no acumulado de 2020, as atividades econômicas que mais foram abaladas pela diminuição do emprego formal foram os setores de serviços e comércio, que perderam 489 mil e 409 mil postos de trabalho, respectivamente. Sendo que o setor de serviços foi o que mais demorou a realizar sua retomada, voltando a registrar alta somente em agosto de 2020 devido às atividades de alojamentos e alimentação, que foram restritas durante a pandemia, eliminando-se, assim, 348 mil postos de trabalho nos oito meses de 2020, o que representou 71,3% do total de empregos perdidos pelo conjunto do setor.

Análise dos resultados

De acordo com o IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o estado do Rio Grande do Sul possui uma área territorial 281.707,149 km² [2020], sendo o nono maior estado brasileiro, dividido em 497 municípios e uma população estimada de 11.466.630 pessoas [2021], sendo que sua densidade demográfica é de 39,79 hab/km² [2010]. Segundo o Governo do Estado do Rio Grande do Sul (2021), existem

vivendo no estado descendentes de índios, negros, portugueses, italianos, alemães e asiáticos. A capital deste estado é Porto Alegre.

De acordo com o Novo Caged (09/2021), as atividades econômicas do estado do Rio Grande do Sul apontam que houve, no mês de setembro de 2021, um saldo de 3.430 positivo entre admissões e desligamentos no setor do comércio, uma variação de 12%.

Quadro 9 – Painel CAGED



Fonte: NOVO CAGED (2021).

Quadro 10 – Grupos

Grande Grupo	Admitidos	Desligados	Saldo
Trabalhadores em Serviços de Reparação e Manutenção	849	725	124
Trabalhadores da Produção de Bens e Serviços Industriais (8)	953	1.054	-101
Trabalhadores da Produção de Bens e Serviços Industriais (7)	3.256	2.868	388
Trabalhadores Agropecuários, Florestais e da Pesca	222	153	69
Trabalhadores dos Serviços, Vendedores do Comércio em Lojas e Mercados	13.640	11.784	1.856
Trabalhadores de Serviços Administrativos	7.158	6.276	882
Técnicos de Nível Médio	1.193	1.086	107
Profissionais das Ciências e das Artes	595	466	129
Membros Superiores do Poder Público, Dirigentes de Organizações de Interesse Público e de Empresas, Gerentes	649	632	17
Não Identificado	2	43	-41
Total	28.517	25.087	3.430

Fonte: NOVO CAGED (2021).

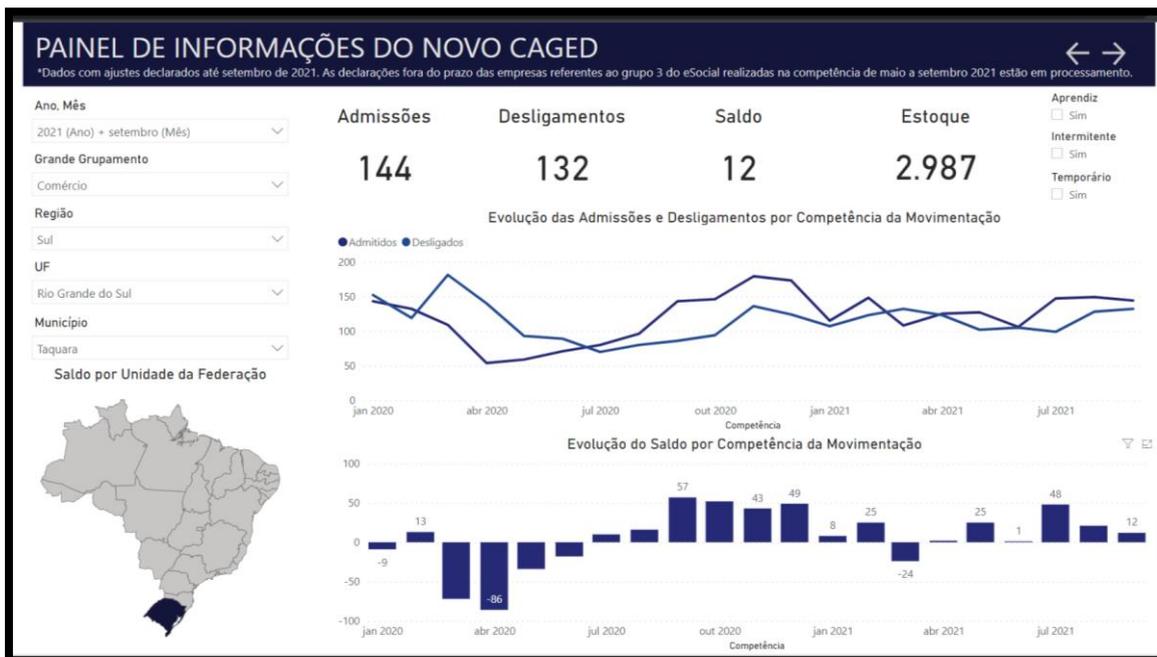
Quando observado o quadro acima, pode-se perceber também que o setor que teve maior rotatividade de pessoas foi o setor foco da pesquisa, pois foram 13.640 admitidos e 11.784 desligados, tendo como resultado um saldo positivo de 1.856, ou seja, 13,60% de pessoas contratadas.

Diante desta constatação, analisa-se ainda a cidade pesquisada, que é localizada no Rio Grande do Sul, mais especificamente no Vale do Paranhana, Taquara,

que, de acordo com o IBGE (2021), tem 453,328 km², possui 57.740 pessoas [2021] e uma densidade demográfica de 119,35 hab/km² [2010], a cidade se destaca por características privilegiadas, pois faz ligação com importantes regiões como Sul, a Serra Gaúcha, o litoral, a Região Metropolitana e o Vale dos Sinos. Segundo dados do IBGE (2021), a maioria da população é de origem germânica, porém, encontram-se alguns italianos, polacos, negros e outras nacionalidades.

Em análise, a cidade pesquisada apresentou, de acordo com o Novo Caged, um desempenho no setor de comércio de 8% positivo, pois contratou 144 colaboradores e desligou 132, deixando um saldo positivo de 12, ou seja, em comparação com o estado do Rio Grande do Sul, a cidade abaixo em questão de rotatividade, pois o estado teve um desempenho de 12% positivo no mesmo período 09/2021.

Quadro 11 – Evolução de admissão e demissão



Fonte: NOVO CAGED (2021).

Quadro 12 – Grupos admitidos e desligados

Grande Grupo	Admitidos	Desligados	Saldo
Trabalhadores em Serviços de Reparação e Manutenção	4	5	-1
Trabalhadores da Produção de Bens e Serviços Industriais (8)	5	4	1
Trabalhadores da Produção de Bens e Serviços Industriais (7)	22	8	14
Trabalhadores dos Serviços, Vendedores do Comércio em Lojas e Mercados	66	67	-1
Trabalhadores de Serviços Administrativos	38	36	2
Técnicos de Nível Médio	7	5	2
Profissionais das Ciências e das Artes	1	0	1
Membros Superiores do Poder Público, Dirigentes de Organizações de Interesse Público e de Empresas, Gerentes	1	7	-6
Total	144	132	12

Fonte: NOVO CAGED (2021).

No quadro acima, pode-se verificar que o comércio foi o setor que mais apresentou rotatividade, assemelhando-se à análise realizada quando do levantamento dos dados sobre emprego e desemprego no estado do Rio Grande do Sul. Sobre isso é importante destacar que de uma forma mais local, Taquara registrou, no mesmo período, 66 admitidos e 67 desligados, ao contrário do que foi constatado no estado no mês de setembro de 2021 (Quadro 13).

Quadro 13 – Admissão e desligamento



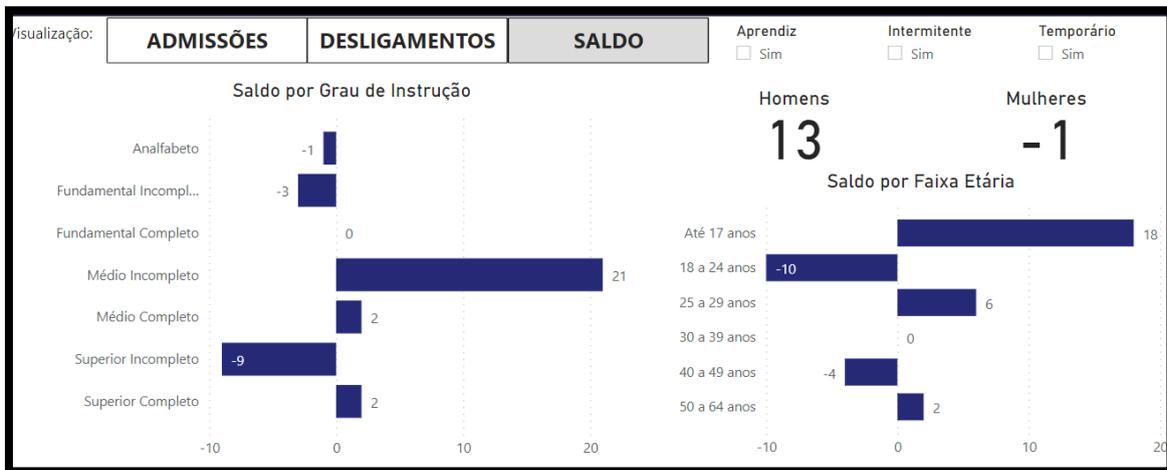
Fonte: NOVO CAGED (2021).

Quando se analisa o desempenho do estado do Rio Grande do Sul com relação a admissões e desligamentos em setembro de 2021 no site do Caged e relaciona-se o gênero, percebe-se, no saldo final, um número muito maior de demissões de mulheres em comparação com homens, sendo que foram demitidos 1.194 homens contra 2.236 mulheres, ou seja, 87% a mais. Ainda nesta análise, percebe-se que a maioria das pessoas - 40% - desligadas possuem o ensino médio completo e apenas 156 indivíduos possuem superior completo, relatando um percentual de 4,54%.

Segundo Carvalho (2011), o indivíduo estabelece um grupo de relacionamento independentemente do nível hierárquico que ocupa, ou que trabalhe na mesma função, ou que possua o mesmo status, esta convivência é o que constrói o espírito de grupo e se transforma na identidade profissional da pessoa. Um relacionamento pessoal e profissional bem estruturado irá refletir para o entrosamento e aceitação no conjunto.

De acordo com Desaulniers (1998), as abordagens centradas na socialização profissional têm como conceito o processo de inserção e orientação nas pesquisas, considerando o conteúdo da formação do indivíduo, do comportamento, da orientação e das interações dos diversos agentes de socialização, antes e depois da ocupação no mercado de trabalho. Entretanto, é importante salientar que não existe um final para a socialização profissional, pois é um processo que pode durar a vida toda. No decorrer dos anos, os elementos socioculturais, seu meio de integração e suas experiências levam a formar sua personalidade.

Quadro 14 – Grau de instrução admitidos e desligados



Fonte: NOVO CAGED (2021).

E quando se analisa o desempenho da cidade de Taquara, a relação que se encontra nas admissões e desligamentos em setembro de 2021 no site do Caged quanto ao gênero, percebe-se que houve um desligamento maior em relação aos homens, apontando também que a escolaridade predominante é ensino médio incompleto e uma faixa etária de até 17 anos.

Considerações Finais

Ao analisar os efeitos gerados pela pandemia da Covid-19 nas trabalhadoras do ramo do comércio no município de Taquara/RS, foi possível definir que o estudo evidenciou uma disparidade entre os gêneros, apontando, assim, que os homens possuem um rendimento médio real maior que o das mulheres.

Quando se fala em trabalhadores do comércio de Taquara, é possível apontar

que no mês de setembro de 2021 o gênero feminino teve maior dificuldade em se manter ou se colocar no mercado de trabalho, pois o período registrou 66 admitidos e 67 desligados, ou seja, se demitiu mais do que se contratou, e destes desligamentos, os das mulheres foram maiores em relação aos homens, apontando também que a escolaridade predominante é ensino médio incompleto e uma faixa etária de até 17 anos.

O estudo reforça a necessidade de se ter um olhar mais apurado quando se pensa na equiparação salarial entre homens e mulheres (reforço do ODS 5).

São ainda muito concentrados somente no perfil genérico dos estados os resultados sociodemográficos quando se observa a plataforma do Novo Caged. Entende-se que a mulher enfrenta ainda inúmeros desafios na sociedade contemporânea, o que reforça a importância de estudos na área da divisão sexual do trabalho.

Referências

BOLETIM DE TRABALHO FICHA CATALOGRÁFICA. Disponível em: <<https://dee.rs.gov.br/upload/arquivos/202005/08125539-28100812-boletim-de-trabalho-ficha-catalografica-retificada-24-04.pdf>> Acesso: 09 out. 2021

CONSELHO REGIONAL DE DESENVOLVIMENTO PARANHANA. Encosta da Serra. Disponível em: <<https://atlassocioeconomico.rs.gov.br/upload/arquivos/201611/25155740-mapa-corede-paranhana-2010.pdf>> Acesso: 10 out. 021

DIÁRIO OFICIAL RIO GRANDE DO SUL. MAPA TAQUARA E PARANHANA. [10 já. 2008]. 2008. [Elaborado por SEPLAG/DEPLAN, 2010]. Disponível em: <https://atlassocioeconomico.rs.gov.br/upload/arquivos/201611/25155740-mapa-corede-paranhana-2010.pdf> Acessado em: 20 nov. 2021

GIL, Antonio Carlos. **Gestão de pessoas**: enfoque nos papéis profissionais. São Paulo: Atlas, 2007.

GONÇALVES, Alcione. Liderança feminina nas empresas: importância e desafios. 09 dez. 2020. Disponível em: <https://fia.com.br/blog/lideranca-feminina-nas-empresas/>> Acesso 14 out. 2021

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Portal do Estado do Rio Grande do Sul Disponível em: <http://www.estado.rs.gov.br/> Acesso em 14 out. 2021

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Portal do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/pandemia-aumenta-diferenca-salarial-entre-homens-e-mulheres-no-rs> Acesso em: 15 out.2021

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Portal do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/upload/arquivos//apresentacao-ods-genero.pdf> Acesso em: 15 out.2021

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Portal do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/upload/arquivos//caderno-ods-5-genero-mar-2021.pdf> Acesso em: 15 out.2021

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Portal do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/apos-ano-em-queda-mercado-de-trabalho-do-rs-mostra-recuperacao-parcial-no-quarto-trimestre-de-2020> Acesso em: 15 out.2021

IBGE. Contagem da população. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicisociais2010/default_tab.shtm >. Acesso em: 24 maio 2021

IGUALDADE DE GÊNERO E EMPODERAMENTO DAS MULHERES E MENINAS: ODS 5 no Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/upload/arquivos//apresentacao-ods-genero.pdf> Acesso: 10 out. 2021

KOBER, Claudia Mattos. **Qualificação profissional: Uma tarefa de Sisifo.** Campinas SP: Autores Associados. 2004. (Coleção Contemporânea)

MOGGI, Jair. **Assuma a direção de sua carreira:** os ciclos que definem o seu futuro profissional. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.- 15ª reimpressão.

MULHERES DO RIO GRANDE DO SUL. Nota Especial DEE 08 mar. 2019, 2019. Disponível em: <https://dee.rs.gov.br/upload/arquivos/202003/03181534-nt-mulheres.pdf> > Acesso: 10 out. 2021

NOVO CAGED. Painel de informações Novo Caged. 2021. Disponível em: <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjojNWl5NWl0ODEtYmZiYy00Mjg3LTkzNWUtY2UyYjIwMDE1YWI2IiwidCI6IjNlYzkyOTY5LTVhNTEtNGYxOC04YWM5LVVmOThmYmFmYTk3OCJ9>>Acesso em: 16 out. 2021.

PAINEL DE INFORMAÇÕES DO NOVO CAGED. Disponível em: <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjojNWl5NWl0ODEtYmZiYy00Mjg3LTkzNWUtY2UyYjIwMDE1YWI2IiwidCI6IjNlYzkyOTY5LTVhNTEtNGYxOC04YWM5LVVmOThmYmFmYTk3OCJ9>

UyYjlwMDE1YWI2liwidCI6ljNIYzkyOTY5LTVhNTEtNGYxOC04YWM5LWVmOThmYmFmYTk3OCJ9> Acesso: 09 out. 2021

PATI, Camila. A diferença no salário de homens e mulheres em 7 cargos e níveis no Brasil. [publicado em VC S/A em 06 mar. 2020]. 2020. Disponível em:<<https://vocesa.abril.com.br/carreira/a-diferenca-no-salario-de-homens-e-mulheres-em-7-cargos-e-niveis/>> Acesso: 08 out. 2021

POCHMANN, Marcio; OLIVEIRA, Dalila Andrade (Org.). **A Devastação do trabalho: a classe do labor na crise da pandemia**. 1. ed. Brasília: Gráfica e Editora Positiva: CNTE - Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação e Grupo de Estudos sobre Política Educacional e Trabalho Docente, 2020

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Planejamento, Orçamento e Gestão, Departamento de Economia e Estatística Boletim de mercado de trabalho do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Secretaria de Planejamento, Orçamento e Gestão, v.1, n.1, 2019. Disponível em: <https://dee.rs.gov.br/upload/arquivos/202005/08125539-28100812-boletim-de-trabalho-ficha-catalografica-retificada-24-04.pdf> Acessado em: 09 out. 2021.

RIO GRANDE DO SUL. DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA DEE/SEPLAG. **Igualdade de gênero e empoderamento das mulheres e meninas: ods 5 no rio grande do sul**. S.l: S.N, . Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Festado.rs.gov.br%2Fupload%2Farquivos%2F%2Fapresentacao-ods-genero.pdf&clen=1513208&chunk=true>. Acesso em: 09 out. 2021.

REVISTA EXAME. A diferença no salário de homens e mulheres em 7 cargos e níveis no Brasil. Disponível em: <https://vocesa.abril.com.br/carreira/a-diferenca-no-salario-de-homens-e-mulheres-em-7-cargos-e-niveis/> Acesso: 10 out. 2021

ROSA, Jorge de La (Org.). **Psicologia e Educação: o significado do aprender**. 7 Ed – Porto Alegre Edipuc-RS 2003.



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

**AMBIENTE, PAISAGEM E ARQUEOLOGIA:
NOVOS DESAFIOS PARA O
PATRIMÔNIO E SUSTENTABILIDADE**

AS PAISAGENS INVISÍVEIS NA MOÇAMBIQUE LITERÁRIA DE MIA COUTO: OS PROCESSOS DE SILENCIAMENTO E RESISTÊNCIA EM TORNO DO PATRIMÔNIO AMBIENTAL

Julio Cesar Vieira, mestrando | Univille | juliocesar.2103@gmail.com

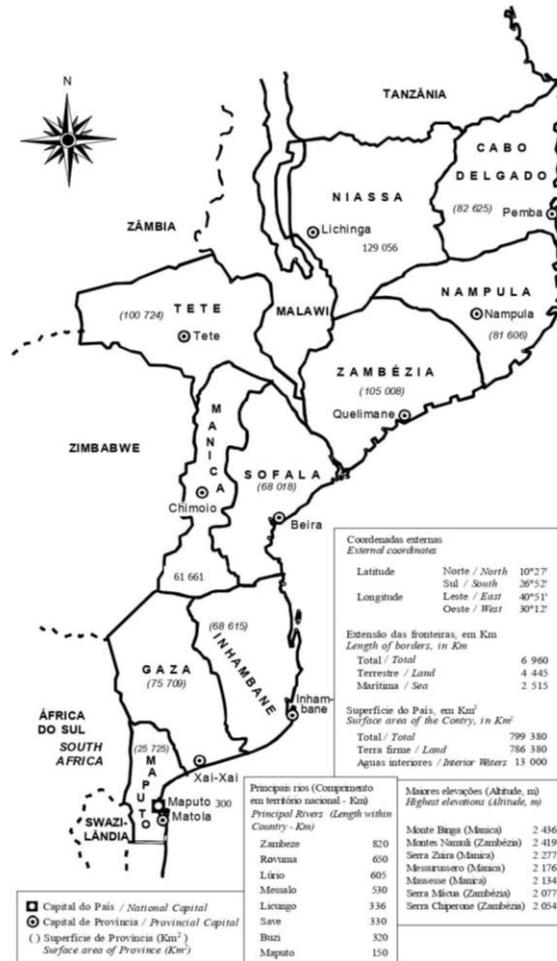
Roberta Barros Meira, Dra. | Univille | rbmeira@gmail.com

Taiza Mara Rauen Moraes, Dra. | Univille | Moraes.taiza@gmail.com

Introdução

O território que atualmente abrange Moçambique situa-se no Sudeste do continente africano, sendo banhado pelo Oceano Índico, com uma extensão litorânea de 2.515 km (Figura 1). O nome Moçambique faz referência a um comerciante árabe, Mossa Al Bique ou Bem Mussa Mbiki, figura de destaque que viveu nesta região no século XV, anterior à chegada portuguesa (PÉLISSIER, 1987). A referência ao comerciante é confirmada em um relatório da primeira viagem realizada por Vasco da Gama à Ilha de Moçambique, “este lugar e ilha, a quem chamam Moçambique, estava um senhor a que eles chamam de sultão, que era como o visor-rei [...]” (COSTA E SILVA, 2012, p. 75).

Figura 1 — Mapa de Moçambique: Divisão político-administrativa, rios, orografia e países



Fonte: Anuário Estatístico de Moçambique (2013).

A história de Moçambique e de seu patrimônio ambiental está atrelada ao desenvolvimento de uma violenta experiência de colonização do território e dos sujeitos que ali viviam. A dominação do território moçambicano pela campanha colonizadora europeia remonta ao século XV, no qual se verificam as primeiras presenças de comerciantes portugueses na região (WAGNER, 2007). Localizado em espaço estratégico para as Índias Orientais, ponto culminante da economia mercantil nesse período, a estratégia portuguesa se deu a partir da construção de feitorias na costa moçambicana que pudessem servir ao objetivo de intensificar as trocas comerciais (WAGNER, 2007).

O antropólogo moçambicano José Luís Cabaço discute que as primeiras incursões europeias no território de Moçambique foram manifestadas, em suma, por iniciativas de natureza individual e pelas quais foram adotadas diferentes estratégias de

sobrevivência, incluindo a formação de alianças com os potentados locais (CABAÇO, 2007). Os contornos mais pronunciados e estruturados da presença colonial na África e, particularmente, no território moçambicano, se deram com a Conferência de Berlim, em 1884-1885 (NOA, 2018).

É no contexto da Conferência de Berlim, no qual o continente africano será repartido entre as “potências” europeias, que Portugal recorre ao discurso da legitimidade histórica de dominação e exploração de suas colônias africanas. Segundo este discurso, Portugal estaria destinado, em sua gênese, a perpetuar grandes feitos a partir da dominação de outros territórios, de povos e, portanto, dos seus modos de vida. A Conferência de Berlim, no entanto, limitou geograficamente a atuação das colônias portuguesas. Após 1885, o Império ultramarino português esteve representado pelo domínio dos territórios de Angola e Moçambique e as ilhas de Guiné, Cabo Verde e São Tomé (MACEDO, 2019).

É a partir das experiências históricas de Moçambique e de um passado colonial não completamente vencido, mesmo após a independência, que o escritor Mia Couto empresta inspiração para suas obras. Mia Couto nasceu na cidade da Beira, capital da província de Sofala, em 1955, duas décadas antes de Moçambique conquistar sua independência da metrópole portuguesa. Filho de emigrantes portugueses, Mia Couto desde cedo esteve em contato com a literatura, influenciado por seu pai, também poeta. Segundo Cavacas (2006, p. 59),

a infância do escritor, “filho sanduíche”, entre um irmão mais velho dois anos, o Fernando Amado, e um mais novo sete, o Amando Jorge, foi povoada de episódios banais que lhe foram formando o carácter e ditando normas que se podem entrever na prática da vida adulta. A sua timidez e pouca propensão para actividades físicas a par da grande liberdade de acção que uma cidade pequena e calma proporciona vão-lhe permitindo contactos múltiplos com a rua e os seus habitantes que sobre ele exerciam o fascínio do diferente. Assim, os amigos com quem vai permutando vivências pertencem a mundos diversos: na escola e em casa, a um mundo majoritariamente branco e com fortes marcas europeias; na rua, à periferia social africana composta sobretudo por negros, indianos e chineses. Essa convivência, nem sempre pacífica, saldou-se positivamente numa consciencialização sociopolítica que vai orientar o jovem Mia na participação activa da construção de uma sociedade livre e mais justa para Moçambique e na aceitação plena dos modos de ser e estar de cada um dos grupos étnicos que compõem o mosaico cultural moçambicano.

O contato do jovem Mia Couto com as múltiplas paisagens e sujeitos que constituem o painel cultural e ambiental de Moçambique influenciaram sua escrita e também o levaram a ingressar no curso de Biologia da Universidade de Eduardo Mondlane, em 1985, uma década após ter participado do movimento nacionalista revolucionário, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que resultou na independência de Moçambique. Como biólogo, atuou em diversos programas de preservação ambiental em Moçambique. Particularmente, destaca-se sua atuação durante a década de 1990 como responsável técnico da reserva natural localizada na Ilha de Inhaca, pertencente à Baía de Maputo, capital de Moçambique.

Mais recentemente, o escritor atuou como membro da Comissão Técnico-Científica para Prevenção e Resposta à Pandemia de Covid-19, criada pelo governo moçambicano (BOLETIM DA REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE, 2020). Através do constante diálogo com as cosmogonias moçambicanas, oriundas dos saberes tradicionais e da oralidade, Couto constrói nos seus textos literários uma Moçambique literária, protagonizada pelas paisagens que exemplificam a relação entre ser humano e ambiente. Desse modo, a literatura age como um elemento de resistência ao discurso colonial eurocêntrico, que fez reduzir o espaço do sujeito africano na construção de sua própria história.

O movimento literário moçambicano, em compasso com a história das comunidades locais e dos sujeitos e paisagens tornadas invisíveis pelo discurso colonial, esteve desde o período colonial pontuando seu papel reivindicatório. Como destaca Noa (2018, p. 77),

as literaturas foram surgindo nas antigas colônias, num contexto onde as manifestações de poder, fossem elas de caráter jurídico-administrativo, político, socioeconômico, ideológico ou discursivo, se faziam sentir de forma profunda, aviltante e dolorosa no cotidiano das pessoas. Por outro lado, as marcas reativas a essa dominação tanto se caracterizavam pela insurgência e pela denúncia, implícita ou explícita, como por uma exuberante necessidade de afirmação identitária. Não surpreende, pois, que se durante a vigência da dominação colonial vários foram os poetas e escritores perseguidos e encarcerados, mas não silenciados, no pós-independência, não deixam, mesmo assim, de ser indisfarçáveis zonas de desconforto e de ambiguidades entre os que escrevem e os poderes do dia.

Assim, pretende-se pontuar alguns dos aspectos referentes à construção literária de paisagens escritas por Mia Couto. Carregadas de sentidos e significados, estas paisagens escritas pelo biólogo atuam na formação de resistências dos saberes tradicionais, das comunidades locais e da oralidade. Estes elementos, por sua vez, dialogam e contribuem para refletir sobre o próprio patrimônio ambiental moçambicano.

Colonização e invisibilidade do ser colonizado

O processo colonial empreendido por Portugal em Moçambique foi representado pela articulação de diferentes estratégias que visaram o domínio do território e dos sujeitos. Como se verificou, a emergência do continente africano como uma localização privilegiada para a colonização foi construída por diversos fatores: recursos naturais, mão de obra disponível, potenciais mercados, a ideia de economias supostamente não desenvolvidas, entre outros.

Arelado aos fatores que se mostravam positivos para o desenvolvimento pretendido pelas nações do *Velho Mundo*, a intervenção europeia no continente africano justificava a proposta colonial através da "missão civilizadora" e do símbolo do "fardo para o homem branco", expressão popularizada pelo poema de Rudyard Kipling (1899) (MENESES, 2018). Como resultado da apropriação política, econômica e científica da África, gerou-se a negação do reconhecimento da diversidade do continente e, por conseguinte, do apagamento dos sujeitos africanos enquanto seres produtores de conhecimentos.

Neste contexto, foi desenvolvida uma literatura colonial, caracterizada por relatos de viagens, documentos oficiais, poemas, literatura, entre outros, que tinham como objetivo responder à demanda das metrópoles europeias, que manifestavam um interesse pelo *mundo exótico* representado pelo continente africano. Desse modo, foi construída no Ocidente a compreensão de uma "nova" África, resultado do imaginário europeu colonial, colocando o ser africano enquanto súdito indígena, inserido num plano temporal anterior ao "alcance do conhecimento da Europa civilizada" (MENESES, 2018).

Somado a isso, os processos de colonização conduziram ao desenvolvimento de noções binárias que diferenciaram o sujeito colonizador do sujeito colonizado,

marcando os limites deste último. Entre as oposições binárias criadas estavam a de “branco e preto”, “indígena e colonizador”, “civilizado e primitivo”, “tradicional e moderno”, “cultura e costume”, “oralidade e escrita”, “sociedade com história e sociedade sem história”, “superstição e religião”, “regime jurídico europeu e direito consuetudinário”, “código do trabalho indígena e lei do trabalho”, “economia de mercado e economia de subsistência” (CABAÇO, 2007).

Os enquadramentos dispostos pelo discurso colonial articularam a invisibilidade do sujeito africano no processo de escrita da sua história. Na experiência de Moçambique, as polarizações fizeram-se sentir nos modelos de organização do poder lusitano, exprimindo hierarquias entre os grupos e organizando a manutenção dos poderes sociais e econômicos (CABAÇO, 2007). Este processo foi acompanhado por uma separação e organização hierárquica do próprio território moçambicano, evidenciando aquilo que poderia ser explorado e indispondo os espaços que não se faziam interessantes para as intenções portuguesas.

A questão do ambiente em Moçambique e as paisagens literárias de Mia Couto

Em seus romances, contos, crônicas e poemas, Mia Couto apresenta a paisagem como um elemento central das vivências e experiências dos sujeitos moçambicanos. De fato, essa proximidade tratada pelo escritor em suas obras vincula-se a uma noção holística de ambiente, pela qual seres humanos e paisagem influenciam-se mutuamente. A percepção holística da paisagem na Moçambique literária de Mia Couto é contraposta à noção de meio ambiente, criticada pelo autor. Segundo o escritor,

a ideia de “meio ambiente” pressupõe que nós, humanos, estamos no centro e as coisas moram à nossa volta. Na realidade, as coisas não nos rodeiam, nós formamos com elas um mesmo mundo, somos coisas e gente habitando um indivisível corpo. Esta diversidade de pensamento sugere que talvez seja necessário assaltar um último reduto de racismo que é a arrogância de um único saber e a incapacidade de estar disponível para filosofias que chegam das nações empobrecidas (COUTO, 2011, p. 21).

Assim, segundo Mia Couto, ampliar a noção de paisagem e do próprio patrimônio ambiental, considerando outras relações oriundas de filosofias diversas encontradas nos universos cosmogônicos de Moçambique e do continente africano, de forma mais

ampla, é imprescindível na ruptura da noção colonial sobre o continente africano. Na trilogia “As areias do imperador”, publicada entre os anos de 2015 e 2018, Mia Couto constrói uma narrativa que se passa no final do século XIX. Nesse contexto, Portugal empreendeu uma campanha de captura do líder do Reino de Gaza, Ngungunhane, e a consequente dissolução da resistência local.

Na narrativa, Mia Couto destaca a relação dos sujeitos locais, pertencentes a um pequeno vilarejo chamado Nkokolani, com o ambiente. Assim, a história é contada a partir de dois pontos de vista, o moçambicano e o português. Em determinado momento da narrativa, o personagem do sargento português Germano de Melo, que cumpre com sua tarefa militar no pequeno vilarejo ambientado na narrativa, dispara sua visão sobre a relação dos moradores locais com as laranjeiras, “aquelas são as árvores sagradas daqueles chopos. Acreditam estes cafres que as laranjeiras os defendem dos feitiços, os seus piores inimigos. Quem sabe eu mesmo venha a plantar uma árvore no meu quintal? Se não der proteção, sempre dará fruto e sombra” (COUTO, 2015, p. 77).

O trecho demonstra a visão discriminatória do português em relação ao contato e os sentidos empreendidos pelos habitantes locais às árvores. O termo *cafre*, comumente utilizado na literatura colonial como uma substantivação depreciativa, acentua o sentido hostil da colocação. O termo foi correntemente utilizado nos séculos XVI e XVII para referir-se aos habitantes da Cafraria, denominação utilizada para mencionar a região entre o rio Kei e os limites da província de Natal, na África do Sul, e que caracterizaria pessoas rudes, bárbaras e ignorantes (ZILBERMAN, 2013).

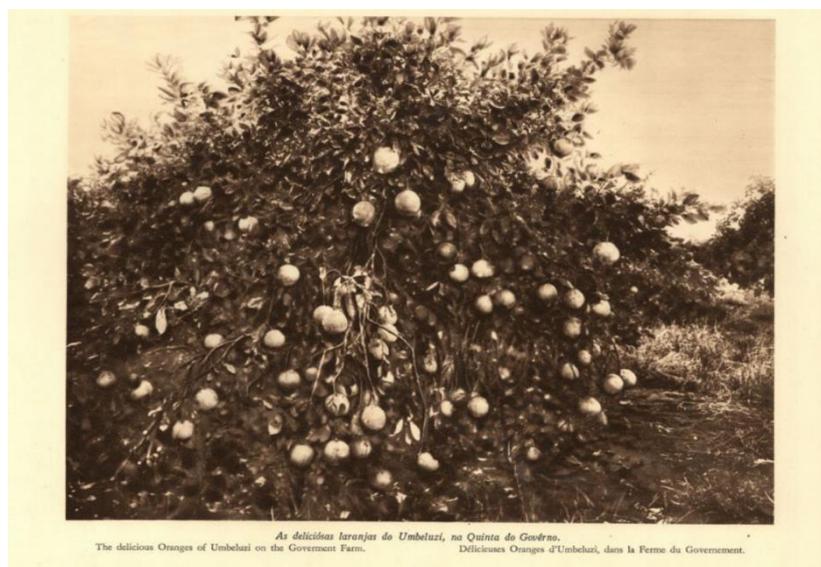
De todo modo, a relação que os personagens moçambicanos desta narrativa estabelecem com as árvores, consideradas sagradas, reflete a própria noção presente no contexto sul moçambicano. Segundo Zamparoni (2012, p. 112-113),

na cosmovisão hegemônica no sul de Moçambique, como de resto em muitas outras sociedades africanas, há uma indissociável relação entre a natureza e o homem, de maneira que qualquer ação que desequilibre a harmonia das forças naturais pode pôr em risco a saúde individual e do grupo social. Assim, por exemplo, as árvores frutíferas nativas que asseguravam alimento e frutos para a fermentação de bebidas - ucanhe, nqüenga e cajueiro - eram cercadas de rituais e antes de cortá-las era necessário proceder a ritos especiais. Havia também uma série de tabus associados aos diversos produtos e atividades agrícolas ou de pastoreio, alguns excluindo homens, outros excluindo

mulheres ou mulheres menstruadas, grávidas, puérperas, viúvas, ou ainda a proibição de se cultivar nos dias considerados sabáticos.

Invariavelmente do seu sentido sagrado atribuído pelas comunidades locais, as laranjeiras e outros elementos que compõem o patrimônio ambiental moçambicano foram alvo do empreendimento colonial português. No caso das laranjeiras, descritas por Mia Couto em sua obra, é possível encontrar fontes históricas que evidenciam sua exploração por Portugal. No ano de 1929, foi publicada em Portugal uma coleção de álbuns organizada por José dos Santos Rufino. As fotografias presentes no álbum visam celebrar a ação colonizadora a partir de registros das atividades realizadas pela metrópole portuguesa no território. No álbum de nº 4, intitulado “Indústrias, Agricultura, Aspectos das Circunscrições, etc”, são mostradas fotografias que evidenciam o cultivo das laranjas com fins de exportação, na então capital colonial Lourenço Marques.

Figura 2 — Fotografia do álbum de celebração colonial em Moçambique



Fonte: Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colônia de Moçambique, 04 [Lourenço Marques - Indústrias, Agricultura, Aspectos das Circunscrições, etc] (1929).

Figura 3 — Fotografia do álbum de celebração colonial em Moçambique



Fonte: Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colônia de Moçambique, 04 [Lourenço Marques - Indústrias, Agricultura, Aspectos das Circunscrições, etc] (1929).

Os registros fotográficos revelam a presença das laranjeiras no cotidiano das comunidades de Moçambique. Uma relação constituída pela exploração comercial que as laranjeiras possibilitaram ao empreendimento português, mas particularmente por outras relações e sentidos construídos que escapavam ao completo controle da metrópole. As laranjas, por exemplo, eram comumente utilizadas durante esse período para a fabricação da Shilaranjana, bebida destilada produzida a partir do sumo da laranja, acrescida de água, açúcar e levedura de cerveja (ALBERTO, 1965).

A produção da bebida era coibida e repudiada pela Coroa portuguesa, devido ao caráter ritualístico que a fabricação e o consumo da bebida representavam. Além disso, em diversos momentos da colonização, a metrópole portuguesa buscou inibir o consumo de bebidas alcoólicas pelos habitantes locais, incentivando a substituição por bebidas alcoólicas de fabricação europeia (RODRIGUES, 2007).

Em outros momentos da narrativa, Mia Couto sublinha a função sagrada e ritualística do ambiente para os personagens moçambicanos, postulando a incompreensão e os limites da visão europeia de compreender esses sentidos particulares. Em um trecho do romance “Mulheres de Cinzas”, a personagem Imani Nsambe discorre sobre as limitações da visão portuguesa.

Os portugueses não entendem o nosso cuidado de varrer em redor das casas. Para eles, apenas faz sentido varriscar o interior dos edifícios. Não lhes passa pela cabeça vassourar a areia solta do quintal. Os europeus não compreendem: para nós, o fora ainda é dentro. A casa não é o edifício. É o lugar abençoado pelos mortos, esses habitantes que desconhecem portas e paredes. É por isso que varremos o quintal (COUTO, 2015, p. 20).

A incompatibilidade da perspectiva portuguesa para compreender a relação dos moçambicanos com o ambiente é representada ainda em outro momento desta mesma narrativa, quando a jovem Imani Nsambe discorre sobre a forma como sua família e comunidade nomeiam os anos e meses.

Onde aprendera eu a medir o tempo? Os anos e os meses, disse ela, têm nomes e não números. Damos-lhes nomes como se fossem seres viventes, desses que nascem e morrem. Aos meses chamamos-lhes o tempo dos frutos, o tempo em que se fecham os caminhos, o tempo das aves e das espigas. E outros, muitos nomes. Mais grave ainda era a minha alienação: os sonhos de amor que tivesse não seriam na nossa língua, nem seriam com a nossa gente (COUTO, 2015, p. 48).

O empreendimento colonial, frequentemente revisitado por Mia Couto em suas narrativas literárias, é interpelado pela noção presente nas cosmogonias moçambicanas da inviabilidade de dominação do ambiente. Este impedimento é explicado pelo fato de que o ambiente é constituído por elementos comuns a todos, os vivos e os antepassados, que continuam a designar e influenciar a vida no presente. Em um diálogo conduzido por Germano de Melo, o militar português e um habitante local, a complexidade desta relação é explicada.

— Esse ouro, esses diamantes: a quem o patrão pensa que esses minerais pertencem?
— Ora, são de quem os tirar de lá.
— É o contrário, meu senhor. São de quem os colocou lá. E quem os semeou foram os espíritos dos antepassados. Eu pergunto, vocês, brancos, pediram autorização?
— Pedimos aos vossos chefes.
— Quais?
— Os que lá mandam naquilo.
— Esses chefes não mandam na terra, nem mandam no que está dentro dela. É por isso que eu digo — continuou o indígena — que será bom que os vossos deuses nos protejam. Porque há muito que perdemos a proteção dos nossos (COUTO, 2015, p. 129).

As cosmogonias moçambicanas mobilizadas por Mia Couto no seu texto literário revelam visões de mundo e as relações desses sujeitos com o real. Através da rede de saberes e pensamentos são definidas as finalidades da vida social, a relação com o meio ambiente, a função do político e do sagrado (SARR, 2019). Ainda que os sistemas sociais, políticos e educativos no contexto africano possam sofrer alterações, como foi o caso vivenciado pela experiência colonial, os sistemas de pensamento, as visões de mundo, as filosofias de vida e os enquadramentos epistêmicos permaneceram e permanecem a ser acionados pelas sociedades africanas (SARR, 2019), tornando-se visíveis pelas culturas orais, pelos textos literários e pela elaboração de noções particulares de patrimônio ambiental.

Tornar-se visível

A Moçambique literária construída por Mia Couto mediante a mobilização das paisagens que foram tornadas invisíveis pelo discurso colonial potencializa e abre caminhos para outros modos de conhecimento. Por uma rede de saberes sensibilizados pelo escritor, torna-se possível conhecer imaginários e cosmovisões oriundas do universo cultural moçambicano. Os referenciais do olhar passam a operar sob novos parâmetros, alheios ao discurso oficial eurocêntrico infiltrado nas mentalidades ocidentais sobre o ser africano.

Nesse sentido, o que se postula é a abertura para novos e frutíferos caminhos para o futuro e para a ampliação da ideia de patrimônio ambiental. Como destaca Sarr (2019, p. 133-134), “o pensamento, a literatura, a música, a pintura, as artes visuais, o cinema, as séries televisivas, a moda, os cantos populares, a arquitetura e o ritmo das cidades são espaços onde se desenham e se configuram as formas vindouras da vida individual e social”.

As paisagens tornadas invisíveis passam a ser visíveis numa dicotomia de percepções e no movimento de resistência e de busca pela autonomia na condução de uma história própria. Enquanto o processo colonizador buscou apagar a existência dos sujeitos moçambicanos, de suas referências e de suas relações com o ambiente, a construção de uma paisagem literária torna à vista outros modos de conhecer e de compreender o ambiente enquanto patrimônio.

Referências

ALBERTO, Simões Manuel. **Elementos para um vocabulário etnográfico**. Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1965.

CABAÇO, Jose Luis de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor cotidiano/palavra escrita de saber literário. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.). **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006. cap. 5, p. 57-71.

COSTA E SILVA, Alberto da. **Imagens da África: (da Antiguidade ao Século XIX)**. 1ª ed. São Paulo: Penguin, 2012.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COUTO, Mia. **Mulheres de Cinzas: as areias do imperador: uma trilogia moçambicana**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2019.

MENESES, Maria Paula. Colonialismo como violência: a "missão civilizadora" de Portugal em Moçambique. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, número especial, 2018, p. 115-140. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/7741>. Acesso em: 06 nov. 2021.

NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana: Ensaio**. São Paulo: Kapulana, 2018.

PÉLISSIER, René. **História de Moçambique: formação e oposição (1854-1918)**. Lisboa: Estampa, 1987.

REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. **Resolução nº 20/2020**, de 25 de março de 2020. Dispõe sobre a criação da Comissão Técnico-Científica para Prevenção e Resposta à Pandemia de COVID-19. Disponível em: https://covid19.ins.gov.mz/wp-content/uploads/2020/03/Resolucao_que_Cria-a_Comissao_Tecn.-Cientif.-COVID-19.pdf. Acesso em: 30 nov. 2021.

REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE. Instituto Nacional de Estatística. **Anuário Estatístico 2013 - Moçambique**. Maputo: Instituto Nacional do Estatística, 2014.

RODRIGUES, Casimiro Jorge Simões. **As vicissitudes do sistema escolar em Moçambique na 2ª metade do século XIX - hesitações, equilíbrios e precariedades**. Orientadora: Isabel Castro Henriques. 2007. 795 f. Tese (Doutorado em História) - História de África, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

WAGNER, Ana Paula. A administração da África Oriental Portuguesa na segunda metade do século XVIII: Notas para o estudo da região de Moçambique. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 11, n. 1, p. 72-83, jan./abr. 2007. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/5877>. Acesso em: 28 nov. 2021.

ZAMPARONI, Valdemir. **De escravo a cozinheiro: colonialismo & racismo em Moçambique**. 2º ed. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2012.

ZILBERMAN, Regina. A África no discurso colonial português. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 8, n. 9, p. 33-44, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/99117>. Acesso em 27 nov. 2021.

O RECONHECIMENTO DO GEOPARQUE CAMINHOS DOS CÂNIONS DO SUL PELA UNESCO E SEU IMPACTO NA COMUNIDADE QUILOMBOLA SÃO ROQUE

Anna Lethicia dos Santos | Univille | lethicia.anna@gmail.com

Dione da Rocha Bandeira, Dra. | Univille | dione.rbandeira@gmail.com

Mariluci Neis Carelli, Dra. | Univille | mariluci.carelli@gmail.com

Juliano Bitencourt Campos, Dr. | Universidade do Extremos Sul Catarinense - UNESC
| jbi@unescc.net

Introdução

Geoparque é uma marca conferida pela Rede Global de Geoparques (RGG), organizada e mantida pela União das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura - UNESCO, a áreas geográficas únicas e unificadas, de valor universal excepcional, nas quais paisagens de importância geológica internacional são gerenciadas com um conceito holístico de proteção, educação e desenvolvimento sustentável (UNESCO, 2021). O geoparque, seguindo as orientações da UNESCO, deve gerar atividade econômica, em especial por intermédio do turismo, e deve englobar geossítios de importância científica, raridade ou beleza, incluindo formas de relevo e suas paisagens.

O reconhecimento de uma área como geoparque pode trazer benefícios outros além da conservação do patrimônio geológico, como a promoção de pesquisa, a educação ambiental, o desenvolvimento do turismo, novas oportunidades de emprego e, em especial, a valorização do patrimônio cultural, que leva ao empoderamento das comunidades locais e cria o sentimento de identidade e pertencimento (CAMPOS; DALPIÁS; LADWIG, 2019).

Os geoparques, nos termos que vêm sendo desenvolvidos pela UNESCO, se propõem a ser uma área complexa, combinando elementos naturais e culturais, envolvendo as comunidades locais com suas crenças, memórias, percepções de espaço e identificação com a região. No Brasil, existe apenas um geoparque reconhecido pela

UNESCO, o Geopark Araripe, localizado no Ceará e certificado em 2006. No entanto, o CPRM – Companhia de Recursos Minerais, por intermédio do Departamento de Gestão Territorial, lançou, em 2006, o projeto Geoparques Brasil, com o escopo de promover a criação de diversos outros geoparques no país (CPRM, 2021).

Dentre as propostas de criação de geoparque em território nacional, houve a sugestão para a criação do Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul, nome que se deve à razão de um acordo de cooperação entre municípios gaúchos e catarinenses para explorar os caminhos e rotas que levam aos cânions (GODOY; BINOTTO; WILDNER, 2011). Trata-se de um conjunto de cânions situado próximo ao litoral da região sul do país, parte no estado de Santa Catarina e parte no estado do Rio Grande do Sul.

Na base territorial do Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul existem algumas comunidades tradicionais, como a comunidade quilombola São Roque, estabelecida na cidade de Praia Grande/SC e formada por descendentes de escravos que se estabeleceram no local há mais de 180 anos. Seus habitantes sofreram o impacto da criação dos Parques Nacionais Aparados da Serra e Serra Geral, e agora serão impactados com a proposta da criação do geoparque.

Esta pesquisa busca analisar possíveis impactos que o reconhecimento do geoparque pode acarretar aos remanescentes dessa população, principalmente no que concerne à sua identidade, memória política e sensação de pertencimento ao local.

Conceito de geoparques

A denominação geoparque começou a ser cunhada na Europa a partir da década de 1990, como uma decorrência das então recentes discussões acerca da proteção e conservação da geodiversidade, em especial após o 1º Simpósio Internacional sobre a Proteção do Patrimônio Geológico, realizado na cidade de Digne, na França, em 1991.

No entanto, a ideia de se criar uma rede de geoparques que pudesse proteger e promover o patrimônio geológico europeu por meio de desenvolvimento econômico sustentável surgiu efetivamente em 1996, de uma discussão entre G. Martini e N. Zouros, durante o 30º Congresso Internacional de Geologia, em Beijing, na China (ZOUROS, 2004). Apesar de desde a Convenção de Digne muito se trabalhar para a proteção do patrimônio do planeta Terra, considera-se que era a primeira vez que sérios

esforços eram tomados, tanto para a proteção e conservação da geologia quanto para as necessidades das comunidades nas quais esse patrimônio geológico se encontrava (ZOUROS, 2004).

Os primeiros geoparques são criados efetivamente apenas em 2000, a partir da criação da Rede Europeia de Geoparques (FERREIRA; MARTINELLO; VALDATI, 2020). A ideia da criação de uma Rede Europeia de Geoparques (European Geoparks Network) surgiu em junho de 2000, com a coalizão de quatro regiões de diferentes países europeus: França, Alemanha, Espanha e Grécia. Tais regiões, com características socioeconômicas e naturais semelhantes, com significativo patrimônio geológico, belezas naturais e alto potencial cultural, vinham enfrentando problemas sociais como baixo desenvolvimento econômico, desemprego e elevado nível de emigração (ZOUROS, 2004).

Buscando enfrentar tais questões, as autoridades dos parques geológicos e museus decidiram unir forças, o que resultou na criação da Rede Europeia de Geoparques, tendo como principal objetivo cooperar com a proteção do patrimônio geológico e promover o desenvolvimento sustentável de seus territórios. Foram membros fundadores: Réserve Géologique de Haute-Provence (França), The Petrified Forest of Lesvos (Grécia), Geopark Gerolstein/Vulkaneifel (Alemanha) e Maestrazgo Cultural Park (Espanha) (ZOUROS, 2004). Em 2004, a UNESCO cria a Rede Global de Geoparques com o objetivo de ampliar para uma escala global as iniciativas bem-sucedidas na Europa (FERREIRA; MARTINELLO; VALDATI, 2020).

Assim, é possível interpretar um geoparque como um selo de qualidade atribuído pela UNESCO aos territórios que promovam a proteção e a divulgação de seu patrimônio geológico para a comunidade em geral, por meio de ações educativas e de geoconservação e que ofereçam estrutura e suporte para o desenvolvimento econômico sustentável, especialmente por meio do geoturismo (SUNG *et al.*, 2019).

Projeto de Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul

Muito embora o Brasil apresente um riquíssimo patrimônio abiótico, com grande potencial em termos de geodiversidade, ações relativas à criação de geoparques ainda são escassas no país.

Atualmente, no Brasil, existe apenas um geoparque reconhecido pela UNESCO, o Geopark Araripe, certificado em 2006. Incorporado à RGG, o parque está situado no sul do estado do Ceará e possui uma área de aproximadamente 3.520,52 km², abrangendo os municípios de Barbalha, Crato, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri (MOCHIUTTI *et al.*, 2012; FERREIRA; MARTINELLO; VALDATI, 2020).

No entanto, em 2006, o CPRM - Companhia de Recursos Minerais, por intermédio do Departamento de Gestão Territorial, lançou o projeto Geoparques Brasil, com o escopo de promover a criação de geoparques no Brasil. Foram identificadas 31 áreas com potencial de se transformarem em geoparques no Brasil (FERREIRA; MARTINELLO; VALDATI, 2020).

Conforme Ferreira, Martinello e Valdati (2020, p. 362), das áreas já identificadas pelo projeto, “algumas iniciativas já se apresentam bem consolidadas, inclusive com trabalhos avançados para a candidatura à Rede Global de Geoparques da UNESCO, como o caso dos geoparques de Seridó (RN) e Caminhos dos Cânions do Sul (SC/RS)”. No entanto, a estruturação para a implementação efetiva do geoparque ainda se encontra incipiente na maioria das áreas indicadas pelo CPRM.

Em relação ao Projeto de Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul, o local corresponde a uma área de 2.830 km², abrange sete municípios e constitui a maior concentração de cânions do país. O projeto abrange atualmente os municípios de Morro Grande, Timbé do Sul, Jacinto Machado e Praia Grande, localizados em Santa Catarina (SC), e Cambará do Sul, Mampituba e Torres, localizados no estado do Rio Grande do Sul (RS).

Conforme Godoy, Binotto e Wildner (2011, p. 2) discorrem no projeto de Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul:

Do ponto de vista do patrimônio geológico o local abriga um dos maiores eventos ocorridos no planeta, sendo cenário de atividades vulcânicas que cobriram cerca de 1.200.000km², e que estão associados à ruptura do continente Gondwânico. A borda sudeste desta província forma um conjunto de escarpas derivadas da feição geomorfológica formada pelo corte abrupto do Planalto dos Campos de Cima da Serra, através de paredões verticalizados de rocha vulcânica. A área dos cânions possui uma extensão de 250km e mostra

uma sucessão de escarpas de até 900 metros de altura.

Na região da proposta de geoparque são identificadas três unidades de conservação: o Parque Nacional Aparados da Serra, o Parque Nacional da Serra Geral e o Parque Estadual de Itapeva. Também são identificados um parque turístico, Guarita – José Lutzenberger, e áreas de Reserva da Biosfera da Mata Atlântica. A tais unidades de conservação se somam as belezas cênicas dos cânions e a biodiversidade da região, representada pela Mata Atlântica (floresta de araucárias associada à mata pluvial tropical atlântica).

Em relação aos povos originários e tradicionais da região, os primeiros habitantes foram os índios Guarani Mbyá, Carijó, Xokleng e Kaingang, deixando todos “herança linguística, presente nos nomes de municípios, cânions e rios como Cambará que significa “folha de casca rugosa”, Mampituba que significa “rio de muitas curvas”, Itaimbezinho que significa pedra afiada” (SUNG *et al.*, 2019, p. 1.046). No território também se encontra a comunidade quilombola São Roque.

A comunidade quilombola São Roque

O quilombo é considerado um símbolo de resistência da população escravizada. Era o local onde os escravos fugitivos podiam conservar sua cultura, religião, práticas e saberes, sempre se relacionando de maneira profunda com a terra. O “viver livre” ou “estar em liberdade” pressupunha certo isolamento, por isso o contato com a natureza densa e às vezes intocada e o plantar, tirando da terra a própria subsistência, se faziam fundamentais para a manutenção e continuidade da vida. A relação com a terra e com os produtos e alimentos que dela advêm contribuem na perpetuação da cultura e das tradições (MARTINS *et al.*, 2015).

Afirma Christóvão (2017) que “a formação dos quilombos foi construída como uma unidade básica de resistência do negro, contra as condições de vida impostas pelo sistema escravista”. Dentro dessa percepção, a comunidade quilombola São Roque é formada por remanescentes do quilombo São Roque, que se estabeleceram na localidade denominada de Pedra Branca, situada na divisa dos municípios de Praia Grande/SC (litoral sul de Santa Catarina) e Mampituba/RS (litoral norte do Rio Grande do Sul), entre a região dos Campos Gerais da Serra e a planície costeira. A comunidade

tem sua origem associada ao regime escravista desenvolvido na região (CHRISTÓVÃO, 2017).

Registros históricos apresentados pelo Núcleo de Estudos sobre Identidade e Relações Interétnicas (NUER) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) concluem que a ocupação da área remonta a 1824 (UFSC, 2005, p. 5-6 *apud* DIAS, 2010):

Localizada nos atuais municípios de Praia Grande (litoral sul do estado de Santa Catarina) e Mampituba (litoral norte do Rio Grande do Sul), a Comunidade Quilombola São Roque identifica seu passado com o regime escravista desenvolvido na região serrana. Nesta localidade, caracterizada por escarpas que marcam o final da Serra Geral, uma rocha desponta naturalmente como característica da região: a Pedra Branca. Da Serra descem os rios que cruzam a comunidade e garantem as condições ambientais para sua reprodução. Da Serra desceram, também, os escravos fundadores da comunidade.

A formação da comunidade começou em razão de uma dinâmica social e territorial que esteve presente há tempos na região. Os escravos eram enviados para trabalhar tanto na região costeira, nas atividades agrícolas na planície do Rio Mampituba, quanto nos campos dos grandes latifúndios presentes na região serrana. Durante o trajeto pelas escarpas da Serra Geral, alguns dos escravizados encontravam pontos de refúgio para articular estratégias de fuga (CARMO; SILVA; HERNANDEZ, 2018). Nesse contexto, foram surgindo organizações quilombolas, cujos remanescentes seguem presentes até hoje na região.

A comunidade se organizou sob uma forma própria de organização territorial, conhecida como sistema de grotas. Afirma Spaolonse (2013) que a palavra grotas é empregada pelos locais “para se referir às reentrâncias existentes nas encostas da serra, formadas por uma sanga principal e caracterizadas pelo relevo predominantemente acidentado”. Conforme Relatório Antropológico (*apud* SPAOLONSE, 2013), as famílias ocupavam cada qual uma grotas das encostas da serra, utilizando-a como moradia e também para as atividades de subsistência. Essas grotas têm como elemento central e símbolo unificante a Pedra Branca, geossítio ou geomonumento, que servia de referência de localização dos povos que ali foram viver (SILVA *et al.*, 2020).

A comunidade São Roque passa por um processo de luta pelo reconhecimento dos seus direitos territoriais e contra a precarização das condições de vida impostas

pelas limitações administrativas decorrentes da implantação dos parques nacionais da região (Parque Nacional dos Aparados da Serra e Parque Nacional da Serra Geral). Conforme o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC), criado pela Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000, a proteção integral de unidades de conservação não comporta a ocupação humana, motivo pelo qual ocupantes e comunidades originárias devem efetuar a desocupação do território.

Por outro lado, em 2004, a Fundação Cultural Palmares, vinculada ao Ministério da Cultura, concedeu a certidão de autorreconhecimento à Comunidade São Roque, declarando-a remanescente das comunidades dos quilombos, nos termos do art. 3º, § 4º, do Decreto nº 4.887/2003, o que, conforme o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT) da Constituição da República Federativa do Brasil (CRFB), garante aos remanescentes quilombolas a propriedade definitiva das terras que estejam ocupando.

Atualmente, uma nova concepção de parque vem sendo concebida na mesma base territorial dos Parques Nacionais, e por consequência na região de Praia Grande/SC, o Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul, o que poderá refletir no sentimento identitário desta comunidade remanescente.

Aspectos relacionados à memória e à identidade

Memória e identidade são elementos vitais e indissociáveis na construção territorial e na produção de espaço. A memória se mostra fundamental para que os seres humanos se sintam pertencentes a algo, a alguém, ou a um determinado grupo. A vida em sociedade acaba por construir um sentimento de pertencimento a algum lugar, enxergando o mundo com uma visão comum e criando-se, a partir desse contexto, uma identidade. Conforme K.V. Silva e M.H. Silva (*apud* MORAES; OLESKO, 2018):

Segundo Jacques Le Goff, a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passado (2009, p. 419).

Em relação à memória, Candau propõe três taxonomias relacionadas às diferentes manifestações da memória. Primeiro, cita a memória de baixo nível, ou

protomemória, onde está inserido aquilo que “constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade” (CANDAU, 2011, p. 23), a qual deve ser privilegiada pelo antropólogo. São memórias imperceptíveis, formas de agir sem a tomada de consciência. Citam-se aqui aquelas memórias gestuais, a memória social incorporada, rotinas, códigos implícitos e costumes que agora fazem parte do indivíduo, que os vive sem que deles se perceba ou tenha que constantemente se lembrar.

Em segundo lugar, propõe aquela que seria a memória propriamente dita, ou de alto nível, ou aquela “de recordação ou reconhecimento: evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica” (CANDAU, 2011, p. 23). Aqui, Candau cita os saberes, as crenças, as sensações, os sentimentos. E, em terceiro, tem-se a chamada metamemória, aquela ostensiva, ou seja, a “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória” (CANDAU, 2011, p. 23) e que constitui a construção da identidade.

Apesar de a memória parecer um fenômeno estritamente individual, algo íntimo e particular do sujeito, a ideia de que possa se transvestir como um fenômeno social ou coletivo foi cunhada por Maurice Halbwachs já nas décadas de 1920 e 1930. Candau, posteriormente, também aborda a memória coletiva, propondo que quando se passa para o nível de sociedades ou grupos, as taxinomias anteriormente citadas se invalidam e a ideia de protomemória se torna inaplicável. A memória coletiva seria então uma representação ou uma metamemória, “um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2011, p. 24).

A memória construída coletivamente se mostra fundamental para a concepção da identidade. Para Candau (2011, p. 59), “sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece”, ou seja, a memória pode consolidar ou desfazer o sentimento identitário.

Castells (1999, p. 2 *apud* FREITAS; ALMEIDA, 2016) expõe, em relação à identidade, que:

No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(is) prevalece(m) sobre outras formas de significado.

A comunidade São Roque e o Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul

Os estudos relacionados à memória e identidade, principalmente as leituras dos autores Joel Candau, Michel de Certeau, Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs e Water Benjamin, levam a reflexões quando aplicadas à tese de pesquisa dos geoparques, em especial à comunidade quilombola São Roque, presente na base territorial do parque.

A comunidade quilombola São Roque é composta atualmente por algumas famílias, cujos ancestrais já se encontravam presentes na região do geoparque há cerca de duzentos anos, vivendo em perfeita harmonia com a natureza e desenvolvendo um sentimento de identidade e pertencimento à região. Essa relação sujeito *versus* espaço, ser e estar no lugar, ou ser do lugar deve ser pensada quando se coloca a comunidade dentro de uma nova estratégia de desenvolvimento regional, que é característica dos geoparques.

O ser e o estar no lugar estão atrelados à identidade e à memória da comunidade, uma vez que os lugares habitados são derivados de experiências cotidianas e desenvolvem ou evocam sentimentos bons ou ruins, positivos ou negativos, de apego, lembrança ou mesmo esquecimentos. Essa relação íntima entre o sujeito e o espaço transcende, muitas vezes, a questão puramente geográfica.

Conforme Seamon (*apud* FREITAS; ALMEIDA, 2016), “fenomenologicamente o lugar não é o meio físico separado das pessoas associadas com ele, mas o indivisível e normalmente imperceptível fenômeno de pessoa-ou-pessoas-experienciando-lugar”. O lugar, assim, não é apenas o ambiente físico, mas está associado a algo que é invisível, que é a experiência humana, a vivência de cada indivíduo, que não é estática, não é imóvel, é fluida e sempre reinventada (FREITAS; ALMEIDA, 2016).

Pode-se dizer que a conexão entre os lugares que vêm sendo habitados pela comunidade São Roque dentro do geoparque há muitos anos e o momento presente e futuro é instigada pela memória, que contribui para a ilusão de que o passado ainda se mostra acessível graças à possibilidade de rememorá-lo. A memória individual e coletiva faz com que o espaço permaneça vivo e presente no sujeito e na comunidade.

Na comunidade quilombola, as famílias integrantes compartilham “as mesmas maneiras de estar no mundo” (CANDAU, 2011, p. 26), mesmas formas de fazer, adquiridas desde sua socialização, que foram memorizadas por várias gerações e que hoje se mostram intrínsecas aos sujeitos e à própria comunidade, e contribuem para fortalecer o sentimento de identidade nos remanescentes locais.

A transformação da base territorial habitada pela comunidade São Roque poderá afetar a memória e, principalmente, a identidade das famílias que compõem esse povoado, uma vez que o desenvolvimento sustentável, principalmente por meio do geoturismo (forte presença humana), é uma das bases e objetivos principais do geoparque. Essa questão fica clara quando se fala da rocha conhecida como Pedra Branca, considerada um geossítio com grande potencial geoturístico, mas que historicamente possui forte significado para a comunidade (SILVA *et al.*, 2020).

A historicidade da comunidade São Roque como remanescentes de quilombos não foi levada em consideração quando da criação dos Parques Nacionais dos Aparados da Serra e da Serra Geral (SILVA *et al.*, 2020), que desconsiderou a presença humana e sobrepôs os parques ao território desta comunidade tradicional. Agora, com a criação do Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul, Silva *et al.* (2020) discorrem que “não se encontrou referência às comunidades tradicionais que estão inseridas no parque, fato que chama atenção, pois a Pedra Branca é um dos geossítios catalogados” e integrantes do projeto de geoparque, sendo o local de referência para a comunidade São Roque. A participação ativa de comunidade no processo de certificação do geoparque, então, se mostra fundamental para que se garanta a preservação da cultura e identidade desta comunidade local.

Considerações finais

Este texto foi desenvolvido para participação no V Encontro Internacional do Patrimônio Cultural – ENIPAC, realizado pela Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE.

Observa-se que a atenção acadêmica de áreas relacionadas à geografia e geologia acompanharam a explosão na criação de geoparques, principalmente na Europa e Ásia, produzindo teses e pesquisas baseadas em interpretações objetivas da

paisagem e do patrimônio geológico presentes em suas bases territoriais.

Por outro lado, denota-se que estudos aprofundados relacionados ao patrimônio cultural (material e imaterial) e às comunidades que compõem a base territorial dos geoparques são escassos na literatura. Tais questões, assim como o geopatrimônio, estão imbricadas na concepção de geoparque, e por isso merecem estudo.

O presente trabalho fez um levantamento bibliográfico sobre a comunidade São Roque para entender de que forma a criação do geoparque e seu reconhecimento pela UNESCO podem afetar as comunidades tradicionais presentes na base territorial, especialmente no que tange à memória e à identidade dos locais.

A proposta de desenvolvimento regional idealizada pelo projeto de Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul se mostra relevante na medida em que busca trazer efetivos avanços sociais e econômicos para as sete cidades que compõem sua base territorial. Porém, os aspectos relacionados à proteção da cultura local não podem ser desviados das atenções do Consórcio Intermunicipal responsável atualmente pela gestão do projeto.

Assim, foi possível estabelecer uma conexão entre a memória e a identidade e o tema de pesquisa, visto que a criação de geoparques, apesar de diretamente objetivar a preservação do patrimônio geológico local, também se preocupa com a presença humana na base territorial, busca garantir a preservação e garantia da cultura local, mantendo tradições, crenças e fazeres que somente serão mantidos se for resgatada a memória do povo e se for garantida a preservação à sua identidade.

Referências

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 05 de outubro de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em 15 out. 2021.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000**. Institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9985.htm. Acesso em 15 out. 2021.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Decreto nº 4887, de 20 de novembro de 2003**. Regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação, e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do ADCT. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm. Acesso em 15 out.2021.

CAMPOS, Juliano Bitencourt; DALPIÁS, Jucélia Tramontin; LADWIG, Nilzo Ivo. **Projeto de Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul: fomentando conhecimento, valorização e desenvolvimento territorial sustentável**. Planejamento de Gestão Territorial: O papel e os instrumentos do planejamento territorial na interface entre o urbano e o rural, cap. 8, p. 233-256, 2019.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CARMO, Gabriela Mariane dos Santos; SILVA, Naiara Machado da; HERNANDEZ, Aline Reis Calvo. O Território Invisível: Quilombo São Roque “Os Filhos da Pedra Branca”, Praia Grande, SC, Brasil. **Revista Gestão & Políticas Públicas**, p. 297-315, 2018.

CHRISTÓVÃO, Sílvia Regina Teixeira. **Festa, música e memória na Comunidade Quilombola de São Roque (SC) e os vetores de uma identidade étnica como demarcação de território e pertencimento**. 2017. 216 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

CPRM – Serviço Geológico do Brasil. Disponível em: http://www.cprm.gov.br/publique/Gestao-Territorial/Gestao-Territorial/Projeto_Geoparques-5416.html. Acesso em: 08 nov. 2021.

DIAS, Darlan Airton. **Conflitos socioambientais decorrentes da presença humana em unidades de conservação: estudo de caso da comunidade quilombola São Roque, nos parques nacionais de Aparados da Serra e da Serra Geral**. Orientador: Carlyle Torres Bezerra de Menezes. 2010. Tese (Mestrado em Ciências Ambientais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Ambientais, Universidade do Extremo Sul Catarinense, 2010.

FERREIRA, Daner Roskamp; MARTINELLO, André Souza; VALDATI, Jairo. Desenvolvimento rural e os geoparques no Brasil. **Revista Política e Planejamento Regional**, vol. 7, n. 3, p. 358- 371, set-dez 2020.

FREITAS, Jéssica Soares de; ALMEIDA, Maria Geralda de. Ser ou estar no lugar? Um ensaio sobre espacialidades, memórias e identidades. **Acta Scientiarum, Human and Social Scienses**, v. 38, n. 2, p. 233-240, jul-dez, 2016.

GODOY, Michel Marques; BINOTTO, Raquel Barros; WILDNER, Wilson. **Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul: Proposta**. Projeto Geoparques, 2011.

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

MARTINS, Ramon Generoso; *et. al.* **Os saberes e práticas agrícolas de ontem e de hoje na comunidade quilombola de São Roque/Praia Grande-SC**. VIII MICTI. Santa Rosa do Sul, nov., 2015.

MORAIS, Larissa Urquiza Perez de; OLESKO, Gustavo Felipe. Memória, identidade e campesinato: tecendo a Geografia do hoje e do ontem no campo. **Terra Plural**, Ponta Grossa, v. 12, n.1, p. 76-87, jan-abr, 2018.

MOCHIUTTI, Nair Fernanda; *et. al.* Os valores da Geodiversidade: geossítios do geopark Araripe/CE. **Anuário do Instituto de Geociências – UFRJ**, vol. 35-1, p. 173-189, 2012.

SILVA, José Gustavo Santos da *et. al.* A comunidade quilombola São Roque no projeto de Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul, Região Sul – Brasil. **Série Estudos sobre povos originários e comunidades tradicionais**, Vol. 4, Porto Alegre, 2020.

SPAOLONSE, Marcelo Barbosa. Desamparados nas grotas do estado: os contratemplos da sobreposição entre o território quilombola de São Roque e os Parques Nacionais de Aparados da Serra e da Serra Geral. **Ruris**, v. 7, n. 2, p. 33-56, set, 2013.

SUNG, Chen Lin *et. al.* O processo de governança na construção do Projeto de Geoparque Caminhos dos Cânions do Sul – Brasil. **Caderno de Geografia**, vol. 29, n. 59, 2019.

UNESCO. Geociências e Geoparques Mundiais da UNESCO. Disponível em: <https://pt.unesco.org/fieldoffice/brasil/expertise/earth-science-geoparks>. Acesso em: 08 nov. 2021.

ZOUROS, Nickolas. The Europeans Geoparks Network: Geological heritage protection and local development. **Episodes, Jornal of Internacional Geoscience**, vol. 27, n.3, set. 2004.

OS IMPACTOS DA URBANIZAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE A CIDADE DE CANOAS/RS, SUAS RELAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS, DO INÍCIO DO POVOAMENTO ATÉ A CONTEMPORANEIDADE

Jairo Alberto Vieira Schütz | Doutorando em Memória Social e Bens Culturais
Unilasalle | jairo.202010090@unilasalle.edu.br
Cristina Vargas Cademartori, Dra. | Unilasalle | cristina.cademartori@unilasalle.edu.br

Introdução

Canoas, que foi conquistada por Francisco Pinto Bandeira no século XVIII, tem seu povoamento iniciado mais vertiginosamente a partir da instalação de uma estrada férrea e de uma estação de trem. Um município que, emancipado da cidade de Gravataí no ano de 1939, nasceu sob a tutela de uma base aérea e foi considerado área de segurança nacional no auge da ditadura militar. Já teve status de cidade veraneio, logo após a inauguração da estrada férrea, e, posteriormente, quando inicia mais fortemente a ocupação dos bairros operários, passa a ser denominada cidade dormitório e, por último, cidade industrial. Na atualidade, além do parque industrial instalado, destaca-se na área educacional, tendo a segunda maior rede de ensino do estado, composta por escolas públicas, particulares e três universidades.

O município, integrante da Região Metropolitana de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, atualmente possui uma área de 131,1 km² e está totalmente inserido no bioma Pampa (IBGE, 2004; CORDEIRO; HASENACK, 2009), sendo as coordenadas referenciais da sede do município 29°55'12"S e 51°10'48"W. Limita-se com os municípios de Porto Alegre ao sul, Cachoeirinha ao leste, Esteio ao norte e Nova Santa Rita a oeste (município emancipado de Canoas em 20/03/1992). A oeste do município encontra-se a foz do rio dos Sinos, no rio Jacuí, junto ao Parque Estadual Delta do Jacuí.

Segundo a projeção do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2021), o município tem uma população aproximada de 349.728 habitantes e sua economia está

baseada em serviços, comércio, indústria de transformação e logística, principalmente nos ramos de gás, metal-mecânico e elétrico.

Canoas, a exemplo de outras cidades, com o avanço da urbanização em função da instalação do parque industrial e da proximidade com Porto Alegre, sofreu com os efeitos da explosão demográfica. Déficit habitacionais tiveram que ser equacionados de forma rápida, sendo que os loteamentos implantados nesse período ocuparam áreas inadequadas e impróprias para moradia (especialmente terras inundáveis), com precário acesso, desprovidas de infraestrutura urbana como iluminação ou sistemas de água e esgoto (CARRION, 1989). Nas enchentes do ano de 1941, os bairros Niterói, Industrial, Rio Branco, entre outros, foram os mais afetados, com água chegando à altura dos telhados (Figura 01). Tal fato provoca uma crítica do Arcebispo Metropolitano Dom João Becker, lastimando, pela imprensa, que banhados de plantação de arroz fossem transformados em bairros residenciais.

Figura 1 — Enchentes no bairro Niterói, década de 1940



Fonte: <https://prati.com.br/canoas/canoas-bairro-niteroi-vista-da-br-116-1941.html>

De acordo com o Plano Diretor Municipal de 1972, entre os anos de 1941 e 1955, aproximadamente 2.000 hectares de terras haviam sido loteados, sem interferência do poder público ou restrições legais. As loteadoras limitavam-se apenas a critérios de acessibilidade e topografia da área. Já o período entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1980 foi caracterizado pela modernização da cidade, uma vez que questões de infraestrutura básica e de prevenção a enchentes estavam sanadas, a exemplo da construção de diques como o do bairro Mathias Velho. Este período também foi considerado aquele em que os administradores passaram definitivamente a dirigir os processos de urbanização, com o propósito de ordenar a cidade, sanear, normatizar,

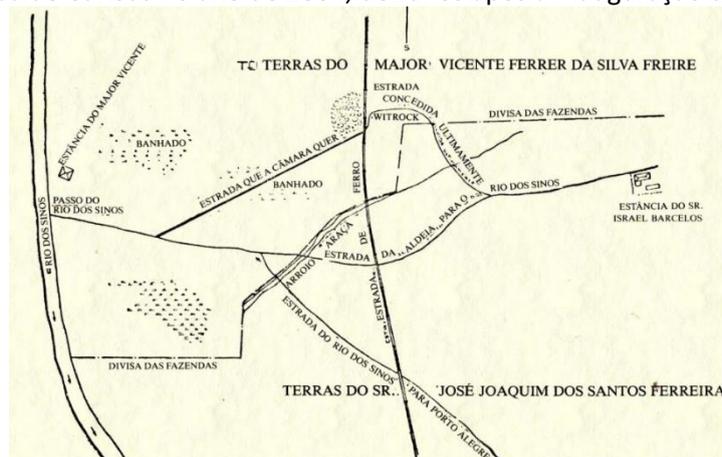
impor princípios estéticos e tratar dos problemas sociais de forma técnica (GRAEBIN *et al.*, 2014, p. 5).

Neste sentido, este artigo busca, de forma preliminar, refletir sobre a relação do crescimento urbano e demográfico com a criação de loteamentos para atender às demandas habitacionais, bem como avaliar as consequências e os impactos desse crescimento ao Patrimônio Ambiental da cidade.

Desenvolvimento

A urbanização de Canoas se deu a partir da transformação de grandes áreas de terras da Fazenda do Gravataí, adquiridas por famílias ricas de Porto Alegre, tornando-se casas de veraneio, após a construção da estrada férrea em 1874 (JAEGER, 2017, p. 14), que ligaria São Leopoldo a Porto Alegre, representando um marco importante para Canoas. A estrada férrea tem sua construção iniciada em 26 de novembro de 1871, já com o traçado de seu leito demarcado em todo o curso, vindo a atravessar os campos do major Vicente Freire desde o Arroio Sapucaia até o Arroio Araçá (Figura 02). Três anos depois, em 14 de abril de 1874, a primeira estação era inaugurada onde hoje está Canoas, quando a área correspondente ao município atual ainda pertencia aos municípios de Gravataí e São Sebastião do Caí.

Figura 2 — Mapa de Canoas no ano de 1884, dez anos após a inauguração da estrada férrea



Fonte: Livro *As Origens de Canoas* (4ª ed. 1989).

O major Vicente Freire aproveitou-se da estrada férrea para transformar suas terras em uma estação de veraneio. Ponto de referência obrigatório, o local passou a ser designado Capão das Canoas. Logo, as grandes fazendas foram perdendo espaço

para as pequenas propriedades, chácaras e granjas e tendo a abertura do primeiro loteamento neste mesmo ano, junto à estação local.

Após a Segunda Guerra Mundial, e mediante uma série de transformações, Canoas deixa de ser um lugar bucólico, de veraneio, para se tornar uma cidade que recebia a instalação de grandes indústrias e precisava criar vilas operárias para atender a esta demanda de mão de obra para este setor. Surgem, assim, os bairros Niterói, Industrial e Rio Branco, entre outros loteamentos, alterando a estrutura da cidade, alterando a dinâmica ambiental, ainda que de forma lenta, assim como o cotidiano dos sujeitos.

Para evitar os constantes alagamentos dos bairros com cotas de nível mais baixo, são construídos pelo então prefeito Hugo Simões Lagranha, na década de 1960, diques totalizando 20,21 km de extensão. Por último, em função da construção de uma Rodovia Federal, denominada Rodovia do Parque, houve necessidade da construção de mais um dique com 7,26 km. Ao todo, são cinco as casas de bombas automatizadas, localizadas nos bairros Niterói, Rio Branco e Mathias Velho, que servem para captar água nos canais de macrodrenagem internos e jogá-la para o lado externo dos diques de proteção. Este é um pequeno exemplo do impacto do crescimento das cidades ao meio ambiente.

Outro exemplo de impacto gerado pela urbanização refere-se à troca de uso e parcelamento do solo, de zonas industriais por residenciais ou mistas, enfatizada em uma reportagem do Grupo RBS, no portal G1, em 15 de fevereiro de 2017, noticiando que a justiça havia autorizado a ocupação de moradias em um condomínio construído nas proximidades da área industrial e de um dos maiores depósitos de gás, no bairro São José, em Canoas (Figura 03).

Figura 3 — Vista aérea do condomínio Moradas Club Canoas, localizado entre as avenidas Guarujá e Antônio Frederico Ozanam, no bairro São José



Fonte: Google Maps, 2021.

Comenta ainda, o portal, que o impasse durou cerca de dois anos. A maior parte do condomínio já está concluída. A proximidade provocou a abertura de inquérito civil pelo Ministério Público na cidade e uma medição apontou que 60 m separam os prédios e o muro das empresas. Segundo o promotor, a distância de segurança recomendada em áreas como esta é de 150 m. A Prefeitura de Canoas sustentou que a área sempre foi considerada zona residencial e a construção respeitava a legislação do município (PORTAL G1, 2017). Não bastasse o risco de explosão dos botijões de gás, passa ao fundo do condomínio uma rede de energia elétrica de alta tensão.

O crescimento urbano

As cidades estão em constante movimento, deslocando seus sentidos e práticas, constituídas de múltiplos fragmentos de cidades e de identidades que se entrecruzam, que se sobrepõem e que permanecem sempre em aberto, podendo ser investigadas e estudadas de diversas e distintas maneiras (HARVEY, 1992).

Conforme Silva (1989, p. 157), já havia uma tentativa, no ano de 1898, em razão da inauguração da primeira capela canoense, nas esquinas da rua Santos Ferreira e rua Santini Longoni, em deslocar o desenvolvimento urbano para as proximidades da igreja, o que hoje estaria no lado leste da BR-116. Os dois primeiros prefeitos, Edgar Braga da Fontoura e Aluizio Palmeiro Escobar, tentaram, após a emancipação política (27/06/1939), criar um centro administrativo nos altos da rua Santos Ferreira, longe das cheias que assolavam alguns bairros. Comerciantes locais, instalados próximo à estação de trem, reagiram contra este projeto, fato este que levou Edgar Braga da Fontoura a

pedir exoneração do cargo no primeiro ano de mandato. Nesta hipótese, segundo Penna *et al.* (2004, p. 23), a região central não estaria hoje enclausurada entre a BR-116 e a linha da Trensurb. Contudo, essa mudança teria excluído mais ainda o patrimônio histórico da cidade, deixando de lado o berço da urbanização de Canoas, a estação de trem.

Aluízio Palmeiro Escobar (1941-1945), segundo prefeito, sustou os novos loteamentos, passando a elaborar planos de construções - código de obras - com vistas não apenas a enfrentar o problema das cheias, mas ao futuro crescimento da cidade. Foi somente na administração de Sady Fontoura Schivitz (1952-1956), através da Lei nº 286/54, que houve a regulamentação quanto à implantação de loteamentos no município, trazendo exigências expressas quanto à instalação de infraestrutura de saneamento, iluminação, pavimentação e áreas de uso público.

Durante o período da administração do prefeito José João de Medeiros (1960-1963), a cidade ainda continuava a receber um grande fluxo migratório. Ele passou, então, a priorizar investimentos num extenso plano de obras, com abertura, alargamentos e pavimentação de importantes vias no centro da cidade e adjacências, além de obras da segunda hidráulica e ampliação da extensão da rede de água (HISTÓRIA DOS NOSSOS PREFEITOS, 2005, p. 45).

Paralelamente a estes investimentos e aos incentivos desta administração, instalam-se, no município, importantes indústrias pesadas, como a Micheletto, a Coemsa, a Springer, a Forjasul e o maior de todos os empreendimentos, a Refinaria Alberto Pasqualini, inaugurada em 1968 como uma unidade de negócios da PETROBRAS - Petróleo Brasileiro S.A., empresa de capital aberto, cujo acionista majoritário é o governo federal, sendo, portanto, uma empresa estatal de economia mista (HISTÓRIA DOS NOSSOS PREFEITOS, 2005, p. 46).

Os jornais da época noticiavam as necessidades e as insatisfações do momento com relação ao acelerado desenvolvimento da cidade.

Em editoriais anteriores, temos demonstrado que a rápida expansão da cidade de Canoas está a exigir um plano de obras, para serem realizadas por etapas, discriminando-se as prioridades e as que deverão ter execução sucessiva, de acordo com a necessidade ou utilidade pública, à medida que o erário disponha de recursos (O

GAÚCHO, de 24 a 30 nov. 1962, *apud* HISTÓRIA DOS NOSSOS PREFEITOS, 2005, p. 78).

Entre os problemas canoenses, sobressaem o do abastecimento de água, o da luz e o da pavimentação das ruas. A não serem [sic] os pequenos trechos centrais, todas as ruas apresentam em mau estado de conservação, dificultando o trânsito de viaturas e de pedestres. Nos dias secos ficam cobertos de pó e nos dias chuvosos, lamacentos. O barral prejudica o trânsito dos pedestres e dos automóveis, obrigando-os a limpezas dispendiosas (O GAÚCHO, de 06 a 12 abr. 1963, *apud* HISTÓRIA DOS NOSSOS PREFEITOS, 2005, p. 92).

Desta forma, nos editoriais da imprensa canoense nos anos 1960 já eram mencionados os graves problemas que viriam a desafiar as futuras administrações desse núcleo urbano em desenvolvimento.

Com o seu rápido crescimento, houve a necessidade de repensar seu espaço, porque abrigava, de forma desigual, seus habitantes e suas funções. Ao longo da expansão urbana de Canoas, uma perspectiva racional e funcional passou a definir as marcas territoriais da cidade, pois a população foi se consolidando após a chegada da linha férrea e, posteriormente, da indústria, da BR-116, do comércio. A população foi chegando de municípios vizinhos e de outros mais distantes do estado do Rio Grande do Sul. Assim, estabeleceu-se uma segregação espacial, fazendo com que grande parte da população ocupasse espaços divididos pela antiga linha do trem e, mais tarde, pela rodovia. Canoas – a cidade espacialmente dividida – fragmentou também sua vida social e cultural. De um lado ao outro da BR-116, observa-se, por quem entra, sai ou vive, a cidade partida pelas desigualdades socioespaciais (PIRES *et al.*, 2014).

O crescimento populacional de Canoas, nos anos que se seguiram à sua emancipação política, é um fenômeno sem similar no estado do Rio Grande do Sul. No decênio de 1950 a 1960, o crescimento demográfico relativo desta cidade atingiu 390%. Os números confirmam que Canoas não conseguiu progredir dentro dos parâmetros de uma autêntica concentração urbana. O grande crescimento demográfico, a partir dos anos 1940, promoveu uma verdadeira “desconcentração urbana”. Naquela temporalidade, o núcleo central da cidade não estava suficientemente consolidado quanto ao social, ao político e ao urbano (MAYER, 2009).

Segundo Mayer, com uma realidade diferente econômica e socialmente, logo após a Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos, o povoamento das regiões que estavam próximas a Porto Alegre foi acelerado. Como atesta Silva (1989), a inflação, que

passou a empolgar o país, provocou êxodo de milhares de famílias do interior do estado para Porto Alegre à procura de empregos e melhores rendas. Canoas, pela sua proximidade à capital do estado, surge como um promissor parque de trabalho. Comenta ainda, o autor, que surgiram dezenas de novos núcleos, sem inter-convivência social, vivendo todos (e até o bairro Centro) mais na órbita da capital do que da própria comunidade canoense.

O crescimento da cidade se processou de forma desordenada e espalhada em vários bairros ao longo da BR-116. Silva (1989) destaca que, entre os anos 1950 e 1960, 80% da população canoense era constituída por famílias que viviam de salários modestos e havia um vultuoso contingente de outras famílias em situação de grande vulnerabilidade social, vivendo marginalizadas pelos fundos das vilas, abrigadas em barracos sem as mínimas condições de moradia.

O processo de urbanização no Rio Grande do Sul começou a ter relevância a partir de 1960, estendendo-se até o decênio 1970-80, conforme expressa Eurípedes Falcão Vieira¹ em RS Geografia da População, incluindo o caso de Canoas:

Pode-se destacar os fatores de desenvolvimento demográfico das cidades por incremento normal de suas populações, mas, paralelamente, muitas cidades gaúchas têm se transformado em zonas de urbanização com novas qualificações demográficas. A industrialização é um dos fatores mais fortes no impulsionamento das características de urbanização, na medida em que arrasta atrás de si a conurbação, ou seja, conjuntos residenciais em áreas próximas aos parques industriais. O exemplo mais significativo de aglomerados urbanos rio-grandenses devido à expansão do processo industrial é o de Canoas (VIEIRA, 1985).

A população, em 1960, era de 104.257 habitantes, passando para 153.730 em 1970 e chegando a 220.440 habitantes em 1980 (IBGE, 2010), demonstrando que, em vinte anos, o crescimento populacional ultrapassou mais de 110%. Não se tratou de um crescimento de cidade nos seus aspectos funcional ou residencial, mas tipicamente de uma urbanização em aglomerados acrescidos pelo rápido desenvolvimento industrial de área ligada à Grande Porto Alegre.

¹ Eurípedes Falcão Vieira - Doutor em Geografia, Bacharel em Ciências Econômicas. Ex-Reitor da FURG. Membro do IHGRS.

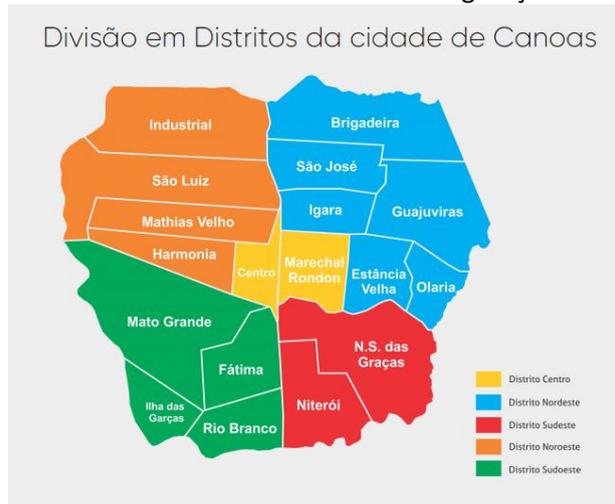
Esse extraordinário crescimento da cidade de Canoas como polo industrial, comercial e de serviços, causa do impactante crescimento demográfico, criou um clima de euforia e otimismo nas lideranças locais. Isso estava presente nos discursos políticos, quando estes se referiam a Canoas como “a cidade que mais cresce no Estado”, ou então “a progressista cidade de Canoas”, que se encontrava de “braços abertos” para receber todo empreendimento que trouxesse “progresso”. Isso ficava claro nas manchetes dos jornais que circulavam na cidade e no estado. Por outro lado, também noticiavam a preocupação das lideranças e do conjunto da população perante essa rápida expansão urbana (MAYER, 2009).

Um recorte sobre os vazios urbanos

Neste tópico, faz-se uma reflexão sobre as paisagens urbanas que não devem ser interpretadas somente por meio daquilo que se vê, mas também por meio daquilo com que nos identificamos; por meio daquilo que não conseguimos ver, mas sentimos; enfim, por meio de tudo o que nos ajuda a ter sensações ou, ainda, por meio de tudo o que torna a visão possível, o que nos faz ver mais do que poderíamos ver (BONAMETTI, 2004). Ao chegar a uma cidade, as primeiras impressões que se tem das edificações, das praças, da vegetação, dos sons e até do ar, no qual paira a poeira de suas ruas, são indícios para se obter um verdadeiro quadro dos lugares. Por sua vez, a memória da cidade está expressa no seu patrimônio cultural, que se encontra na paisagem urbana, nos cheiros, gritos de ambulantes, carros, pessoas, silhuetas das edificações, na opinião dos moradores sobre os possíveis olhares a respeito do local.

O bairro Marechal Rondon, foco deste capítulo, situa-se no Distrito Centro (Figura 04), lado leste da cidade, à margem direita da rodovia BR-116, sentido sul-norte. Atualmente, abriga o Parque Municipal Getúlio Vargas e o ParkShopping Canoas, entre outros empreendimentos residenciais e comerciais. Por estar longe das áreas alagadiças, o bairro, desde a emancipação, já se destacava, pois os dois primeiros mandatários tinham a preferência por este local para abrigar o centro cívico municipal, conforme já mencionado anteriormente.

Figura 4 — Distritos e bairros da atual configuração de Canoas



Fonte: Prefeitura Municipal de Canoas, 2019.

No bairro Marechal Rondon, há uma quadra que constitui um polígono de forma quadrangular, de 102,90 hectares (na mesma quadra do ParkShopping Canoas), localizada na av. Boqueirão nº 1707 (Figura 05).

Figura 5 — Vista aérea da quadra onde está sendo executado o parcelamento de solo, o ParkShopping Canoas e o plantio de eucaliptos em área remanescente



Fonte: SigePlan, 2016.

A gleba está inserida em uma área que se caracteriza como “vazio urbano”, espaço não urbanizado ou área ociosa dentro da malha urbana já consolidada.

Segundo um estudo encomendado, o relevo da gleba varia de plano a suave ondulado, onde, nas cotas mais baixas, verifica-se solo encharcado pela deposição de água oriunda principalmente de dois pequenos drenos que recebem as águas das áreas do entorno.

Quando em plena ocupação, se espera que o projeto atenda a uma população de aproximadamente 11.400 pessoas em 2.274 unidades habitacionais, além de uma área de aproximadamente 15.000,00 m² destinada ao setor de comércio e serviços. A Área Diretamente Afetada (ADA) do parcelamento de solo teve, ao longo do tempo, como principal atividade antrópica o plantio de eucalipto, pinus, milho e a criação de gado bovino. Segundo o estudo, em levantamento extensivo de campo também foram detectadas atividades ligadas à apicultura.

Como avaliação dos possíveis impactos nas áreas de influência direta e indireta do empreendimento, estão os relacionados ao meio físico, biótico e antrópico, nas etapas de implantação e operação do empreendimento. Foi concluído, segundo este estudo, que quanto à estabilidade dos terrenos, as alterações serão mínimas, não havendo riscos de erosão relacionados. Também não estão previstas alterações significativas de qualidade dos solos, estando estas mais relacionadas com a modificação do tipo de cobertura – cobertura com edificações, arruamentos e mudança da cobertura vegetal.

É esperado que o empreendimento contribua com o aumento de particulados e a presença de monóxido de carbono na região, mas como esta ocupação se dará de forma gradativa, medidas que atenuem esses impactos podem ser também gradativamente adotadas. A área do empreendimento, assim como seu entorno, deveria ser alvo de um plano de incremento de arborização urbana.

Também foi relatado que a implantação deste empreendimento de grande porte, com finalidades residencial/comercial/serviços neste setor da cidade, repercute em valorização imobiliária, por conta da infraestrutura envolvida no projeto e eliminação desta zona de vazios urbanos. A valorização imobiliária esperada deverá consolidar e, em alguns casos, renovar esta área central da cidade, sendo avaliada como tendo um impacto positivo sobre a sua vizinhança.

As Figuras 06 e 07 referem-se ao mesmo ponto registrado antes e depois do início da preparação dos terrenos para o novo empreendimento. Deste modo, procura-se ponderar sobre a problemática do urbano, denominado por Lefebvre (2008) como fase crítica. Um momento de crise em que se acentuam contradições, quando ocorre a “explosão” da cidade e a projeção de fragmentos da malha urbana por uma vasta região, em suma, o modo de vida urbano se generaliza.

Figura 6 — Vista da gleba do empreendimento pela av. Farroupilha, tendo à esquerda um eucaliptal



Fonte: Google, 2021.

Figura 7 — Vista da gleba do empreendimento pela av. Farroupilha, já com supressão parcial do eucaliptal



Fonte: Autor, 2021.

A ocupação dos espaços no modelo dominante de urbanização prioriza o desenvolvimento econômico em detrimento da distribuição dos seus benefícios sociais e da preservação ambiental (FARINA, 2006). Ao longo do seu desenvolvimento, o setor viário orientou o sentido da expansão urbana de Canoas e da Região Metropolitana de Porto Alegre (BARCELLOS, 2004). No que diz respeito à problemática urbana, ainda segundo a autora, um dos aspectos que se alterou grandemente foi a dinâmica da produção habitacional, com a extinção do BNH (Banco Nacional da Habitação), em 1986, que desempenhava importante papel no financiamento da moradia para as camadas médias e para a população de baixa renda. Com isso, as faixas mais pobres da população ficam à margem do mercado formal, tendo como recurso a moradia precária, obtida pela via da autoconstrução (SOUZA, 2001).

As áreas naturais, que eram caracterizadas principalmente por campos e banhados, bem como a maior parte dos corpos hídricos, já se encontravam completamente alteradas no período dos anos 1980. Seguindo o modelo de urbanização e industrialização da maioria das cidades brasileiras, a expansão urbana de Canoas esteve sujeita aos impulsos do crescimento econômico, não tendo havido maiores

preocupações com a conservação das paisagens originais. Este cenário ocasionou a ocupação desordenada das áreas urbanas, a exploração incontrolada dos recursos e a deterioração dos ambientes naturais (FARINA, 2006).

Somente entre os anos 1984 e 2014 houve uma expansão da urbanização neste município, de 56,68% ou 2219,51 hectares, segundo Marcos (2016). Contudo, afirma ainda o autor, a maior parte deste aumento (72,57%) se deu entre 1984 e 2002, principalmente através de loteamentos irregulares e assentamentos informais, consolidando a urbanização no leste e no sul do município.

Esgotos sanitários

Neste mesmo cenário de pouca preocupação com o meio ambiente, uma reportagem do jornal local Diário de Canoas, na edição do dia 3 de setembro de 2021, noticiou que o Ministério Público havia ajuizado ação para reparação dos danos ambientais causados no ano de 2006, em razão da mortandade de peixes na bacia hidrográfica do rio dos Sinos (Figura 08). Citou a reportagem que entre os dias 7 e 9 de outubro de 2006 aconteceu uma grande mortandade de peixes no rio dos Sinos junto à foz do Arroio Portão (município de Portão), onde foram retiradas mais de 86 toneladas de peixes mortos, configurando-se um dos maiores desastres ambientais do Brasil.

Figura 8 — Mortandade de peixes no rio dos Sinos, em 2006



Fonte: Juarez Machado/GES, 2021.

Ainda segundo a reportagem, depois de algumas diligências realizadas por órgãos fiscalizadores (Ministério Público, Fepam, Polícia Civil e Secretarias de Meio Ambiente

de alguns municípios), diversas empresas foram autuadas pela Fepam por operarem em desacordo com a legislação ambiental.

Em outra matéria jornalística no jornal NH, publicada no dia 9 de agosto de 2015, é relatado que com a aplicação de leis mais rígidas, os químicos na corrente aquática se tornaram proibidos e isso, mesmo sendo uma excelente alternativa, acabou dando lugar a um novo problema. Com menos resíduos industriais, a degradação provocada pelo esgoto doméstico ficou mais evidente, a ponto de torná-la a principal causa de poluição do Sinos atualmente. O rio possui um ecossistema dos mais ricos existentes no país, detentor de uma biodiversidade invejável, faunística e florística.

Um estudo realizado na bacia hidrográfica do rio dos Sinos, entre os anos 2010 e 2012, sobre o rastreamento da contaminação fecal, avaliou a água coletada em nove cidades, concluindo que a população tem grande responsabilidade sobre a situação atual. “Com este estudo, ficou claro que o maior problema está relacionado à falta de tratamento de esgoto na bacia do Sinos, e que a contaminação massiva da água pelo esgoto, começa a partir do município de Taquara, intensificando-se em direção à Canoas”, comentou Fernando Rosado Spilki, do Programa de Pós-Graduação em Qualidade Ambiental da Feevale.

Em média, conforme o Comitê de Gerenciamento da Bacia Hidrográfica do Rio dos Sinos (Comitesinos), uma pessoa produz diariamente 80 litros de esgoto. Considerando que nesta área há cerca de 1,5 milhão de pessoas, todos os dias são despejados aproximadamente 120 milhões de litros de esgoto doméstico em um rio com 190 km de extensão. Fica mais grave quando se sabe que esta mesma água, após ser tratada conforme parâmetros exigidos por lei, retorna às casas de forma potável. “No trabalho do Plano de Bacia que fizemos, foi levantado que apenas 5% do esgoto do Sinos é tratado, o que corresponde ao esgoto produzido por apenas 100 mil pessoas”, destacou o então presidente da gestão 2013-2015 do Comitesinos, Arno Kayser.

Considerações finais

Urbanização e meio ambiente têm uma relação direta. A urbanização, por implicar a concentração de pessoas e atividades produtivas sobre um espaço restrito, gera, necessariamente, impactos degradadores do meio ambiente, com efeitos sinérgicos e persistentes (JATOBÁ, 2011, p. 141). Nas cidades metropolitanas de periferia, brasileiras

e latino-americanas, onde foram adotados loteamentos precários de áreas pouco adequadas aos assentamentos humanos como padrão e também mantendo estocadas as melhores áreas para posterior obtenção de lucros, o resultado é a ocupação desordenada e deterioração dos ambientes naturais. Junta-se à degradação ambiental provocada pelo padrão de consumo urbano a degradação ambiental decorrente do crescimento populacional, geração de resíduos, consumo de insumos, poluição dos rios etc.

Enfim, a especulação imobiliária, que é companheira inseparável dos interesses políticos locais, assim assegura as dificuldades para a imposição de regulamentos urbanísticos e medidas não estruturais, mantendo a pressão para a utilização de áreas ambientalmente sensíveis. Entretanto, é possível alcançar um desenvolvimento urbano bem gerido, amortecendo os impactos ambientais do crescimento econômico, conservando remanescentes das paisagens originais e o patrimônio ambiental das cidades.

É evidente a negligência da dimensão humana no crescimento desenfreado das cidades, o que, segundo Jacobs (2011), nos propõe que devemos voltar a olhar o espaço público como o coração da vida moderna; seu projeto, seu uso, sua gestão e novas funções. Repensar a rua, a praça, o parque, a arborização e a paisagem urbana que nos permita humanizar o espaço público e experimentar o encontro, o intercâmbio e a diferença. Olhar a cidade do ponto de vista de quem a pratica cotidianamente.

Referências

BARCELLOS, Tanya M. de. Região metropolitana de Porto Alegre: expansão urbana e dinâmica imobiliária nos anos 90. **Indicador Econômico Fundação de Economia e Estatística**, Porto Alegre, maio 2004. v. 32, n. 1, p. 65-90. Disponível em: revistas.fee.tche.br/index.php/indicadores/issue/view/17. Acesso em: 28 jun.2021

BONAMETTI, João Henrique. Paisagem Urbana Bases Conceituais e Históricas. **Terra e Cultura**, Londrina, n. 38, p. 107-123, jan. 2004. Semestral. Disponível em: <https://www.unifil.br/portal/images/pdf/documentos/revistas/revista-terra-cultura/terra-e-cultura-38.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2021

CANOAS. 1972. Lei n. 1447, de 26 de dezembro de 1972 (revogada pela lei n. 5341/2008). Aprova o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Canoas e dá outras providências. Disponível em: <http://leismunicipais.com.br/a1/rs/c/canoas/lei-ordinaria/1972/145/1447/lei-ordinaria-n-1447-1972-aprova-o-plano-de->

desenvolvimento-urbano-de-canoas-e-da-outras-providencias?q=1447.Acesso em: 06 abr. 2020.

CANOAS. 1954. **Lei n. 286, de 23 de dezembro de 1954**. Dispõe sobre as exigências necessárias à aprovação dos Projetos de Loteamentos e Aberturas de Ruas em Terrenos não Loteados. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rs/c/canoas/lei-ordinaria/1954/29/286/lei-ordinaria-n-286-1954-dispoe-sobre-as-exigencias-necessarias-a-aprovacao-dos-projetos-de-loteamentos-e-abertura-de-ruas-em-terrenos-nao-loteados?q=1954>. Acesso em: 09 nov. 2021.

CARRION, O. B. K. 1989. Mercado imobiliário e padrão periférico de moradia: Porto Alegre e sua região metropolitana. **Ensaio FEE**, 10(2):225-250.

DC - DIÁRIO DE CANOAS: MP ajuiza ações para reparação de danos ambientais devido à mortandade de peixes em 2006. Porto Alegre, 03 set. 2021. Disponível em: <https://www.diariodecanoas.com.br/noticias/regiao/2021/09/03/mp-ajuiza-acoes-para-reparacao-de-danos-ambientais-devido-a-mortandade-de-peixes-em-2006.html>. Acesso em: 25 out. 2021.

FARINA, Flávia Cristiane. Abordagem sobre as técnicas de geoprocessamento aplicadas ao planejamento e gestão urbana. **Cadernos EBAPE**. BR, v. 4, dez. 2006.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CANOAS. História de nossos prefeitos – volume 6. José João de Medeiros. Canoas: Prefeitura Municipal de Canoas, 2005.

GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes; GRAEFF, Lucas; GRACIANO, Sandra Simone. Da residência da Família Ludwig à Casa das Artes: trajetória do primeiro patrimônio tombado de Canoas (RS). **Revista Memória em Rede** (UFPEL), Pelotas, v. 4, n. 10. 2014.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOFMANN, Gabriel Selbach; MARCOS, Manoel Eduardo de Miranda; HASENACK, Heinrich. **EXPANSÃO URBANA E ALTERAÇÕES DO USO E COBERTURA DO SOLO NO MUNICÍPIO DE CANOAS (RIO GRANDE DO SUL) NO PERÍODO 1984 A 2014**. Revista de Ciências Ambientais, Canoas, v. 11, n. 3, p. 71-89, 15 dez. 2017. Centro Universitário La Salle - UNILASALLE. <http://dx.doi.org/10.18316/rca.v11i3.3862>.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2010. Resultado dos Dados Preliminares do Censo – 2010. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/canoas.html>? Acesso em: 26 mar. 2020.

JACOBS, Jane. **Morte e vida nas grandes cidades**. 3. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa.

JAEGER, Julia Maciel. **A cidade no museu: Representações da cidade de Canoas no museu Hugo Simões Lagranha**. 2017. 88 f. TCC (Graduação) - Curso de Museologia,

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

JATOBÁ, Sergio Ulisses Silva. **Urbanização, Meio Ambiente e Vulnerabilidade Social**. Ipea, Brasília, p. 141-148, 05 jun. 2011. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/5567/1/BRU_n05_urbanizacao.pdf. Acesso em: 09 nov. 2021.

JORNAL NH: Estudo mostra que esgoto doméstico é o maior vilão do Rio dos Sinos. Novo Hamburgo, 09 ago. 2015. Disponível em: https://www.jornalnh.com.br/_conteudo/2015/08/noticias/regiao/200408-estudo-mostra-que-esgoto-domestico-e-o-maior-vilao-do-rio-dos-sinos.html. Acesso em: 25 out. 2021.

LEFEBVRE, H. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

MAYER, Nestor. **Memória ambiental da cidade de Canoas: os impactos do processo de globalização a partir dos anos 60**. Canoas: Tecnocópias, 2009. 144 p.

PENNA, Rejane; CORBELLINI, Dárnis; GAYESKI, Miguel. **Canoas – Para lembrar quem somos**: Centro. Canoas: Gráfica La Salle, 2004.

PIRES, Cláudia Luisa Zeferino; LINDAU, Heloísa Gaudie Ley; MARTINS, Rafael Lacerda. Representações do Espaço-Tempo: Grafias de uma cidade. **Revista Fsa**, Teresina, v. 11, n. 1, p.220-241, 2014. Trimestral. Disponível em: <http://www4.fsnet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/348/148>. Acesso em: 26 mar. 2020.

PLANO Diretor para a cidade. O Gaúcho, Canoas, 24 a 30 nov. 1962. *In*: História dos Nossos Prefeitos – volume 6. José João de Medeiros. Canoas: Prefeitura Municipal de Canoas, 2005, p.78.

PRATI, André. Canoas – Bairro Niterói – Vista da BR-116 – 1941. 2018. Prati.com.br. Disponível em: <https://prati.com.br/canoas/canoas-bairro-niteroi-vista-da-br-116-1941.html>. Acesso em: 03 fev. 2022.

SILVA, João Palma da. **As origens de Canoas- Conquista- Povoamento- Evolução**. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1989.

SOUZA, A. G. Favelas, invasões e ocupações coletivas nas grandes cidades brasileiras — (Re) Qualificando a questão para Salvador-BA. *In*: BÓGUS, L. M.; RIBEIRO, L. C. Q. (Org). **Cadernos de Metrópole: desigualdade e governança**. São Paulo, 2001, n. 5, p. 81-116.

URBANIZAÇÃO da cidade. O gaúcho, Canoas, 06 a 12 abr. 1963. *In*: História dos Nossos Prefeitos – volume 6. José João de Medeiros. Canoas: Prefeitura Municipal de Canoas, 2005, p.92.

VIEIRA, Eurípedes Falcão. **Rio Grande do Sul Geografia da População**. Porto Alegre: Sagra Editora, 1985.



HISTÓRIAS RIO ABAIXO: OS DESAFIOS DA PESQUISA E CONSERVAÇÃO DO SAMBAQUI CUBATÃO I

Dione da Rocha Bandeira, doutora | Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (Prefeitura Municipal de Joinville) e Laboratório de Arqueologia e Patrimônio Arqueológico (Univille) |
dione.rbandeira@gmail.com

Fernanda Mara Borba, doutora | Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (Prefeitura Municipal de Joinville) e Laboratório de Arqueologia e Patrimônio Arqueológico (Univille) |
fernanda.soet@gmail.com

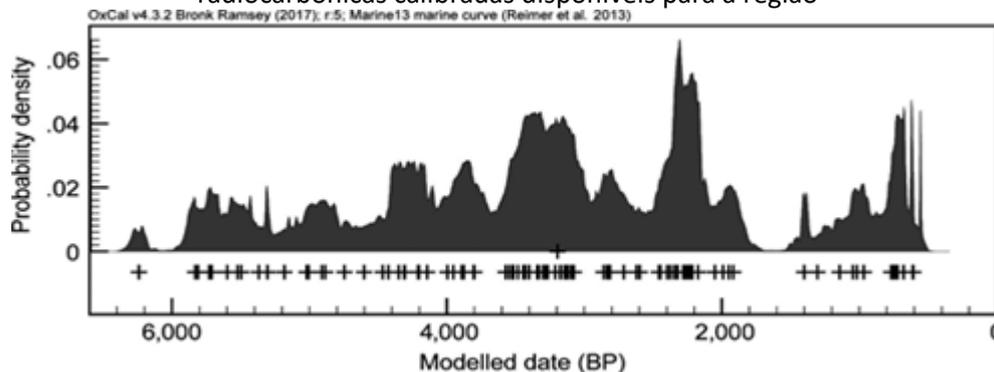
Maria Cristina Alves, mestre | Laboratório de Arqueologia e Patrimônio Arqueológico (Univille) |
mariacristinaalves22@gmail.com

Introdução

A Baía Babitonga é nacionalmente conhecida pela quantidade expressiva de sambaquis (BANDEIRA, 2000, BIGARELLA; TIBURTIUS; SOBANSKI, 1954, PIAZZA, 1974, ROHR, 1984, MARTIN *et al.*, 1988, OLIVEIRA, 2000, ALVES, 2003, BANDEIRA, 2004). Estes se encontram distribuídos ao longo das margens da Baía, em pequenas ilhas e nas bacias de seus afluentes nos municípios que a constituem: São Francisco do Sul (em parte ilha), Araquari, Balneário Barra do Sul, Joinville, Garuva e Itapoá. Os sambaquis apresentam variação morfológica e volumétrica e são ainda pouco conhecidos, embora pesquisas aconteçam desde os anos de 1940 por Guilherme Tiburtius. Salienta-se que há um sítio em estudo com camada de concha em abrigo, situado na Praia Grande, em São Francisco do Sul, cuja investigação a partir da análise de osso humano resultou na referência cronológica de 4.460 ± 30 anos AP, apontando a variedade e complexidade da ocupação sambaquiana na região (BANDEIRA *et al.*, 2018). A diversidade e a abundância de recursos naturais na Baía Babitonga e entorno favoreceram a sobrevivência de populações humanas há milhares de anos no nordeste de Santa Catarina (BANDEIRA; OLIVEIRA; SANTOS, 2009). Os diferentes sítios arqueológicos pré-coloniais nesta região indicam a intensa ocupação no passado (BANDEIRA; OLIVEIRA; SANTOS, 2009).

Há materiais de muitos sambaquis da Baía no acervo do Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (Masj)¹, provenientes, na maioria, de coletas durante a exploração destes sítios para produção de cal e intervenções fortuitas. Cerca de dez sítios foram escavados e geraram coleções, e os materiais têm sido bastante estudados, principalmente os ossos humanos e de animais. Seguindo uma cronologia, os construtores de sambaquis são os povos que passaram a ocupar a região a partir de 6.530-6.130 anos AP (Sambaqui Praia Grande XI com 5.950 +/- 30), aproximadamente, até cerca de 500 anos AP (FOSSILE *et al.*, 2019). O modelo bayesiano da ocupação da Baía Babitonga, baseado nas datas radiocarbônicas calibradas disponíveis para a região, indica uma maior concentração em torno de 3.500 anos AP (Figura 1).

Figura 1 – Modelo bayesiano da ocupação da Baía Babitonga baseado nas datas radiocarbônicas calibradas disponíveis para a região



Fonte: Fossile *et al.* (2019, p. 8).

Neste período final, evidências de outros grupos sociais passaram a ocorrer, sendo a cerâmica presente nas camadas superiores de alguns sambaquis o principal indicador. Os sítios com registro desta cerâmica são: Forte Marechal Luz, Enseada I e Bupeva II, em São Francisco do Sul; Rio Pinheiros e Ilha do Mel III, em Araquari; e Itacoara e Ponta das Palmas, em Joinville. Por estarem associados a sambaquis, as pesquisas nestes sítios discutem as duas “tradições arqueológicas”. Estes estudos indicaram ainda que os sambaquianos exploraram todos os ambientes da Baía, estando os sítios próximos de rios, manguezais, restingas e matas. Estes povos aproveitaram os bens naturais disponíveis e tiveram uma alimentação baseada, especialmente, em frutos do

¹ Há coleções do sambaqui Enseada I no Museu de Arqueologia e Etnologia (MARquE) da UFSC e do Forte Marechal Luz no Museu Nacional no Rio de Janeiro. Esta última provavelmente foi destruída no incêndio ocorrido recentemente.

mar, sendo o peixe o animal preferido, ainda que se tenham registros do consumo de mamíferos terrestres e marinhos, répteis e invertebrados (os moluscos, cujos vestígios são mais abundantes, não foram a base da alimentação). Estudos dos restos faunísticos dos sítios Espinheiros II, Enseada I, Forte Marechal Luz, Bupeva II, Morro do Ouro e Cubatão I apontaram este sentido, mencionando preferência por espécies diferenciadas entre os sambaquis: peixe-espada no Enseada I, roncador no Bupeva II e bagre no Cubatão I e no Espinheiros II.

Trabalhos recentes têm focado o papel das plantas entre os povos sambaquianos, o ponto de vista nutricional e a matéria-prima na confecção de diversos tipos de artefatos. Dois sambaquis, principalmente, têm impulsionado este campo: o Morro do Ouro e o Cubatão I, em Joinville.

O Sambaqui Cubatão I: histórias rio abaixo

A primeira menção ao Sambaqui Cubatão I se encontra na lista de sítios produzida por Walter Piazza (sem data, mas provavelmente da década de 1960), seguida de outras importantes publicações, como a de Rohr (1984), Martin *et al.* (1988), Oliveira, Hoenicke (1994), Oliveira (2000), Silva (1999) e da Prefeitura Municipal de Joinville (2010).

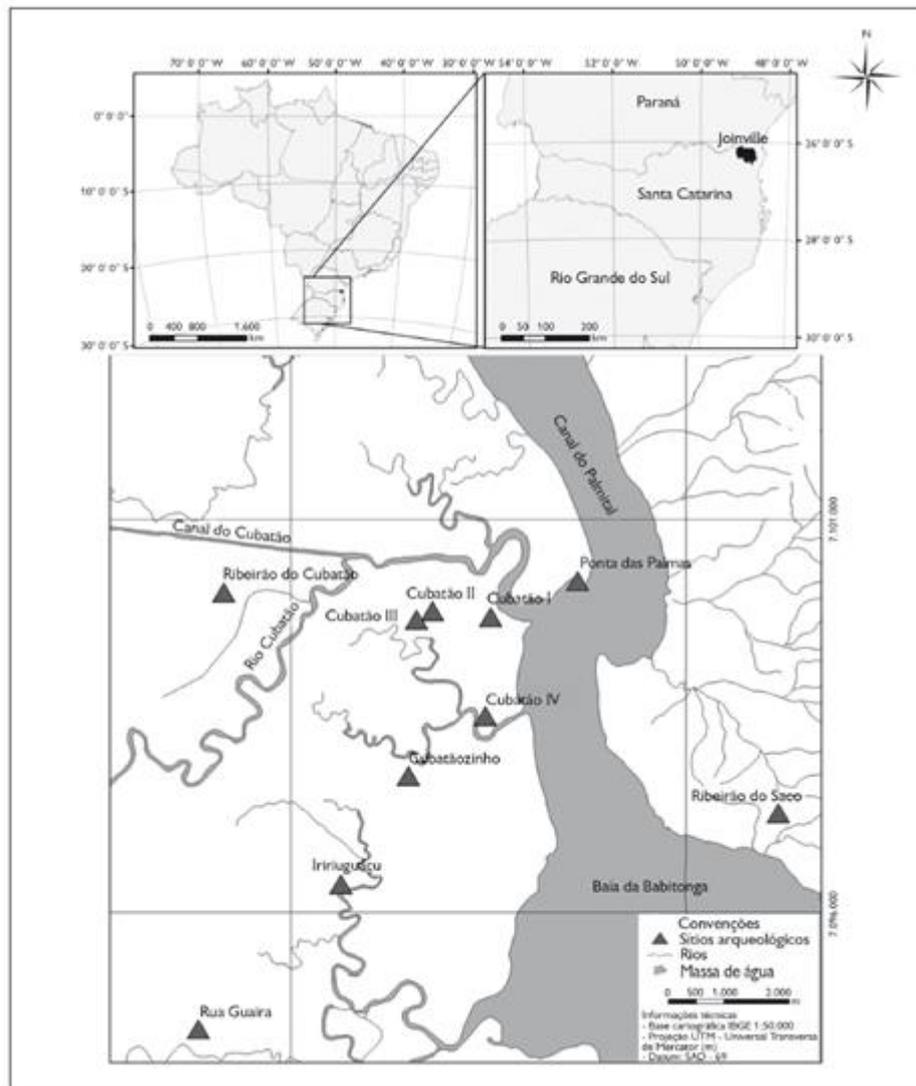
A documentação mais antiga presente no Masj se refere ao formulário Inventário dos Sítios Arqueológicos, de 1991, que cita a vistoria no sítio em 1989. O primeiro registro da erosão que acomete o sítio foi feito na Ficha de Inspeção em Sítio Arqueológico (Fisa), em 1996. No ano seguinte, o sítio foi inserido no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos (CNSA), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com o código CNSA SC00692.

Em 1999, em decorrência do interesse do proprietário da área que abrange o sítio na implantação de uma marina, foi feito um levantamento arqueológico sob responsabilidade de Osvaldo Paulino da Silva (1999). Segundo ele, “na base do sambaqui estão sendo evidenciados pelas águas vestígios orgânicos de cestarias e trançados de fibra de imbé, provavelmente, utilizados como adorno pelo grupo que habitou o local há milhares de anos” (SILVA, 1999, p. 8-9), sendo este o primeiro registro deste tipo material no sítio. A menção ao material vegetal encharcado pelo Masj ocorreu na Fisa de 2002 e, a partir disso, vistorias foram feitas para acompanhar o processo erosivo e

salvaguardar os materiais expostos, tendo sido desenvolvido, inclusive, um projeto de monitoramento em 2011, interrompido por falta de acesso à área.

Visando minimizar o processo erosivo, tentativas de obtenção de recursos para a implantação de barreiras de proteção entre o rio e o sítio foram feitas. Em 2011, um projeto para a construção de gabião foi encaminhado ao Edital da SAB/MINC-IPHAN/PETROBRAS, sem aprovação. Em 2013, um outro, dando continuidade às pesquisas no sítio, foi aprovado no Mecenato/FNC/MINC, mas sem execução pela ausência de captação do recurso pela antiga Fundação Cultural de Joinville, atual Secretaria de Cultura e Turismo (Secult) da Prefeitura Municipal de Joinville. Além destes projetos, relatórios foram encaminhados ao Iphan e ao Ministério Público Federal (MPF) solicitando apoio para a preservação do sítio ao longo dos anos. Em 2017, o Iphan deu início a tratativas de um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) para a proteção de um sítio arqueológico na Baía Babitonga. Diante da urgência de se adotarem medidas de preservação e salvamento, o Sambaqui Cubatão I foi escolhido e o TAC foi homologado em 2020. A execução do projeto se deu a partir de 2021 e mais informações sobre ele foram apresentadas a seguir.

O Sambaqui Cubatão I é um dos 41 sambaquis mapeados até o momento na cidade de Joinville. Ele está localizado na propriedade particular da família de Avelar Pascoal Swarowsky, na margem direita do Rio Cubatão, próximo à sua foz, no Canal do Palmital (a 490 metros), sobre sedimentos com origem fluvio-estuarina (UTM WGS84 22J 722565 E e 7099753 S). Este sítio integra, pela proximidade e aspectos geomorfológicos, o complexo Cubatão, junto aos Sambaquis Cubatão II, Cubatão III, Cubatão IV, Cubatãozinho e Ponta das Palmas (OLIVEIRA, 2000) (Figura 2). A região em que o sítio se encontra faz parte da porção norte da Baía Babitonga, litoral norte de Santa Catarina, onde há registro de aproximadamente 200 sambaquis.

Figura 2 - Localização do Sambaqui Cubatão I, em Joinville

Fonte: Bandeira, Oliveira, Santos (2009, p. 121).

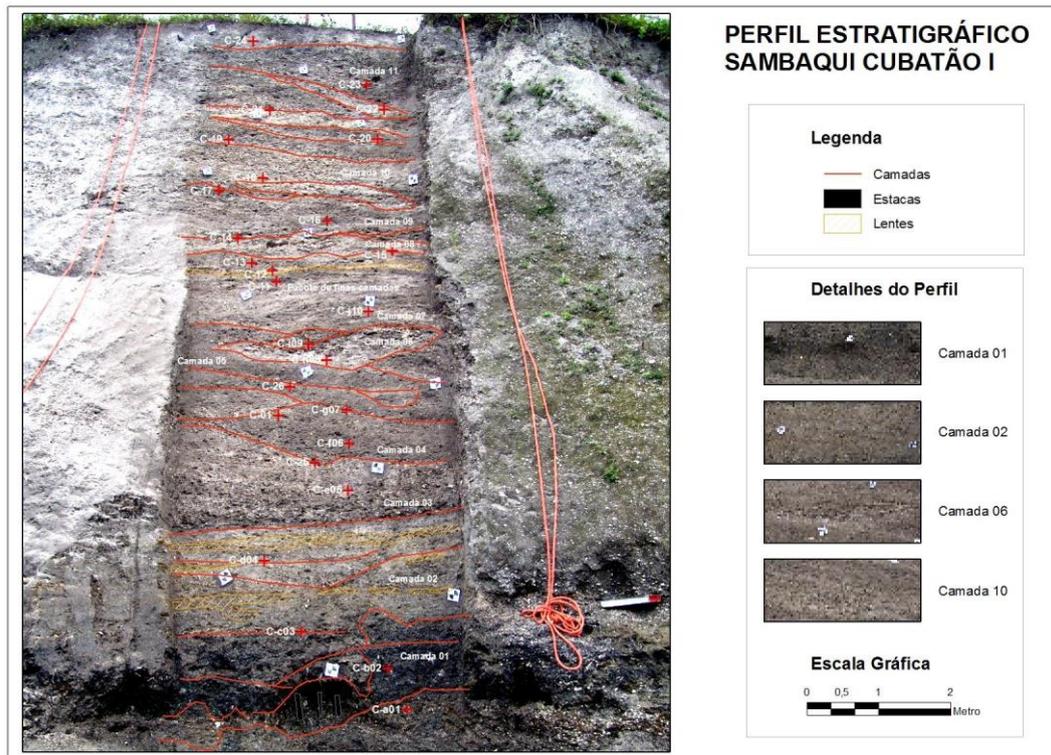
O Sambaqui Cubatão I tem 127 metros de comprimento máximo e dez de altura máxima. Ele apresenta duas porções distintas: uma elevada (com oito metros de altura máxima e 77 metros de comprimento; sentido noroeste-sudeste, aproximadamente) e outra rasa (menos de um metro), que se estende por 50 metros a sul da elevação (PMJ, 2020). Estas áreas são facilmente visíveis no perfil do sítio junto ao rio. A porção elevada tem evidente corte a oeste, feito para implantação de estrada dividindo o sambaqui em duas partes. A sudeste da área elevada, observa-se no perfil do terreno que há continuidade de estrato arqueológico por aproximadamente mais 70 metros. Há menção à exploração do sítio para a produção de cal, informação a ser investigada no início do projeto. Houve ocupação histórica sobre ele (com presença de cerâmica no

topo), bem como nas imediações, registrada na pesquisa do sítio histórico Foz do Cubatão (BANDEIRA *et al.*, 2001).

Entre os anos de 2007 e 2009, o sítio foi pesquisado com recursos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), da França, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), do Museu Nacional do Rio de Janeiro e da Prefeitura Municipal de Joinville, em projetos voltados para o estudo da parede nordeste, a escavação do topo e sondagens no entorno do sítio. As intervenções permitiram a realização de diversas pesquisas a partir dos acervos gerados. Coletas fortuitas de material vegetal existente na base aparente e em frente ao sítio junto ao rio, realizadas durante as vistorias e os monitoramentos, também foram aproveitadas em pesquisas.

O estudo financiado pelo CNPq voltou-se para o registro do perfil nordeste do sítio e da camada aparente da base com materiais vegetais. Neste perfil foram identificadas 20 camadas (subdivididas em lentes) e foram realizadas 26 coletas de um litro, usando-se tubos de PVC de três diâmetros diferentes (BANDEIRA *et al.*, 2008, BANDEIRA; OLIVEIRA; SANTOS, 2009, ZERGER, 2009). Para as análises sedimentológicas e químicas, foram feitas coletas com uma colher de pedreiro junto às amostragens (200 g aproximadamente). Pelas análises químicas, foi possível constatar na camada dois (junto à base) uma maior quantidade de matéria orgânica (assim como na camada do topo), de potássio (K), que pode ser, segundo Lilian Rebellato (2007), indicativo de presença de cinzas de madeiras e de fósforo, relacionado à decomposição do material vegetal. Nesta camada ocorreu a maior quantidade de rochas, conchas e coquinhos calcinados (Figura 3).

Figura 3 — Perfil da parede nordeste do Sambaqui Cubatão I, camada 1 com vestígios vegetais



Fonte: Acervo MASJ (2007).

Não foi identificado material humano nas amostragens, mas em diversos momentos estes materiais foram encontrados na praia ou presos na parede do sítio em meio a sedimentos deslocados.

O atual projeto

O projeto **Resgate parcial do Sambaqui Cubatão I, Joinville, SC: salvaguarda, pesquisa, comunicação museológica e divulgação científica** tem sido desenvolvido pelo Masj. Este projeto conta com recursos de um TAC destinado ao Masj pelo Iphan, intermediado pela Associação dos Amigos do Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (Aamasj), para a salvaguarda deste sambaqui, atendendo às determinações do Parecer nº 234/2020/DIVTEC/IPHAN-SC da Superintendência do Iphan de Santa Catarina (BRASIL, 2020), do TAC, do Termo Aditivo ao TAC e Termo de Referência. O projeto foi elaborado pelas arqueólogas Dione da Rocha Bandeira e Fernanda Mara Borba e sua autorização de pesquisa se deu pela Portaria nº 22, de 26 de março de 2021 (Processo

Iphan nº 01510.000524/2018-41), publicada no Diário Oficial da União (DOU) em 29 de março de 2021.

Atividades realizadas

O Masj realiza rotineiramente vistorias em sambaquis de Joinville, das quais são gerados Relatórios de Atividade de Campo (RAC). No Sambaqui Cubatão I, tendo em vista avaliar seu estado de conservação, entre outras questões pertinentes ao projeto, foram realizadas, em 2020 e 2021, vistorias semanais. Em todas foi identificado o avanço da erosão com desmoronamento de porções do sítio e a presença de fissuras. Também constatou-se que há materiais arqueológicos expostos e desmoronados em frente ao talude formado em frente ao rio e que a área escavada entre 2007 e 2009 preenchida com sacos pretos com sedimentos descartados já foi atingida. Identificaram-se, igualmente, estacas de madeiras e fibras encharcadas, além de artefatos de rocha, ossos de fauna e humanos. Fragmentos de artefatos têm sido recolhidos e uma possível biponta em madeira foi recuperada em meio ao material desprendido da “camada 2”.

Em 2020 e 2021, no âmbito do projeto, dois seminários abertos ao público, 25 internos e três palestras foram feitos buscando reunir informações sobre o sítio e integrar pesquisadores que participaram das pesquisas passadas e da atual. Estas ações possibilitaram o aproveitamento e compartilhamento dos conteúdos abordados nos atendimentos aos públicos. Ressalta-se ainda que a maioria dos seminários e palestras foi feita em ambientes virtuais, assim como as reuniões institucionais.

Atividades em andamento

Embora os trabalhos de escavação e de sondagem abarcados pelo projeto atual tenham sido protelados para o início de 2022 devido à pandemia de Covid-19, desde a emissão de autorização de pesquisa pelo Iphan, em março de 2021, outras estão em andamento. Quinzenalmente, o sítio tem sido inspecionado e fragmentos de artefatos, entre outros vestígios encontrados na margem do rio, coletados.

O levantamento planialtimétrico do sítio e o registro das estacas aparentes, bem como a recuperação de arquivos topográficos produzidos em 2007², permitiram o início

² Para o serviço de topografia, foi contratada a empresa Vector Geo4D.

da coleta das estacas. Estendendo-se por aproximadamente 180 metros na margem do rio, em 2007 foram registradas 84 estacas, enquanto que no levantamento recente fez-se o registro de outras 59. A metodologia de coleta consiste na retirada de sedimento do entorno, liberando a estaca, além de permitir a observação e registro de perfil do estrato no qual está assentada. Considerando que o material é extremamente delicado, decidiu-se registrar a morfologia e as dimensões ainda em campo.

A singularidade do Sambaqui Cubatão I está em uma de suas camadas de base. Identificada como “camada 2” no perfil exposto pela erosão (BANDEIRA *et al.*, 2008), seu estrato apresenta uma composição diferenciada de outros sambaquis da Babitonga. Em meio ao sedimento predominantemente arenoso, esta apresenta uma maior porcentagem de ossos de peixe e coquinhos calcinados e uma menor quantidade de conchas em relação às demais. O que a diferencia, entretanto, é a maior quantidade de fragmentos de rochas angulosas e vestígios remanescentes de material vegetal (fragmentos de cestos, biponta) e estrutura (estacas, madeiras entrelaçadas e atadas com nós) (BANDEIRA *et al.*, 2008). Bandeira, Oliveira, Santos (2008) apontaram questões ainda não resolvidas. Qual a função dessa camada ou estrutura? Seria uma base para construção do sítio? Um jirau? Um trapiche? Estrado? Uma plataforma? Uma palafita? Ou um curral de pesca?

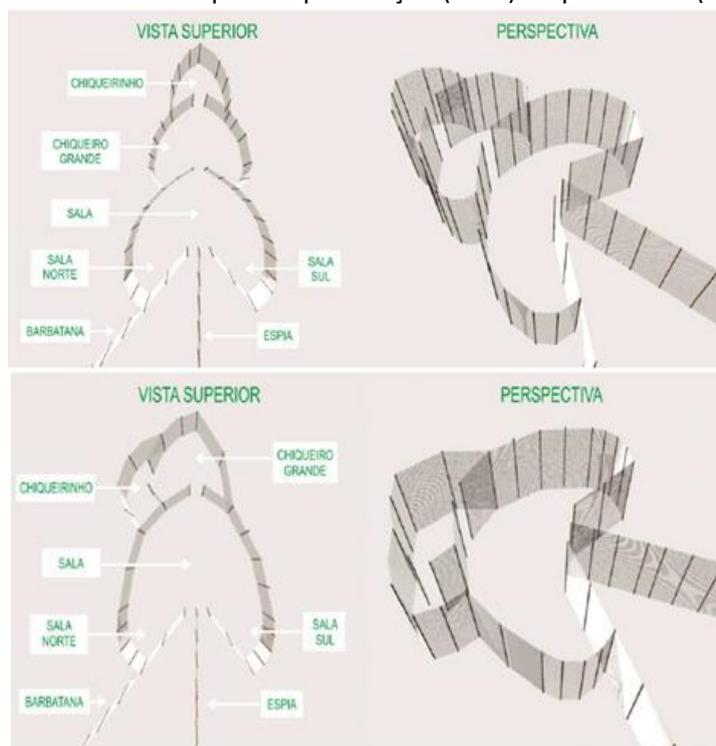
Entre as possíveis razões da construção dessa estrutura em madeira, tende-se a descartar de imediato a ideia de plataforma, trapiche ou palafita, considerando-se padrões conhecidos e contemporâneos. Julio Cesar de Sá (2015, p. 97) avança a possibilidade de que as estacas poderiam ter sido pilotis. Remanescentes de palafitas (ou estearias) de sítios datados no primeiro milênio no noroeste do estado do Maranhão, apontam uma variação na espessura das estacas, conforme sua função “na construção da habitação: recebimento da plataforma ou tablado que serviria de piso, apoio lateral auxiliando a vedação, vigamentos e peças mestras de maior dimensão para sustentação das cumieiras e travessas do telhado” (LEITE FILHO, 2016, p. 85). As estacas preservadas no Sambaqui Cubatão I, em sua maioria, são finas, tanto vertical quanto horizontalmente, não apresentando grandes diferenças em seus diâmetros e, aparentemente, não suportariam pesos de outras estruturas ou pessoas. A possibilidade de que as estacas encontradas no Sambaqui Cubatão I sejam remanescentes de currais de pesca, hipótese também levantada por Julio Cesar de Sá (2015, p. 98), é plausível.

Currais são estruturas com estacas (verticais) e varas (horizontais), formando uma espécie de cerca que direciona a entrada de peixes conforme a maré, aprisionando-os em compartimentos onde serão pescados com redes.

Mas dois aspectos são complicadores na interpretação do material do Sambaqui Cubatão I: a distribuição espacial e a estrutura na qual estava colocado.

A primeira questão refere-se à morfologia dos currais. Estudos etnológicos no nordeste brasileiro indicam dois tipos básicos de estruturas: coração e furtado (NASCIMENTO, 2014, p. 44-45) (Figura 4).

Figura 4 — Curral de pesca tipo coração (cima) e tipo furtado (baixo)



Fonte: Tainá Fagundes (2012 *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 45-46).

Mesmo considerando-se que o diâmetro das estacas é mais compatível com esse tipo de estrutura, o processo erosivo que vem ocorrendo no sítio prejudica a identificação de possíveis alinhamentos daquelas posicionadas verticalmente e o reconhecimento espacial desse tipo de armadilha. As estacas são evidenciadas, recobertas ou carreadas pela ação da maré alta, mudando constantemente a quantidade de material exposto. A ocorrência de “varas” entrelaçadas e atadas em posição horizontal poderia, ainda, ser parte da estrutura vertical que colapsou. Por razões de segurança, até o momento não foi possível evidenciar essas tramas de forma

adequada para que se possa reconhecer o contexto original. Associada a esta hipótese, deve-se analisar a ocorrência de espécies de peixe e sua ocorrência (sazonalidade) nessa camada, tomando dados etnológicos de pesca com armadilhas tipo curral para analogia.

Outro fator complicador é o contexto no qual estão inseridas. A “camada 2” contém poucas conchas, mas grande quantidade de fragmentos de rocha e material calcinado (carvão, sementes), além das madeiras. O que nos induz a pensar em aterro ou uma estrutura de contenção em local que sofria interferência de corpos de água. Segundo Fossile (2013, p. 72),

no período inicial de ocupação, a área do sambaqui, supostamente, sofria influência de maré (...) com base no modelo digital 3D e imagem da região onde o sambaqui está inserido com a evolução do nível médio do mar (NMM), proposto de ANGULO et al. (2002) (FOSSILE, 2013, p. 72).

Soluções contemporâneas para contenção de taludes podem ser consideradas. Os proprietários da área do Sambaqui Cubatão I, por exemplo, iniciaram a construção de uma estrutura na margem do terreno, com estaqueamento e deposição de fragmentos de rocha (Figura 5)³.

³ A obra está paralisada e aguarda o término da pesquisa no sítio.

Figura 5 — Proteção da barranca no terreno e porção subsuperficial do Sambaqui Cubatão I



Fonte: Dione da Rocha Bandeira (2021).

Considerações finais

A proposta do artigo foi refletir sobre o estado de conservação do Sambaqui Cubatão I, em Joinville, apontando seus aspectos originais, o processo erosivo que acomete este sítio e o projeto que visa salvaguardar amostras dele.

Algumas hipóteses foram levantadas sobre a estrutura existente na base do sítio e, considerando o contexto ambiental do momento inicial da construção, que era sujeito à inundação, talvez a mais plausível seja como estrutura de sustentação do monte.

Os fatores de sua destruição ainda não são conhecidos, havendo necessidade de estudos para entender o processo, devendo ser este uma combinação de forças naturais e antrópicas, talvez climáticas.

O projeto que se inicia trará algumas respostas sobre a função da estrutura da base, assim como evitará a perda definitiva de porções do sítio.

Referências

ALVES, Maria Cristina. **Farinheiros e pescadores do interior da Ilha de São Francisco do Sul**. Orientadora: Marisa Coutinho Afonso. 2003. 136 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BANDEIRA, Dione da Rocha. Arqueologia pré-colonial do litoral norte de Santa Catarina: balanço preliminar da produção científica. *In*: CONGRESSO DA SOCIEDADE DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA, 9., 2000, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: SAB, 2000. 1 CD-ROM.

BANDEIRA, Dione da Rocha. **Ceramistas pré-coloniais da Baía da Babitonga – Arqueologia e Etnicidade**. Orientador: Pedro Paulo Abreu Funari. 2004. 272 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BANDEIRA, Dione da Rocha; OLIVEIRA, Eloy Labatut de; SANTOS, Adriana Maria Pereira dos. Estudo estratigráfico do perfil nordeste do Sambaqui Cubatão I, Joinville-SC. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 19, p. 119-142, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89880>.

BANDEIRA, Dione da Rocha *et al.* **Culturas e meio ambiente pré-coloniais da baía da Babitonga**. I Etapa: O conjunto de Sambaquis da Foz do Rio Cubatão, Joinville. Relatório Final. Joinville: PMJ, 2008.

BANDEIRA, Dione da Rocha *et al.* **Pesquisa de salvamento arqueológico do Sítio histórico Foz do Cubatão, Joinville/SC**. Relatório Final. Joinville: PMJ, 2001.

BANDEIRA, Dione da Rocha *et al.* Resultados preliminares da pesquisa no sambaqui sob rocha Casa de Pedra, São Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Cienc. Hum., Belém, v. 13, n. 1, p. 207-225, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324497320_Resultados_preliminares_da_pesquisa_no_sambaqui_sob_rocha_Casa_de_Pedra_Sao_Francisco_do_Sul_Santa_Catarina_Brasil.

BIGARELLA, João José, TIBURTIUS, Guilherme; SOBANSKI, Arnaldo. Contribuição ao estudo dos sambaquis do litoral norte de Santa Catarina. **Arquivos de Biologia e Tecnologia**, IX. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1954.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). **Parecer técnico n. 234/2020/DIVTEC/IPHAN-SC**. Brasília: Iphan, 2020.

FOSSILE, T. *et al.* Pre-Columbian fisheries catch reconstruction for a subtropical estuary in South America. **Fish and Fisheries**, n. 00, p. 1-14, 2019. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/faf.12401>.

LEITE FILHO, Deusdedit Carneiro. Arqueologia dos ambientes lacustres: Cultura material, dinâmica sociocultural e sistema construtivo nas estearias da Baixada Maranhense.

Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 54-99, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/mhnbj/article/view/6290>.

MARTIN, L. *et al.* **Mapa Geológico do Quaternário Costeiro dos Estados do Paraná e Santa Catarina**. Série Geologia, n. 28. Seção Geologia Básica n. 18. Brasília: DNPM, 1988.

NASCIMENTO, Glória Cristina Cornélio do. **Pesca artesanal em “currais”**: um enfoque etnoecológico. Orientadores: José da Silva Mourão; Ricardo de Souza Rosa. 2014. 157 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente) - Programa Regional de Pós-graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente (PRODEMA), Universidade Federal de Pernambuco, João Pessoa, 2014.

OLIVEIRA, Mário Sérgio Celski de. **Os sambaquis da planície costeira de Joinville, Litoral Norte de Santa Catarina**: geologia, paleogeografia e conservação in situ. Orientador: Norberto Olmiro Horn Filho. 2000. 328 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

OLIVEIRA, Mário Sérgio Celski de; HOENICKE, Nilzete Farias. **Sítios Arqueológicos em Joinville – SC**: Inventário Descritivo Básico. Joinville: MASJ; IPPUJ, 1994.

PIAZZA, Walter F. Dados à arqueologia do litoral norte e do planalto de Canoinhas (resultados preliminares do quinto ano). Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas. **Publicações Avulsas Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, v. 26, p. 53-70, 1974.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOINVILLE. Museu Arqueológico de Joinville (Masj). **Joinville**: os primeiros habitantes. Itajaí: Editora Casa Aberta, 2010.

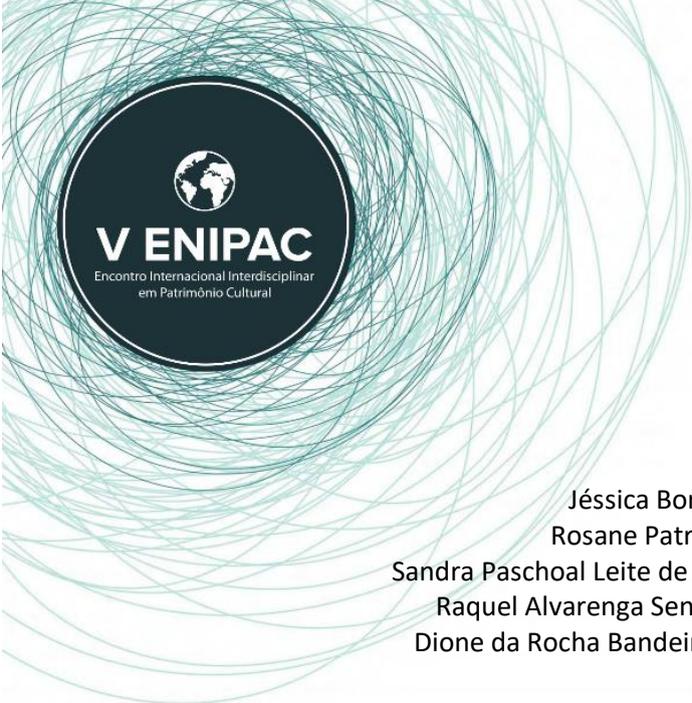
REBELLATO, Lilian. **Interpretando a variabilidade cerâmica e as assinaturas química e física do solo do sítio arqueológico Hatatara – AM**. Orientador: Eduardo Góes Neves. 2007. 207 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ROHR, João Alfredo. Sítios Arqueológicos de Santa Catarina. **Anais do Museu de Antropologia da UFSC**, Florianópolis, ano XVI, v. 16, n. 17, p. 77- 167, 1984.

SÁ, Julio Cesar de. **Etnoarqueologia e arqueologia experimental**: desatando informações sobre nós e amarrações no sambaqui Cubatão I, em Joinville - SC. Orientadora: Adriana Maria Pereira dos Santos. 2015. Monografia (Especialização em Arqueologia) - Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2015.

SILVA, Osvaldo Paulino da. **Levantamento prospectivo arqueológico na área de implantação do Contorno Ferroviário de São Francisco do Sul – SC**. Relatório Final. Florianópolis: Geoarqueologia Pesquisa Científica Ltda., 2009.

ZERGER, Liliane Jacinto. **Estudo comparativo entre perfis dos sambaquis Cubatão I e Espinheiros II em Joinville – contribuições para a interpretação da utilização da fauna.** Orientadora: Dione da Rocha Bandeira. 36 f. Monografia (Especialização em Educação Ambiental: Educação e Sociedade) – IPGEX, Joinville, 2009.



(COM)POSIÇÕES DE GÊNERO A PARTIR DAS MATERIALIDADES

Jéssica Borges Caikoski | Univille - LAPArq | jessica.bc@yahoo.com
Rosane Patrícia Fernandes | Univille - LAPArq | rosepati@gmail.com
Sandra Paschoal Leite de Camargo, Dra. | Univille | sandraplcguedes@gmail.com
Raquel Alvarenga Sena Venera, Dra. | Univille | raquelsenavenera@gmail.com
Dione da Rocha Bandeira, Dra. | Univille - LAPArq | dione.rbandeira@gmail.com

Introdução

As coisas materiais nos acompanham ao longo de toda a vida. Na sociedade em que vivemos, observamos que mesmo antes do nascimento, na barriga da mãe, após identificação de um genital por meio da ultrassonografia, os pais já criam expectativas acerca do papel de gênero que esperam que seu filho desempenhe. São adquiridos objetos, decoração para o quarto e roupas correspondentes ao sexo do nascituro. As coisas frequentemente são classificadas como correspondentes a um ou outro sexo, a exemplificar os brinquedos que costumam ser distinguidos em de menina ou de menino.

Concordamos com a posição teórica pós-estruturalista de que o sexo/gênero, longe de ser natural, é constantemente produzido e reificado. Nessa perspectiva, a edificação das identidades sexuais é fabricada e regulada, tanto dentro dos núcleos institucionais — na família, escola, igreja — quanto pela cultura material que nos rodeia.

Cultura material é aqui entendida como os segmentos do meio físico apropriados pelos seres humanos. Essa apropriação acontece a partir de intervenções nas quais damos formas ao meio que nos rodeia quando interagimos com ele, e tal processo ocorre de acordo com nossas normas culturais. O conceito pode abranger estruturas, paisagem, coisas, animais e também o próprio corpo (MENESES, 1983, p. 112.).

Assim, com o intuito de compreender como o gênero é atravessado pelas coisas, vamos aliar a discussão das diferenças sexuais aos debates da cultura material, problematizando sobre emaranhados sujeitos-coisas.

Identidade e diferenças sexuais

A expressão *diferença entre os sexos* é acionada no interior de três abordagens teóricas feministas distintas: a que se pauta em um universalismo, a que defende o diferencialismo e a pós-moderna (COLLIN, 2009). A primeira perspectiva advoga a existência do uno, do universal, da neutralidade. É considerado que toda afirmação de uma especificidade corre o risco de resultar em uma hierarquização. Nesse ponto de vista, os seres humanos são compreendidos como iguais, independentemente de características físicas e culturais, tais como sexo, raça, idioma etc. O sexo seria, então, indiferenciado dentro da categoria geral “ser humano” e as classes de sexo estariam destinadas a desaparecer. A segunda abordagem, a diferencialista, defende que há dois sexos na mesma humanidade: haveria o uno (masculino) e o não uno (feminino), sendo que a dominação masculina se apropriou do universal. Já o pós-modernismo e as teorias queer, aos quais recorreremos aqui, desconstróem o binarismo sexual e propõem que o sexo não é nem um nem dois, ele é movimento, vaza na diferença. Nessa perspectiva, a identidade é deslocada e confrontada (COLLIN, 2009).

Hall (2000) fundamenta que a identidade envolve a marcação de fronteiras através do discurso. Uma identidade para se afirmar, requerer o que é deixado de fora, o exterior que a constitui. Desse modo, a identidade não anula a diferença, justamente pelo contrário, para demarcar uma interioridade, delimitar uma identidade, é preciso evocar fronteiras simbólicas que estão relacionadas com a sua exterioridade. Silva (2000), a partir das concepções de Derrida, explica que a linguagem à qual recorreremos para demarcar identidades é um sistema de significação de estrutura instável.

Somos dependentes, neste caso, de uma estrutura que balança. [...] O processo de significação é fundamentalmente indeterminado, sempre incerto e vacilante. Ansiamos pela presença - do significado, do referente (a coisa à qual a linguagem se refere). Mas na medida em que não pode, nunca, nos fornecer essa desejada presença, a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade (SILVA, 2000, p. 80).

Woodward (2000) apresenta que as diferenças implicam em uma classificação. Essa classificação ocorre por um certo consenso. “Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por “cultura” (WOODWARD, 2000, p. 41). A autora expõe que as convenções sociais são criadas pela concordância de várias

peças acerca da mesma temática. As posições binárias, a divisão de mundo nós/eles, homem/mulher mantêm uma espécie de ordem social, onde aqueles que cumprem com o convencional estão dentro da norma e são vistos como parte da sociedade, já aqueles que transgridem as normas são excluídos. Scott (1989) explica que as afirmações normativas, algumas vezes, são contestadas. Elas são produto do conflito e não do consenso social, resultam da repressão ou rejeição de possibilidades.

A partir da psicanálise, com a noção de inconsciente, as concepções racionalistas de sujeito foram tensionadas, assim como as ideias essencialistas de identidade. A ficção de unidade, a possibilidade de uma imagem de si integrada, se dá na criança na fase do espelho, apresentada por Lacan. O bebê, que não reconhece a si mesmo como uma pessoa inteira, se imagina ou se vê refletido como uma pessoa inteira no espelho do olhar do outro. Essa formação de um eu a partir do olhar do outro inicia o infante no universo simbólico. Seus sentimentos contraditórios de amor e ódio pelos pais, sua parte masculina e feminina, sua parte boa e má permanecem com o sujeito por toda a vida, deixando-o dividido, entretanto, ele continua vivenciando sua identidade como unificada em decorrência desse estágio (LACAN, 2003).

Butler (2003), unindo a teoria psicanalítica às concepções foucaultianas de sujeito discursivamente construído, fundamenta que não existe um sujeito antes ou fora da lei, ou seja, não há um corpo biológico anterior à linguagem, ao simbólico. Nessa perspectiva, a distinção entre sexo e gênero é problematizada, de modo que as interpretações biológicas para sexo passam a ser compreendidas como efeitos de poder, de práticas normativas que ocultam seus próprios mecanismos.

Butler (2003) ainda coloca que a coerência de “homem” e “mulher” exige uma heterossexualidade estável, introduzindo na discussão a questão da heteronormatividade, que seria a naturalização e normatização de uma heterossexualidade compulsória ou, em outra denominação, matriz de inteligibilidade heteronormativa, um sistema de coerência dentro do qual os sentidos são articulados de modo a regular o gênero como uma relação binária, restringindo-o a masculino e feminino, conforme o desejo heterossexual. Tanto as posições femininas como as masculinas emergem a partir de interdições que produzem uma sexualidade inteligível. Entretanto, a construção de um gênero coerente em conformidade com o par binário

masculino e feminino é falha, já que essa coerência pode ser rompida a qualquer momento pelo retorno do recalcado.

Desse modo, as ideias de uma identidade essencialista e mesmo de interpretações naturalistas do sexo podem ser compreendidas como efeitos de poder, de práticas normativas que ocultam seus próprios mecanismos através de operações de substancialização, que conjecturam a ilusão de uma pessoa substantiva, com atributos essenciais.

A cultura material é um dos elementos que pode servir à produção de corpos ajustados à matriz heteronormativa, uma vez que produtos, objetos e coisas costumam ser criados e classificados de acordo com a lógica binária que perdura no discurso social.

Objetos, cultura material e o processo identitário

A humanidade, ao longo do tempo, manufaturou, a partir dos elementos naturais, tudo que precisou para realizar seus fazeres, adaptando o meio à sua existência. Pode-se dizer que o ser humano produz o mundo e a si mesmo guiado pelos valores sociais vigentes.

O modo de sentir e de pensar os fenômenos, o próprio modo de pensar-se e sentir-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo (OSTROWER, 2012, p. 5).

O ser humano, sendo um sujeito integral, se constituiu por diferentes necessidades, sempre em interação com o meio. Evolutivamente, os grupos sociais se formaram, construindo suas crenças, dogmas, arquétipos comportamentais e identidades, tecendo sua cultura e se mantendo no mundo através de um processo dinâmico e reconstrutor. No entanto, a expressão da individualidade, da autenticidade e do autobenefício são algumas das características pelo modo como as identidades são negociadas em determinados grupos sociais. Sene (2017, p. 169) assinala que “as práticas pelas quais pessoas fazem, vivem e usam as coisas caracterizam um processo de “objetificação”, que é ao mesmo tempo um processo de personificação”.

Essa negociação da personificação do sujeito se estabelece a partir das relações subjetivas da personalidade e da materialidade, visto que pessoas e coisas são reciprocamente afetadas pelas dinâmicas sociais interativas de suas ordenações

culturais. As identidades são assim forjadas e consubstanciadas nos sujeitos, nos corpos e reproduzidas nos objetos e nas construções sociais (BOURDIEU, 1977). Nesta jornada evolutiva, o ser humano teceu uma miríade de artefatos que lhe deu suporte à existência, que é testemunhada e documentada por meio dos remanescentes da cultura material.

A cultura material é o estudo por intermédio de artefatos, objetos e coisas das crenças, valores, ideias, atitudes e suposições de uma determinada comunidade ou sociedade em um dado tempo. Por ensejo do estudo, ou observação dos objetos materiais, é possível tornar acessíveis aspectos, especialmente não elitistas, de uma cultura que nem sempre estão presentes ou detectáveis em outros modos de expressão cultural (PROWN, 1982). Através da materialidade expressa nos objetos, eles passam a ser percebidos como artigos que marcam diferenças e fornecem informações em distintos níveis da construção de identidades e de gêneros (SORENSEN, 2006).

Para Santos (2018, p. 6), os artefatos e demais objetos “[...] muitas vezes, prestam-se como recursos para a citação de normas de gênero, atuando na produção de corpos ajustados às noções de ‘homem-masculino’ e ‘mulher-feminina’”. Neste ínterim, Miller (2013, p. 92) escreve que “[...] os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos”. Da teoria de que, em última análise, não há separação entre sujeitos e objetos. Em vez disso, em reconhecimento a esses pensadores, podemos chamá-la de teoria da cultura material, a qual expressa a materialidade da nossa organização social.

Por meio da materialidade, no entanto, pode-se detectar maneiras de como uma sociedade se expressa, na configuração ou forma das coisas e no estilo. Evidências estilísticas podem ser encontradas em todos os modos de expressão cultural, seja verbal, seja comportamental ou material. No entanto, uma sociedade coloca uma quantidade considerável de atributos culturais sobre o que conscientemente diz e faz. Expressão cultural é menos autoconsciente e, portanto, potencialmente mais verídica. Essa situação pode ser observada por meio dos objetos e coisas que uma sociedade produz, especialmente nos objetos do uso cotidiano que atuam como marcadores de identidade e gênero, como utensílios domésticos, móveis, joias, automóveis, louças, roupas e sapatos. Contudo, nós, os intérpretes das ações e comportamentos sociais, também somos produtos de um ambiente cultural fabricado, pois estamos impregnados pelas crenças de nossos próprios grupos sociais, localidade, classe, religião, política,

ocupação, gênero, idade, raça, etnia, crenças na forma de suposições que fazemos inconscientemente (PROWN, 1982).

Os objetos, as coisas e demais parafernalias que dão suporte à nossa existência originalmente são manufaturados ou produzidos com um objetivo, uma função original de modo a atender às demandas sociais (BAUDRILLARD, 2012). Nesta perspectiva, Santos (2018, p. 7) coloca que “se as pessoas fazem os artefatos, certamente não os fazem fora das normas de gênero. E se os artefatos fazem as pessoas, eles nos fazem em diálogo com essas normas”.

Sendo os objetos produtos sociais, Rede (1996) aponta para os deslizes metodológicos que podem ser cometidos ao trabalhar com a interpretação da materialidade. Um dos equívocos a que o autor se refere é a separação entre as coisas materiais e o fenômeno social, que se evidencia pela colocação das coisas como mero produto do social ou pela fetichização dos objetos, em teorizações que concedem aos artefatos um caráter imanente, descolado dos sentidos atribuídos socialmente a eles. Além disso, os significados atribuídos ao material são flutuantes. Como o social está constantemente em movimento e a significação é dada em uma subjetividade, os signos são, o tempo todo, deslocados, podendo compor novos sentidos. Desse modo, Santos (2018, p. 6) salienta que as coisas materiais podem ser acionadas tanto para a citação das normas de gênero quanto para a subversão:

[...] esse potencial desestabilizador pode ser percebido, por exemplo, na apropriação do uso de saias por homens em manifestações contra atitudes machistas e sexistas, bem como no rechaço de camisas e sutiãs por mulheres, visando a afirmação da autonomia sobre seus corpos. Nesses casos, as regras de gênero objetivadas nos artefatos são citadas a contrapelo, funcionando como recursos capazes de tensionar a naturalização dos significados atribuídos a eles e aos corpos que os (des) vestem. Mediante o rechaço das suas formas de uso convencionais, tais artefatos são inseridos em disputas simbólicas e servem como recursos para a afirmação de políticas de representação.

O corpo acionado no debate histórico vem sendo discutido no interior das ciências humanas. Os objetos da cultura material a ele vinculados, tais como as roupas e adornos, são acionados na busca de produções de saber, já que esses artefatos nos fornecem informações sobre dado contexto. Eles são formas de linguagem, e é a linguagem que conecta o corpo biológico ao cultural (SILVA; CASTRO, 2018).

Fenomenologicamente, corpo e ambiente são intercomplementares e se interpenetram continuamente, mediados pelos sentidos corporais e pelo pensamento (SILVA; CASTRO, 2018, p. 151).

Barthes (2003), quando escreve sobre o Sistema da Moda e vestimentas como aporte identitário, evidencia as roupas enquanto discurso de gênero e centra sua análise no texto das revistas de moda, usando exemplos de como os objetos serão percebidos enquanto um sistema comunicacional. Contudo, é nos escritos de Baudrillard sobre consumo (1996, 2002) que essa abordagem objeto-signo-comunicação ganha potência e os objetos são compreendidos como vias de acesso para os sistemas simbólicos de nossa sociedade. Desta feita, os objetos e as coisas incorporam ideias e são portadores de significados, o objeto material se torna ativo por meio dos processos mentais e cognitivos acionados através das experiências humanas no meio social. Assim, as coisas, o “artefato não corresponde à unidade linguística, ele tem potencial linguístico, semiótico, de signo [...] à função de comunicação do objeto precisa sobrepor outras, próprias dos objetos”, compondo, assim, um discurso coerente, altamente explorado pelas publicidades em massa, que os usa como referência de gênero (CARVALHO, 2008, p. 308).

No entanto, Turgeon (2007, p. 17) sugere que as concepções dos objetos não só são capazes de expressar identidades, mas também de criá-las e transformá-las. Para o autor, esta ação somente é possível a partir da noção de que seu significado é flexível culturalmente e de que ele tem poder de transformar o mundo social, visto que os processos identitários são, em parte, consequência dessa interação com a materialidade. Além disso, de tão presentes que estão em nosso dia a dia, os objetos são familiarizados, naturalizados, deixamos de reparar neles, o que Miller (2013) chama de *humildade das coisas*. Assim, o material nos ensina de modo constante e perene como agir de forma apropriada em sociedade.

[...] os traços (ou objetos) representativos poderão ser variáveis e relativos, escolhidos de acordo com o contexto vivido, o que permite que também os objetos cotidianos, não-oficiais, usados no dia-a-dia, possam ser eficazes “fazedores de memória e identidade” (LEITÃO, MACHADO, 2010, p. 243).

Lima (2011, p. 21) fundamenta que as coisas desempenham um papel ativo, sendo acionadas tanto para marcar identidade e consolidar resistências quanto para delimitar diferenças sociais e reforçar signos de dominação. Ao que, tratando-se de

gênero, temos como exemplo algumas peças do vestuário feminino, como o corset, que limita a mobilidade corporal, e mesmo as cintas de compressão relacionadas à figura da mulher nas propagandas. Os elementos da cultura material são essenciais nos enunciados sobre identidade, assim como os artefatos são um meio de desempenhar e legitimar o poder do gênero.

Considerações finais

Este escrito teve como motivação registrar algumas reflexões sobre o agenciamento dos objetos e de toda a materialidade que nos cerca na composição das identidades agregadas às práticas sociais e às discussões de gênero.

Os objetos emanados da cultura material, certa feita, servem à citação das normas de gênero, contribuindo para a sustentação do discurso binário que qualifica as noções socialmente aceitas de feminino/masculino, naturalizando a norma da segregação de gênero, operando na criação de corpos ajustados aos pressupostos de homem-masculino e mulher-feminina. No entanto, como observamos, a cultura material também pode ser acionada para a subversão dessas mesmas normas, em que as regras de gênero são citadas à contrapelo, deslocando os significados atribuídos convencionalmente aos artefatos.

Ademais, a ação dos objetos materiais é potencializada à medida que não prestamos atenção em sua participação nos saberes e linguagens legitimados que compartilhamos todos os dias e que adquirem significados subjetivos em seu agenciamento ao discurso, à estrutura social e que, portanto, respondem a essa lei heteronormativa que perdura em nossa sociedade.

Referências

BARTHES, Roland. **El sistema de la moda y otros escritos**. Barcelona: Paidós, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **La société de consommation**. Paris: Folio, 1996.

_____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Outline of a theory of practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

BUTLER, Judit. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLLIN, Françoise. Diferença dos sexos (teorias da). In: HIRATA, H. et al. (EDS.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. [s.l.] Editora UNESP, 2009.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material, 1870-1920. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

LACAN, J. **A identificação**: seminário 1961 - 1962. Tradução: Ivan Corrêa; Marcos Bagno. Recife: Centro de estudos freudianos do Recife: Copyright, 2003.

LIMA, Tânia Andrade. Cultura Material: a dimensão concreta das relações sociais. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**: Ciências Humanas, Belém, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan. /abr. 2011. [s.d.].

LEITÃO, Débora Krischke; MACHADO, Rosana Prineiro. Tratar as coisas como fatos sociais: metamorfoses nos estudos sobre cultura material. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, v. 15, n. 2, p. 231-247, dez. 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, n.115, 103-117, 1983.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

PROWN, Jules David. Mind in matter: an introduction to material theory and method. **Winterthur Portfólio**, Chicago, v. 17, n. 1, p. 1-19, Spring 1982. Disponível em: ciuhct.fc.ul.pt/textos/Prown_1982.pdf. Acesso em: 28 nov. 2020.

REDE, M. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 4, n. 1, p. 265-282, jan. 1996.

SANTOS, Maria Ribeiro dos. Gênero e cultura material: a dimensão política dos artefatos cotidianos. **Revistas de Estudos Feministas** -REF. Florianópolis. v. 26, ano 1. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/37361>. Acesso em: 27 nov. de 2020.

SENE, G. M. Pela materialidade dos gêneros: repensando dicotomias, sexualidades e identidades. **Revista de Arqueologia**, v. 30, n. 2, p. 162-175, 21 dez. 2017.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife: **SOS CORPO**, 3ª ed. Mimeografado, 1989.

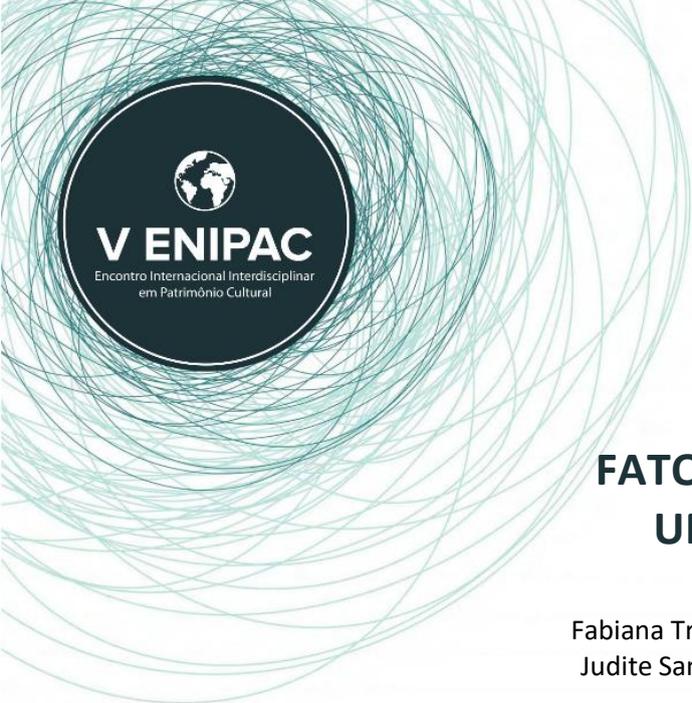
SILVA, Tomaz. Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Sergio Francisco Serafim Monteiro; CASTRO, Viviane Maria Cavalcanti. Corpo, sexo e gênero na arqueologia: revisitando alguns aspectos multidisciplinares. **Revista Habitus** - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, v. 16, n. 1, p. 140–161, jun. 2018.

SORENSEN, Marie L..Gender, things and material culture_ In: NELSON, Sarah M. (ed.). **Handbook of gender in archaeology**. Lanham: Altamira Press. 2006, p.105-135.

TURGEON, Laurier. La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire. In: TURGEON, Laurier; DEBRAY, Octave. **Objets & Mémoire**. Paris: Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 13-36.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.



TURISMO CULTURAL COMO FATOR DE DESENVOLVIMENTO LOCAL: UMA ANÁLISE DA LINHA PALMEIRO

Fabiana Tramontin Bonho | Unilasalle | fabitramontin@gmail.com
Judite Sanson de Bem | Unilasalle | judite.bem@unilasalle.edu.br

Introdução

O turismo tem ganhado mais espaços ao longo dos anos, isto pode se dar devido ao fato que a globalização vem se construindo e se modificando ao longo dos tempos, através da inserção de novas tecnologias que acarretam na aproximação dos povos, onde propagam diferentes costumes, culturas e também o resgate de características locais. Este artigo irá refletir, através de uma revisão da literatura, sobre as mudanças ocorridas na Linha Palmeiro, em Bento Gonçalves, localidade onde se encontra o Roteiro Caminhos de Pedra, mostrando como o turismo cultural fomenta o desenvolvimento local. O turismo cultural traz benefícios para a localidade, como geração de empregos, aumento de renda, assim como crescimento econômico, o que ocasiona uma melhora na qualidade de vida dos habitantes locais. O mesmo tem se tornado uma peça significativa para o desenvolvimento, o qual proporciona o engajamento dos moradores através de sua história, seus costumes, seus atrativos culturais, gastronomia e também a herança cultural deixada pelos seus descendentes e que foram resgatadas através das memórias. Desta forma, apresenta-se o caso da Linha Palmeiro, local de concentração e fluxo dos imigrantes italianos, destacando-se a estrada Júlio de Castilhos, que ligava Porto Alegre ao Alto Uruguai, que possuía o comércio local e, além de atender toda a sua comunidade, recebia os viajantes que por ali trafegavam e utilizavam de serviços como refeições e combustíveis. Porém, com a abertura da rodovia RS 453, em 1970, levou muitos moradores a procurarem outro local para residir, pois com o desvio do fluxo ocorreu uma baixa na renda destes, mais significativamente para aqueles que trabalhavam para os viajantes, o que ocasionou uma comunidade de moradores

parados no tempo, mantendo casas antigas e certos costumes da vida na zona rural e também o êxodo rural. Com isso, houve a necessidade da localidade encontrar uma alternativa que a mantivesse e a sustentasse. Assim, em 1998, nasceu na localidade o Roteiro Caminhos de Pedra, com objetivo de valorização da imigração italiana e de promover a reabilitação ambiental, o desenvolvimento econômico e humano na comunidade rural por meio do roteiro turístico. O local é visto hoje como exemplo de recuperação e preservação do patrimônio cultural, recebendo em torno de 100 mil turistas, em média, por ano, o que fomentou a economia e o desenvolvimento local.

Turismo cultural e o desenvolvimento local

Segundo Marcon (2007), o turismo é uma atividade que engloba três dimensões, sendo que são elas: social, cultural e econômica, tornando-se uma fonte de renda e emprego para a localidade. Desta forma, através do turismo, percebe-se a necessidade de uma análise sobre os processos de desenvolvimento que a atividade gera sobre essas localidades, pois tem-se que o ser humano é parte essencial e pertencente do meio ambiente, tanto natural quanto cultural, onde ele está inserido.

Para Barretto (2003, p. 19), o turismo cultural é conceituado como “[...] todo turismo em que o principal atrativo não seja a natureza, mas algum aspecto da cultura humana. Esse aspecto pode ser a história, o cotidiano, o artesanato ou qualquer outro dos inúmeros aspectos que o conceito de cultura abrange”. Assim, o turismo cultural compreende as atividades que envolvem os elementos patrimoniais históricos e culturais, valorizando tanto os bens materiais quanto os imateriais.

O turismo cultural é composto por diferentes práticas, estando relacionadas a distintos segmentos, os quais podem estar relacionados às peculiaridades dos territórios, dos serviços prestados aos turistas através das atividades culturais, como arquitetura, gastronomia e artesanatos. Desta forma, destaca-se, dentro das diferentes práticas do turismo cultural, o roteiro turístico, que é um percurso geográfico determinado, integrado por várias atrações com características comuns ou que gira em torno de uma grande atração e associa outras atividades nos deslocamentos propostos, definido e estruturado para fins de planejamento, gestão, promoção e comercialização turística (BRASIL, 2010).

Os roteiros turísticos têm um papel estratégico para o desenvolvimento local, pois eles descentralizam o fluxo turístico, estimulando a visita entre vários pontos e, desta forma, gerando negócios para o comércio local, como para restaurantes, pousadas e parques, os quais geram os aspectos positivos na economia.

Para Moreno (2020, p. 120), o desenvolvimento não é apenas a distribuição de recursos físicos. “É o processo de construir a partir dos ativos das comunidades, apoiando a geração de capacidades, o acesso a oportunidades e o crescimento equitativo. É o processo de gerar resultados e transformações na mentalidade, nas capacidades, na valorização e na melhoria das condições de vida”. Compreende-se o desenvolvimento local como um esforço para promover os diversos fatores que se relacionam dentro de um território limitado por suas características próprias e que provocam mudanças internas.

O desenvolvimento local é o desenvolvimento da localidade, o qual poderá ser endógeno, sendo endógeno quando se utilizam as forças, as características e a estrutura daquele local; exógeno, quando se faz necessária a utilização de elementos externos, pois os do local não são suficientes para suprir as atividades da comunidade (ÁVILA, 2001).

Zapata e Albuquerque (2004) destacam que o desenvolvimento local onde a esfera social se integra à econômica, sendo a estratégia do desenvolvimento local, preconiza, além de fortalecer os aspectos produtivos, que deverá fomentar as esferas sociais, culturais, ambientais e político-institucionais, as quais desenvolvem o bem-estar da sociedade. Assim, a percepção dos elementos culturais compõe informações que irão ajudar no entendimento das relações que se cristalizam no território, sendo seu entendimento essencial para qualquer ação e estratégia de desenvolvimento local.

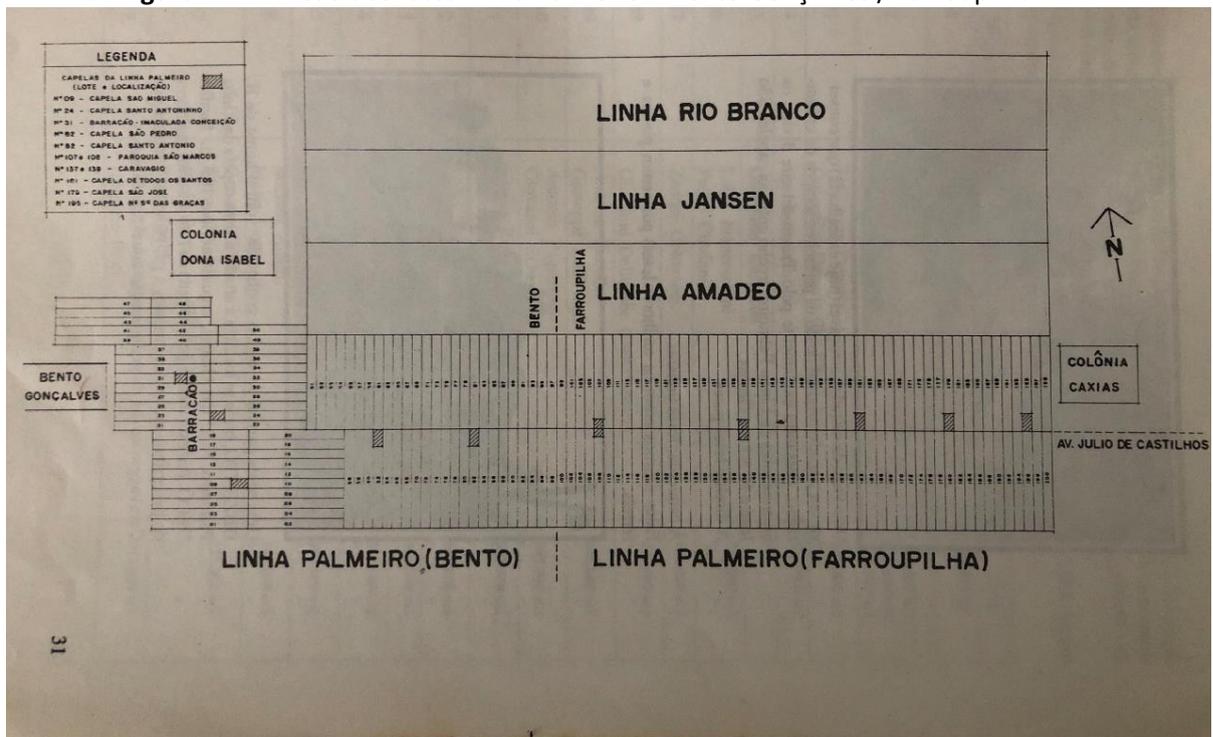
Linha Palmeiro

A Linha Palmeiro, conhecida como Palmira e também Palmeira, faz parte do conjunto de Linhas e Travessões que constituíam a ex-Colônia Dona Isabel, atual cidade de Bento Gonçalves, na Serra Gaúcha, onde eram assentados os imigrantes italianos que chegavam ao centro de colonização a partir de 1875 (POSENATO, 1998).

Esta linha foi considerada a principal de todas aquelas que formavam a Colônia Dona Isabel, isso ocorreu a partir de 1875. Sua importância ocorreu por vários motivos,

como: extensão de 28 km de comprimento, ocupava um lugar estratégico quanto à sua posição geográfica, possuía o maior número de lotes e constituía-se numa divisória dupla, a qual separava os lotes de números pares que se alongavam para o sul, dos números ímpares, que se alongavam para o norte. Sendo a única linha que possuía 48,4 hectares em todos os seus lotes, os lotes de número 1 a 99 pertencem ao município de Bento Gonçalves e de número 100 a 200 situam-se dentro do município de Farroupilha, conforme pode ser observado na Figura 1 (DECÓ, 1994).

Figura 1 — Divisão dos lotes Linha Palmeiro – Bento Gonçalves / Farroupilha



Fonte: Decó (1994, p. 31).

A Linha Palmeiro não foi colonizada num único ano. Teve início em 1875, com a chegada dos imigrantes italianos ao Rio Grande do Sul; em 1879, alguns imigrantes já ocupavam os lotes do atual Santuário de Caravaggio; e, em torno de 1880, todos os lotes da Linha Palmeiro estavam ocupados. A maioria dos imigrantes que ocuparam a Linha Palmeiro vinha da região da Lombardia, principalmente das províncias de Mântua e de Cremona. As famílias dos imigrantes, assim que chegavam, eram estabelecidas em uma das colônias: em cada colônia foi criado um núcleo urbano e o resto do território cortado por linhas, isto é, estradas paralelas a cada dois quilômetros, retas quanto possíveis, margeadas pelos lotes coloniais (DECÓ, 1994).

Decó (1994) destaca que dentro destes núcleos haviam edificados prédios de administração pública, residências de funcionários, também se estabeleceram os primeiros sacerdotes, os prestadores de serviços, como marceneiros, ferreiros, sapateiros, alfaiates, dentre outros. Os imigrantes, no interior de seus lotes, construíram sociedades locais, sendo que no centro haviam construído uma capela (Figura 2), juntamente com o cemitério e, algumas vezes, ao lado, instalava-se uma casa comercial.

Figura 2 — Capela N. S^a das Graças da Linha Palmeiro

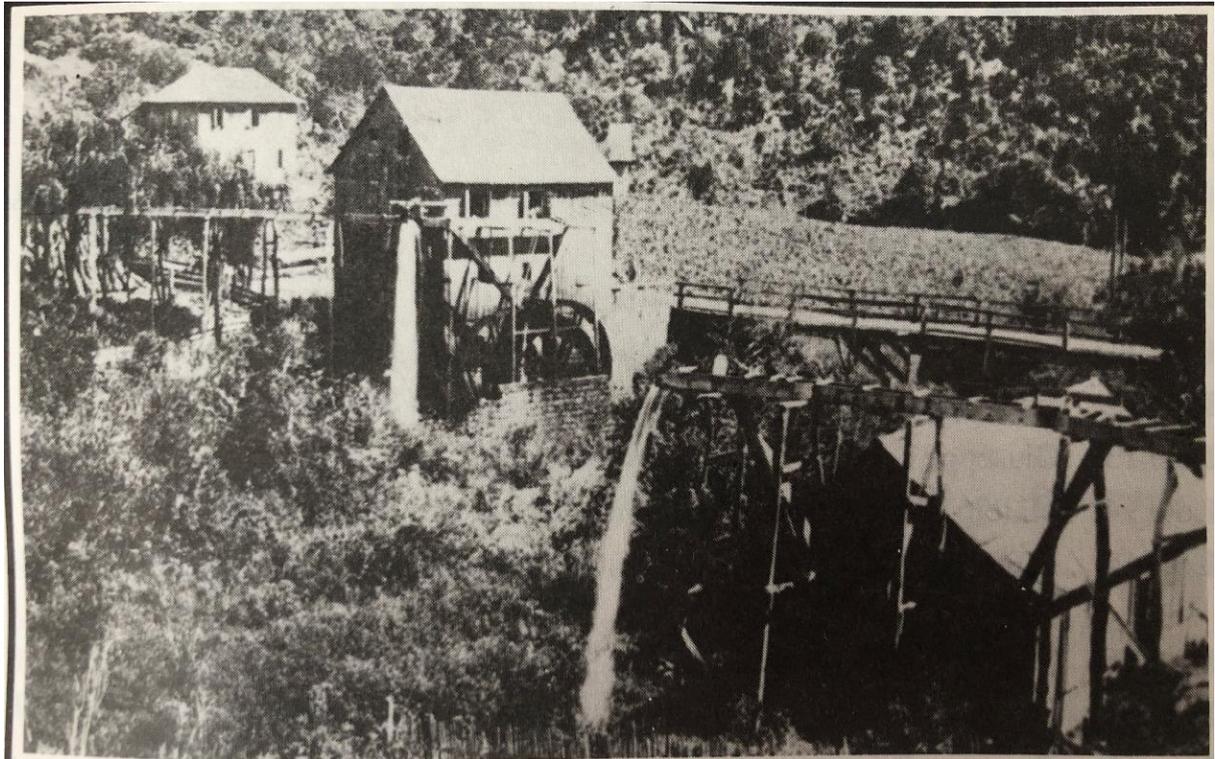


Fonte: Decó (1994, p. 109).

Porém, algumas das capelas eram construídas junto às estradas que interligavam as colônias entre si dos demais locais, tornando-se o embrião de atividades espontâneas que fomentaram a economia pelos visitantes que ali chegavam, pois hotéis, restaurantes e ferrarias forneciam serviços aos visitantes e seus cavalos e também aos transportadores de mercadorias e suas carretas — a partir da entrada dos veículos motorizados, houve a substituição que eram realizadas pelos animais. Assim, além do atendimento à comunidade, o comércio local se beneficiava do movimento gerado pelos viajantes, pelas vendas de combustíveis, fornecimento de refeições e venda de produtos coloniais produzidos pelos agricultores imigrantes (POSENATO, 1998).

Atividades de serviços se expandiam, como a fama da farinha do moinho Bertarello (Figura 3), movido a água, com sistema de mós para triturar os grãos e transformá-los em farinhas de trigo ou milho. Destacamos que haviam outros moinhos pelo percurso da Linha Palmeiro.

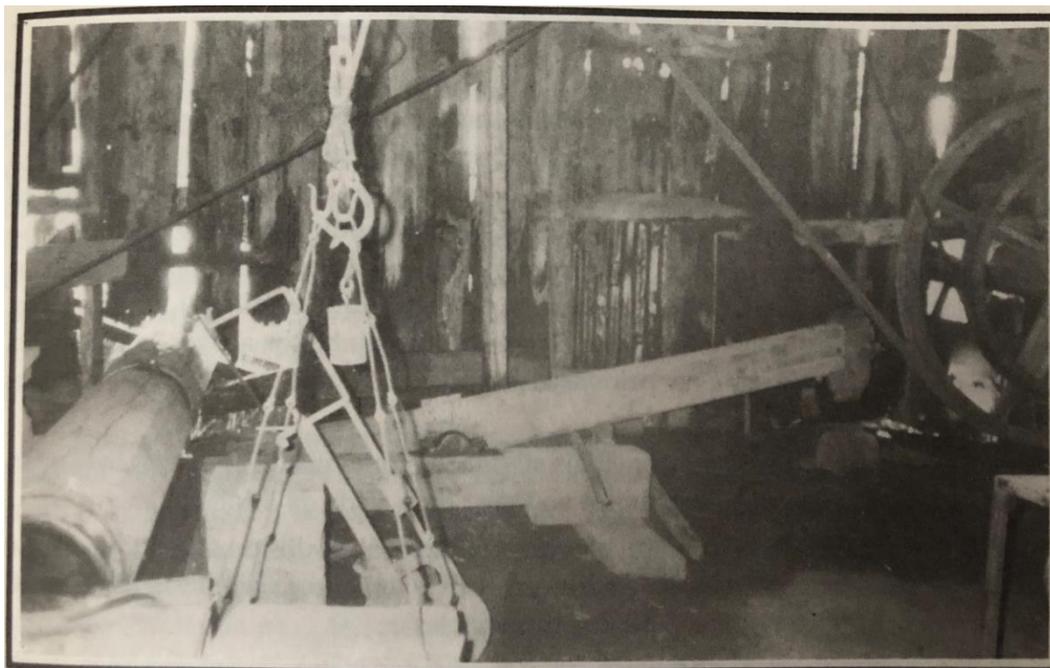
Figura 3 — Moinho Bertarello



Fonte: Decó (1994, p. 77).

Os objetos produzidos pela ferraria de Adolfo Ferri (Figura 4) eram de grande destaque na localidade da época. A ferraria era com malho, todo seu funcionamento era realizado através da força da água, inclusive o malho, uma espécie de grande martelo que pode ser visto na Figura 4. Ao longo da Linha Palmeiro existiam diversas ferrarias deste estilo, porém, foram desaparecendo com o passar do tempo (DECÓ, 1994).

Figura 4 — Ferraria Ferri



Fonte: Decó (1994, p. 85).

As casas possuíam um padrão. Em sua maioria, eram de dois andares, onde o porão utilizavam como estrebarias para cuidados dos animais e também depósito de ferramentas e produtos que cultivavam na agricultura, conforme pode ser observado nas Figuras 5 e 6.

Figura 5 — Casa de Pedra



Fonte: Decó (1994, p. 79).

A casa de pedra foi construída em torno de 1875 e 1877 na Linha Palmeiro, a qual representa a arquitetura das casas italianas, que seguem o mesmo modelo que existia na Itália.

Figura 6 — Casa da Linha Palmeiro



Fonte: Decó (1994, p. 140).

Como pode-se observar na Figura 5, as arquiteturas das casas seguiam uma estrutura. Esta foi uma das muitas casas de pedra construídas ao longo da linha divisória que separa os lotes pares dos ímpares da Linha Palmeiro — esta casa foi construída em torno de 1889, no lote 26 (DECÓ, 1994).

Porém, a abertura de algumas novas estradas de interligação estagnou o desenvolvimento dos núcleos às margens dos caminhos preteridos, como a abertura e asfaltamento da RS 470, que desviou este tráfego, o que privou a localidade dos viajantes (POSENATO, 1998).

Ocorrendo a morte do proprietário Adolfo Ferri, seu filho encerrou as atividades da ferraria. Algumas circunstâncias locais e nacionais também fizeram Bertarello fechar o moinho. Todos estes acontecimentos ocasionaram estagnação local, fazendo com que a população iniciasse o êxodo para a cidade, gerando, para os imigrantes que optaram por ficar na localidade, uma perda no poder aquisitivo, o que ocasionou a conservação de grande parte da arquitetura característica da imigração italiana, pois a falta de renda

da população impossibilitou que as antigas edificações fossem substituídas por novas (CAMINHOS DE PEDRA, 2021).

Assim surgiu o projeto Caminhos de Pedra, idealizado por Julio Posenato e Tarcisio Michelin, que se preocupavam com o abandono das áreas rurais e viam nelas o suporte para a permanência dos valores culturais legados pelos imigrantes italianos, como o amor ao trabalho, culinária típica e habilidade artesanal. O projeto previa uma concepção inovadora, não apenas prédios mumificados, mas em feição autêntica, funcionando como na época que foram construídos, com as mesmas atividades, processando os mesmos produtos (CAMINHOS DE PEDRA, 2021).

E, em 1992, o roteiro recebeu o seu primeiro grupo de turistas. Atualmente, a Associação Caminhos de Pedra conta com cerca de 70 associados e o projeto, considerado pioneiro no Brasil em termos de turismo rural e cultural, está recebendo uma visitação média anual de 100 mil turistas. O roteiro está em expansão e possui mais de 28 pontos de visitação (CAMINHOS DE PEDRA, 2021).

Desta forma, pode-se perceber que a Linha Palmeiro, fruto da imigração italiana, do cultivo da cultura e costumes italianos, o qual gerou muitos benefícios para a população naquela época, teve, através do turismo, o resgate da volta das famílias dos imigrantes italianos, a conservação da cultura italiana e o fomento da economia local, assim, pode-se concluir que o turismo cultural foi um fator primordial para o desenvolvimento da Linha Palmeiro.

Referências

ÁVILA, Vicente Fideles de. **Formação educacional em desenvolvimento local**: relato de estudo em grupo e análise de conceitos. 2. ed. Campo Grande: UCDB, 2001.

BARRETTO, Margarita. **Turismo e legado cultural**: as possibilidades de planejamento. Coleção Turismo. Campinas: Papyrus, 2000.

BRASIL, Ministério do Turismo. **Turismo Cultural**: orientações básicas. Ministério do Turismo, Secretaria Nacional de Políticas de Turismo, Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico, Coordenação-Geral de Segmentação. 3. ed. Brasília: Ministério do Turismo, 2010. Disponível em: http://www.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/download_s_publicacoes/Turismo_Cultural_Versxo_Final_IMPRESSxO_.pdf . Acesso em 24 out. 2021.

CAMINHOS DE PEDRA. Associação Caminhos de Pedra. Histórico. Disponível em: <https://www.caminhosdepedra.org.br/historico/>. Acesso em 21 out. 2021.

DECÓ, Ermínio Dall’Agnoll. **Linha Palmeiro**: Microrregião de Colonização Italiana. Bento Gonçalves e Farroupilha. Canoas: La Salle, 1994.

MARCON, Elza Maria Guerreiro. O turismo como agente de desenvolvimento social e a comunidade Guarani nas “Ruínas Jesuíticas de São Miguel das Missões”. **Revista de Turismo y Patrimonio Cultural**, v. 5; n. 3 p. 343-352. 2007. Disponível em: <http://www.pasosonline.org/Publicados/5307/PS060307.pdf>. Acesso em 16 out. 2021.

MORENO, Paula. As desigualdades culturais: o ético, o étnico e a comunidade. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 27, p. 119-130, 2020 Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_obs27_final. Acesso em 10 out. 2021.

POSENATO, Julio. **Caminhos de Pedra – Projeto de Resgate da Herança Cultural**. Bento Gonçalves, 1998.

ZAPATA, Tania; ALBURQUERQUE, Francisco. A importância da estratégia de desenvolvimento local/territorial no Brasil. *In*: DOWBOR, Ladislau; POCHMANN, MARCIO (org.). **Políticas para o desenvolvimento local**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010. p. 211 – 225.



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

**ARTE, PATRIMÔNIO ARTÍSTICO
E PRÁTICAS DECOLONIAIS**



O PAPEL ECONÔMICO E CULTURAL DAS MULHERES NEGRAS NO BRASIL NOS REGISTROS DE JEAN-BAPTISTE DEBRET (1816-1831)

Luana Hellmann | Acadêmica | Curso de História da Univille | luly.hellmann@gmail.com
Roberta Barros Meira | PPG em Patrimônio Cultural e Sociedade | Curso de História da Univille
| rbmeira@gmail.com

Introdução

O artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) produziu, entre 1816 e 1831, uma extensa coleção de imagens sobre o Brasil nos primeiros anos do século XIX, tendo sido membro da chamada “missão artística francesa” de 1816. Por meio de suas representações pictóricas e anotações, podemos discutir os modos de vida no Brasil, em especial na cidade do Rio de Janeiro. As imagens e os textos feitos por Debret retratando os diferentes espaços femininos permitem discutir o apagamento e aclarar aspectos ainda pouco discutidos sobre o papel das mulheres no século XIX.

O percurso metodológico da pesquisa perpassa por uma pesquisa bibliográfica em artigos e produções acadêmicas acerca da obra de Jean-Baptiste Debret, de maneira articulada com as imagens e os escritos presentes em sua obra “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. Ademais, o presente texto analisa as explicações feitas por Debret para duas das pinturas publicadas no livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*: “Negras livres vivendo de suas atividades” e “Vendedoras de aluã, de manuê e de sonhos”. O objetivo é fazer uma reflexão crítica acerca do papel econômico e cultural das mulheres negras no oitocentos, retratadas nas aquarelas e nos escritos de Debret e o seu apagamento na história.

História das mulheres

Nas últimas décadas, a historiografia vem buscando investigar de forma mais profunda a história das mulheres, que não é homogênea e muito menos pacífica. Quando observamos o cotidiano das mulheres em oposição ao que ocorre nas memórias dos homens, percebe-se a transmissão do poder masculino e o controle das mulheres

pelo apagamento das suas vidas. As estatísticas e documentos oficiais são, em sua maioria, registros feitos por homens e voltados para os seus interesses, frequentemente não contabilizando as mulheres ou não fazendo o recorte de gênero. Mesmo entre as mulheres alfabetizadas, os registros escritos sofrem processos de silenciamento. Michelle Perrot (2005), ao trazer o exemplo dos diários, comenta que os diários femininos muitas vezes não são vistos com a mesma importância que os diários masculinos, sendo descartados pelos seus descendentes, assim como pelas próprias mulheres, ao procurar preservar suas intimidades ou não reconhecer seus registros como importantes. A autora afirma que:

Porque são pouco vistas, pouco se fala delas. [...] As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas [...] (PERROT, 2007, p. 17).

Por outro lado, os cronistas, viajantes, pintores e observadores, em sua maioria homens como Debret, trazem a visão masculina europeia para as mulheres negras no Brasil, que se pauta principalmente pela valorização do exótico:

[...] a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos. E claro que falam das mulheres, mas generalizando. "As mulheres são...", "A mulher é...". A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável desigual segundo as épocas (PIERRO, 2007, p. 17).

Nesse sentido, as representações femininas são frequentemente construídas de forma superficial, caricata ou tidas como de menor importância. Por viver num mundo que construiu narrativas que pensam as mulheres como simples ponto de apoio e não como pilares, o desafio ainda a desvendar são os imaginários e as estruturas sociais, econômicas e culturais que se emaranham nas teias sombreadas de uma história das mulheres ainda pouco contada. Essa sub-representação é ainda mais intensa no que se refere às mulheres negras. Como coloca Evelyn Beatriz Lucena (2018), os silenciamentos

sobre as histórias de luta e negociação no período da escravidão, em especial ao que consiste nas mulheres negras, induz à criação de formulações homogêneas, as chamadas “histórias únicas”:

Uniformizações que reservam às mulheres negras os locais de subalternidade, passividade, hiperssexualização e prestação de serviço. Sobre esse problema, bell hooks sublinha que o sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta para servir aos outros. Tais ideias, presentes no imaginário social, são reforçadas quando em nossas aulas não abordamos a participação de mulheres negras no período escravista - e pós-escravista - seja na elaboração de revoltas ou estratégias cotidianas para sua sobrevivência como fugas, barganhas e conquistas de direitos junto aos seus senhores (LUCENA, 2018, p. 23).

Dessa maneira, se faz de suma importância um novo olhar sobre as fontes, para, como coloca Mary Del Priore (1994, p. 59), fazer emergir sujeitos históricos que fujam dos enquadramentos “entre Maria e Eva”, enriquecendo a história do Brasil ao abarcar uma leitura complexa dos mundos femininos. As imagens e os textos feitos por Debret nos permitem visualizar o importante papel econômico e cultural das mulheres negras no Brasil imperial.

A vinda de Debret para o Brasil

O francês Jean-Baptiste Debret nasceu em 18 de abril de 1768, originário de uma família pequeno burguesa, e tinha como parentes importantes nomes da pintura, entre eles Jacques Louis David (1748-1825), de quem foi aprendiz e herdou o estilo neoclássico (TUTUI, 2015, p. 3).

Já no período napoleônico, a pintura neoclássica enaltece as campanhas militares, unindo arte e política e destacando as batalhas que engrandeciam Napoleão ao centro das telas (TUTUI, 2015, p. 3).

Para além da influência artística, outro ponto constantemente reforçado nas biografias dos dois artistas é a adesão ao processo revolucionário francês, no qual Debret foi integrante, ao lado de David, do movimento Jacobino (PICCOLI, 2005, p. 458). Entre 1805 e 1812, o artista produziu uma série de quadros napoleônicos, se consagrando como parte do “seleto grupo” de artistas do Imperador. Em 1815, Debret

perdeu seu único filho, de 20 anos. Para além dessa tragédia em sua vida pessoal, o exílio de Napoleão para a ilha de Santa Helena e a volta dos Bourbons (o chamado período da restauração), tornou a França um ambiente hostil para os artistas bonapartistas, principalmente aqueles que, como Debret e David, haviam assistido aos eventos de 1793.

Debret, juntamente com o amigo e o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), recebeu duas propostas concretas de viagem: trabalhar para o Czar Alexander como professor na Academia de Belas Artes de São Petersburgo ou ingressar em uma expedição ao Brasil para servir à corte de D. João (TREVISAN, 2007, p. 11). Ambos os destinos não eram uma escolha simples. Se, de um lado, ir para a Rússia oferecia riscos, tanto pelo clima como pela situação política, por outro lado, vir ao Brasil, tido como um território selvagem e paradisíaco no imaginário europeu, significava servir à coroa que havia migrado para o território brasileiro em 1808, fugindo das tropas napoleônicas que ameaçavam invadir Portugal.

[...] No entanto, não há como explicar a escolha de Debret e Montigny por motivos edênicos (HOLANDA, 1982), mas é importante lembrar que, nessa época, a burguesia francesa supunha, segundo Norbert Elias, ser o grande modelo de “civilização” ocidental, e deveria, portanto, estender essa “civilização” a outros povos, ainda “primitivos” (1994:62). Assim, mais do que o “paraíso na Terra”, esses homens buscavam um chão profissional onde pudessem espalhar seu conhecimento, suas habilidades (TREVISAN, 2007, p. 12).

Foi em meio a esse contexto que Jean-Baptiste Debret chegou ao Brasil, em 26 de março de 1816, fazendo parte do grupo da chamada “Missão Francesa”, que integrou artistas, arquitetos, artesãos, mecânicos, carpinteiros, entre outros profissionais.

A “missão artística francesa” de 1816

O cenário do Brasil, ao longo dos anos que antecederam a chegada de Debret ao país, vivenciou reviravoltas econômica, política e simbólica fundamentais. A ex-colônia portuguesa havia tido seus portos abertos em 1808, após a coroa portuguesa migrar para o território brasileiro fugindo das tropas napoleônicas que ameaçavam invadir Portugal. O Brasil deixava de ser meramente uma colônia e se tornava, então, em 1815, parte do Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarves. Foi nesse contexto que o príncipe regente, futuro D. João VI, ouvindo sugestão de seus conselheiros, contratou o grupo de

artistas franceses com a intenção de fundar uma academia de belas artes em seu Reino (TREVISAN, 2011, p. 197).

Em 1815 Antonio Luis de Meneses, o Marques de Marialva, embaixador português na França e Antonio Araújo e Azevedo, o Conde da Barca, então ministro de assuntos estrangeiros no Rio de Janeiro, [...] intentam fundar aqui a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, tendo como consequência legal o decreto executivo de 12 de agosto de 1816 através do qual seria possível alocar recursos para a vinda de artistas estrangeiros (BNDigital, 2021, web).

Essa atitude, assim como outras no mesmo período, buscava mostrar ao mundo a instalação e fortalecimento da corte portuguesa no Rio de Janeiro, assim como afirmar sua legitimidade, num plano de afirmação política em relação a Londres e a Lisboa. Coube ao francês Joachim Lebreton, ex-secretário da Academia de Belas Artes do Instituto de França, organizar a vinda dos artistas para o Brasil. Os artistas contratados deveriam permanecer por um período de seis anos.

Até hoje não existe um consenso acerca de onde se originou a ideia da expedição. Debate-se se teria realmente sido um convite da corte brasileira, sob a forma de uma “missão civilizatória”, ou teria sido uma iniciativa dos próprios franceses, uma vez que sendo antigos aliados de Napoleão não teriam outra opção senão o exílio (TREVISAN, 2011). Porém, é fato que a chegada dos artistas franceses ao Rio de Janeiro é quase sempre citada nos livros sobre arte brasileira como um ponto de virada na arte visual carioca (SQUEFF, 2005).

A referida Academia somente foi inaugurada em 1826, dez anos após a chegada dos franceses ao país, o que fez com que muitos deles voltassem para seu país sem nunca realmente vê-la em funcionamento. No que se refere às atividades exercidas por Debret após sua chegada, designado como pintor oficial da corte,

durante quinze anos, ele fornecerá à Corte os retratos e as cenas históricas que glorificavam os monarcas. No estilo neoclássico, herdado de David, o pintor representará os diversos eventos marcantes da vida da Corte brasileira, as figuras importantes e os símbolos que constituem a nova entidade política (LEENHARDT, 2013, p. 511).

Trabalhou também como decorador real, realizando panos de boca e outras decorações efêmeras para comemorações régias e imperiais (TREVISAN, 2007, p. 22),

atividade na qual o artista já possuía experiência, tendo atuado como decorador e cenógrafo na organização de festas e celebrações relacionadas à efervescência social e política do período revolucionário francês (LEENHARDT, 2013, p. 510). Juntamente com Montigny, também lecionou e ministrou aulas particulares de desenho e pintura em uma residência alugada no centro da cidade e, posteriormente, em uma sala, de caráter provisório, no prédio que viria a ser a Academia (TREVISAN, 2007, p. 23).

Fora dessa atividade “oficial” e do ensino privado, Debret dedica a maior parte do tempo que lhe sobra a um outro tipo de obra, considerada inferior na hierarquia dos gêneros da pintura, mas que constitui, hoje em dia, o maior motivo para o seu reconhecimento. Essa outra vertente é totalmente orientada para a representação fiel e documental da vida cotidiana, aquela vivida sobretudo nas ruas do Rio de Janeiro, capital do Império, das primeiras décadas do século XIX. Esta atividade secundária, quase secreta na medida em que o pintor não lhe dá nenhuma publicidade, aparece, em todos os aspectos, como um exercício de contraponto (LEENHARDT, 2013, p. 511).

Sobre a oposição entre as duas séries de obras do artista, as pinturas de história (a óleo) e as pinturas de gênero (em aquarela), Anderson Ricardo Trevisan (2011) aponta que como pintor da corte, as obras de Debret eram pinturas lineares, de contornos definidos, onde os personagens humanos são suprimidos pela arquitetura em contraste com suas aquarelas, onde a arquitetura fica em segundo plano e os personagens humanos ganham destaque. Mariane Pimentel Tutui (2015) argumenta que a escolha do artista pela técnica da aquarela provém do fato de que “[...] os artistas também encontravam dificuldades na obtenção de materiais, como por exemplo: tintas, telas, pigmentos para as misturas, dentre outros [...]” (TUTUI, 2015, p. 5), ao que se pode acrescentar também o fato da aquarela ser uma técnica de rapidez e gestos precisos, mais apropriada, assim, para dar vida ao universo cotidiano que Debret buscava capturar.

A Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, de Jean-Baptiste Debret

Debret, após retornar, em 1831, para França, publica, entre 1834 e 1839, a obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, pela editora *Firmin Didot*. A obra é composta por três tomos e reúne as pinturas feitas durante os 15 anos que permaneceu no Brasil. Interessa notar que o livro traz comentários e descrições do artista para cada gravura.

Em Paris, o livro de Debret não teve o sucesso esperado. "A obra foi um fracasso. As causas para tanto são múltiplas, uma delas certamente ligada à saturação do mercado. Eram muitas as viagens pitorescas a disputar o olhar dos interessados", escreveu o sociólogo e filósofo francês Jacques Leenhardt (1942), em seu ensaio "Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira", que abre a mais recente edição brasileira do Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019) (BRASILIANA ICONOGRÁFICA, 2019?, web).

No Brasil, o livro foi publicado pela primeira vez somente em 1940, em dois tomos, com tradução de Sérgio Milliet pela Livraria Martins, São Paulo, na Biblioteca Histórica Brasileira. Esse esquecimento, por quase um século, talvez possa ser explicado, em partes, pela recepção inicial da obra no Brasil, que teve o seu segundo volume rejeitado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1840 (LEENHARDT, 2013).

Propondo-se a seguir “[...] um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a “marcha progressiva da civilização no Brasil” [...]”, Debret (1978, p. 139) iniciou o primeiro volume, publicado em 1834, retratando os povos indígenas, seus tipos e etnias, modos de vida e costumes e aspectos da vegetação nativa. Na falta de um contato *in loco* com as populações autóctones, o artista tomou emprestada a literatura existente e a documentação que tinha acesso através de sua posição como pintor da corte. Nos dois volumes seguintes, publicados respectivamente em 1835 e 1839, Debret se dedicou à vida cotidiana no Rio de Janeiro. Enquanto no segundo o artista se dedicou ao mundo do trabalho, apresentando uma obra repleta de representações dos homens e mulheres escravizados em seus ofícios urbanos e nas práticas agrícolas da época, a terceira, e mais volumosa parte, foi reservada para as festividades e pinturas históricas.

“Negras livres vivendo de suas atividades” e “Vendedoras de aluã, de manuê e de sonhos”

As obras “Negras livres vivendo de suas atividades” e “Vendedoras de aluã, de manuê e de sonhos” (*Négresses libres vivant de leur travail e Negresses marchandes de sonhos, manuê, aluá*, em francês), estão localizadas na prancha de nº 32 (Figura 1) do segundo volume de Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1935).

Figura 1 — DEBRET, Jean-Baptiste; FRÈRES Thierry. Negras livres vivendo de suas atividades - Vendedoras de aluã, de manuê e de sonhos. 1935.



Fonte: Litografia, 31 x 49 cm. Fonte: GOOGLE Arts & Culture (2021).

No que se refere à gravura “Negras livres vivendo de suas atividades”, temos a representação de um ambiente urbano. À esquerda da tela, três figuras femininas negras interagem na porta de uma loja de moda francesa. Uma delas, carregando em mãos uma flor, encontra-se a adentrar no estabelecimento, como podemos deduzir pela forma como a personagem foi posicionada pelo pintor, com um pé posicionado sobre o degrau da entrada. A sua rica vestimenta, cuidadosamente retratada por Debret, sugere indicar sua posição social elevada em relação à segunda figura, que encobre a terceira em segundo plano, que, apesar de trazer consigo adornos, encontra-se vestida de maneira mais simples, possui os pés descalços e aparenta estar exercendo um trabalho manual, como o bordado. Na descrição que acompanha a obra, Debret comenta sobre as possibilidades de alforria passíveis aos escravos urbanos, em que afirma que as mulheres possuíam um maior número de possibilidades e destaca alguns dos trabalhos

exercidos por elas, entre eles o emprego nas lojas de modista e costureira francesa, como o que vemos na cena retratada.

Outra atividade registrada pelo pintor refere-se ao comércio de gêneros alimentícios, exercido pelas *quitandeiras*.

Essas personagens eram responsáveis pela venda de gêneros alimentícios, água, artigos de armarinho (agulhas, tecidos), miudezas ou quinquilharias, flores e objetos decorativos (LUCENA, 2018, p. 35).

Seja como escravas de ganho ou livres, o comércio ambulante de bens alimentícios era uma função extremamente relevante no século XIX e na qual predominavam as mulheres negras. Juliana Bonomo (2019), em seu estudo acerca das atividades das quitandeiras em Minas no século XIX, argumenta que:

A predominância de mulheres negras atuando na venda ambulante de comestíveis pode ser explicada pelo seu baixo valor relativo no mundo do trabalho, além da reprodução dos valores herdados da cultura africana na América Portuguesa. Enquanto os homens escravos atuavam em setores mais lucrativos, como a monocultura exportadora, as mulheres eram destinadas às tarefas domésticas e pequenas tarefas do meio urbano, principalmente àquelas relativas ao abastecimento alimentar (BONOMO, 2019, p. 4-5).

Debret, ao montar sua composição visual, coloca a quitandeira a exercer o seu comércio ambulante no centro do desenho, a figura da mulher carrega seus produtos enrolados em um pano que traz equilibrado na cabeça. A quitandeira vem acompanhada de uma figura masculina, que carrega uma cesta de frutas acima da cabeça. Em suas anotações, o artista coloca:

[...] as mais ricas e donas de mercadorias, chama-se quitandeiras, situação que exige um ajudatório de um mulato ou negro livre, operário, para o pagamento de aluguel e das roupas; a atividade da quitandeira deve conseguir o restante e o lucro deve bastar ao abastecimento da mercearia e à aquisição de dois moleques que ela educa no trabalho ou no comércio de rua para com seus salários garantir os recursos da velhice [...] (DEBRET, 1978, p. 294).

Podemos observar, pelo trecho acima, que para Debret existe uma diferenciação entre as quitandeiras e o restante de vendedoras ambulantes de bens alimentícios, reservando o título apenas para as donas das mercadorias que vendem, ou seja, havia uma diferenciação entre as mulheres negras livres e as mulheres ainda na condição de

escravizadas, como no caso das escravas de ganho. Talvez por isso, na segunda imagem que compõe a prancha, “Vendedoras de aluã, de manuê e de sonhos”, ele se referia às mulheres escravizadas que ali exercem o comércio apenas como “vendedoras”, ou melhor, “vendedoras negras” - se observarmos a tradução literal do título francês. Ademais, a menção feita por Debret ao “ajudatório de um mulato ou negro livre” e à “aquisição de dois moleques que ela educa no trabalho ou no comercio” nos leva a crer que, apesar das diferenças entre o contexto mineiro e carioca, a análise de Bonomo sobre o importante papel dessas mulheres como chefe de domicílio pode também ser aplicado no contexto do Rio de Janeiro:

[...] Entre as quitadeiras, destaca-se a elevada proporção daquelas que eram chefes de domicílio, o que pode nos ajudar a pensar na importância dos seus ganhos no sustento do fogo, ou melhor, no modo em que eles possibilitaram a sobrevivência de um número significativo de famílias pobres (BONOMO, 2019, p. 11).

Considerações Finais

O que buscamos levantar neste trabalho não se trata de uma verdade estabelecida ou absoluta, mas sim contribuir para o debate acerca das representações dos espaços femininos, discutindo seus apagamentos e buscando trazer uma reflexão crítica acerca do papel econômico e cultural das mulheres negras no Brasil imperial, por meio das representações de Jean-Baptiste Debret.

É relevante notar que as mulheres negras desempenharam papel-chave na economia e na cultura do Rio de Janeiro, entrelaçando modos de vida trazidos da África e adaptados à realidade da escravidão atlântica. A história das mulheres negras precisa ser colocada em primeiro plano tanto para discutirmos o controle, o silenciamento e a violência que sofriam como também o seu papel como protagonistas da sua própria história. As imagens e os escritos de Debret podem auxiliar a aclarar os movimentos de resistência e os espaços femininos no Brasil no primeiro quartel do século XIX. Enfim, pode-se fazer aqui a pergunta de Joan Scott (1991, p. 93): “Por que (e desde quando) as mulheres são invisíveis como sujeitos históricos, ainda que saibamos que elas participaram de grandes e pequenos eventos da história humana?”.

Referências

ARTES. **O pintor e desenhista francês Jean Baptiste Debret**. BNDigital - Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, 2021. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/artes-o-pintor-e-desenhista-frances-jean-baptiste-debret/?fbclid=IwAR1_8UHO7oupXL4LOmICptv-atk_r6FPQL9nbNi-zw5EX2Rpw3LUkLF8Vew>. Acesso em: 24 de out. de 2021.

BONOMO, Julia. Para além dos tabuleiros e da escravidão: a atividade das quitandeiras nas Minas Gerais do século XIX. In: Seminário de Diamantina, 18., 2019, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2019. Recurso online. Disponível em: https://diamantina.cedeplar.ufmg.br/portal/download/diamantina-2019/D18_40.pdf Acesso em: 25 Out. 2021.

DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

GOOGLE Arts & Culture. Négresses libres vivant de leur travail – Negress marchandes de Sonhos , Manuê, Aluá - Jean-Baptiste Debret 1835 - 1835. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/ngresses-libres-vivant-de-leur-travail-negress-marchandes-de-sonhos-manu-alu/4gGxsb96jkUG5Q> . Acesso em: 01 nov. 2021

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v.03, n. 6, p.509-523, 2013. Disponível em: http://www.sociologiaeantropologia.com.br/wp-content/uploads/2015/05/v3n06_07.pdf. Acesso em: 25 out. 2021.

LUCENA, Evelyn Beatriz. **Josefa Moçambique, Clara Rebolo, Joaquina de Nação e Quitandeira Monjolo**: novas narrativas para o ensino de história da escravidão. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, p. 114. 2018.

PICCOLI, Valéria. O Brasil na viagem pitoresca e histórica de Debret. In: Encontro de História da Arte, 1., 2004, Campinas. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2005. p. 456 - 464. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/PICCOLI,%20Valeria%20-%20IEHA.pdf>. Acesso em: 19 Out. 2021.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou o silêncio da História**. Bauru: EDUSC, 2005.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 16, p. 71-99, 1991.

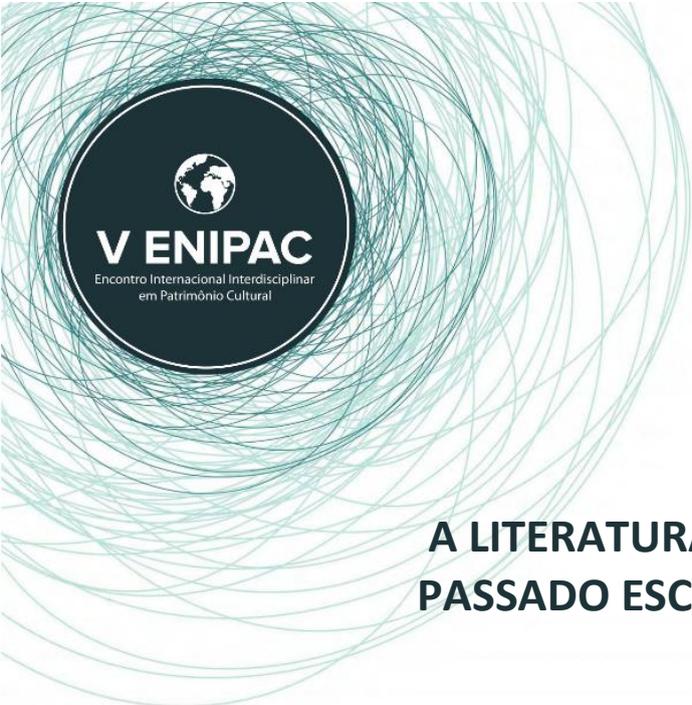
SQUEFF, Letícia. Revendo a Missão Francesa: A missão artística de 1816, de Afonso D'Escragnolle Taunay. In: Encontro de História da Arte, 1., 2004, Campinas. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2005. p. 563 - 570.

Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/SQUEFF,%20Leticia%20-%20IEHA.pdf>. Acesso em: 19 Out. 2021.

TREVISAN, A. R. A Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. **Plural**, São Paulo, n. 14, p.9-32, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75459/79015>. Acesso em: 19 out. 2021.

TREVISAN, A. R. A pintura da vida prosaica: pobreza e escravidão nas aquarelas de Debret. **Baleia na rede**, [S. l.], v. 1, n. 3, p.196-213, 2011. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1381>. Acesso em: 29 abr. 2021.

TUTUI, M.P. **Aquarelas do Brasil**: a importância dos registros pictóricos de Debret. IPHAN, Brasília, Jul. 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Aquarelas_do_Brasil_A_importancia_dos_registros_pictoricos_de_Debret_m.pdf. Acesso em: 19 out. 2021.



“EU PERSISTIA E REPETIA AS PALAVRAS MAIS DURAS”: A LITERATURA QUE DENUNCIA AS MARCAS DO PASSADO ESCRAVAGISTA EM “TORTO ARADO”, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR

Luana Seidel | Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE) | luanasseidel@gmail.com
Taiza Mara Rauen Moraes, Dra. | Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE) |
moraes.taiza@gmail.com

Mas eu persistia e repetia as palavras mais duras,
as que não gostamos de ouvir, para mim mesma,
nos caminhos que percorria sozinha e que com o
passar do tempo foram se tornando mais frequentes.
(JUNIOR, p. 128)

O tempo da conciliação acabou.
(JUNIOR, 2021)

Introdução

Literatura é potência. Questiona, expõe, reverbera, registra e testemunha. A linguagem literária abre espaços para mundos possíveis, é verdade. Mas para além do diálogo com as melhores possibilidades, a literatura consegue expor e denunciar mundos já existentes que nem sempre são visitados, conhecidos, considerados. O romance contemporâneo brasileiro, mais especificamente, concilia a arte escrita, sensível ou visceral com a especulação das mais variadas vivências, experiências, críticas, memórias, opiniões, denúncias.

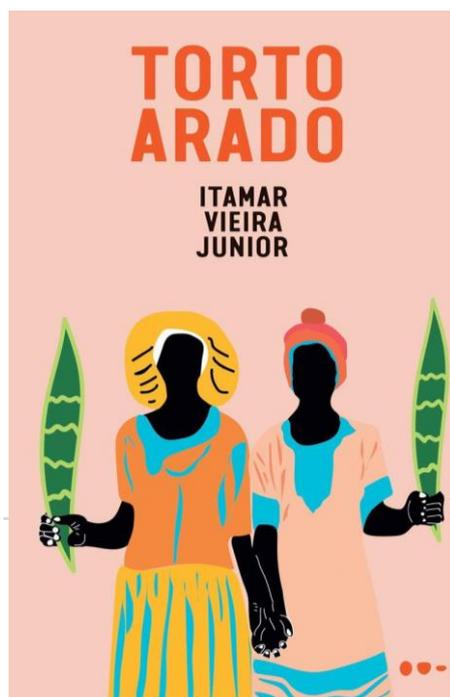
E foi neste âmbito da denúncia dos excluídos que, em 2019, o romance “Torto Arado” entrou em cena. Pensar a partir da perspectiva decolonial, neste caso, compreende maiores espaços e críticas dentro da literatura.

Tendo a potência da literatura em espaços onde não há vez nem voz, este trabalho procura compreender de que forma a literatura reverbera críticas do autor a partir do pensamento decolonial na obra recortada.

O Torto Arado, a torta língua

Escrito pelo escritor baiano Itamar Vieira Junior e publicado pela Editora Todavia, a obra apresenta a história das irmãs Bibiana e Belonísia, marcadas por um acidente na infância e que vivem em condições de trabalho escravo contemporâneo em uma fazenda no sertão da Chapada Diamantina. É narrada a partir de três vozes femininas, sendo das duas irmãs e de Santa Rita Pescadeira, uma entidade que visita as famílias do espaço.

Figura 1 — Capa do livro Torto Arado



Fonte: Página da Revista Rascunho (2021)¹.

O primeiro capítulo, Fio de corte, apresenta as irmãs com idades próximas situadas na Fazenda Peixoto. Os pais são trabalhadores da terra que apenas ganham o direito de morar em troca do trabalho insalubre no plantio dos interesses maiores.

¹ Disponível em : <https://rascunho.com.br/entrevista/a-voz-de-um-brasil-esquecido/>

Juntas, as irmãs visitam o quarto da avó, a fim de descobrir qual é o objeto misterioso guardado na mala da matriarca. Num súbito, ao encontrar uma faca afiada com cabo de marfim, a primeira insere o objeto cortante na boca e retira com força. A outra, mais nova, repete o movimento. Uma das duas perde a língua, fato que permanece em discrição até a metade do livro.

O acidente faz com que ambas as irmãs se machuquem, em maior ou menor grau, e uma precisa ser a voz da outra para o resto dos dias.

A língua é, portanto, um signo de importância na narrativa. Até que se descubra que foi Belonísia quem perdeu a capacidade de se comunicar para todo o sempre, ambas parecem desconectadas de uma vida em que se poderia, um dia, falar o que se pensa e sente.

Quem narra, quem fala, quem (re)clama

Na narrativa, é por meio da narração que são conhecidas as experiências. A história inicia a partir da voz de Bibiana, a mais velha e irmã que manteve a língua. É ela quem conta com detalhe os momentos anteriores, posteriores e as consequências do acidente das irmãs. A partir também de Bibiana, somos apresentados com maior proximidade ao espaço-tempo da história, com explicações sobre os saberes sedimentados na comunidade, os costumes religiosos, os relacionamentos de família e amorosos.

Após o acidente, o laço entre as duas irmãs se estreita e Bibiana vira a única possibilidade de voz de Belonísia. Entendiam-se com o olhar, com expressões e com o conhecimento prévio do que cada ato despertaria na outra, poderiam ainda menos vivenciar experiências particulares como sujeitos de um espaço.

Ainda que essa proximidade forçada pudesse incomodar ou forçá-las a ter o mesmo ponto de vista, como um espelho contínuo, as experiências das jovens tornaram-nas diferentes de vontades e críticas, o que definiu para sempre suas vidas.

Sobre o amor e desejo, Severo, pessoa próxima da família, é o motivo da primeira discussão e afastamento entre as irmãs. Encantadas pela figura masculina que, pela primeira vez na juventude, acendera nelas alguma chama relacional.

Quando Belonísia é flagrada ao lado do rapaz, Bibiana delata aos familiares o possível relacionamento dos dois. Incapaz de defender-se pela ausência de fala, Belonísia não pode refutar a discussão e acaba por ser afastada do convívio com Severo.

Tempos depois, Bibiana se aproxima do sujeito e, após encontros, engravida. O desejo de justiça e a vontade de vivenciar o mundo por outras perspectivas suscita no casal a vontade de fugir para longe, a fim de construir uma vida melhor para eles mesmos e para resgatar a família que deixa sua vida a cada década na Fazenda Água Negra. Assim, partem em busca da emancipação rural e, por consequência, Belonísia se vê definitivamente muda e sem ninguém para traduzi-la.

Esta, sem língua e sem possibilidade de comunicar, denunciar ou criticar, se vê ainda mais destinada a fixar-se na terra e prolongar o legado de seus pais, sem perspectivas revisionistas ou de mudança na conduta. Bibiana, por outro lado, parte e apresenta a possibilidade dos mundos possíveis fora da fazenda. A diferença entre as duas e qualquer mágoa são deixadas para trás quando a mais velha retorna ao espaço, mais madura e emancipada, crítica e vivida, para contrapor-se como um espelho disforme da que ficou.

A última das narradoras é Santa Rita Pescadora, uma entidade que visita os moradores do Jari e é recebida fisicamente por Zeca Chapéu Grande, o pai das meninas e trabalhador rural. Onisciente e onipotente, esta é a terceira força feminina evocada para continuar a narração. Santa Rita Pescadeira aparece desde o início no espaço do jarê por meio de outra personagem. É ela quem direciona a investigação e compreensão dos mistérios presentes para além das vozes que narram a história e que vivem na história. Essa entidade passeia sobre a fazenda e percebe mudanças ao longo do tempo.

Depois de perdas e mais conscientes acerca do que lhes pertence por direito, as irmãs e a entidade são as potências que lutam veementemente e que impulsionam a narrativa até seu fim.

É interessante pensar na escolha do escritor Itamar Vieira Junior de contar esta história por meio de três narradoras femininas. Distante de seu gênero, o autor opta pela polifonia feminina para suscitar seu ponto de vista e fazer reverberar as críticas mais ferrenhas à exploração vivida por inúmeras famílias brasileiras, que não têm direito de viver, de comer, de garantir seu próprio sustento e sequer de manter as memórias no espaço onde viveram por suas vidas.

O espaço e a força das narradoras transcendem então a racionalidade da narração. Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira. As três, cada uma a seu modo, pensam o mundo de forma decolonial – sem a ciência da episteme – e narram o mundo a partir de suas crenças e opiniões. É, portanto, a partir dessas três narradoras que uma porta do sertão baiano é aberta e que somos convidados a entrar, a sentar e a conhecer de perto os testemunhos de quem lá vive.

O pensamento decolonial e de denúncia é reverberado pela linguagem literária e a narração tem o papel de movimentar e articular essas relações.

A crítica decolonial

Abrir espaço para o pensamento decolonial possibilita novas leituras de mundo. O conceito, porém, não é novo.

O texto produzido pelo Museu de Artes de São Paulo, *Uma breve história dos estudos decoloniais* (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019), apresenta um panorama com os principais marcos do estudo do decolonial, e parte de que iniciaram na década de 1990 as pesquisas de Aníbal Quijano sobre a colonialidade – um conjunto de estudos retoma problemáticas históricas. Estes estudos culminaram naquilo que Arturo Escobar chamaria posteriormente de projeto Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD).

Quijano (1992) explora: “Colonialismo diz respeito a uma “relação de dominação direta, política, social e cultural dos europeus sobre os conquistados de todos os continentes” e defende que o “colonialismo, no sentido de uma dominação política formal de algumas sociedades sobre outras, parece assunto do passado” (p. 437). Santos (2018, p. 4) retoma Quijano para definir:

A colonialidade é referente ao entendimento de que o término das administrações coloniais e a emergência dos Estados-nação não significam o fim da dominação colonial. Há, como afirma o autor, a continuidade da estrutura de poder colonial e, portanto, da dominação colonial, por meio do que denomina colonialidade sendo, então, posta a necessidade de um movimento teórico-político de contraposição: o decolonial.

Do saber, do ser, do gênero e da natureza: as colonialidades delatadas em Torto Arado

Dos vários conceitos a serem levantados na obra, quatro deles foram levantados a partir do texto *Uma breve história dos estudos decoloniais* (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019) e seus principais teóricos. São os conceitos da colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero.

Do saber

Para citar o primeiro, Quintero, Figueira e Elizalde acionam Edgardo Lander (2000):

A colonialidade do saber estaria representada pelo caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua articulação às formas de dominação colonial/imperial. Essa categoria conceitual refere -se especificamente às formas de controle do conhecimento associadas à geopolítica global traçada pela colonialidade do poder. Nesse sentido, o eurocentrismo funciona como um locus epistêmico de onde se constrói um modelo de conhecimento que, por um lado, universaliza a experiência local europeia como modelo normativo a seguir e, por outro, designa seus dispositivos de conhecimento como os únicos válidos (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p.109).

Na narrativa, a colonialidade do saber se dá em todos os aspectos referentes ao conhecimento prático dos personagens acerca da terra, além dos fatores que dificultam a estadia das crianças na escola do espaço.

Apesar do protagonismo feminino, o pai das meninas, Zeca Chapéu Grande, é também um personagem de relevância. Trabalhador rural, curandeiro e líder religioso, usa dos conhecimentos sobre a terra, o mundo espiritual religioso e a saúde dos vivos para a manutenção prática do espaço. É apresentado como analfabeto, já que não teve acesso à educação tradicional, sendo a esposa Salustiana a detentora do saber ler e escrever. Na história, é pela tradição oral que são transmitidos os saberes dos mais experientes. Zeca é apresentado como um líder, um médico da cura natural.

Aprendia que tudo estava em movimento – bem diferente das coisas sem vida que a professora mostrava em suas aulas. Meu pai olhava para mim e dizia: “O vento não sopra, ele é a própria viração”, e tudo aquilo fazia sentido. [...] Ele tentava me ensinar. Atento ao movimento dos animais, dos insetos, das plantas, alumbrava meu horizonte quando me fazia sentir no corpo as lições que a natureza havia lhe dado. Meu pai não tinha letra, nem matemática, mas conhecia as fases da lua. Sabia que na lua cheia se planta quase tudo; que mandioca, banana e frutas gostam de plantio na lua nova; que na lua minguante

não se planta nada, só se capina e coivara. Sabia que para um pé crescer forte tinha que se fazer a limpeza todos os dias, para que não surgisse praga. Precisava apurar ao redor do caule de qualquer planta, fazendo montículos de terra. Precisava aguar da mesma forma, para que crescesse forte. Meu pai, quando encontrava um problema na roça, se deitava sobre a terra com o ouvido voltado para seu interior, para decidir o que usar, o que fazer, onde avançar, onde recuar. Como um médico à procura do coração (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 109).

No Jari e na Fazenda Água Negra não há acesso e incentivo à educação tradicional, nem à escola. Na trama, depois de um movimento de cura manejado por Zeca e a construção de uma escola prometida pelo prefeito, é construída uma edificação simples para abrigar o estudo dos filhos dos trabalhadores rurais. Uma professora é enviada e, apesar da esperança de uma educação mobilizadora para todos, o conteúdo explorado desencanta os alunos na medida em que são apresentados de forma tão distante de suas realidades.

O personagem remonta aquele que, embora não tenha acessado o conhecimento e saberes a partir do conhecimento eurocêntrico, é sujeito responsável pela terra e pela saúde física e mental do seu entorno. O autor expõe, assim, a crítica decolonial que descaracteriza o tradicional como única forma de pensar o conhecimento.

Não me atraía a matemática, muito menos as letras de dona Lourdes. Não me interessava por suas aulas em que contava a história do Brasil, em que falava da mistura entre índios, negros e brancos, de como éramos felizes, de como nosso país era abençoado. Não aprendi uma linha do Hino Nacional, não me serviria, porque eu mesma não posso cantar. [...] Meu desinteresse só fazia crescer. Tinha a sensação de que perdia meu tempo naquela sala quente, ouvindo aquela senhora de mãos finas e sem calos, com um perfume forte que parecia incensar a escola nos dias de calor (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 97).

Dessa forma, Vieira Junior questiona o conhecimento tradicional como única possibilidade de pensar o estudo, ensino e aprendizagem em locais marginalizados.

Do ser

Quintero, Figueira e Elizalde (2019) resumem outro conceito, agora, a colonialidade do ser. Para isso, resgatam Nelson Maldonado-Torres, que entende a modernidade como uma conquista permanente na qual o constructo “raça” vem

justificar a prolongação da não ética da guerra, que permite o avassalamento total da humanidade do outro (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 7).

Este, por si, engloba a obra como um todo, que trata das condições de vida dos personagens.

Da natureza

Sobre este conceito, Héctor Alimonda é retomado por Quintero, Figueira e Elizalde ao expor que a colonialidade da natureza procura tratar sistematicamente a questão ecológica, considerando a dimensão ambiental nos padrões de conformação da colonialidade. Explica-se também que as produções mais recentes de Alimonda permitiram entender de que maneira a natureza é afetada pela colonialidade, uma vez que esta é vista como um espaço subalterno passível de ser explorado ou modificado conforme as necessidades do regime de acumulação capitalista vigente (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 8).

Um dos principais aspectos que causam revolta ao leitor de *Torto Arado* é o funcionamento descompensado em cima das terras da Fazenda Água Negra. Isso porque os trabalhadores rurais vivem em estado análogo à escravidão sem terem a ciência clara de quais seriam seus direitos básicos.

Na terra, propriamente, os trabalhadores têm o direito de morar dentro do terreno da fazenda – com algumas condições que remontam à crueldade da hierarquia: as casas dentro do parâmetro só poderiam ser construídas de barro, para que não deixassem rastros de sua estadia após o seu eventual desmonte. A moradia que seria um direito, ali não é.

Quanto à plantação, são eles os responsáveis por toda a cultura (partindo de seus saberes prévios que garantiriam a boa colheita). Ali, trabalham de sol a sol, sem devido descanso ou aparelhagens e instrumentos que lhes cooperassem com a saúde física. Dentro de seus terrenos, não poderiam também ser donos de suas plantações próprias, assim, os donos teriam o direito de invadir o espaço de seus funcionários e lhes tomar a porcentagem que bem entendessem de seu plantio próprio.

Aí está a crítica colonial de Vieira Junior: o sujeito não tem direito de receber da terra o que é seu por direito, não pode receber da terra a contribuição que dá a ela. Não

por transformações climáticas, mas porque uma hierarquia de superiores, que nada a ver com a terra tem, não o permite.

A família Peixoto queria apenas os frutos de Água Negra, não viviam a terra, vinham da capital apenas para se apresentar como donos, para que não os esquecêssemos, mas, tão logo cumpriam sua missão, regressavam. Mas havia os fazendeiros e sitiantes que cresceram em número e que exerciam com fascínio e orgulho seus papéis de dominadores, descendentes longínquos dos colonizadores (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 54).

Do gênero

Vivian Santos (2018, p. 5) aborda o pensamento decolonial como uma crítica feminista e apresenta Maria Lugones em sua crítica à episteme não reconhecida na perspectiva feminista: “Para Lugones, é indispensável compreender que, na dicotomia Humano x Não humano, havia um modelo de humanidade: homem/mulher, branco/a, europeu/ia, civilizado/a, burguês/burguesa. Se a ‘dicotomia hierárquica como uma marca do humano também tornou-se uma ferramenta normativa para condenar os/as colonizados/as’” (LUGONES, 2014, p. 936).

Mesmo dentro de um cenário desigual em relação à sociedade, a desigualdade é ainda mais absoluta em relação aos homens e mulheres e isso caminha também no saber, já que as meninas não precisam aprender a ler, obrigatoriedade dos garotos.

Os relacionamentos amorosos apresentados apresentam possibilidades. Os pais de Belonísia e Bibiana não reproduzem comportamentos machistas ou misóginos. Belonísia, por outro lado, sofre violências diretas e indiretas em sua relação. O personagem Tobias, homem consideravelmente mais velho e com ar galanteador, aparece logo que a moça se enxerga como mulher e desperta nela a possibilidade de ter atenção e acalento, tal como a irmã Bibiana encontrou ao fugir com o amado Severo para tentar uma vida melhor.

Ao cortejar outras mulheres da vila, Belonísia sente a necessidade de se encaixar no padrão que gera o desejo de um homem e passa a desejá-lo também. Sem um aproximar-se gentil de antemão, Tobias pede então a Zeca Chapéu Grande que Belonísia viesse morar com ele – em uma perspectiva de posse. Depois que o pai pergunta à filha se havia interesse, a jovem se muda e inicia anos em uma relação que, mesmo que tivesse língua e pudesse falar, não teria direito a dizer nada.

Na violência da casa ao lado, nos espaços, na escola, no trabalho, a crítica feminista e de gênero se estende por todo o texto. Do protagonismo feminino das vozes narradoras até o final da trama, que conta com a força das mulheres na liderança para lutar em busca de mudanças e justiça. Aqui, as mocinhas não são salvas pelo herói: elas são as próprias heroínas.

Considerações Finais

A partir das relações estabelecidas neste trabalho, pode-se compreender que a arte literária abre caminhos para discussões e expõe as mazelas do mundo.

Em sua potência já supracitada, cada aspecto da história corrobora com a visão crítica do autor e cada elemento da narrativa justifica a leitura de *Torto Arado* ser uma urgência.

Por meio da narrativa e das narradoras críticas, cada uma com suas crenças e perspectivas, Vieira Junior pôde apresentar uma realidade ainda presente nos dias de hoje e delatar a voz dos que não são ouvidos. O testemunho ganha outro tom e é imediatamente mobilizado em espaços marginalizados que, por consequência, não podem ser justapostos ao sufixo *centrismo* de nenhuma forma. Se não existissem estes que denunciam estes mundos, saberíamos do quê? Quantos mais mundos em situação de calamidade podem existir sem que tenhamos notícia?

A perspectiva decolonial se faz necessária.

Em entrevista à Revista GQ, no ano de 2021, o escritor explica o teor da sua intenção ao publicar *Torto Arado*, que se relaciona diretamente com o pensamento decolonial:

Todo artista captura um testemunho do seu tempo e talvez o testemunho do meu seja que a gente precisa combater de frente toda a nossa desigualdade, tudo aquilo que permite que pessoas como nós continuem vivendo uma exploração inaceitável. O tempo da conciliação acabou.

Se o tempo da conciliação realmente acabou – e torcemos que sim –, que a literatura, potente como é, seja o testemunho também dessas mudanças e transformações para que, no futuro, falar de desigualdade e exploração seja apenas marca de um passado que não existe mais.

Referências

ALIMONDA, Héctor (org.). **La naturaleza colonizada**. Ecología política y minería en América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

CURIEL, Ochy. Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. **Nó-madas**, n.26, 2007

GQ Globo. Entrevista. Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2021/02/historia-que-torto-arado-nao-contou.html>. Acesso em: nov. 2021

LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. In: MIGNOLO, Walter (org.). **Género y descolonialidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2008

MALDONADO- -TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO -GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). **El giro Decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana–Siglo del Hombre, 2007

SANTOS, V. M. **Notas desobedientes**: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO -GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). **El giro Decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre, 2007

QUINTERO, P; FIGUEIRA, P; ELIZALDE, P, C; LOAIZA, E,P. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: São Paulo, 2019.



O PAPEL SOCIAL DE MEMÓRIAS IDENTITÁRIAS DE MÚSICOS

Sebastião G. Feitosa, doutorando | Univille | sebgofe@gmail.com
Taiza Mara Rauen Moraes, Dra. | Univille | moraes.taiza@gmail.com

Introdução

Pensar o papel social dos músicos em relação à cultura remete a uma ampla gama de relações estabelecidas por eles com os contextos sociais em que a música se insere. No campo do patrimônio cultural, fazendo um recorte específico, a música tem espaços definidos em relação ao arquivamento de acervos de partituras ou de instrumentos e mesmo de coleções de objetos que fazem parte de acervos biográficos de artistas. Da mesma forma, existem as composições musicais consagradas como patrimônio cultural, seja por sua beleza, seja pela sofisticação técnica ou qualquer outro critério que caracterize uma peça como relevante do ponto de vista cultural ou histórico. Além disso, ao falar do patrimônio musical, é necessário incluir no âmbito desse patrimônio não apenas as músicas como obras artísticas, mas o próprio saber musical como uma memorável construção humana. Saber construir um instrumento, saber afinar um instrumento, saber produzir o som da maneira correta, saber executar efeitos sonoros e saber ensinar como tocar corretamente, isto é, produzir os sons com qualidade musical, tudo isso faz parte do patrimônio musical imaterial.

Para além desses saberes específicos, existe o conjunto patrimonial articulado às funções sociais da música como linguagem, articulada a diferentes contextos sociais, assumindo funções estéticas, ritualísticas, didáticas, entre muitas outras possíveis. Ao relacionar-se com cada uma dessas funções, se estabelecem níveis de memória musical que perpassam outras memórias culturais e, em seus contextos específicos, a música é reconhecida como forma de preservação e transmissão de saberes e tradições. Há, por exemplo, a memória da música sacra e, imbricada com ela, a memória religiosa formatada e transmitida por meio da linguagem musical, isto é, os saberes e tradições ritualísticos que não dizem respeito à música em si, mas ao conteúdo próprio da devoção

religiosa. Contudo, a transmissão desse saber da tradição doutrinária acaba por agregar um saber musical identitário, o qual é transmitido de uma geração para outra no próprio ato devocional, como prática social vivida por esse povo. Esse tipo de relação pode ser claramente percebido nas tradições monásticas, como o canto gregoriano, ou nas tradições dos povos cuja base da cultura é oral, como os povos indígenas do Brasil e as populações tribais de outros continentes, contudo, não se limita a povos primitivos.

Este artigo traça uma análise dos conceitos de memória coletiva, memória comunicativa, memória cultural e funções de identidade, investigando como as tradições musicais se relacionam com a constituição de vários tipos de memórias sociais. Partindo dessa perspectiva, o texto discute o papel social dos músicos como portadores de memórias culturais e, confluindo com essa ideia, nossas reflexões críticas são dirigidas para o apagamento de memórias culturais indígenas e negras no processo de colonização brasileira, discutindo a interdição do uso de instrumentos e expressões musicais como forma de desarticulação identitária das populações colonizadas.

O papel social dos músicos e as memórias identitárias

As partituras, os instrumentos e os objetos que compõem a maior parte dos acervos museológicos e de coleções, apesar do seu notável valor patrimonial, nos apresentam apenas uma parte do que a música representa como patrimônio. Sendo a música uma produção imaterial com características altamente voláteis, isto é, sendo o componente principal da música o som, fenômeno físico em que uma das propriedades é exatamente uma duração, a obra musical carece sempre de alguém que lhe “dê vida”. É certo que existem os registros gravados, porém, uma gravação é produzida em algum momento por um músico ou grupo de músicos, além disso, tais registros necessitam de um determinado meio de reprodução sonora. Outro aspecto a ser considerado é que um registro gravado é resultante de uma performance de um determinado artista ou grupo interpretando uma determinada obra. Em decorrência disso, outros artistas podem realizar outras formas de execuções da mesma peça musical e, nesse caso, não se trata de uma cópia (como no caso de uma pintura, por exemplo), mas é a própria obra musical sendo revivida, suscitada ao presente pelas mãos do músico que a reatualiza.

Do ponto de vista da realização ao vivo, ainda que se reúna o mesmo grupo de artistas ou que o mesmo artista solo se apresente no mesmo local, tocando a mesma obra, esse evento será uma nova apresentação. Parodiando Heráclito de Éfeso, não se pode tocar *a mesma* música duas vezes. Cada execução musical consiste em um evento de memória cultural. Isto é, cada execução musical é um reavivamento da própria memória, uma evocação da energia cultural codificada como obra de arte, mas, ao mesmo tempo, pode evocar ou suscitar novas memórias, novas emoções e assim por diante.

Assmann (2016, p. 116) afirma que “memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo. A identidade, por sua vez, é relacionada ao tempo”. Uma música é uma sucessão de notas e silêncios organizados com base em unidades de tempo. As formulações temporais geram a sensação de movimento que denominamos ritmo, o qual, por sua vez, é organizado em *motivos*. Assim como a língua falada por um povo compreende as suas próprias organizações de fonemas, entonações e estruturas temporais, a música de cada povo reúne as suas próprias escalas e motivos rítmicos. A forma de expressão musical de um povo, na música ou na dança, decorre da forma como esse povo se identifica em relação ao som e ao tempo. Portanto, vários fatores se associam a esses elementos básicos no processo de formação de uma identidade musical, tais como timbres, instrumentos, modos de tocar, variações melódicas e polifônicas, formas musicais, dentre outros.

Assim como a língua não se restringe ao domínio dos linguistas, a música não se restringe ao domínio dos músicos, mas, ao contrário, os músicos cumprem o papel de buscar compreender e “traduzir” as expressões musicais requeridas pelo povo do qual fazem parte. A partir daí são codificadas as obras musicais para atender às diversas demandas comunitárias: música para ouvir, música para dançar, música para orar e meditar, música para ocasiões solenes, música para guerra, música para alegria e para tristeza... E há uma lista bem longa. A música é, portanto, uma expressão da identidade e da memória cultural.

Novamente recorreremos a Assmann (2016, p. 118) para relacionar a ideia de que “memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade

coletiva, isto é, cultural”. Se a música existe para responder às necessidades expressivas e impressivas de um povo, se o trabalho do músico consiste em dar forma e sonorizar aquilo que reúne na convivência coletiva, então podemos compreender que a música assume funções de identidade para os povos e o músico, por sua vez, assume o papel de repositório vivo de saberes e memórias identitárias do seu povo.

As tradições musicais se relacionam com a constituição de vários traços identitários e vários tipos de memórias sociais. Então podemos dizer coisas como: Pernambuco é a terra do frevo, o gaúcho está associado ao vanerão, Goiás é a terra da viola, a música francesa, o balé russo, a ópera italiana e, para cada um desses exemplos, podemos buscar referências de *mestres* e *mestras* desses estilos, que são próprios de cada região especificamente. Isso se dá porque há uma profunda relação de identidade com a comunidade onde as pessoas vivem, ou seja, uma aprendizagem comunitária geradora de sentidos atribuídos a cada elemento requerido em seu ofício.

Tradicionalmente, a transmissão desses saberes se dá no contexto das relações entre mestres e aprendizes, ocorrendo em processos práticos de ensino e aprendizagem, típicos das tradições fundadas principalmente na oralidade e no exemplo. Esse é o modelo de ensino dos conservatórios de música, das escolas de belas artes, dos mosteiros e de mais uma série de instituições ligadas às tradições culturais e religiosas. É nesse contexto de pensamento que este artigo inclui as orquestras como espaço de realização e transmissão cultural e espaço de memória, mas também espaço de formação e afirmação identitária.

As instituições detentoras de acervos culturais são por sua natureza “espaços de guarda de memória”, seguindo um pouco a ideia de Pierre Nora na obra por ele organizada “Les Lieux de mémoire”. Numa tradução livre, “lugares da memória” seria toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer (NORA, 1987 *apud* GUIMARÃES, 2012, p. 75).

As orquestras, como instituições sociais de cultura, se enquadram nesse contexto. Os músicos, por seu turno, são a personificação da própria orquestra, pois o termo significa exatamente um agrupamento determinado de músicos. Portanto, estamos diante de um lugar de memória, a orquestra, como uma unidade significativa

ideal, onde as pessoas que integram o grupo são, ao mesmo tempo, os agentes de evocação da música como expressão cultural de memória e identidade e repositórios vivos dessa memória social. Quando a orquestra se reúne, materializa temporalmente o lugar de memórias que ela representa e preserva. Quando se encerra o ensaio ou o concerto e os músicos retornam para o seu cotidiano fora da orquestra, dilui-se na sociedade o seu papel de repositório vivo das memórias da sua comunidade.

A comunidade deve ser identificada como a verdadeira guardiã do patrimônio cultural e conseqüentemente responsável por sua manutenção. A ela compete, no exercício pleno da sua autonomia e cidadania, participar de projetos que contemplem a proteção, a destinação e a preservação dos bens culturais (GUIMARÃES, 2012, p. 76).

Partindo dessa perspectiva, vamos discutir o apagamento das memórias culturais indígenas e negras no processo de colonização brasileira, discutindo a interdição do uso de instrumentos e expressões musicais como forma de desarticulação identitária das populações colonizadas.

As memórias identitárias nacionais na formação das orquestras brasileiras

A identidade pessoal, como todo processo de construção ou reforço de identidade, não remete a uma essência, mas a uma situação de interação: o 'eu' se define, sempre, diante do 'outro', de preferência na escala de grupos ou sociedades (MENEZES, 1998, p. 4).

Historicamente, a construção da identidade das orquestras brasileiras foi intercruzada por diversos fatores e choques de interesses sociais, econômicos e políticos. Na perspectiva do Brasil colônia, podemos falar de definições de "eus" em relação a "outros" e, numa ação reducionista, podemos dizer: os nativos (indígenas) em relação aos europeus e em relação aos negros. E podemos repetir essa mesma ideia, colocando cada uma dessas etnias no ponto de vista do qual elaboramos três posições de fala de quem é o "eu" e quem são os "outros". Para os indígenas (reduzindo vários povos a uma etnia), os outros são os negros e os europeus; para os negros (novamente reduzindo as nações africanas como se fossem um único povo), os outros são os nativos brasileiros e os europeus; finalmente, podemos juntar portugueses, ingleses, franceses,

holandeses, alemães, italianos... Como se esses povos nunca houvessem guerreado uns contra os outros, sendo reconhecidos genericamente como europeus. E, para eles, os outros, tratados como escravos nativos e negros escravos, os “outros” são os “escravos”. Dessa maneira, delimitamos aqui algumas bases de racismos e de apagamentos identitários que ocorreram no processo de construção social e da narrativa dessa construção na história do Brasil.

Em decorrência disso, numa abordagem sobre o racismo, a primeira imagem que nos vem à mente é a situação dos negros, por razões históricas das lutas contra toda a opressão que os povos negros sofreram. No entanto, o apagamento da identidade própria dos diversos povos nativos brasileiros é correntemente negligenciado. Os povos nativos, que historicamente e de modo genérico foram chamados de indígenas, são nações. São Yanomami, Aimoré, Tupi, Guajajaras, Tamoio, Caiçara... E precisaríamos de algumas páginas para citar todos os povos que, no processo de relato da história, foram apagados sob a denominação “índios”. Quando os europeus aqui chegaram, identificaram as diferentes nações e seus hábitos, regiões de habitação, ritos religiosos e costumes. Identificá-los todos como índios foi o início de um processo de apagamento de suas identidades pelo colonizador. “É apenas por meio do esquecimento do que reside fora do horizonte do relevante que se desempenha uma função de identidade” (ASSMANN, 2016, p. 121). Assim, promover o apagamento das identidades dos colonizados é uma necessidade dos colonizadores para fortalecer a implantação da sua própria identidade e cultura.

Esse apagamento identitário de seguimentos específicos da população brasileira é um processo que continua em andamento. Na década de 1970, por exemplo, nas escolas brasileiras, ensinavam-se nomes específicos para a miscigenação das diversas etnias, tomando como base três “padrões” de cor de pele: brancos, negros e índios. Vale ressaltar que se o critério era a cor da pele, não eram “índios”, mas vermelhos. Então, a partir dessas três etnias básicas, do seu entrecruzamento, surgiram: *mulato* ou *crioulo* (branco + negro), *mameluco* ou *caboclo* (vermelho + branco) e *cafuzo* (vermelho + negro). Essas três mestiçagens e as decorrentes delas foram, posteriormente, reduzidas a *pardos*. Atualmente, diz-se que pardos e negros são termos equivalentes. Assim, completa-se mais uma etapa de apagamento identitário de diferentes etnias e dos seus traços identitários de herança cultural, pois cria-se um distanciamento da ideia de

origem ancestral e uma conseqüente ruptura com suas tradições. Cria-se uma confusão entre pessoas que não percebem na sua origem étnica elementos e tradições próprios das culturas africanas, então, torna-se distante a ideia de uma afro ascendência. Contudo, também não são brancos no sentido “separatista” do termo.

Por outro lado, nega-se a constituição de uma memória nativo-brasileira miscigenada a partir das tradições indígenas. Ou seja, extingue-se a ascendência nativo-brasileira (eliminam-se as culturas indígenas) pela criação de um foco premeditadamente desviado para a ascendência africana ou europeia. Em decorrência disso, as populações indígenas que ainda convivem conosco tornam-se algo como um “resquício” do que ainda não foi exterminado no processo de colonização e naturaliza-se o fato de que são povos a serem exterminados, pois ninguém da população “civilizada” se percebe ou quer ter ligação ancestral com esses povos “primitivos” e com culturas defasadas. “É apenas por meio do esquecimento do que reside fora do horizonte do relevante que se desempenha uma função de identidade” (ASSMANN, 2016, p. 121). Assim, ser brasileiro civilizado significa não ser indígena, não ter relação cultural com esses povos. Eles são um “outro” que habita em *nosso* território.

Essa diferenciação da mestiçagem é um aspecto a ser analisado do ponto de vista da história das orquestras no Brasil, porque delimita as condições de acesso aos postos de trabalho de músico nos diferentes grupos no país. A música é um fenômeno universal. É consenso reconhecer que todos os povos do mundo têm seus instrumentos e suas formas de expressão musical, além de costumes próprios que garantem a transmissão dessa cultura musical entre as gerações. Então, quando falamos sobre a formação da música brasileira, é preciso considerar que, assim como a língua que falamos aqui, atualmente qualificada como português brasileiro, tem características próprias da nossa formação cultural, a música realizada no Brasil tem suas próprias características, isto é, o seu “sotaque”. Isso decorre dos mesmos fatores presentes na língua falada: a miscigenação das diferentes culturas que formam o povo brasileiro.

No que diz respeito à música orquestral, no entanto, esse sotaque representa um conflito. Um dos critérios padronizados para definir a qualidade das interpretações de uma orquestra é a fidelidade entre o que está escrito na partitura e o que os músicos tocam. É preciso preservar ao máximo as nuances estéticas e estilísticas de cada obra. Sendo assim, não se pode tocar música clássica europeia com sotaque brasileiro. Por

outro lado, como evitar isso se os músicos brasileiros não têm a mesma convivência sócio-histórica que os músicos europeus?

Os primeiros instrumentos típicos de orquestra foram trazidos para o Brasil no início do período colonial. Monteiro informa que logo nos primeiros anos da colonização, no século XVI,

é notória a presença de vários instrumentos musicais, aparentemente provenientes do reino. Há notícias de pedidos de envio de instrumentos quer por parte de autoridades religiosas quer civis, sendo os sopros referidos como os mais apropriados para fins didáticos e de afirmação cristã (2010, p. 29).

É amplamente reconhecido que a música foi, desde o início da colonização, uma estratégia de doutrinação e educação dos colonizados, mas não apenas isso, o ensino de música também foi utilizado pelos jesuítas para modificar os hábitos culturais dos nativos. Segundo Tinhorão,

para começar, os jesuítas, assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena – trombetas com crâneo de gente na extremidade, flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc., – trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra. Com o aprendizado desses instrumentos, a estrutura natural da música dos indígenas, baseada em escalas diferentes da européia e, portanto, geradora de um esquema harmônico igualmente diverso, perdia sua razão de ser, reduzindo-se o som original da música da terra à marcação de um ou outro instrumento de percussão, ainda permitido no acompanhamento de umas poucas danças julgadas inofensivas pela severa censura dos jesuítas (sic) (1972, p. 11).

Temos, então, desde os primórdios da história do Brasil, um projeto de educação musical voltado para servir aos interesses dos colonizadores. No entanto, seja no sentido de instalar práticas religiosas dos jesuítas, seja no âmbito da recreação dos senhores de engenho, que mantinham pequenos grupos musicais para tocar em momentos de festividades nas fazendas, as pessoas “disponíveis” para exercer a função de músicos eram majoritariamente os indígenas e escravos, que não estavam completamente alheios às suas condições culturais. Muito pelo contrário, foram a todo momento rotulados de diferentes, de não equivalentes aos brancos, de indignos de uma série de liberdades e participação social, a não ser na condição de subalternos. Esse é o contexto

da formação das orquestras brasileiras. Apesar de em uma posição dita inferior em relação aos brancos, exercendo um ofício de segunda categoria, ser músico no período colonial e mesmo no período imperial antes da abolição era uma alternativa de trabalho que garantia às pessoas “de cor”, além de algum sustento, um status diferenciado da condição de escravo, da qual ninguém queria se aproximar. Se estabelece então um paradoxo: os músicos devem tocar a música do colonizador e não têm liberdade de usar os instrumentos para tocar a sua própria música, posto que isso subverteria o uso identitário dos instrumentos. Então, o que se nega aos colonizados não é o uso dos instrumentos, mas a constituição de uma identidade que incorpore os novos instrumentos nas suas práticas culturais. Por meio de uma desqualificação desses músicos como competentes para tocar adequadamente a música de regra, isto é, a música europeia, promoveu-se também uma desarticulação dos sujeitos com uma cultura própria, que poderia se expressar de modo diferenciado, mas usando os mesmos instrumentos musicais. Nessa perspectiva, tanto se apagam as identidades originárias quanto se impede a formação de novos paradigmas identitários. Sobre a constituição e preservação de memórias, Assmann afirma que

grupos que, não “têm” uma memória tendem a “fazê-la” por meio de coisas que funcionam como lembranças, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições mnemônicas. Isso é o que nós chamamos de memória cultural (2006 *apud* ASSMANN, 2016, p. 119).

Sendo a orquestra um lugar de memórias musicais, podemos argumentar que a criação e a manutenção de grupos orquestrais estão articuladas em um projeto de manutenção de laços de memória cultural. É preciso considerar que, sendo os músicos os portadores dos saberes que evocam as memórias musicais, a transmissão desses saberes é ponto-chave para manutenção das próprias memórias. Impedi-los de realizarem a transmissão dos seus códigos identitários implica extinguir a memória dessa identidade cultural. Ao determinar um tipo exclusivo de repertório, promove-se uma sobreposição de culturas, a qual se perpetuará enquanto o grupo orquestral permanecer ativo.

A memória cultural alcança no tempo pretérito somente até o passado que pode ser reclamado como “nosso”. É por isso que nos referimos a essa forma de consciência histórica como “memória” e não apenas

como conhecimento sobre o passado. O conhecimento sobre o passado adquire as propriedades e funções da memória somente se ele é relacionado a um conceito de identidade (ASSMANN, 2016, p. 121).

De modo velado, essa foi a marca das orquestras brasileiras desde o início do período colonial até o final do século XX. Embora seja preciso reconhecer “tentativas” de relacionar as culturas, principalmente de alguns povos indígenas, com um traço identitário para a música erudita brasileira, notadamente no período romântico e depois no modernismo, não há verdadeiramente o surgimento de uma música erudita brasileira, mas uma inclusão limitada de motivos rítmicos ou melódicos em obras nitidamente compostas dentro dos parâmetros da música europeia. Por outro lado, obras genuinamente compostas com um sotaque brasileiro, ainda que parafraseando formas da música europeia, permanecem sem nenhuma difusão, sempre sob a alegação de pobreza estética, estilística ou harmônica. Dito de outra maneira, alega-se que não são composições expressivamente comparáveis às obras dos grandes mestres europeus e, por isso, não merecem ser tocadas e seus autores permanecem esquecidos.

Por que as obras consideradas “menores”, de autores ligados a tradições perdidas no tempo, são avaliadas como bens a serem preservados? Para responder a essa questão, vale destacar as palavras de Kühl:

Por questões de cunho cultural, científico – pelo conhecimento que as obras transmitem em vários campos do saber, tanto para as humanidades quanto para as ciências naturais –, e ético – por não ter o direito de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações futuras da possibilidade de conhecimento de que os bens são portadores (2008, *apud* GUIMARÃES, 2012, p. 74).

Considerações finais

As reflexões apresentadas neste artigo vêm sendo amadurecidas dentro da construção do meu projeto de tese, o qual busca construir um panorama da situação das orquestras brasileiras como espaços culturais e lugares de memórias. Diante da abrangência do tema, o recorte temporal é o início do século XXI. O recorte geográfico deverá ser na Orquestra Sinfônica de Santa Catarina e na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília.

Estudar a orquestra à luz das teorias e conceitos do patrimônio cultural se justifica diante das possibilidades de avaliar a gestão dos grupos orquestrais não

somente como instituições de produção musical, mas como lugares de memória e de preservação identitária. Existe uma música internacionalmente conhecida como *música brasileira*, com estilos e características próprias da diversidade cultural da população brasileira. Para que essa música se mantenha como uma expressão viva dos nossos valores culturais, é preciso que as orquestras e os músicos, como portadores das memórias e saberes musicais, permaneçam ativos e devidamente apoiados para poderem realizar a transmissão dessas memórias e a comunicação dessa cultura para as próximas gerações.

Nesse sentido, os estudos realizados em Memória Cultural e Acervos são de grande valia para que possamos situar, no âmbito da construção da minha tese, como os diversos elementos culturais que estão imbricados nas orquestras se ajustam em um tecido cultural e patrimonial que interliga diversos campos disciplinares, atingindo não apenas as áreas da música e da cultura, mas englobando perspectivas da história, da sociologia, da economia, do turismo, entre outras áreas. O estudo das orquestras e da gestão dos grupos orquestrais não pode se alienar em perspectivas puramente estéticas, ou históricas em termos de repertórios consagrados, ou ainda da musicologia. Faz-se cada vez mais necessário complexificar o debate da gestão patrimonial das orquestras como uma ação estratégica, tanto em termos do fortalecimento identitário da nossa cultura quanto como grupos ligados a importantes segmentos da economia cultural.

No atual momento histórico, diante dos discursos da globalização econômica, dos mercados transnacionais e das rupturas, a afirmação cultural é um dos elementos que nos permite repensar nossa posição em relação ao cenário mundial, nos colocar em uma perspectiva decolonial e romper com as tentativas de imposição norte-eurocêntricas. Situar o papel social das memórias identitárias das quais os músicos são os repositórios vivos significa fortalecer possibilidades de manutenção e evocação da nossa memória cultural.

Referências

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

GUIMARÃES, Lygia. Preservação de acervos culturais. In: MELLO E SILVA, Maria Celina Soares de (org.). **Segurança de acervos culturais**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2012. p. 73-92.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6ª edição ampliada e atualizada Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2005.

MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. n-1 edições : São Paulo, 2018.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista estudos históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MONTEIRO, Maria Isabel Lopes. **Instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI portugueses**. Dissertação: Mestrado em Ciências Musicais – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. A Deculturação da Música Indígena Brasileira. **Revista brasileira de cultura**. Ano IV - n.º 13, julho/setembro – 1972.



CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA DE ARTES NA CIDADE DAS INDÚSTRIAS: RECORTE ENTRE AS DÉCADAS DE 1960-1970¹

Juliana Rossi Gonçalves, MSc. | PPGPCS/UNIVILLE | julirossi@gmail.com
Taiza Mara Rauen Moraes, Dra. | PPGPCS/UNIVILLE | moraes.taiza@gmail.com

Introdução

O presente texto é parte integrante de uma pesquisa-tese que investiga os objetivos da criação de uma escola de artes em Joinville/SC na década de 1960, comparando e analisando com os aspectos atuais dessa escola depois dos anos 2000.

A abordagem é um recorte temporal do contexto sócio-político e cultural joinvilense nas décadas de 1960-1970. Por meio de um estudo bibliográfico e documental, o texto evidencia a criação da Escola de Artes Fritz Alt (EAFA), em 1968.

Na década de 1960, ocorreu um grande aumento populacional na região, devido à instalação de centenas de indústrias. Na área cultural da cidade, a década seguinte foi marcada pela criação de diversas instituições culturais que estão ativas até hoje, como: Coletiva de Artistas (1970), Museu do Sambaqui (1972), Arquivo Histórico (1972), Museu Casa Fritz Alt (1975) e Museu de Arte de Joinville (MAJ, em 1976).

Entre essas instituições, destaca-se a construção da Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior (CCFRJ), em 1972, inaugurada em 1973. Mantida pela Prefeitura Municipal, a “Casa” é um polo cultural que oferece à população da região diversos cursos de artes nas áreas de artes visuais, música, teatro e dança, além de possuir em seu complexo uma biblioteca, auditório e a Galeria Municipal de Artes Victor Kursancew. A construção da Casa, na década de 1970, objetivou abrigar a Escola de Música Villa Lobos, criada em 1967, e a Escola de Artes Fritz Alt (EAFA), em 1968.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Ensino Superior (PROSUC).

A criação da EAFA, no final dos anos 1960, em meio a um contexto de crescimento populacional e industrial da cidade, indicia que um dos propósitos da administração municipal para a sua criação foi impulsionar a mão de obra industrial da cidade. Visto que inicialmente foi denominada “Escola de Artes Aplicadas”, dirigida por uma concepção tecnicista de preparação de mão de obra para o trabalho.

Joinville: cidade do “trabalho”?

É comum ouvirmos em narrativas da população local que Joinville é a cidade do “trabalho”, concepção constantemente associada à colonização e imigração alemã do século XIX. De fato, em alguns momentos do passado da cidade os alemães eram a maioria de imigrantes. Cerca de 70% das pessoas encaminhadas na segunda metade do século XIX eram alemães – 12.290 de 17.408 imigrantes (CUNHA, 2008). Os demais imigrantes eram austríacos, suecos, noruegueses, franceses, belgas, suíços, dinamarqueses, holandeses e russos.

Em 1850, em decorrência da abolição do tráfico negreiro para o país, os latifundiários previam um colapso na economia pela falta de mão de obra. Dessa forma, a imigração estrangeira foi a solução vislumbrada na adoção de mão de obra assalariada (GUEDES, 2000) para impulsionar as forças produtivas e o progresso da região.

Com a ascensão do café em detrimento da produção açucareira, “[...] a economia do país dependia do trabalho escravo [...] e a expansão da sua produção interna exigia uma quantidade cada vez maior de trabalhadores” (CUNHA, 2008, p. 45). Junto à extinção gradual da escravidão, que durou mais de 300 anos, o incentivo à vinda de imigrantes, aliada à introdução do trabalho livre, foi a solução encontrada, dando início a um processo de urbanização em meio a um cenário de estabilidade política.

Outro aspecto a ser considerado foi que a elite ‘progressista’ da época se preocupava com a necessidade de ‘branqueamento’ da população, pois considerava o país atrasado em função da escravidão e do número excessivo de negros e mestiços na população. Portanto, “o imigrante europeu branco era visto por sua vez, como o portador do ‘progresso’ e da ‘civilização’, pelas suas qualidades e virtudes inerentes à ‘raça’, sobretudo à ‘aptidão e ao amor pelo trabalho’” (CUNHA, 2008, p. 47). As colônias de imigrantes foram proibidas de possuir escravos desde 1848, para colaborar com o fim da escravidão e contribuir com o “embranquecimento” da população.

A “aptidão ao trabalho” ganhou características étnicas no Império, calcadas em teorias como o poligenismo e “desigualdade das raças”, ligadas a critérios raciais. Os alemães apareciam no topo dessa hierarquia social, como tipo de “imigrante desejável” em função de sua “[...] aptidão para o trabalho da agricultura, e para os ofícios e artes, o seu espírito prático e conservador, o seu amor ao trabalho e à família [...]” (CUNHA, 2008, p. 46).

Artesãos, operários, pequenos comerciantes e agricultores integravam o grupo de imigrantes da Colônia Dona Francisca (antigo nome de Joinville) – “nessa fabricação de diversidades, a história das pessoas e a história da cidade se confundem, convergem e contrastam durante a formação sociocultural que se estabelece cotidianamente” (SOUZA, 2008, p. 29). Os alemães, africanos e portugueses aparecem como o maior contingente de estrangeiros no Brasil no censo de 1872. Na década de 1880, esse cenário seria modificado com a entrada maciça de italianos (CUNHA, 2008).

A “Primeira Exposição Agro-Industrial de Joinville”, em 1874, atribuiu uma “vocação” industrial à cidade, por meio da exposição de produtos e festejos. A industrialização e desenvolvimento da economia foram ligados à ideia de progresso, pois trariam “[...] bem-estar, felicidade, paz e harmonia em todos os níveis da sociedade” (CUNHA, 2008, p. 64).

O germanismo ou germanidade, também chamado de *deutschtum*, é uma ideologia nacionalista que se define pelo pertencimento a uma comunidade, e não pelo território/Estado em si. A identidade étnica foi um meio de afirmação e de solidariedade entre os teuto-brasileiros como grupo social organizado, evidenciando conflitos étnico-culturais tanto na imprensa quanto em espaços de convivência (COELHO, 2000). No início do século XX, o *deutschtum* foi fortalecido e perpetuado pelas manifestações e representações culturais.

A partir da criação de instituições comunitárias, a ideologia germanista foi perpetuada pela valorização do trabalho e seus sacrifícios. Essas instituições e suas representações se constituíram como aparelhos ideológicos de difusão cultural da germanidade, pois estavam presentes em todos os eventos públicos da cidade, como forma de preservação da identidade dos alemães. Em decorrência, na Colônia Dona Francisca, no século XIX, o contexto cultural da cidade foi marcado pelas sociedades de canto, os corais, as associações recreativas, as agremiações de música e de atiradores.

Os grupos de teatro amador se evidenciaram, muitas vezes ligados à igreja. As rodas de leitura também faziam parte da vivência de algumas pessoas que participavam do teatro amador.

A imigração e colonização europeias como processo civilizador demarcaram a ideia de cidade disciplinada e trabalhadora. Discurso legitimado pela imprensa, pela voz de políticos e de empresários, porém, contestado nas últimas décadas em fontes historiográficas locais, que afirmam que essa concepção muitas vezes obscurece a relevância de outros grupos étnicos da região, como os luso-brasileiros e afrodescendentes.

Nas décadas seguintes, a Campanha de Nacionalização (1937-1945), durante o Estado Novo (1930-1945), visou construir um país patriota e brasileiro. Com isso, pretendia-se diminuir a influência das comunidades de imigrantes europeus. A Campanha foi propagada como um meio de regeneração da ordem nacional, na assimilação de grupos étnicos que se contrapunham ao elemento nacional brasileiro, forçando-os à integração. Assimilação desveladora do caráter autoritário da Campanha de Nacionalização, pois consistia na “diluição das diferenças no interior da sociedade nacional, cuja base de sustentação conjugava ação militar, policial e medidas coercitivas” (COELHO, 2000, p. 174), como a inibição e o desaparecimento de grupos étnicos. O momento histórico foi demarcado por repressão às manifestações artístico-culturais e fechamento das sociedades e associações, que não conseguiam se adaptar ao licenciamento imposto por inspetores oficiais do Exército. Porém, apesar da repressão estadonovista, a língua alemã continuou a ser utilizada em espaços familiares.

Os princípios de apologia ao trabalho que resistiram da etnicidade teuto-brasileira foram os vinculados ao processo histórico de colonização como sinônimo de pioneirismo e civilidade e da noção da origem em comum, marcando simbolicamente uma identidade étnica reconstruída (SEYFERTH, 2000).

Décadas depois, o aumento populacional e econômico na cidade foi decorrente de um desenvolvimento industrial nas áreas de plástico, metalurgia e refrigeração. Em 1954, de 428 estabelecimentos fabris que empregavam mais de 7.000 empregados, pulou-se para 500 indústrias em 1975, com 35.000 empregados (TERNES, 1986).

Entre as décadas de 1960 e 1970, os discursos desenvolvimentistas de valorização do trabalho acompanharam o projeto nacional de industrialização,

reconfigurando os cenários estaduais e municipais. O contexto local facilitou e ampliou a instalação de indústrias na cidade, ocasionando um aumento populacional. Com isso, novamente se legitimou a denominação “cidade industrial” e do “trabalho”. Observa-se que depois da era varguista, o discurso de pioneirismo e aptidão ao trabalho alemão foi reativado.

A partir da metade da década de 1960, “o país vivia um momento de fortes lutas contra a ditadura militar e pela redemocratização” (SOUZA, 2000, p. 196). Os valores de comprometimento e nacionalidade foram exaltados em diversos discursos de oficiais do Exército. A dedicação ao trabalho, a ordem e o progresso seriam as garantias de que o povo não se envolveria em ações “subversivas” e de resistência.

O período foi de avanço da industrialização em Joinville. Por consequência, necessitavam de mão de obra técnica e especializada para trabalhar nas novas fábricas (SOUZA, 2000). A cidade de Joinville, localizada na região nordeste de Santa Catarina, passa a marcar historicamente seu desenvolvimento industrial. Em decorrência do incentivo à industrialização, as unidades de ensino existentes ou que viriam a ser criadas, articulariam um caminho para a superação do subdesenvolvimento por meio da formação técnica e preparo ao trabalho.

A criação de uma escola de artes

Em meio a uma Ditadura Militar instaurada no país na década de 1960-1970 e o grande crescimento populacional e de indústrias da região, grande parte das instituições culturais foi criada na cidade de Joinville, que passou a ser denominada Manchester catarinense. As instituições se encontram em funcionamento até a data atual, como: Coletiva de Artistas (1970), Museu do Sambaqui (1972), Arquivo Histórico (1972), Museu Casa Fritz Alt (1975) e Museu de Arte de Joinville (MAJ, em 1976).

Entre essas instituições, destaca-se a criação da Escola de Artes Fritz Alt (EAFA), em 1968, conduzida por Iraci Schmidlin junto à artista Edith Wetzel, como relatado em Goulart (2009). Na época, Iraci Schmidlin, diretora do Departamento de Educação e Cultura do município, encampou essa ideia que visava, em última instância, “aproveitar a potencialidade cultural da região, herança dos antepassados europeus” (MOKROSS, 1992, p. 26). Visto que desde que era colônia, muitas associações culturais da cidade foram criadas e mantidas por grupos étnicos de imigrantes e seus descendentes em

Joinville. A representação simbólica da colonização alemã como sinônimo de progresso e civilidade foi associada à “aptidão” que os alemães possuíam para a arte e cultura.

Em 1966, o Sr. Nilson W. Bender foi eleito Prefeito de Joinville e, em sua gestão, buscou aprimorar os índices de profissionalização e de escolarização dos jovens joinvilenses (COELHO, 2015). Em decorrência, um dos objetivos da criação de uma escola de artes foi impulsionar a mão de obra industrial da cidade. A EAFA foi denominada inicialmente de “Escola Municipal de Artes Aplicadas”, que indica uma concepção tecnicista vinculada a um plano desenvolvimentista de governo municipal e nacional.

O nome da escola foi modificado via decreto municipal depois do falecimento do escultor alemão Fritz Alt, após ter proferido uma palestra para os alunos da escola uma semana depois da inauguração (JOINVILLE, 1968).

A divulgação da proposta da escola foi difundida por meio de propagandas em alguns jornais da cidade. Os primeiros cursos ofertados foram: Pintura em Porcelana, Desenho Artístico e Pintura, Modelagem em Cerâmica, História da Arte e Desenho Arquitetônico. A proposta era conectada com o Programa Intensivo de Preparação de Mão de Obra Industrial – PIPMO, do governo federal, como parte das ações que implantariam as reformas na educação voltadas ao trabalho (LOBO NETO, 2018). O curso de Desenho Arquitetônico foi promovido em convênio com o programa (MOKROSS, 1992) que, do Ministério da Educação, foi transferido para o Ministério do Trabalho, na década de 1970.

Em 1972 aconteceu a construção da Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior (CCFRJ). Foi nesse polo cultural que a EAFA foi abrigada, junto à Escola de Música Villa Lobos e, alguns anos mais tarde, à Escola Municipal de Ballet. Subsidiada pela Prefeitura de Joinville, em sua trajetória, a escola incorporou artistas reconhecidos no cenário municipal que atuaram/atua como professores de arte, tais como: Mário Avancini, Edith Wetzel, Victor Kursancew, Luiz Si, Albertina Tuma, Asta dos Reis, Luciane Sell, entre outros. Artistas reconhecidos por suas produções artísticas, bem como por lutas políticas em prol da construção e/ou efetivação de alguns patrimônios citados – fatores que impulsionaram o reconhecimento da escola como um patrimônio artístico.

Albertina Tuma, atualmente produtora cultural, foi a criadora da Escolinha de Artes Infantis, em 1970, dentro da EAFA, e idealizadora, junto a Carlos Taffur, do *Festival de Dança de Joinville*, o maior festival de dança reconhecido mundialmente.

Mário Avancini, Victor Kursancew, Edith Wetzel e Luiz Si, já falecidos, além de serem artistas plásticos, também atuaram na constituição de importantes espaços culturais de Joinville, como a Associação dos Artistas Plásticos de Joinville (AAPLAJ) e Museu Nacional de Imigração e Colonização. Mário Avancini e Edith Wetzel foram auxiliares/alunos do escultor Fritz Alt. Victor Kursancew destacou-se por seus trabalhos pioneiros de *design* e propaganda em Joinville. Luiz Si produziu 21 murais em escolas de Joinville².

Asta dos Reis e Luciane Sell são artistas atuantes em espaços, galerias e museus locais, nacionais e internacionais. Em 2021, Asta lançou um livro no qual explica diversas técnicas de desenho e pintura por meio de sua produção artística. Luciane Sell se destaca como artista têxtil e já expôs em diversos estados e países, como Espanha, Uruguai e Estados Unidos.

No entanto, apesar de ser constituída por um corpo de professores reconhecidos no município e no Brasil, a EAFA, ao longo de sua história institucional, foi marcada por movimentos opostos, como na década de 1990, quando sofreu a ameaça de fechamento do curso da Escolinha de Artes (MOKROSS, 1992). A estrutura física da CCFRJ permanece a mesma desde a década de 2000. Em 2011, ocorreu a interdição do espaço físico da escola. Na última década, aconteceu a saída por aposentadoria de diversos professores, sem contratação de novos professores via concurso público desde 2014.

Ou seja, a EAFA permanece com o mesmo corpo docente desde 2014, com exceção da contratação de um professor de teatro em 2020. Na década em que a escola foi criada, a população joinvilense era de 70 mil habitantes. No final da década, esse número quase dobrou, passando a ser de 126 mil habitantes em 1970 (JOINVILLE, 2017).

Atualmente, na década de 2020, o número de habitantes é de mais de 600 mil (JOINVILLE, 2017). Ou seja, desde a criação da escola, o aumento populacional da cidade foi de quase seis vezes. Mas, na contramão da dilatação da cidade, o número de professores vem diminuindo após a década de 2000. Desde essa década, seis professores do curso de Desenho e Pintura se aposentaram. Duas professoras da Escolinha de Artes se aposentaram e mais duas saíram da instituição. Nos outros cursos, uma professora de Cerâmica faleceu em 2020 (Heloísa Steffen) e duas professoras de

² Cf. ANDRADE; LAMAS, 2017.

Cerâmica irão se aposentar em 2022. Em História da Arte, duas professoras se aposentaram.

O Programa de Extensão Comunitária consegue desempenhar o papel de descentralizar os cursos da escola, por meio de parcerias com outras Secretarias do município, para que alguns professores das escolas atuem em escolas públicas de Joinville. Porém, sem o aumento do corpo docente e com mudanças políticas, a transferência de professores a outros espaços da cidade torna-se um fator vulnerável devido à grande demanda da população de conseguir vagas no espaço físico da CCFRJ, centro cultural centralizador das aulas.

Considerações finais

Marcada pela grande quantidade de indústrias instaladas, a valorização do trabalho está presente nas práticas, narrativas e representações em Joinville. A ideia de cidade disciplinada e trabalhadora é legitimada pela imprensa, nos discursos políticos e empresariais em Joinville. Representação social vinculada à germanização da região, que teve início no século XIX e foi incorporada como processo civilizador resultante da colonização e imigração europeia.

Ao reproduzir e fortalecer esse discurso de cidade do trabalho, se mantêm valores que promovem uma invisibilização de outras populações que tiveram e têm sua participação na constituição da cidade, como pontuam Neto, Meira e Sossai (2020, p. 56-57): “Não se busca negar ou minimizar que os imigrantes germânicos possuem papel importante na construção histórica [...] que acaba por fazer um recorte muito limitado e totalizante da identidade da cidade ligada aos germânicos”. Portanto, é importante debater e registrar a presença luso-brasileira, afro-brasileira e populações indígenas, presentes na região antes do século XIX. Importante salientar que essas populações vêm ganhando mais espaço nos registros patrimoniais e em pesquisas, quebrando a barreira do silenciamento da representação desses povos na região.

A década de 1960 foi marcada por um aumento populacional na cidade, resultado da instalação de diversas indústrias. No final da década, em 1968, em meio ao contexto de expansão industrial e populacional, foi criada uma escola de artes. A década seguinte ficou marcada pela criação e constituição de grande parte dos aparelhos culturais da cidade, que atuam e atendem à população joinvilense até hoje.

A hipótese levantada a partir do levantamento bibliográfico e documental apontou que um dos propósitos da administração municipal na época foi a de impulsionar a mão de obra industrial da cidade. Prova disso é a denominação inicial da EAFA: “Escola de Artes Aplicadas”. O nome indica uma concepção tecnicista vinculada a um plano desenvolvimentista de governo municipal e nacional.

Subsidiada pela Prefeitura de Joinville, a EAFA incorporou artistas reconhecidos não apenas por suas produções artísticas, mas também por suas ações políticas em prol da área cultural da cidade. Ao longo de sua trajetória de mais de 50 anos de existência, alguns percalços foram identificados e corroboram nas dificuldades sentidas nos dias atuais, como a falta de professores, que não acompanhou o crescimento demográfico da cidade ao longo dos anos, e a interdição do espaço físico, em 2011, pela falta de manutenção. Porém, por meio da docência e produção artística, os artistas professores da escola se reconstróem no fazer artístico e propagam seus ensinamentos estéticos e sensíveis. Assim sendo, a pesquisa, até o momento, demonstrou que são os movimentos e mobilizações do corpo docente, alunos e comunidade joinvilense ao longo de décadas que fazem com que a Escola de Artes Fritz Alt permaneça ativa na cidade das “indústrias”.

Referências

ANDRADE, Larizza Bergui; LAMAS, Nadja de Carvalho. Educação patrimonial no ensino formal: uma reflexão a partir das pinturas de Luiz Si nas escolas municipais de Joinville. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 4316-4331.

COELHO, Ilanil. É proibido ser alemão: é tempo de abraçar-se. *In*: GUEDES, Sandra P. L. de Camargo (Org.). **Histórias de (i)migrantes: o cotidiano de uma cidade**. Joinville: Editora da Univille, 2000. p. 160-192.

COELHO, Ilanil. Univille: uma história escrita. *In*: COELHO, Ilanil; SOSSAI, Fernando Cesar (Org.). **Univille: 50 anos de ensino superior em Joinville e região (1965-2015)**. Joinville: Editora Univille, 2015. cap. 2, p. 27-61.

CUNHA, Dilney. **História do trabalho em Joinville**. Gênese. Joinville: TodaLetra, 2008.

GOULART, Clenir Florência Soares. **Edith Wetzel**. Trabalho de Conclusão do curso de História da Arte da Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior. Professora Miriam Aparecida da Rocha. Joinville: s.n., 2009.

GUEDES, Sandra P. L. de Camargo (Org.). **Histórias de (i)migrantes: o cotidiano de uma cidade**. Joinville: Editora da Univille, 2000.

JOINVILLE – Cidade em dados. Secretaria de Planejamento urbano e desenvolvimento sustentável. Joinville: Prefeitura Municipal, 2017. 73p. Disponível em: <https://www.joinville.sc.gov.br/wp-content/uploads/2016/01/Joinville-Cidade-em-Dados-2017.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2021.

JOINVILLE perde uma das grandes expressões do mundo artístico. **Jornal de Joinville**, 16 mar. 1968. Acervo do Arquivo Histórico de Joinville.

LOBO NETO, Francisco José. O Programa Intensivo de Preparação da Mão de Obra - PIPMO: Contexto Normativo. **Revista Trabalho Necessário**, Niterói, v. 16, n. 30, p. 312-317, 21 nov. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/tn.16i30.p10103>. Acesso em: 09 mar. 2021.

MOKROSS, Berenice Joanna. **A importância da Escola de Artes “Fritz Alt” no contexto sócio-cultural joinvilense**. Monografia (Especialização em A Prática Social da Arte: Educação e Sociedade) – Fundação Educacional de Joinville / Universidade de São Paulo: Joinville, 1992.

NETO, Guilherme Stipp; MEIRA, Roberta Barros; SOSSAI, Fernando. As redes e os enredos comerciais da erva-mate na paisagem de Joinville, SC: 1865–1906. IV Encontro Internacional Interdisciplinar em Patrimônio Cultural – Patrimônio e sociedade: desafios ao futuro, IV, 2020, Joinville. **Anais do IV Encontro Internacional Interdisciplinar em Patrimônio Cultural**. Joinville: Universidade da Região de Joinville, 2020. p. 50-58.

SEYFERTH, Giralda. Os alemães no Brasil: uma síntese. **Revista ComCiência**, Campinas, 2000. Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/migracoes/migr18.htm>. Acesso em: 23 jul. 2021.

SOUZA, Giane Maria de. **Cidade onde se trabalha: a propagação ideológica do autoritarismo estadonovista em Joinville**. Itajaí: Editora Maria do Cais, 2008.

SOUZA, Sirlei de. Movimentos de resistência em tempos sombrios. *In*: GUEDES, Sandra P. L. de Camargo (Org.). **Histórias de (i)migrantes: o cotidiano de uma cidade**. Joinville: Editora da Univille, 2000. P. 193-243.

TERNES, Apolinário. **História econômica de Joinville**. Joinville: Meyer, 1986.

SMYKALLA DAS RUAS AO DESENHO

Angela Luciane Peyerl, Me. | Univille | angela.peyerl@gmail.com
Naiara Anacleto | Externo | naiara.anacleto@outlook.com

O artista caminhante

Ao se acordar que o lugar acompanha sempre o homem, nem sempre concordamos com esta ou aquela definição. Há uma infinidade de definições de lugar e de sentido que varia conforme as teorias e os autores. Umas objetivas e outras subjetivas. O sentido de Lugar implica o sentido vida, e por sua vez, o sentido do tempo (OLIVEIRA, 2012, p. 3).

Compreender a caminhada como uma prática artística e entender os artistas caminhantes como nova modalidade de pensar e produzir novas e outras metodologias, sendo esse um assunto recente na história da arte contemporânea. O artista como um caminhante/viajante não é um tema novo na arte, entretanto, como experimentação artística é. O fato de sair de casa e andar pela cidade traz experiências sensoriais que já foram descritas por poetas e artistas.

O ato de caminhar, segundo Edith Derdyk (2017), é “uma necessidade atávica e funcional, constitutivo da formação do homo faber/homo ludens, fundamental para a constituição da subjetividade de todo o percurso civilizatório – desde as primeiras migrações nas eras arcaicas até a formação dos núcleos urbanos contemporâneos”. Ao pensar na caminhada como proposição artística, nos remetemos à evolução da espécie e à história da civilização humana, caminhar faz parte do percurso pessoal de cada um de nós desde que nasce até o momento em que morre. O percurso da caminhada, seja fisicamente, seja mentalmente ou simbolicamente, sempre está presente. Pensar o artista caminhante como um ator que salvaguarda vestígios históricos desde os primeiros registros é também perceber a decodificação da natureza, o ato de caminhar implica no atravessamento e deslocamento físico de um corpo pelos espaços, sejam estes urbanos ou rurais, artificiais ou naturais, esbarrando na realização de conceitos que envolvem a noção de mapa e território.

Entretanto, ao sentir a cidade, percebemos o quanto ela é mutável, a cidade é feita de uma tessitura de sons, cheiros e o Smykalla foi um pouco disso, esse artista que caminhava pela cidade, que sentia a cidade, de certo modo a deglutia para encontrar o melhor local, a melhor posição, a melhor luz para iniciar seus registros. Segundo Lynch (2011), “a cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados”.

Ao refletir sobre o papel do artista e buscar compreender a importância do mesmo para uma cidade vai além de analisar a sua produção somente como um reflexo do meio e de um tempo. Os artistas são quem proporcionam o encontro imagético da paisagem com o transeunte. A arte de Smykalla está localizada pela cidade, os painéis que ainda resistem em praças da cidade estão erguidos em meio a fios, a postes, a uma urbanidade que diariamente o coloca em risco.

A cidade que o artista registrou/pintou não é mais a mesma, o romantismo do olhar do artista não encontra mais com o imaginário local, a poesia dá lugar ao movimento, a cidade luta para viver em meio ao caos diário. Jeudy (2005) nos faz uma reflexão quanto à imagem da cidade que hoje é produzida, nos planejamentos estratégicos onde existe uma clara intenção de se produzir uma imagem singular de cidade, que seria o fruto de uma cultura própria, da dita “identidade” da cidade. Paradoxalmente, essas imagens de marca de cidades distintas, com culturas distintas, se parecem cada vez mais.

Refletindo sobre o ato da urbe, é necessário trazer para a discussão Certeau (1994), o que torna a cidade habitável não é tanto sua transparência utilitária e tecnocrática, mas antes a opaca ambivalência de suas estranhezas. O imaginário urbano, em primeiro lugar, são as coisas que o soletram. São objetos, atores que, por sua estranheza muda e sua existência subtraída da atualidade, geram relatos e permitem agir.

As cidades são, por natureza, lugares que estão em constante movimento, temos acompanhado diariamente transformações de várias ordens a gentrificação, a especulação imobiliária, ações que muitas vezes alteram o caráter público do espaço urbano, transformando-o em local de exploração financeira e impedindo a construção de locais de encontro, convivência coletiva e pública. A cidade como um espaço múltiplo

e relacional identitário.

Walter E. Smykalla: entre a cidade e arte

Walter Erhardt Smykalla nasceu em 1940, na cidade de Curitiba, no Paraná, mas passou sua infância no estado de São Paulo. Logo nos primeiros anos de vida, o artista foi estimulado a se envolver com o mundo das artes através dos seus pais. Sua mãe, Uly Schmidt, o ensinou a pintar e desenhar. Já seu pai, artista musicista, apresentou para Smykalla o universo da música e o ensinou a tocar violino. Na vida adulta, ele se dedicou a estudar Letras, Estudos Sociais e História pela Universidade do Vale do Itajaí. Posteriormente, ele também estudou filosofia, astronomia, anatomia, conhecimentos - esses que se refletem em seus trabalhos. Sua primeira obra foi uma pintura a óleo, de 1952, que posteriormente foi doada ao Museu Histórico de Itajaí (SMYKALLA, s/d, p. 4).

Com cores intensas e traço simples, seu trabalho dialoga com realismo e naturalismo, sua temática variada caminha pela arte sacra, retrato, paisagem, temas regionais e cenas do cotidiano.

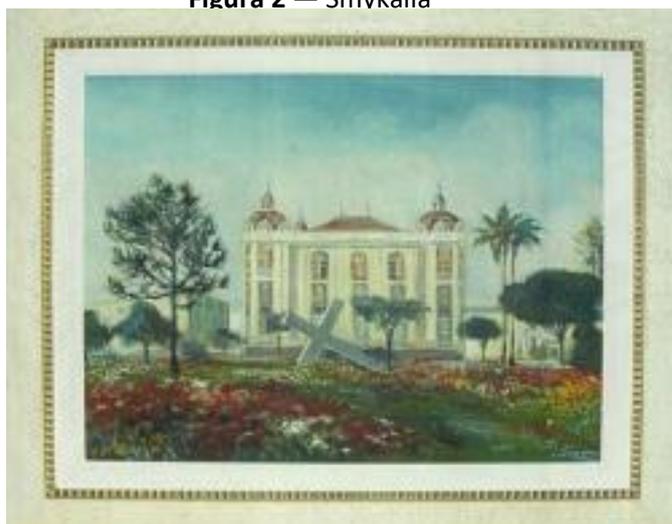
Acredita-se que Smykalla já produziu mais de 500 obras em seus 81 anos de idade. Sua primeira exposição aconteceu em Itajaí, em meados de 1980, e foi organizada pelo então diretor da Casa da Cultura Dide Brandão, Silvestre João de Souza Júnior, falecido em 2015. Abaixo, podemos observar algumas obras de Smykalla representando pontos turísticos da cidade de Itajaí, o que nos dá um breve panorama dessa inclinação que o artista tinha com a arte como registro urbano:

Figura 1 — Smykalla Igreja Matriz



Fonte: Clube dos Entas Itajaí (2021).

Figura 2 — Smykalla



Fonte: Clube dos Entas Itajaí (2021).

Figura 3 — Smykalla



Fonte: Clube dos Entas Itajaí (2021).

Além da pintura a óleo e pinturas acrílicas, o artista também desenvolveu alguns trabalhos em pratos e vasos de técnicas de pintura em porcelana, mas seu reconhecimento na região de Itajaí se consolidou pelas inúmeras telas e até murais reproduzindo paisagens naturais e urbanas.

Um dos murais mais famosos e que resiste até hoje é de 1987 e retrata a cena de oito meninos brincando de soltar pipas, localizado na Praça da Pipa, na rua Uruguai, em Itajaí. Outros dois murais foram pintados em pontos importantes da cidade na década de 1980, um foi o mural “Banhistas”, com crianças nadando no rio Itajaí-Mirim, e o outro foi o mural “Surfistas”, em que retrata a cena de meninos surfando na praia da Atalaia, em Cabeçudas, Itajaí.

Figura 4 — Mural



Fonte: Thiago Caminada/Prefeitura de Itajaí.

Walter E. Smykalla: a função de registro histórico para a cidade e o movimento *Urban Sketching*

Smykalla ficou conhecido na região de Itajaí principalmente pelo seu trabalho retratando paisagens naturais e urbanas. Seu trabalho tem um caráter de registro histórico reconhecido pela população local, e esse fator pode ser observado em uma página do Facebook muito popular na cidade, que se chama “Itajaí de Antigamente”, que atua como um acervo on-line de fotografias da cidade e de seus habitantes. A página tem um caráter nostálgico que busca relembrar aspectos antigos da cidade e, entre as fotografias, inúmeras pinturas de Smykalla são disponibilizadas como forma de registro das décadas de 1980 e 1990, período em que o artista viveu na região.

Registrar o momento presente é um dos pilares do *Urban Sketching*, movimento que dialoga com a prática de registro do artista Smykalla e de tantos artistas na história da arte. Não é de hoje que artistas usam o recurso do desenho de observação ao ar livre para estudo e registro, “cadernos de esboços, de viagens e registros *plen air* sempre foram utilizados pelos mais famosos artistas do nosso tempo. De Da Vinci a Debret, a história da nossa história da arte é recheada desses registros” (ALVARENGA JR, 2020, p.

134).

Com o movimento, a prática do desenho urbano se popularizou e caiu no gosto de entusiastas de desenho e ilustração das mais diversas áreas profissionais. Segundo o blog oficial do *Urban Sketching* no Brasil, os participantes são

Uma comunidade de correspondentes que reúne pessoas do mundo todo, interessadas em produzir e compartilhar seus desenhos de locação. Essa comunidade global inclui pintores, arquitetos, jornalistas, publicitários, ilustradores, designers e educadores, que publicam mais que apenas desenhos na web, compartilhando também a narrativa e as circunstâncias em que esses desenhos foram feitos (URBAN SKETCHERS BRASIL, 2021).

Além da função artística, o *Urban* também é uma forma de ocupação dos espaços públicos. Colocar um banquinho em uma calçada, ocupar um degrau de uma escadaria com materiais de desenho, observar por horas os detalhes de uma construção arquitetônica são ações incomuns no dia a dia, mas que trazem uma experiência sensorial e uma conexão importante entre o desenhista e a cidade (DA SILVA e NOGUEIRA, 2020, p. 2).

O movimento *Urban Sketching*, segundo Hubner (2017, p. 4), “é uma organização de ilustradores que foi fundada em 2007 em Seattle, nos Estados Unidos, pelo jornalista e desenhista espanhol Gabriel Campanário” e consiste em simplesmente sair para desenhar a cidade *in loco*, seja ela a cidade natal do desenhista, seja a cidade que está conhecendo em uma viagem.

Segundo o *blog Urban Sketchers* do Brasil, a missão do movimento é “incrementar os valores documental, educacional e artístico, do desenho de locação, promovendo sua prática e conectando pessoas ao redor do mundo que desenharam em suas cidades e em suas viagens”.

Gabriel Campanário também criou um manifesto, onde nele os participantes seguem algumas regras simples que estruturam essa prática:

1. Nós fazemos desenhos de locação, através da observação direta, seja em ambientes externos ou internos.
2. Nossos desenhos contam histórias do dia a dia, dos lugares em que vivemos, e para onde viajamos.
3. Nossos desenhos são um registro do tempo e do lugar.

4. Nós somos fiéis às cenas que estamos retratando.
5. Nós utilizamos qualquer tipo de técnica e valorizamos cada estilo individual.
6. Nós nos apoiamos e desenhamos juntos.
7. Nós compartilhamos nossos desenhos *on-line*.
8. Nós mostramos o mundo, um desenho de cada vez. (HUBER, 2017, p. 5).

Como podemos ver no manifesto, a prática do *Urban* é aberta para que o praticante desenvolva seu registro com a técnica e o estilo que lhe parecer mais viável no momento. O movimento também não exige do praticante habilidades nos campos da ilustração, pintura ou desenho, nem conhecimento teórico a respeito da cor ou da forma. O que acaba tornando essa atividade muito democrática, já que consiste em apenas observar e desenhar aquilo que se vê (DA SILVA; NOGUEIRA, 2020, p. 9).

Nas publicações em livros técnicos que abordam o tema, podemos observar as inúmeras possibilidades de reproduções com ilustrações arquitetônicas em grafite, cenas dinâmicas de pessoas circulando pela cidade ilustradas em aquarela, paisagens com caneta esferográfica e até aquareladas com café ou vinho, dependendo do contexto em que o desenhista se encontra.

Abaixo alguns exemplos dessas possibilidades abordadas em livros técnicos de *Urban Sketching* para ilustrar essas possibilidades e liberdade que essa atividade possibilita ao praticante.

Figura 5 — A perspectiva em Urban Sketching



Fonte: Bruno Mollière (2017, p. 47).

Figura 6 — Aquarela: Desenhando Pessoas em Ação



Fonte: Lynne Chapman (2017, p. 75).

Figura 7 — Livro Sketchbook Sem Limites



Fonte: Felix Scheinberger (2016, p. 30).

Smykalla também cultivava esse hábito, desenhava esboços simples e rápidos para capturar as cenas ativas que logo poderiam se desfazer com a movimentação dos transeuntes. Em um desses esboços, que será apresentado abaixo, ele retratou um circo instalado na cidade de Navegantes. Na imagem, vemos as tendas armadas, a bilheteria, as jaulas com alguns animais dentro, pessoas circulando e algumas crianças observando curiosamente o evento. Uma cena dinâmica que exige destreza do desenhista para que não se desfaça antes que possa ser capturada.

O artista também criava desenhos base *in loco* para depois reproduzi-los com mais calma em seu ateliê. Um exemplo desse processo é uma tela de quatro metros de largura que Smykalla reproduziu da cidade de Navegantes, supostamente tendo como ponto de observação o Morro da Cruz, em Itajaí. Na pintura, podemos ver a praia central, a Igreja Nossa Senhora dos Navegantes e o Rio Itajaí-Açu. Em entrevista para o jornal Diarinho (2020), o restaurador Oyama Achcar comentou: “Esta tela foi esboçada no Morro da Cruz e Sr. Walter levava os esboços para casa e construía a pintura”.

Porém, acredita-se que Smykalla tenha usado outro ponto de referência para desenvolver essa obra. O ângulo de visão da pintura está muito próximo do rio, então ele pode ter desenhado o esboço a partir da visão do alto de algum prédio localizado nos arredores do porto de Itajaí ou do centro da cidade, locais esses que dariam um ângulo de visão mais parecido com o da imagem.

Outra obra dessa série de esboços mais dinâmicos que Smykalla fez da região é a cena da Igreja Nossa Senhora dos Navegantes ao fundo e, em primeiro plano, podemos ver a movimentação de embarcações pesqueiras circulando e atracando nas margens do Rio Itajaí-Açu.

Abaixo, podemos observar essas maneiras de representações de urbanidades do artista. Na primeira imagem, o esboço *in loco* com a produção da arte final em ateliê e, na segunda imagem, o esboço dinâmico produzido apenas como recurso de estudo.

Figura 8 — Esboço



Fonte: Jornal Diarinho (2020).

Figura 9 — Smykalla - As Verdades da Vida e o Sentido Estético



Fonte: SMYKALLA (S.d.).

Figura 10 — Livro Smykalla - As Verdades da Vida e o Sentido Estético



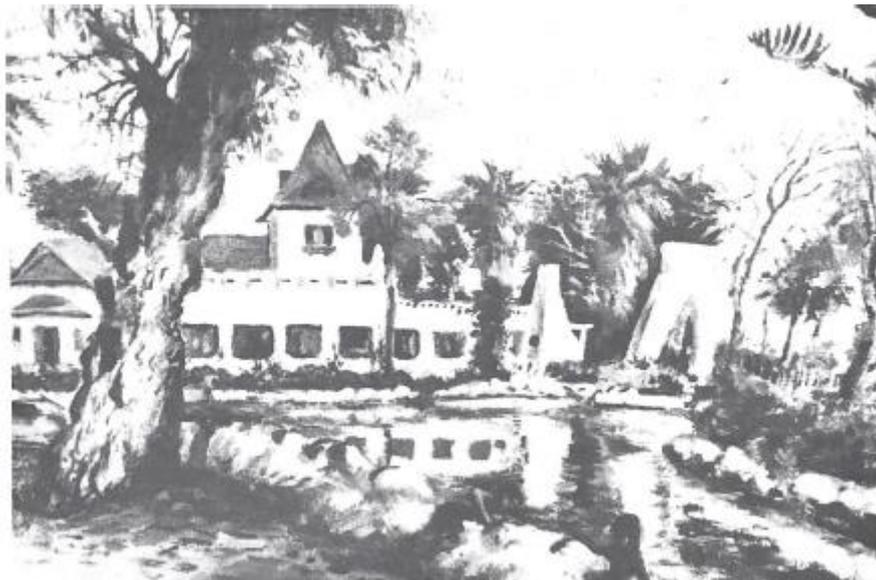
Fonte: SMYKALLA (S.d.).

O viajante que retrata desenhando

Desenhar em movimento, como nas obras observadas anteriormente, nos faz pensar a respeito da prática de *Urban* como diário de viagem de artistas e entusiastas da arte, usando a prática não apenas como um recurso de treino e estudo de desenho, mas também como um registro de viagem mais intimista e sensorial do que uma fotografia.

Smykalla fez reproduções onde criava o esboço e a pintura final *in loco*, ou seja, ele desenvolvia todos os processos da obra diretamente no local a ser retratado. Essa dinâmica pode ser observada em uma viagem que Smykalla fez para Lima, no Peru, onde retratou o Centro Cultural do distrito de Miraflores. Lá ele esboçou e pintou a tela diretamente no local. Além da tela do Centro Cultural pintada a óleo, ele também reproduziu vários esboços da arquitetura local (SMYKALLA..., s/d, p. 4). Na imagem abaixo, uma cópia em preto e branco da tela que Smykalla produziu em Lima. Nela, podemos observar o Centro Cultural com bastante vegetação em volta, em frente ao Centro, um pequeno lago que reflete a construção retratada e algumas crianças brincando na margem desse lago.

Figura 11 — Livro Smykalla - As Verdades da Vida e o Sentido Estético



Fonte: SMYKALLA (S.d.).

Nas viagens o roteiro é apertado, são muitos lugares para conhecer em um espaço curto de tempo, o viajante faz centenas de fotografias na expectativa de relembrar os detalhes desses locais posteriormente, mas dificilmente o faz. Segundo Silva e Nogueira (2020, p. 9), “estas imagens não duram tempo suficiente para conterem em seu meio o processo vital de reconhecimento do valor patrimonial”.

O viajante praticante de *Urban Sketching* já tem uma relação diferente com os locais que visita. Além de um bom *sketchbook* e materiais de desenho, paciência e uma profunda contemplação são elementos primordiais para essa prática. Para desenhar espaços públicos, paisagens naturais e construções arquitetônicas que se conhecem em uma viagem, é necessário que o praticante dedique um tempo maior nesses ambientes para absorver, observar e reproduzir o que tem ao seu redor.

Considerações finais

Acessar o trabalho de Smykalla é também se aproximar de um artista que se transformou em um flâneur, ou até mesmo um deambulador. Que se apropriou da cidade para fazer registros, que sentiu cada pedaço de Itajaí com o olhar que não deixava escapar o cotidiano. Na contemporaneidade, a arte funciona como um sismógrafo, atravessa a vida, experiencia o que nos atravessa, abre brechas para que possam criar

novos testemunhos, para que sempre haja um falante.

Ao pensar no artista e nessas proposições que o mesmo faz para a cidade e para o público, é perceber que de alguma maneira ele chama atenção para o cotidiano, ele deixa de ser um homem da multidão que passa despercebido e passa para um flâneur que contempla cada espaço e cada canto da cidade, faz os seus recortes e os apresenta, o artista de alguma maneira percebe o que as instituições não conseguem perceber, são pequenos detalhes da cidade que formam um grande quebra-cabeça ou abre mais uma gaveta desse grande arquivo.

No momento em que nos propomos a olhar para o processo artístico de Smykalla, buscar o local onde o artista vivia e tentar nos aproximar dele, chegamos a uma nota do jornal Diarinho (2021), de Itajaí, que nos direcionava à Casa São Francisco de Idosos de Taubaté, no estado de São Paulo. Entretanto, antes mesmo de concluir este trabalho, recebemos a notícia de que o artista faleceu, não tivemos a possibilidade desse encontro, ficamos aqui com o legado e com os registros que o artista nos deixou.

Referências

CERTEAU, Michel. Os fantasmas da cidade. *In: _____, A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAPMAN, Lynne. **Desenhando pessoas em ação. Guia prático para registrar gestos e cenas em urban sketching**. São Paulo/SP. 2017.

CLUBE DOS ENTAS ITAJAÍ. **SMYKALLA - I**. Disponível em: <http://clubedosentaitajai.blogspot.com/2013/05/smykalla.html>. Acesso em: 19 nov. 2021.

DA SILVA, Eder Donizeti; NOGUEIRA, Adriana Dantas. Urban Sketching: instrumento formador de agentes difusores do patrimônio. **Brazilian Journal of Development**, v. 6, n. 12, p. 94659-94672, 2020.

DERDYK, Edith. Pós-graduação lato sensu processo seletivo - 1o semestre 2020. **Caminhada como método para a arte e a educação**. 2020. Disponível em: <https://docplayer.com.br/184989290-Pos-graduacao-lato-sensu-processo-seletivo-1o-semester-2020-caminhada-como-metodo-para-a-arte-e-a-educacao.html>. Acesso em: 21 nov. 2021.

HUBNER, Jens. **A prática do urban sketching. 25 exercícios para desenhar na rua**. 2ª ed. Osasco/SP 2020.

JEUDY, Henri-Pierre. Representação Simbólica das Cidades. In: _____, **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2005, p. 81-98

JUNIOR, Alexandre Lage Alvarenga. Urban sketching, p.134 in **Tarefas da edição: pequena mediapédia** / Alexandre José Amaro e Castro... [et al.]; organizado por Ana Elisa Ribeiro, Cleber Araújo Cabral. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011

MOLLIÉRE, Bruno. **A perspectiva em urban sketching. Truques e técnicas para desenhistas**. 1ª ed. São Paulo/SP: 2017.

SCHEINBERGER, Felix. **Aquarela para urban sketchres. Como desenhar, pintar e contar histórias coloridas**. São Paulo/SP: 2016.

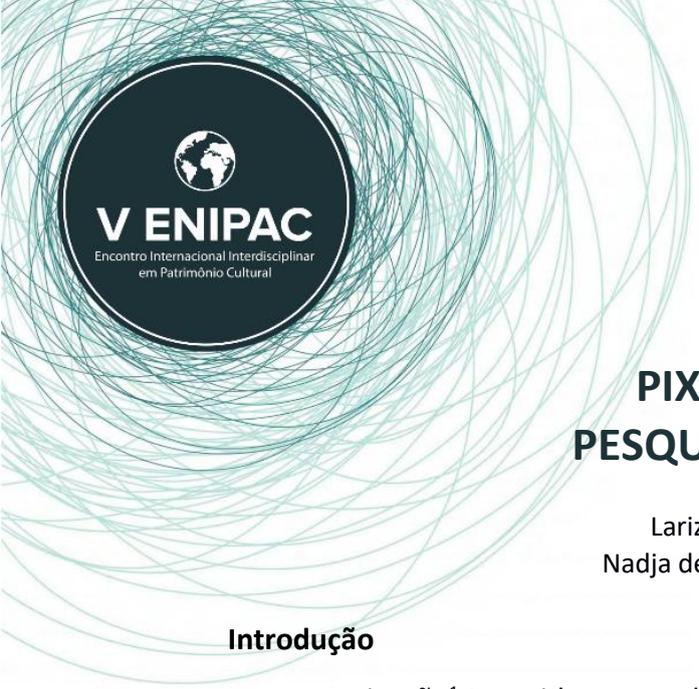
SMYKALLA. **As verdades da vida e o sentido estético são manifestações de uma mesma esfera de interiorização do nosso ser**. 1ª ed. Taubaté/SP. S/D

URBAN SKETCHERS BRASIL. **Sobre o Urban Sketchers Brasil**. Disponível em: <http://brasil.urbansketchers.org/p/sobre-o-urban-sketchers-br.html>. Acesso em: 02 nov. 2021.

<<https://www.diarinho.net/materia/614677/quadro-historico-de-walter-smykalla-passa-por-restauracao-em-navegantes>> Acesso em 02 Nov. 2021

<<https://www.diarinho.net/materia/596329/smykalla-esta-vivo-pintando-e-escrevendo-sua-autobiografia-2>> Acesso em 02 Nov. 2021

<<https://www.diarinho.net/materia/630881/Artista-que-marcou-epoca-em-Itajai-deixa-legado-de-obras-que-romperam-padrees>> Acesso em 30 Nov. 2021.



PIXAÇÃO E PATRIMÔNIO CULTURAL: PESQUISA ESTADO DO CONHECIMENTO

Larizza Bergui de Andrade | Univille | larizza.b.a@gmail.com
Nadja de Carvalho Lamas | Univille | nadja.carvalho@univille.br

Introdução

A pixação¹ tem sido um modo de expressão de grupos sociais das periferias das metrópoles brasileiras desde 1970/80. Segundo seus produtores, a pixação configura um movimento social e político de resistência, uma forma de expressão livre de regras preestabelecidas, fora do campo da arte e de qualquer outro sistema político e social. Caracteriza-se por uma intervenção performática no espaço urbano que deixa marcas efêmeras a provocar as mais diferentes experiências estéticas e ações conflitivas entre a população civil e o poder público. Há aqueles que se sentem identificados, mas também há aqueles que se sentem agredidos ou, ainda, feridos em seu direito de propriedade. Uma provocação declarada, gratuita, intencional, a ponto de movimentar leis e decretos de restrições severas.

O ato de pixar não se encerra em si. Pixar compõe junto a outras ações comunitárias de jovens que vivem em condições sociais, cujas restrições à educação, ao esporte e ao lazer marcam seu lugar à margem da sociedade. Na comunidade encontram apoio, identificação e reconhecimento social. Reflete uma cultura paralela de jovens da periferia que vivem e se expressam de modo paralelo à ordem, “como dois mundos alojados em um só” (RANCIÈRE, 1996, p. 40).

A organização dos pixadores em grupos sociais e os conflitos sociais e políticos por eles provocados despertaram interesses de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que, embasados em uma investigação empírica, problematizaram

¹ O termo pixação com X aciona o modo de utilização do termo pelos próprios pixadores que, em atitudes de confronto com as normativas legitimadas da sociedade e do poder público, pretendem expor a segregação. Nesta tese, o termo com X não se refere ao lugar de onde a autora problematiza as questões referentes ao pixo, mas uma atitude de respeito de alguém que, de “fora”, discute questões de “dentro”.

questões relevantes associadas à cultura, à política e à arte. Considerando a pixação como um modo de expressão cultural de grupos sociais marginalizados, conceito estruturado em diversas pesquisas científicas, ela não poderia ser pensada e discutida como patrimônio cultural? Será que algumas dessas pesquisas já acionaram o patrimônio cultural para discutir e problematizar as questões conflitivas provocadas pela pixação na cidade? Se já acionaram, em que medida o fizeram? Quais os caminhos percorridos e as possibilidades investigativas que ainda encontram-se em aberto? Para responder tais questionamentos, uma pesquisa do tipo “Estado do Conhecimento”² contribui para a apresentação de um mapeamento das publicações que acionaram o patrimônio cultural e o tipo de abordagem teórica e metodológica utilizado.

A pesquisa do tipo “Estado do Conhecimento”: passos metodológicos

A pesquisa do tipo “Estado do Conhecimento” (ou Estado da Arte) é uma pesquisa bibliográfica em publicações científicas: dissertações, teses, artigos científicos e anais de congressos publicados em uma ou várias bases indexadoras relevantes. Esse tipo de pesquisa possibilita um mapeamento atualizado de publicações sobre um determinado enunciado, em um determinado período, a fim de perceber os caminhos teóricos e metodológicos percorridos, em uma ou várias áreas de conhecimento, e as possíveis lacunas existentes ou potencialidades investigativas ainda não exploradas que justifiquem novas abordagens científicas. Possibilita, desta forma, segundo Romanowski (2006), perceber potencialidades de contribuições inéditas para o campo investigado, fundamental na atualidade, tendo em vista as intensas mudanças e os crescentes avanços tecnológicos em todas as áreas de conhecimento.

O método da pesquisa do tipo “Estado do Conhecimento” consiste em uma coleta e análise de dados retirados de pesquisas científicas publicadas em bases indexadoras, a partir de um cruzamento de enunciados que delimitam o tema, o conteúdo e o período que se pretende investigar. Os dados analisados são retirados da parte inicial da publicação de modo abrangente, considerando o título, o resumo e as palavras-chave que, geralmente, indicam a temática, a abordagem teórica-conceitual e

² O termo “Estado do Conhecimento” corresponde ao termo Estado da Arte. Devido à referência ao tipo de pesquisa que expõe e analisa produções científicas acadêmicas, considera-se mais adequado e evita equívocos na área de conhecimento da arte.

a metodológica. Na análise dos dados coletados, pode-se ter uma prévia dos aspectos gerais da pesquisa, mesmo antes de ler o conteúdo completo da publicação. Evidente que se trata de uma análise abrangente, que desconsidera detalhes e abordagens aprofundadas, o que a torna, até certo ponto, frágil, pois os resumos não dão conta da totalidade de uma pesquisa descrita em uma dissertação ou tese, por exemplo. No entanto, quando descritos segundo as normativas da linguagem acadêmica, o título, o resumo e as palavras-chave podem apontar os caminhos percorridos e os caminhos a percorrer, de modo a inspirar pesquisas originais. Segundo Ferreira (2002), é possível perceber, no conjunto da leitura, outras vozes e aspectos significativos do debate de determinada área do conhecimento, em um determinado período.

Para tal abordagem investigativa, facilitaria se os itens da análise seguissem o padrão da linguagem acadêmica, de modo a evidenciar aspectos da pesquisa a que se referem: o tema, o conteúdo central, a metodologia, um breve resultado e a relevância para a área de conhecimento da qual a pesquisa parte e se fundamenta. Seguir o padrão acadêmico também facilita a busca do texto por sua temática, que é a função secundária da parte inicial do texto. O título deve conter o conteúdo central abordado no texto, de modo claro e sucinto. Não se aconselha o uso de palavras metafóricas, que dificultariam encontrá-lo em uma busca por tema, por exemplo.

O resumo, segundo Ferreira (2002), apoiada em Bakhtin (1997), caracteriza-se por um gênero do discurso com um conteúdo temático estruturado em uma linguagem padronizada. A partir daí, considera-se relevante conter nos resumos os pontos centrais da pesquisa, iniciando com a justificativa do estudo e sua temática, o porquê de sua relevância como assunto investigativo; os conceitos teóricos centrais com seus autores; a metodologia da pesquisa de modo sucinto; os resultados, de modo geral e breve, e sua relevância para a área de conhecimento investigativa.

As palavras-chave contribuem na exposição do conteúdo e temática da pesquisa de modo ampliativo e não repetitivo do título, pois não se trata de um resumo do título, mas outras palavras que contribuirão para ampliar a compreensão da abordagem e facilitar as buscas por temas e enunciados em tópicos.

Quando seguidos os padrões descritos acima, os três itens podem exibir, mesmo que de modo abrangente, o conteúdo central da pesquisa e apontar os caminhos percorridos de modo a subsidiar a pesquisa do tipo “Estado do Conhecimento” com

êxito, ou seja, no alcance dos objetivos que proporcionam traçar novos caminhos e abordagens investigativas. Por outro lado, quando os itens não correspondem ao padrão acadêmico, a análise, o resultado e as discussões podem se equivocar, de modo a comprometer a credibilidade da pesquisa. Nesses casos, a fim de diminuir as chances de erros, aconselha-se descartar a publicação ou fazer a leitura completa ou parcial do texto. A leitura completa ou parcial do texto pode se fazer necessária também em outras circunstâncias, sobretudo, no momento da discussão dos resultados analisados, a fim de que as problematizações atinjam um nível de abordagem considerado relevante.

Antes de iniciar a pesquisa, faz-se necessário ter a clareza dos objetivos e problemáticas que se pretendem investigar para, então, escolher os enunciados que correspondam adequadamente. A clareza dos objetivos e problemáticas também contribui na seletiva do texto a ser investigado, para não acontecer de selecionar textos que contemplem apenas um enunciado, e não os dois ou três juntos que configurem a temática e o conteúdo de interesse. Mesmo com enunciados bem definidos, surgirão textos que não correspondem ao interesse da investigação, portanto, o investigador deve estar atento na seleção das publicações para não correr o risco de se desviar dos objetivos da pesquisa.

Após a seleção dos textos, aconselha-se a criação de um instrumento metodológico de coleta e análise de dados próprio, que corresponda diretamente aos objetivos e ao problema da pesquisa. Este tipo de registro facilita tanto a coleta quanto a análise dos dados, pois proporciona uma visualização panorâmica que facilita a articulação dos dados durante a análise e a sistematização de seus resultados.

No que se refere à presente pesquisa, pixação e patrimônio cultural foram os enunciados que permearam a seleção dos textos. A pesquisa foi realizada na base indexadora CAPES³, no dia 15 de julho de 2021, com abrangência reduzida dos enunciados apenas na língua portuguesa, devido ao caráter exclusivamente brasileiro da prática. Os artigos foram selecionados por abordarem os enunciados ou por aproximação a eles.

³ O portal de periódicos CAPES é uma base indexadora relevante e possui um nível de acesso diferenciado para pesquisadores vinculados a universidades parceiras. A presente pesquisa teve o acesso pela UNIVILLE. A CAPES oferece cursos virtuais e auxilia pesquisadores a utilizarem a base como fonte de pesquisa do tipo “Estado do Conhecimento”.

Resultados da pesquisa

Seis artigos foram selecionados a partir do enunciado pixação e patrimônio cultural. As pesquisas relatadas embasaram-se em casos empíricos: uma na cidade de Goiânia (GO), três em Belo Horizonte (MG) e duas em São Paulo (SP), entre o período de 2014 e 2020. Abordaram conceitos e teorias em torno da pixação pelas áreas da geografia, sociologia, comunicação social, administração pública e antropologia social.

A publicação intitulada *Leituras espaciais plurais por meio da cartografia aplicados à análise do patrimônio urbano arquitetônico em Goiânia* (CASTRO, 2018)⁴ apresenta uma abordagem pelo campo da geografia de uma cartografia do patrimônio cultural edificado da cidade de Goiânia (GO - Brasil), considerando as intervenções com o grafite e a pixação na paisagem urbana. A palavra patrimônio, nesta pesquisa, refere-se ao patrimônio edificado e não às pixações e grafites.

O periódico *Por que escrevemos na parede? Uma discussão sobre juventude e patrimônio cultural nas propostas de políticas públicas para o grafismo urbano em Belo Horizonte, Minas Gerais* (LOUBACK, 2018)⁵ apresenta, pela área de conhecimento da sociologia, uma análise das propostas públicas para o grafismo urbano na cidade de Belo Horizonte (MG - Brasil) apresentadas durante Audiência Pública realizada na Comissão de Participação Popular da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, no dia 22 de novembro de 2016. A temática discutida considera as tensões entre o grafite, a pixação e a cidade. A pesquisa indica a possibilidade de contribuição do campo do patrimônio cultural na amenização das tensões sobre a ideia de direito à cidade, desde que ressignificados seus conceitos e concepções.

O artigo *Pixo e cenas dissensuais em Belo Horizonte: antagonismos entre a força da lei e a emergência dos pixadores como sujeitos políticos* (MARQUES; OLIVEIRA, 2016)⁶ expõe e confronta, pela área do conhecimento da comunicação social, a contradição das narrativas sobre o pixo e o pixador apresentadas pelos agentes do poder público, em Belo Horizonte, e pelos indivíduos pixadores, configurando uma cena de interação e interlocução tensa e dissensual.

⁴ Cf. Disponível em: <https://rppc.emnuvens.com.br/RPPC/article/view/250>

⁵ Cf. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/28276>

⁶ Cf. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/quaestioiuris/article/view/22475>

Em *Captura e resistência: potências comunicacionais e políticas das práticas de intervenção urbana* (MARQUES; OLIVEIRA, 2014)⁷, pela área de conhecimento da comunicação social, as autoras discutem o poder de resistência dos grupos de pixadores diante das tentativas do poder público de erradicar a prática ou integrá-la às práticas vigentes. O texto expõe a trajetória do grupo que transformou as pilastras do metrô de São Paulo em museu a céu aberto e o grupo de pixadores com intervenção às Bienais de Arte de São Paulo em 2008, 2010 e 2012.

Em *Discurso, práticas organizativas e pichação em Belo Horizonte* (VIEGAS; SARAIVA, 2015)⁸, pela área de conhecimento da administração pública, através de uma análise do discurso de agentes públicos, indivíduos da sociedade civil e integrantes de grupos de pixadores e análise documental de documentos oficiais governamentais de combate à pichação em Belo Horizonte, apresenta o conflito não suscetível a acordo entre agentes públicos repressores da pichação, a população civil e os grupos de pixadores que, mesmo diante de medidas repressivas de combate à pichação pelo poder público, manifestam-se por meio dela.

Por fim, *Marcas de vida na paisagem de São Paulo: a “pichação” como epitáfio de uma cidade vandalizada* (PEREIRA, 2020)⁹, pela antropologia social, discute, a partir dos conceitos de biopolítica e necropolítica, a pichação na cidade de São Paulo como forma de vida impressa na paisagem de uma cidade segregadora que imputa à pichação a forma mais perversa de crime ambiental, negando o ataque histórico ao meio ambiente, que teve início na retificação de seus rios.

Pixação e patrimônio cultural: “Estado do Conhecimento”

Dos seis artigos selecionados, apenas dois citam o patrimônio cultural. O primeiro artigo, intitulado *Leituras espaciais plurais por meio da cartografia aplicados à análise do patrimônio urbano arquitetônico em Goiânia* (CASTRO, 2018), trata o patrimônio arquitetônico, não a pichação e o grafite, como patrimônio cultural. Portanto, não apresenta discussões relevantes sobre as práticas como arte ou como cultura a

⁷ Cf. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/499>

⁸ Cf. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ram/a/tChB5C4sVdzJwNWpZncKHjj/abstract/?lanm.g=pt>

⁹ Cf. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/res72.2020.05>

serem discutidas como patrimônio cultural. Contudo, ao incluir a expressão da pixação e do grafite na análise do patrimônio arquitetônico, considerando sua interferência na paisagem urbana da atualidade, apresenta uma visão não negacionista dos conflitos existentes em seu entorno. Desse modo, contribui com as problemáticas conflituosas e coloca no centro do debate questões marginalizadas.

O segundo artigo, intitulado *Por que escrevemos na parede? Uma discussão sobre juventude e patrimônio cultural nas propostas de políticas públicas para o grafismo urbano em Belo Horizonte, Minas Gerais* (LOUBACK, 2018), é o único que aborda de forma direta a pixação e o patrimônio cultural. O texto apresenta um caminho de conciliação em propostas de políticas públicas para a pixação e o grafite a partir de uma discussão sobre juventude e o patrimônio cultural. A autora afirma que o campo político do patrimônio cultural pode ser um caminho de conciliação, desde que revisto e ressignificado em seus conceitos. No entanto, o texto não aponta quais ressignificações seriam relevantes e de que forma o campo político do patrimônio cultural poderia contribuir na resolução efetiva desses conflitos. Conclui dizendo que as narrativas analisadas da referida audiência pública apontam os grafismos na cidade como

mecanismos eficientes para a democratização das cidades e para a inclusão da juventude nos projetos políticos estatais. Trata-se, portanto, de se repensar os parâmetros da vida política e cultural, distanciando-se cada vez mais das intervenções do poder judiciário e do Ministério Público (LOUBACK, 2018, p. 166).

Incluir às políticas públicas para a cultura as produções por pixação, como sugere a autora, pode amenizar e promover a aceitação dessas práticas como expressão de cultura e de arte ou, ao menos, provocar discussões a respeito. Contudo, ainda não seria uma solução efetiva, visto que sempre estaria à mercê de simpatizantes no governo, caso contrário, a lei argumenta, sustenta e aprova como legítimo todo o tipo de repressão.

Vale destacar também a utilização do termo *produção artística* para as inscrições na cidade pela pixação. A referência da manifestação com a arte parece relevante, no entanto, a autora não problematiza a questão, nem situa o termo na área de conhecimento da arte. Estudos sobre a pixação e o grafite no campo da arte ainda são

recentes. Tais expressões problematizam o sistema da arte e do patrimônio cultural e ainda carecem de estruturação científica de conceitos que os incluam aos modos de expressão artística e cultural.

Os outros quatro textos não abordam diretamente o patrimônio cultural, mas foram selecionados por conter em si discussões relevantes ao patrimônio cultural, que poderão contribuir significativamente em pesquisas futuras. Considerando o patrimônio cultural como uma área de conhecimento interdisciplinar, pesquisas providas de outras áreas fornecem relevantes contribuições, a exemplo da sociologia e da antropologia, ou ainda das demais áreas que compõem os estudos culturais. Essas pesquisas podem ser o ponto de partida, pois oferecem subsídios para uma abordagem científica pelo patrimônio cultural na gestão de conflitos e nos estudos sobre a cultura local da contemporaneidade.

As publicações selecionadas abordam questões pertinentes ao patrimônio, como conflitos sociais e políticos em torno de uma manifestação considerada cultural, atrelada ao direito de uso da cidade. Apresentam as mais diversas polêmicas em torno da pixação e do pixador, de seu enfrentamento com a população civil e o poder público pela intervenção subversiva, considerada criminosa no Brasil. Revelam a insistência do poder público na repressão que objetiva a erradicação da prática. Por outro lado, a resistência dos grupos produtores do pixo parece prevalecer. As pesquisas apresentam polêmicas discussões de uma problemática que é latente na urbanidade das grandes cidades no Brasil. As abordagens impactam pelo alto teor de problematizações políticas e culturais que defrontam duas categorias de grupos sociais, os da elite e os da periferia, nos quais o poder público, fechado a todo o tipo de comunicação e acordo, toma partido posicionando-se agressivamente com projetos que visam reprimir a prática com severas punições. No entanto, não estaria o poder público cumprindo com sua obrigação em manter a ordem e a lei?

A discussão da lei que enquadra a pixação como crime ambiental no confronto com as demais práticas da gestão pública que tem desconsiderado, historicamente, o meio ambiente em projetos de urbanização é potente para trazer ao centro do debate questões marginalizadas. O campo político e acadêmico do patrimônio cultural apresenta potência colaborativa para discutir e fundamentar a prática da pixação como manifestação cultural que identifica culturalmente grupos sociais dos quais a lei tem

enquadrado como crime ambiental de maneira perversa, o que revela antagonismos e contradições no trato da gestão urbana com o meio ambiente.

Considerações finais

De acordo com a pesquisa e análise de seus resultados, pesquisas sobre pixação não têm acionado os conceitos e teorias do patrimônio cultural, nem mesmo o que compete à sua gestão. Evidente que os princípios que fundamentam as ações da gestão do patrimônio cultural no Brasil não condizem com a natureza expressiva da pixação. Seu caráter efêmero, enquadrado pela lei como crime ambiental e seus indivíduos como vândalos, inibe qualquer tentativa de abordagem do assunto pelo viés do patrimônio cultural. Por outro lado, as publicações analisadas e apresentadas neste texto indicam a pixação como uma manifestação cultural que identifica grupos sociais, geralmente das periferias das grandes cidades, que reivindicam espaço e reconhecimento social. A partir deste ponto é que se pode pensar e discutir a pixação pelo patrimônio cultural e, ao mesmo tempo, questioná-lo em suas ações políticas que priorizam apenas os bens do passado com valores de autenticidade e perenidade. A gestão do patrimônio na atualidade brasileira considera os bens culturais do passado, vivenciados em outras épocas, que foram relevantes a outros sujeitos em outros contextos sociais e políticos, julgados imprescindíveis para gerações futuras, nem sempre relevantes à geração presente. Apresenta um movimento entre passado e futuro, no qual o presente torna-se apenas um lugar de passagem e não de existência, cujas produções culturais do presente para o presente parecem menos relevantes. No entanto, a ideia de patrimônio cultural, segundo Prats (1997), parte do princípio da ideia de uma construção social, idealizado por alguém em decorrência de algum processo coletivo, de um determinado momento e lugar, que tem uma finalidade definida que pode ser mudada conforme as novas alterações sociais vigentes. Portanto, não se trata de um fenômeno universal incontestável, mas uma construção que parte de uma intervenção, conforme Prats, de uma hegemonia social e cultural de universos simbólicos legitimados. Ou seja, uma intervenção na realidade que desloca objetos e composições a um novo contexto que contribui para a criação de uma outra realidade com outro sentido. Trata-se de um processo de descontextualização e recontextualização cuja invenção e construção são fases de um mesmo processo. Isso significa que a noção de patrimônio cultural pode e

deve sofrer alterações em decorrência das novas configurações sociais do presente, em um movimento aberto e dinâmico capaz de tornar possíveis novas abordagens e avaliações periódicas dos já estruturados e sacralizados bens culturais patrimonializados. O que se define por patrimônio hoje, segundo Prats, é o seu caráter simbólico e sua capacidade de representar simbolicamente uma identidade. E é justamente neste ponto que pode-se encontrar uma interconexão entre pixação e patrimônio cultural. De acordo com as pesquisas analisadas acima, a pixação não é apenas resultado de vandalismo, mas de representação simbólica identitária. O reflexo cultural de um determinado grupo social que também vive e cria na cidade do qual sofre inúmeras tentativas de invisibilidade. Caracteriza-se, portanto, por uma simbologia cultural que não está presa na materialidade das inscrições, mas no elo que os liga a elas. A partir deste paradigma, da ideia de patrimônio como simbologia identitária de grupos sociais, a prática da pixação e seus desdobramentos culturais pode ser pensada como patrimônio cultural, mas a partir de sua práxis e sua natureza expressiva, considerando seu valor cultural e identitário, e não a partir das concepções e normativas da gestão do patrimônio cultural que, em vez de reconhecer as manifestações culturais plurais, enaltecendo suas potências, as engessam em normativas protetivas que visam apenas um futuro distante, desconsiderando as riquezas culturais produzidas no presente para o presente ou para um futuro não tão distante. Portanto, discutir a pixação como patrimônio cultural problematiza o campo em seu lugar e modo de atuação. Tais abordagens podem encontrar apoio em linhas teóricas decoloniais que provocam um olhar investigativo a partir do lugar onde se está inserido, considerando epistemologias locais.

Referências

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **As pesquisas denominadas Estado da Arte**. Educação & Sociedade, 2002.

MONASTEIRO, Sylvia. **Arte ou ocupação?** O grafite na paisagem urbana de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Educação, arte e história da cultura) Universidade Presbiteriana de Mackenzie, São Paulo, 2011.

PRATS, Llorenç. **Antropologia e patrimônio**. Barcelona: Ariel, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

ROMANOWSKI, J. P. **As pesquisas denominadas do tipo “Estado da arte” em educação**. Diálogo Educacional, 2006.

MUSEALIZAÇÃO DO CORPO EM MOVIMENTO

Angela Luciane Peyerl | Univille | angela.peyerl@gmail.com

Nadja de Carvalho Lamas, Dra. | Univille | nadja.carvalho@univille.br

Luana de Carvalho Silva Gusso, Dra. | Univille | lu_anacarvalho@yahoo.com.br

1. O que é museu e as possíveis reflexões

O presente trabalho é um desmembramento do projeto de tese *A musealização do corpo em movimento*, que tem como intuito contribuir com o campo da museologia, no sentido de pensar proposições para um novo fazer museológico, face à existência de possibilidades poéticas que vão além da guarda de objetos artísticos convencionais. A pesquisa de tese está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, na linha de pesquisa Patrimônio, Memória e Linguagens, do curso de Doutorado em Patrimônio Cultural e Sociedade.

O papel dos museus na sociedade atravessa séculos com diferentes roupagens, ganhando e perdendo funções de acordo com o período e a sociedade na qual estiveram inseridos. Por terem uma trajetória é que essas instituições chegaram ao século XXI com uma função social.

Ao nos colocarmos a pensar o próprio pensamento que fundou museus, que erigiu patrimônios e que moldou os limites axiológicos de um campo de exclusões de subjetividades que não se materializaram, propomos desafiar o pensamento racional iluminista para encontrar saídas imaginativas que permitam produzir uma nova ordem material. Assim, a descolonização do pensamento museológico significa a revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes (BRULON, 2020, p. 4-5).

Os museus modernos surgem no contexto do Iluminismo, com o pensar racional, cartesiano e destituído de um corpo, tendo uma organização e classificação balizadas

pela verdade e com raízes no pensamento ocidental europeu. Modelo esse que perdura nas práxis museológicas até a contemporaneidade.

Figura 1 — A Galeria Zoológica no Museu Britânico, c. 1845, gravura.



Fonte: The British Museum: the Zoological Gallery, crowded with holiday visitors. Wood engraving, 1845.

Na Figura 1, o Museu Britânico retratado nesta gravura é um dos exemplos dos museus enciclopédicos criados nesse período do surgimento do Iluminismo. O movimento tinha como propósito intelectual dar sentido a um mundo, num período histórico no qual as grandes nações europeias estavam lançadas ao mar em busca da colonização de outros lugares ao redor do mundo.

Essas descobertas requeriam balizadores científicos, os pensadores Iluministas confiavam nas evidências e nas provas através de repetições, as descobertas enciclopédicas incluíam as Colônias das Índias, o exótico era exposto em um edifício imponente que representa e personifica o Império Britânico.

Nesse contexto que os gabinetes de curiosidades e museus enciclopédicos surgem dentro de um paradigma do “conhecimento colecionável”, todas as nações

possuem seu museu enciclopédico, constituído a partir de pilhagens, no qual cada pedaço, cada artefato, cada documento era uma informação e uma evidência.

Dando um salto temporal para a década de 1930 e localizando-se nos Estados Unidos, mais precisamente no Museu de Arte Moderna de Nova York, surge uma nova concepção expográfica, que ainda é um recurso expográfico utilizado por parte das instituições de arte, o “cubo branco”.

Figura 2 — Visão da instalação de Obras de Arte Modernas.



Fonte: Modern Works of Art: 5th Anniversary Exhibition. Nov 19, 1934–Jan 20, 1935.

Ao utilizar as paredes brancas, o intuito do curador Alfred H. Barr era criar uma experiência pura com obra de arte, durante a exposição do 5º aniversário do MoMA, de 19 de novembro de 1934 a 20 de janeiro de 1935. Os espaços vazios e fluidos, com as paredes brancas e os quadros expostos de maneira minimalista, tornaram-se populares e deram abertura para um novo olhar museológico.

As instituições museológicas foram ganhando espaço na sociedade moderna, foram ganhando prestígio e funções sociais de acordo com cada época. Em 1946, se dá a criação do ICOM (*International Council of Museums*), uma organização não governamental internacional que tem como uma de suas premissas elaborar políticas internacionais para os museus.

Juntamente com a UNESCO, o ICOM tem por finalidade a prática e promoção de ética profissional, a atualização dos padrões profissionais, além da preservação do patrimônio mundial e o combate ao tráfico de bens culturais. Nesse primeiro momento, que compreende de 1946 a 1974, o ICOM faz a sua primeira definição do que vem a ser o museu:

Um estabelecimento permanente sem fins lucrativos, com vistas a coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente exibir para educação e lazer de valor cultural (ICOM, 1946, versão brasileira).

Nesse contexto surgem grandes e imponentes instituições museológicas e nesse ínterim ao analisar a primeira definição de museu, partindo de uma premissa na qual o museu é múltiplo e cada instituição é composta de particularidades em seu acervo, entretanto esse primeiro conceito um tanto genérico, num mundo que vinha de um pós guerra, onde instituições foram pilhadas, coleções foram queimadas, traz uma complexidade imbuída.

Já a definição que compreende o período de 1974 a 2001 é uma revisão deste primeiro conceito, novamente é um olhar para a instituição museu, que pós maio de 1968, as revoluções culturais e todo o movimento da contracultura, um grupo de profissionais do campo museológico reuniu-se em Paris com o intuito de questionar qual a função do museu, sendo que os museus tinham um caráter de serviço às elites sociais e intelectuais.

Deste modo, a continuação da instituição museu só se daria se passasse por uma transformação, com isso o ICOM estabelece museu sendo:

Um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que coleciona, conserva, pesquisa, comunica e exibe, para o estudo, a educação e o entendimento, a evidência material do homem e seu meio ambiente (ICOM, 1974, versão brasileira).

Analisando o conceito de museu de 1974, é evidente uma percepção para além da instituição, há um olhar para o homem, seu meio e a educação. Neste ínterim, o museu passa a ser entendido como um instrumento privilegiado de educação e um centro de democratização cultural.

Esse marco referencial de 1974 vem ao encontro das reflexões e transformações que o campo museológico vinha atravessando nas últimas décadas, o surgimento da Nova Museologia e a mesa redonda de Santiago - Chile foram fundamentais para essa virada de paradigmas. A Mesa Redonda de Santiago - 1972, no Chile, foi realizada pela UNESCO, tendo assim um olhar para os museus na América Latina. Vale aqui fazer um adendo para o contexto histórico no qual a América Latina estava imersa, a maior parte dos países estavam ou estiveram sob um regime militar.

Cabe aqui fazer um adendo para a importância da UNESCO na tomada de consciência dos profissionais do campo museológico que endossaram o documento da Carta de Santiago, esse foi um documento que se tornou um marco temporal para a práxis museológica na América Latina, nesse mesmo encontro a museologia ganha um novo rumo, tendo um olhar social, educativo, comunitário e antropológico.

Já as definições de museu de 2001 e 2007 trazem o papel social do museu mais explícito:

Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade (ICOM, 2001, versão brasileira).

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007, versão brasileira).

A função social dos museus ainda é uma discussão que nos é muito cara, pois relaciona-se mais diretamente aos processos museológicos do que com os seus fins, está atrelada a questões cognitivas, com processos que induzem o espaço a romper com a concepção de ciclo especulativo, criando o valor de cidadania.

Os museus contemporâneos são instituições prestadoras de serviços, não há uma sequer instituição que não tenha estabelecido um diálogo com o seu entorno, as práticas museológicas se expandiram, as atividades educativas e culturais tornaram-se parte fundamental dessa instituição museu e, a partir de 2007, os museus começam a ter um olhar para a imaterialidade.

O que o objeto nos conta além de sua forma física, quais são as histórias presentes no seu uso, quem utilizou, como utilizou, o modo de fazer. A imaterialidade passa a ser fonte narrativa dentro de exposições.

A própria arquitetura do museu contemporâneo se apresenta diferente, o que antes era uma adaptação arquitetônica, uma caixa fechada, hoje há proposições de museus contemporâneos “caixa aberta”, com vãos, com luz, áreas de serviços e até mesmo os prédios que são adaptados hoje recebem intervenções contemporâneas que os tornam mais atrativos.

A museologia contemporânea vem atravessando períodos em que políticas públicas são criadas, incentivos fiscais são incentivados, dados momentos a lei não é cumprida, os incentivos fiscais são retirados, os museus públicos são sucateados, a falta de segurança e a má gestão de verbas públicas deixando instituições e acervos à mercê de sinistros, furtos e correndo sempre o risco de não abrir as portas.

No entanto, em 2019, a 25ª Conferência Geral do ICOM, em Quioto, foi a votação de uma nova proposta de definição do que é museu, entretanto, não houve um consenso, postergando então as discussões para mais um ano. Porém, no ano de 2020, o campo museal sofreu grande impacto dado a pandemia de Covid-19, e repensar o papel do museu em meio a uma pandemia que ceifou equipes de instituições é algo urgente e necessário.

As instituições museais estão em meio a uma redefinição. Há uma crise na museologia dadas as condições nas quais as instituições precisam se readequar e refletir sobre o seu papel social e a sua relevância como instituição contemporânea. Detentor de poder, o museu está na atualidade revendo seu papel de coexistência em uma sociedade na qual estamos negociando viver ou morrer. Experimentar ser museu, hoje, é uma discussão estruturante, que tem implicações políticas em dimensão internacional.

Experimentar ser museu passa pela tecnologia social que é capaz de transpor conteúdos, o museu torna-se a casa, torna-se o corpo, torna-se um espaço hibridizado com novas percepções.

Ao perceber que o corpo em movimento não cabe dentro das definições de museu, ou dos processos museológicos e museográficos existentes no Brasil, pois as instituições têm como intuito-fim apenas promover a comunicação e quiçá cumprem o

seu papel de salvaguarda, pois poucos são os museus que cumprem com exímio primor os processos de pesquisa, salvaguarda e comunicação. Mesmo assim, das instituições que se baseiam no tripé museológico, poucas constituem-se como exceções ao trazer para dentro de seu espaço expográfico alguma intervenção artística que aborde o corpo em movimento. Ainda há um tabu quando se pensa no corpo inserido e dialógico com a exposição.

É nesse espaço de escape que é possível propor o corpo em movimento como ato passível de musealização. O corpo em movimento é pensado, neste projeto de tese, como um suporte de musealização, como um local onde ficam salvaguardadas as memórias. Tratar o corpo como um arquivo vivo desafia as premissas dos arquivos mais tradicionais e, ao buscar trazê-lo para um espaço museal, é algo ainda mais provocante ao entender que o corpo pode se tornar um objeto.

As micropercepções do campo da criação abrem um processo de escarificação do encontro da vida com a turbulência da criação. É fundamental para estabelecer um diálogo do corpo em movimento do dançarino ou *performer* dentro do espaço museológico.

Entender que é necessário expandir o campo do patrimônio e em especial o campo museal para um diálogo além da materialidade do objeto, entendendo que o corpo do dançarino/*performer* em movimento pode se tornar passível de ser musealizado.

2. O início de uma musealização do corpo

“Museu do corpo, meu corpo e o seu
E do aprendido em outros corpos...”
Chico César

Ao refletir sobre as infinitas possibilidades de musealização e ao tensionar a instituição “museu”, lançando uma luz nas reflexões a respeito do corpo, ou o corpo como um museu, é um trajeto desafiador a ser enfrentado.

É nessa falha, nesse espaço de escape, que é possível tecer o fio de Ariadne, ao trazer o corpo em movimento como ato passível de musealização. Compreendendo que musealização, sob a ótica de Waldisa Rússio, “concernem objetos que possuem valores

de testemunho, de documento e de autenticidade com relação ao homem e a natureza” (GUARNIERI *apud* BRUNO, 2010, p. 125).

O ato de musealização desloca o objeto da sua função primária, atribui a ele um poder de cunho contemplativo, o objeto se torna fetichizado e, para isso, Natalie Heinich traz

a obra de arte transformada em coisa e, em seguida, revelada como relíquia, manifestar-se-á como fetiche, uma vez que, ao ser mergulhada no seio da maior trivialidade, revela, da melhor forma possível, os seus poderes, a sua capacidade de fazer advir, misteriosamente, aquilo que, sem ela, não existiria. Este misterioso poder, o narrador resume-o em duas palavras: presença e magia - magia da presença. Então, não mais se ri, porque a obra não é mais rebaixada do alto para baixo [...]. Mas ao contrário, ela é realçada de baixo para cima, ao seu verdadeiro nível, colocada sobre o pedestal mental que lhe convém. Ele não é mais apenas o da obra de arte capaz de agradar e de emocionar; ele é, sobretudo, o do fetiche, cujo poder pode vincula-se à sua capacidade e de evidenciar algo, mais ou menos, indizível, a não ser que seja dito por palavras que sugerem mais do que explicam, à sua evocação, aqueles que compreendem comungam: o silêncio da plateia que, repentinamente, mergulha na mudez e na aprovação fervorosa que une os admiradores (HEINICH, 2009, p. 12).

Dizer o indizível é algo que encontra-se expresso no corpo em movimento, está no ínterim daquilo que nos escapa, esta discussão já foi abordada na Semana Nacional de Museus de 2017. Na qual os museus brasileiros já se debruçaram a pensar em suas “narrativas museográficas que são produzidas a partir de escolhas, disputas de poder e silêncios. Tal seleção produz ausências e esquecimentos: é o que chamamos de ‘não dito’” (IBRAM, 2017).

A reflexão vai além do objeto pelo objeto, é o estressamento do “processo dos processos” a musealização. Para isso, é necessário localizar conceitualmente a tríade “musealização, musealidade e musealia”. Para isso, musealias são

objetos de museus (e não objetos no museu) ou objetos museológicos. O segundo conceito é musealidade como “qualidade” ou “valor” dos musealia. Um conceito está imbricado no outro e o que os une e dá sentido é a musealização, uma vez que é o processo de reposicionamento” dos objetos em outro lugar, o museu, passando para outro sistema cultural, a preservação, e por outras lógicas, a museografia, para distintas finalidades – pesquisa e comunicação e, no caso dos museus universitários, o ensino. A tríade, na sua unidade, concilia a disputa do objeto de estudo da Museologia, dividido por

muito tempo entre teoria e prática que se dá no museu (CURY, 2020, p. 133).

Esse corpo, ao ser estressado dentro de um ambiente museológico, confronta com um universo carregado de processos, leis, conceitos e significâncias existentes em torno dessa aura mística e contemplativa que o museu carrega. A sensação de tornar-se museu e de corporificar a musealização é também passear pela habitude, é dialogar em uma linha tênue entre o ser, o estar e o autoconhecimento.

Na contemporaneidade, pensar o corpo como um objeto museológico requer repensar os próprios processos museológicos, para Brulon (2016),

o estatuto de objeto, ou para que um objeto de coleção passe a ser pensado como objeto de museu, um tipo de conversão deve ser operado pelo processo em cadeia da musealização. O objeto de museu - que não significa meramente o objeto em museu - como objeto musealizado, passa a adquirir um estatuto museológico. Tal conversão, do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu, implica um processo corolário de resignificação para que o primeiro, detentor de sentidos em seu contexto precedente não-museal, adquira sentido no novo ambiente (BRULON, 2016, p. 108).

Uma vez que o corpo em movimento pode tornar-se musealizável, é imprescindível acionar as suas ocupações, com os seus rabiscos, marcas, cortes e suas subjetividades. Cada um sabe “a dor e a delícia de ser o que é”¹, que cada manifestação seja um bailar pelo corpo, que os limites sejam transpostos pelo “corpo sem órgãos”, sem os automatismos dando espaço à finitude como qualquer outro objeto museológico, que carrega consigo memórias.

Ao atentar que para exercitar o corpo em movimento como um objeto museológico passível de musealização não se analisa separadamente descrição de movimento, segundo Greiner (2005), “o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório-motor e não apenas com o cérebro” (GREINER, 2005, p. 17).

Artaud (1983), ao nos lançar uma semente de reflexão sobre o corpo sem órgãos, sendo essa uma maneira particular do nosso corpo ter acesso ao mundo (sentidos),

¹ Música de Caetano Veloso – Dom de Iludir.

fragmentado e segmentado que nos faz experimentar a natureza, entendendo que cada órgão é particular, com seus fluxos e fruições. Cada órgão agencia um objeto parcial.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade (ARTAUD, 1983, p. 161- 162).

É essa liberação de automatismos que a musealização do corpo se propõe a estressar, é o corpo na sua liberdade, partindo da premissa de que um corpo sem órgãos tem órgão, e o que ele não possui é organização. A dança moderna/contemporânea e a performance buscam essa negação do órgão, a esses automatismos e à destruição do homem, ou seja, a experiência sensível (individual) *versus* a experiência inteligível (universal), a saída desse sistema de juízo.

Na imagem abaixo, a obra Deslocamentos, de Marta Soares, que foi realizada no octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, é um primeiro ensaio para pensar na musealização do corpo em movimento, esse corpo que cria figuras híbridas, sem classificação que, simultaneamente, pode vir a ser homem e mulher, vivo e morto, é esse corpo liberto de juízo, é nesse trânsito imbuído de memórias e subjetividades dentro do espaço museológico que inicia essa discussão.

Figura 3 — Deslocamentos.



Fonte: Acervo Marta Soares.

Esse sistema que Artaud (1983) tanto refuta é o juízo, cujo julga-se necessário realizar uma raspagem, tirar o animálculo. Pensar nessas relações entre um corpo sem órgãos e a dança e a performance é refletir sobre os atravessamentos entre a memória e a presentificação, lugar de contínuo tornar-se.

O corpo se apresenta quando o paradigma se vira, quando se organiza o pensamento do corpo, para Artaud tudo é corpo, quando a sonoridade silenciada começa a emergir do corpo. A constituição de um corpo libertado de seus automatismos não é um conceito, é um constante exercício relacional de corpo e pensamento. Nesse espaço silencioso e asséptico que a potência da arte se faz presente, a criação em meio ao caos.

Conclusão

O exercício inicial de teorizar o corpo em movimento como um objeto passível de musealização ainda é um mergulho a ser explorado no campo museal. Esse é um primeiro ensaio para refletir essas transformações que o campo vem sendo atravessado nos mais distintos séculos, é a percepção das diferentes roupagens que o museu ganha e perde.

É um primeiro olhar para as funções sociais da “instituição museu”, de acordo com o período e a sociedade na qual estiveram inseridos. Refletir sobre essa instituição culmina nos atuais enfrentamentos do campo, não basta se estar no museu, sentir o museu, é necessário que o objeto torne-se passível de musealização, é importante compreender a realidade distinta de cada um.

E por que não nos tornamos museu?

Tantos *performances* e bailarinos já utilizaram seu corpo, seu grito, sua história para corporificar suas memórias, onde o corpo não é inserido no museu como um objeto, como o campo museológico não compreende a finitude. Assim como o corpo, os objetos também morrem e é nesse ínterim que propomos o início dessa discussão.

É possível musealizar um corpo em movimento? Quais os desafios que as instituições museológicas da contemporaneidade enfrentam nas suas práxis, é necessário descolonizar o pensamento museológico para sim poder re-pensar os museus e seus processos.

Referências

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Waldisa R. C. Guarnieri: reflexos de uma trajetória profissional. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a. p. 20-32.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia? Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 9, n. 17, p. 129-146, 2020. Doi: <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480>>.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEINICH, N. **O inventário: um patrimônio em vias de desartificação?** PROA – Revista de Antropologia e Arte, v. 1, n. 5, p. 1- 13, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/39889441/Tradu%C3%A7%C3%A3o_de_O_Invent%C3%A1rio_um_patrim%C3%B4nio_em_vias_de_desartifica%C3%A7%C3%A3o_de_Nathalie_Heinich.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Evolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)**. Paris: ICOM, 2007. Disponível em http://archives.icom.museum/hist_def_fr.htm>. Acesso em: ago. 2021.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. 7th. **General Conference of Museums**. Amsterdam: ICOM, 1962. Disponível em: <http://www.icom.museum>. Acesso em: 25 set. 2021.

SOARES, Bruno C. Brulon. **Quando o Museu abre portas e janelas: o reencontro com o humano no Museu contemporâneo**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

SOARES, Bruno Brulon. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **Transinformação**, Campinas, v. 28, p. 107-114, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tinf/a/DbzMxWw5sTW384L3mcqBJKJ/abstract/?lang=pt>.

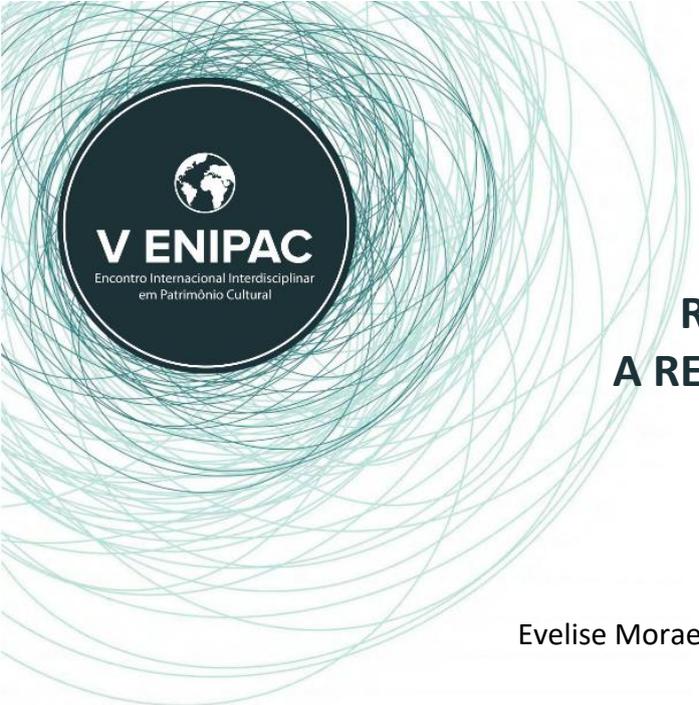
UNESCO. **Declaração de Santiago do Chile**. 1972. Disponível em: http://www.museologiaportugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3:declaracao-de-santiago1972&catid=3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3.



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

**MUSEUS, ACERVOS
E REPRESENTAÇÕES**



RECUPERANDO E REIMAGINANDO A REPRESENTAÇÃO AFRO-BRASILEIRA NO MUSEU HISTÓRICO DE ITAJAÍ: REFLEXÕES SOBRE AS AÇÕES DA 19ª SEMANA DE MUSEUS

Evelise Moraes Ribas, Ma. | Universidade da Região de Joinville |
evedemoraes@gmail.com

Tayná Mariane M. de Castro, Ma. | Universidade Federal do Pará |
tay.mari.castro@gmail.com

Introdução

O Museu Histórico de Itajaí está localizado no centro da cidade, em um edifício imponente tombado pelo patrimônio histórico. A edificação destaca-se no cenário cultural e histórico de Itajaí, foi o primeiro prédio público da cidade a abrigar os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário desde a sua fundação, em 1925. Na época, também conhecido como *Superintendência Itajahy*, o prédio foi construído na gestão do então superintendente municipal Marcos Konder. De 1925 a 1950, o palácio sediou os três poderes municipais. Na década de 1950, o Judiciário foi retirado do espaço, permanecendo o Legislativo no piso superior e o Executivo nos pavimentos térreo e subsolo.

Com o passar do tempo, o prédio ficou pequeno para as necessidades da administração pública municipal. O Executivo saiu da edificação em 1972, restando apenas a Câmara de Vereadores no local. Até 1977, o pavimento térreo do prédio foi utilizado para diversas finalidades, até que, por iniciativa do colecionador João Amaral Pereira, iniciou-se a formatação do primeiro museu municipal de Itajaí. Para criação da instituição, a Prefeitura de Itajaí inaugurou a Fundação Genésio Miranda Lins, por meio da Lei nº 1515/77, para ser a gestora da nova proposta de patrimônio do município.

Em 1982, o Museu Histórico de Itajaí foi inaugurado no pavimento térreo e, em 1985, o Arquivo Histórico de Itajaí foi aberto compartilhando espaços com o museu. Com a transferência do Arquivo Público para a Casa Lins e com o encerramento das

atividades do Legislativo no edifício, em 1999, o Palácio Marcos Konder passou a sediar apenas o Museu Histórico de Itajaí.

O acervo de objetos históricos da instituição teve seu início com o colecionador João Amaral Pereira. Sr. João era corretor de seguros, apaixonado por antiguidades e possuía amizade com as famílias da elite da cidade, cujos membros lhe doaram grande parte dos objetos de sua coleção inicial. Após a morte do Sr. João, representantes das famílias consideradas de destaque viram no museu recém-inaugurado uma forma de preservar suas memórias e a coleção foi sendo ampliada com o recebimento de mais peças em doação no decorrer dos primeiros anos do museu.

Fica evidente que, ao longo da história do Museu Histórico de Itajaí, as representações identitárias estabelecidas focavam em membros das elites da região e silenciavam as memórias de outros grupos sociais, étnico-raciais e culturais, como os negros, exceto quando expunham objetos vinculados à escravidão.

Porém, atualmente o Museu Histórico de Itajaí passa por um processo de inclusão da representatividade negra em seus acervos, percebido através da retirada dos objetos que remetiam à violência da escravidão e, em 2016, com a inclusão de objetos relacionados às religiões de matriz africana. Outra ação importante foi a incorporação, em 2009, do busto de Simeão ao acervo permanente da instituição. Simeão é um personagem muito representativo da história de Itajaí, foi um escravizado que pertenceu ao comerciante Agostinho Alves Ramos e é reconhecido como responsável pela construção da Igreja da Imaculada Conceição, marco inicial do processo de emancipação da cidade. Simeão e a formação da cidade também foi tema escolhido para a exposição que integrou a programação da Semana Nacional dos Museus, em 2017, que propunha a reflexão sobre ‘dizer o indizível em museus’.

O número reduzido de objetos representativos da cultura afro-brasileira no Museu Histórico de Itajaí é uma das problemáticas que se deseja sanar, haja vista a importante participação social, econômica e cultural do(a)s negro(a)s ao longo da história da cidade, que contou com expressiva população de africanos e seus descendentes escravizados até o século XIX. Silva e Costa (2010, p. 9) enfatizam:

[...] muito antes de Itajaí tornar-se vila, em 1860, os negros trazidos da África e de outras províncias do Brasil, já estavam aqui na condição de escravos, embora as datas e os registros oficiais os ocultem. Assim

como nas demais regiões do país, eles eram “as mãos e os pés” dos colonizadores, mesmo dos imigrantes alemães, italianos, portugueses, poloneses, como apontam os processos de compra e venda de escravos, os testamentos, os processos cíveis e criminais, os registros de batismo, dentre outros documentos que tivemos a oportunidade de manusear nos nossos estudos sobre a temática. Estudos estes que até o presente momento ganharam pouca ou nenhuma visibilidade nas páginas da história da cidade de Itajaí e região.

Ainda hoje a presença negra em Itajaí pode ser considerada invisibilizada, mesmo com o grande número de templos de religiões de matriz africana, grupos sociais organizados, como o Núcleo Afro Manoel Martins dos Passos, a Câmara Setorial de Cultura Afro vinculada ao Conselho Municipal de Cultura, entre outras entidades que buscam o reconhecimento e valorização da população afro-brasileira em Itajaí. Ainda não há representatividade significativa em espaços de visibilidade, como nas exposições em museus.

A temática da 19ª Semana Nacional de Museus, promovida pelo IBRAM em 2021, foi *O futuro dos museus: recuperar e reimaginar*, propondo uma reflexão sobre o futuro dos museus no contexto atual, em que muitos museus permaneceram fechados e sem comunicar com o público devido à pandemia de Covid-19.

A partir da divulgação dessa temática, iniciou-se uma série de debates e reuniões com o objetivo de criar um diálogo com a comunidade, envolvendo o movimento negro e a equipe técnica do MHI. As discussões resultaram numa programação elaborada de forma coletiva e participativa entre técnicos e sociedade civil, essencialmente virtual, pois o museu ainda não estava aberto para atendimento presencial ao público. A programação foi composta por dois debates transmitidos ao vivo (*lives*), uma videoaula gravada, depoimento de história de vida de líderes religiosos documentados e uma campanha de doação de acervos da comunidade afro-brasileira em Itajaí.

Representação da cultura afro nos museus

Os museus, especialmente os históricos, enquanto espaço de preservação da memória, deveriam agregar e expor acervos representativos de todos os grupos que contribuíram para a construção da cidade, estado ou país no qual eles estão inseridos. Entretanto, percebe-se que não foi esse o caso. Desde a criação dos museus no Brasil, suas exposições valorizavam narrativas eurocêntricas, personagens históricos como

“heróis” de guerra, religiosos e políticos brancos descendentes ou colonizadores europeus. Esse contexto não se deu ao acaso. Não é só nos museus, e não é de hoje que a população negra é excluída. Ribeiro (1995, p. 235) nos lembra que:

Apesar da associação da pobreza com a negritude, as diferenças profundas que separam e opõem os brasileiros em extratos flagrantemente contrastantes são de natureza social. São elas que distinguem os círculos privilegiados e camadas abonadas – que conseguiram, numa economia geral de penúria, alcançar padrões razoáveis de consumo – da enorme massa explorada no trabalho, ou até dele excluída por viver à margem do processo produtivo e, em consequência, da vida cultural, social e política da nação.

Nos museus, os discursos fazem parte de um processo de seleção e construção e sempre têm um sentido. Portanto, durante muito tempo, essas foram as narrativas escolhidas, com intuito de valorizar e destacar a presença do branco civilizado, trabalhador, colonizador, educado, enquanto as representações dos negros foram negligenciadas e silenciadas, muitas vezes associadas ao exótico, ao selvagem, ao bestial. Desta forma, concordamos com Cunha (2003) quando este afirma que:

Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que desejam explicitar, e nesse sentido, a exposição caracteriza-se também como espaço de exclusão, ocultamento e seleções, produzindo silêncios e omissões. As exposições traduzem narrativas, por meio de imagens, referências espaciais, interações, não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se oculta e dissimula.

Nesse processo, as memórias afro-brasileiras foram marcadas por preconceitos e reducionismos, limitando-se à escravidão, práticas religiosas, pelo viés do sincretismo, homogeneizando as diferentes manifestações culturais afro-brasileiras, apresentadas a partir da folclorização e fetichização, bem como negligenciando suas lutas, resistências e outras produções culturais, como as artes plásticas, música e literatura (CUNHA, 2003, 2017).

Na década de 1970, com o movimento da Nova Museologia, houve uma renovação significativa no campo museológico, influenciada pelos acontecimentos históricos da época, como o fortalecimento dos movimentos sociais, a IX Conferência Geral do ICOM em Paris e Grenoble (1972) e, principalmente, a Mesa Redonda de Santiago (1972). Esse movimento propunha uma museologia preocupada com as

questões sociais e a diversidade, tentando superar a ideia de narrar uma memória única e construir narrativas que contemplem a diversidade de outras culturas.

Esse impacto pôde ser percebido tanto na teoria quanto na prática, com o surgimento e fortalecimento dos museus afros e indígenas, dentre os quais destacam-se o Museu do Negro (RJ), em 1969; Museu Afro-brasileiro (BA), idealizado em 1974 e inaugurado em 1982; Museu Afro-brasileiro (SE), em 1974; e Museu Afro Brasil (SP), em 2004. Esses museus são importantes instituições que atuam no combate ao tradicionalismo dentro dos museus, com ações que valorizam a cultura afro-brasileira, mostrando outra interface histórica e toda sua importância, bem como evidenciando a pluralidade de memórias e identidades.

Apesar do surgimento da nova museologia, na década de 1970, o processo de mudança nos discursos e práticas dos museus brasileiros ainda é lento, portanto, questionamentos e reflexões sobre as representações da cultura afro-brasileira nos museus e espaços museológicos, bem como ações práticas como as realizadas durante a Semana de Museus, são extremamente importantes e necessários de forma permanente.

Os museus são espaços educativos na sua essência, mesmo aqueles que não possuem um projeto de ação educativa, pois toda exposição tem a intenção de comunicar algo aos visitantes que, além de comunicar, estimula a aprendizagem (VALENTE, 2009). Neste sentido, os objetos da cultura negra podem estimular o combate ao racismo, a autoestima da população negra e mostrar a importância das pessoas negras para a formação da sociedade e da história.

19ª Semana de Museus: recuperar e reimaginar o futuro dos museus

As ações criadas para a Semana de Museus foram elaboradas em conjunto com a equipe do museu e em diálogo constante com o movimento negro de Itajaí, e resultou em uma programação on-line, composta por *lives* e vídeos, que ocorreram pelas redes sociais do Museu Histórico de Itajaí, nas plataformas Instagram e YouTube, inserindo a instituição nas tecnologias de comunicação digital.

Além disso, foi lançada uma campanha permanente de doação de acervos, em que a comunidade negra possa doar ao museu objetos representativos da cultura e presença afro-brasileira em Itajaí. A campanha de doação de acervo surgiu como forma

de sensibilizar a população negra de Itajaí a doar objetos que eles julgassem representativos, sendo o objetivo que a seleção partisse das pessoas e não mais como uma imposição do que a instituição julga o que é acervo afro. Nessa direção, um aspecto avaliado pela equipe do museu foi provocar que a percepção de que acervos representativos de pessoas negras podem ser qualquer objeto cotidiano que seja importante e ajude a contar a história de vida dessa pessoa. Assim, o intuito é romper com o estereótipo de que os acervos afro estejam essencialmente relacionados à religião ou a práticas culturais como a capoeira ou escolas de samba. A campanha proposta pelo Museu Histórico de Itajaí busca diversificar seu acervo no sentido de que se temos objetos do cotidiano, do mundo do trabalho e das sociabilidades das famílias brancas e colonizadoras, de europeus e seus descendentes, também pode-se mostrar à comunidade objetos do dia a dia dos negros, de seus fazeres e saberes, que apresentem seus espaços de sociabilidade e suas relações com os territórios que ocupam na cidade.

Nesse sentido, foram recebidos uma faixa da primeira Miss Plus Size negra de Itajaí, coroas da festa da N. Sra. do Rosário, conjunto de pinturas em óleo sobre tela da artista Karin Buba, as quais representam os principais Orixás (divindades) presentes nas manifestações religiosas afro-brasileiras, além de documentos e fotografias do Movimento Negro Tio Marco, datados da década de 1980 e que estão sendo encaminhados ao Centro de Documentação e Memória Histórica para incorporação ao acervo documental, que fica sob salvaguarda do Arquivo Público de Itajaí.

Importante dizer que a coleção do museu possui outra faixa de miss, que pertenceu à Olga Mussi, moça branca, nascida em Itajaí, que foi Miss Santa Catarina no ano de 1963 e concorreu no concurso de Miss Brasil. Uma réplica da coroa usada nas festividades católicas conhecidas, como Festa do Divino Espírito Santo, tradicionalmente realizada na Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento, também compõe o acervo do museu, e a coleção de obras de arte em telas é extensa, mas não havia até então obras que representassem a comunidade afro-brasileira em Itajaí. Esses exemplos mostram a importância de se abrir espaço para novos objetos e que é possível provocar reflexões sobre os discursos das nossas exposições e promover debates sobre a inserção da população negra também nos espaços de representatividade e valorização da história e da memória.

Os objetos recebidos passam pelo processo de musealização, no qual ações e procedimentos são aplicados ao acervo, dentre os quais podemos citar a documentação, conservação, pesquisa e comunicação (CURY, 1999, p. 53).

Entretanto, nesse processo, o objeto assume outros significados e passa a compor uma coleção, estar fora do cotidiano do doador e assumir um lugar de distanciamento. Ao mesmo tempo, ele deixa de representar uma história individual e passa a ter importância e ser desejado pelas memórias coletivas. Para SANTOS (2006, p. 37), “nos museus de história também os objetos automatizam-se; a experiência, a relação home-natureza, é substituída pela articulação do simbólico em torno do que é antigo, exótico ou raro”. Assim, os doadores têm o desafio de desapegar de objetos que possuem enorme significado pessoal e entregá-los para o museu. Além disso, é importante ressaltar que a comunidade negra no Brasil tem um histórico de espoliação e que muitas pessoas não percebem o valor de seus objetos como objetos de memória.

São hipóteses que podem justificar o baixo número de doações à campanha até o momento e que evidenciam a necessidade de um debate permanente e o desenvolvimento da consciência de que o museu é um espaço que pode e deve ser ocupado também por acervos que representem a presença negra e sua importância para a história da cidade. As ações educativas se configuram como caminhos possíveis para dar continuidade a essa caminhada, bem como eventos culturais e parcerias com o movimento negro organizado, a participação institucional em debates sobre igualdade racial e políticas públicas e a sensibilização do público interno e externo no museu para essas temáticas, como forma de combate ao racismo e aumento da autoestima da comunidade negra.

Na programação elaborada pelo Museu Histórico de Itajaí, os eventos virtuais, como debates com transmissão ao vivo, veiculação de videoaula e registro de depoimentos de histórias de vida de líderes religiosos de cultos de matriz africana, tiveram o objetivo de propor a ocupação de um espaço institucional, numa instituição fortemente reconhecida na cidade como protetora da história e da memória, pela temática e população negra.

O evento de abertura aconteceu no dia 18 de maio de 2021, instituído como Dia Internacional dos Museus pelo Conselho Internacional de Museus ICOM desde 1977. O debate transmitido ao vivo pelo perfil do museu na rede social Instagram

(@mhimuseuitajai) teve como título ‘A representatividade dos acervos afro-brasileiros em Museus Históricos: o caso de Itajaí’. As debatedoras Evelise Moraes Ribas, historiadora e gerente do museu, e Tayná Mariane M. de Castro, museóloga, propuseram refletir justamente sobre as lacunas presentes nas coleções do Museu Histórico de Itajaí e como isso está fortemente refletido nos discursos da exposição de longa duração do museu. Foram abordados também assuntos como a necessidade de ações educativas específicas para sensibilização sobre a importância da comunidade negra para a formação da cidade de Itajaí e a conscientização para o combate ao racismo.

Na mesma data, após o debate de abertura, foi veiculada pelo canal do museu na plataforma YouTube¹ uma videoaula com os historiadores Prof. Dr. José Bento Rosa da Silva e Prof. Moacir da Costa, que teve como título ‘A presença da população negra na cidade de Itajahy: da fundação aos dias atuais’. Os professores são membros do movimento negro organizado em Itajaí e desenvolvem pesquisas sobre a história da presença negra em Itajaí desde sua ocupação, tendo extensa produção acadêmica sobre o tema e sendo coautores do livro ‘Negros em Itajahy da invisibilidade à visibilidade: mais de 150 anos de história’, publicado em 2010. A videoaula apresentou um panorama histórico da trajetória das populações negras na cidade, bem como trouxe ao público várias personalidades negras reconhecidas, afirmando o lugar de destaque e a importância dos negros no cotidiano itajaiense. Material importante para uso em escolas, pois traz informações importantes sobre a história de Itajaí sob a perspectiva da igualdade étnica-racial, atendendo às diretrizes da Base Nacional Curricular Comum do Ministério da Educação, a BNCC.

O evento seguinte ocorreu no dia 20 de maio de 2021, também pelo perfil do museu na rede social Instagram, e consistiu no debate que teve como temática ‘Ancestralidade e memória: caminhos estreitos entre religiosidade e patrimônio’, que contou com a participação da Prof. Ma. Denísia Martins Borba, historiadora e mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade, pesquisadora das religiões de matriz africana, e do Prof. Me. André Pinheiro, jornalista, mestre em história, escritor e também pesquisador no campo das religiosidades. Os debatedores abordaram discussões sobre a importância

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/museuhistoricodeitajai>

das práticas religiosas de origem e influência africana para a preservação da memória e patrimônio imaterial das populações negras, especialmente em decorrência da característica de transmissão dessas tradições através da oralidade.

Por fim, no sábado, dia 22 de maio de 2021, foram veiculados três vídeos com depoimentos de líderes religiosos de religiões de matriz africana: a Yalorixá Mirian T’Oyá, o Babalorixá Jean Ty Onirá e o Pai André Trindade. A gravação desses depoimentos teve o objetivo de documentar a presença de casas de culto de matriz africana em Itajaí, registrando a relação desses espaços com a cidade, bem como valorizar as histórias de vida dessas lideranças religiosas e promover maior conhecimento sobre as manifestações religiosas afro-brasileiras hibridizadas, para o combate ao preconceito e à intolerância religiosa.

Todas as atividades realizadas tiveram público que pode ser considerado expressivo, contabilizado através das participações nos eventos ao vivo e posteriores visualizações dos registros veiculados, num momento em que o Museu Histórico de Itajaí ainda se encontrava fechado para o atendimento presencial ao público. Pode-se considerar que o evento atingiu o público-alvo, visto a repercussão no engajamento nos canais virtuais da instituição, bem como manifestações pessoais de valorização da iniciativa.

Considerações finais

Percebemos a necessidade de os museus buscarem alternativas criativas para se tornarem mais inclusivos, especialmente em momentos de crise, onde a desigualdade social se amplia e os espaços de debate e representatividade se tornam cada vez mais necessários.

O Museu Histórico de Itajaí possui um longo caminho pela frente até consolidar uma representatividade afro-brasileira mais significativa em seus acervos e necessita dar continuidade às ações propostas, pois os resultados são previstos a médio e longo prazo.

É fundamental que ações desse tipo componham o Plano Museológico da instituição, atualmente em elaboração da etapa Diagnóstico, bem como o permanente diálogo com outras instâncias governamentais possam contribuir para a elaboração e

ampliação de políticas públicas de valorização da população negra na sociedade itajaiense.

Iniciativas como a programação proposta pelo Museu Histórico de Itajaí são fundamentais nesse sentido e por isso devem ser divulgadas, discutidas e melhoradas, esse foi o objetivo da participação nesse importante evento de discussão sobre patrimônio cultural.

Referências

COSTA, Moacir da. **Negros em Itajahy Da invisibilidade à visibilidade**: mais de 150 anos de história. Moacir da Costa e José Bento Rosa da Silva. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2010.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e a musealização. In: ICOFOM LAM 99: Museologia, filosofia e identidade na América Latina e no Caribe. **ENCONTRO REGIONAL**, 7., 1999. Coro, Venezuela. Documentos de Trabalho. Coro, 1999. p.50-55.

DA CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo. Museus, Memórias e Culturas Afro-Brasileiras. **Revista Do Centro de Pesquisa e Formação**, 2017.

DA CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo. Memórias afro-brasileiras institucionalizadas. Tentando ler exposições de Museus e seus periódicos. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 26, 2003.

SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VALENTE, Maria Esther. Educação em museus: a dimensão educativa do museu. **Museu e Museologia**: interfaces e perspectivas, v. 11, p. 83-98, 2009.



POTENCIALIDADE PATRIMONIAL: PROBLEMÁTICA E ESTUDO DE CASO

Gabriel Henrique de Oliveira Furlanetto | Univille | gabriel28_oliveira@hotmail.com
Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes | Univille | sandraplcguedes@gmail.com

Introdução

Este artigo tem como objeto de estudo o Castelo Coradelli, uma construção residencial privada, localizada em Joinville/SC, que chamou atenção local e nacional por causa de sua beleza. Assemelha-se a um castelo de contos de fadas e se contrasta na paisagem de um dos bairros do município.

Nessa questão, é considerável entrar em um debate sobre a patrimonialidade desse imóvel. Para isso, é imprescindível produzir uma revisão bibliográfica sobre patrimônio cultural, fazendo um recorte no âmbito da cidade de Joinville. À vista disso, é preciso comentar sobre os bens histórico-tradicionais, algumas dissertações epistemológicas da socióloga Nathalie Heinich (2018) e a patrimonialização pelo efeito de “contaminação”.

Portanto, o artigo pretende analisar se o Castelo Coradelli, por suas especificidades únicas na região, apresenta potencialidades patrimoniais e, caso confirmado, quais seriam.

A fabricação do patrimônio cultural: a potencialidade patrimonial pelo tradicional-nacional

Quando nasce um bem cultural? Como um patrimônio cultural poderia surgir? Existiriam diferentes “nascimentos”? A socióloga francesa Nathalie Heinich (2018) dissertou sobre as possibilidades do surgimento de um patrimônio cultural. Nessa questão, formato, temporalidade, raridade e significação social são algumas das configurações que fomentam essa discussão. Consequentemente, um bem cultural não há de surgir apenas de um fator, mas também pelas circunstâncias da contemporaneidade – em que está presente o alargamento da conceituação de

patrimônio cultural (VENERA; ALBUQUERQUE, 2019) –, de diversos aspectos que fundamentem a patrimonialidade e a oficialização da preservação de um bem.

[...] o Patrimônio Cultural é um conceito em movimento e aparece todas as vezes em que a condição social oferece demandas de passados, ou quando existe em pauta a ideia de desaparecimento, de ameaça de uma perda. Patrimônio está associado às ruínas de algo, a destruição e luto. Portanto, o passado tornou-se uma demanda no tempo presente acarretando o “imperativo de conservação” [...] (VENERA; ALBUQUERQUE, 2019, p. 88).

No andamento desse debate, é necessário conhecer os configuradores do patrimônio cultural. Nos estudos historicamente tradicionais, o patrimônio cultural está diretamente relacionado à preservação de identidade nacional (SILVA, 2016), muito atrelado a uma questão étnica que, seguidamente, faz jus à questão de antiguidade, comentada por Heinich (2018) como um dos valores de bens culturais – precisamente seu “valor de antiguidade”. Além disso, quando se fala de patrimônio cultural, é relevante mencionar a conceituação de “patrimônio histórico”, mais estrita na significância e focalizada em aspectos que valorizam muito mais o nacional do que o diversificado-regional. Nesse tópico, a constituição de patrimônio histórico no Brasil é anterior ao conceito de patrimônio cultural, justamente pela demasiada ênfase que, politicamente, tinha para com os reflexos de nacionalidade (GONÇALVES, 2016) – o luso-brasileiro – em detrimento de, por exemplo, edificações indígenas, germânicas e afro-brasileiras.

Por essas constatações, sabe-se que o patrimônio cultural nasce e se configura pela nacionalidade. Contudo, o século XX apresentou emergentes situações de aumentar o número de bens a serem considerados patrimônios culturais, na situação em que a modernidade estava apresentando decepções sociais quanto às mentalidades nacionalistas, causadoras dos regimes totalitários etnicamente excludentes (NAPOLITANO, 2020). Nesse período, as renovações culturais estavam se desprendendo das perspectivas e métodos científicos tradicionais (PESAVENTO, 1995), que foram insuficientes para suprir toda a demanda social que o ocidente estava experimentando (HOBBSAWM, 1995). Por consequência, se o patrimônio cultural dita sobre a identidade humana (e que essa última estava sofrendo muitas rupturas no âmbito da modernidade ocidental), ratifica-se que tudo isso tenha resultado no alargamento das coisas que

devem ser consideradas bens culturais. Ora, se um bem nacional não é capaz de representar as diversidades e amplitudes culturais da modernidade, então é claro que o campo do patrimônio cultural ganharia maiores independências epistemológicas e sociais.

Portanto, é relevante conhecer as discussões de Heinich (2018) sobre **quatro categorias** que se encaixariam nos “nascimentos do patrimônio cultural”: prescritos e unívocos; prescritos e ambivalentes; latentes; e proscritos.

O primeiro critério (prescrito e unívoco) fala sobre um bem que, de antemão, já possui características que convergem para com aquilo que tradicionalmente já está preestabelecido num patrimônio cultural: majoritariamente, a sua antiguidade e seu estado de conservação (HEINICH, 2018). Ou seja, prescrito pelo motivo de que, no pensamento tradicional, sabe-se que é imprescindível que seja muito antigo para que um bem seja considerado patrimônio cultural, o que leva a confirmar o conceito de “unívoco”, pois o consenso acadêmico em relação à necessidade de que o bem seja antigo é mais presente. Nessa questão, não importa o quanto um determinado edifício seja subjetivamente belo, demasiadamente diferente ou, até mesmo, seja residência de uma determinada personalidade muito importante para a sociedade (políticos e celebridades, por exemplo), dado que esse primeiro critério só releva discriminadamente o assunto sobre a antiguidade do bem. Nessa discussão, a conclusão se baseia na premissa de que se não é antigo, não deve ser patrimonializado.

O segundo critério (prescrito e ambivalente) considera, principalmente, que a patrimonialização possa ocorrer com edifícios que se caracterizam pelas suas raridades (HEINICH, 2018). No entanto, por ser um critério incerto (nesse caso, “ambivalente”), não constitui, de regra, que um bem poderá ser considerado patrimônio cultural de uma nação apenas pelo fato de ser raro. Aliás, pela realidade de ser prescrito e ambivalente, é um critério que epistemologicamente não teria a mesma instantaneidade de debate quanto o critério de antiguidade.

O terceiro critério, o latente (HEINICH, 2018), é, como está presente implicitamente no próprio conceito, algo “incerto”. A socióloga, em seu artigo “*The Making of Cultural Heritage*” (2010-2011)¹, não esclarece em tal documento as

¹ Traduzido ao português do Brasil pelos doutores Fernando Cesar Sossai e Diego Finder Machado.

especificidades desse critério. Porém, justamente pela falta de exatidão, há de inferir que o critério latente ditaria sobre fundamentalidades estranhas ao debate em questão, algo que escapasse tanto de critérios unívocos quanto dos ambivalentes.

Por fim, o quarto e último critério (HEINICH, 2018) seria a “beleza”. Como comentado pela socióloga, esse critério ancora-se nas subjetividades, fazendo com que a abertura do debate sobre a patrimonialização não tenha muita solidez, sendo essa última encontrada no primeiro e no segundo critérios, pois, se um bem é esteticamente bonito para alguém, poderá não ser para outros. Desse modo, a socióloga usa a palavra “proscrito” – talvez almejando escrever o antônimo de “prescrito”: “antes de escrito” (pré-escrito) e “depois de escrito” (pós-escrito) –, possivelmente querendo dizer que o critério de beleza é estabelecido após o conhecimento de um determinado bem, enquanto supostamente os critérios de antiguidade e raridade são, de antemão, conhecidos.

Em vista disso, a autora apresenta quatro critérios que parecem estar presentes nas decisões relacionadas à escolha de um edifício para que se enquadre (em ao menos um deles) na categoria de patrimônio cultural (HEINICH, 2018). Entretanto, se os quatro critérios são as quatro “permissões” de patrimonialização, elas não revelam diretamente o motivo que leva o bem a essa condição. As categorias epistemológicas para isso são as dos **valores** (HEINICH, 2018), que, diante disso, são cinco: autenticidade, antiguidade, raridade, beleza e significação. De mais a mais, não confundir três dos quatro critérios com três dos cinco valores: o critério de antiguidade com o valor de antiguidade; o critério de raridade com o valor de raridade; e o critério de beleza com o valor de beleza. Em síntese, cada um deles, apesar de semelhantes, são preliminarmente diferentes. Enfim, há os critérios e há os valores.

Atinente ao primeiro valor (autenticidade), de acordo com o que já foi dito pela socióloga, todo patrimônio cultural o possuirá. Não importa qual seja, o valor de autenticidade é absolutamente universal para os patrimônios e acompanha os restantes outros quatro valores. A pesquisadora (2018, p. 180) diz o seguinte: “O valor de autenticidade, referindo-se à integridade do vínculo entre o estado atual do objeto e sua origem. Esse valor é uma condição absoluta, presente em qualquer caso: pode ser considerado o próprio âmago do patrimônio [...]”.

O valor de antiguidade, o segundo valor, é a característica clássica dos bens históricos, em razão de que, numa perspectiva tradicional, dela se valem as preservações². Mais adiante, será dissertado sobre alguns casos de Joinville que cruzam com o valor de antiguidade, sendo esses o Bar Tigre, a Casa Amarela (DIAS; GUEDES, 2018) e o Palacete Niemeyer (SILVA, 2016). Referente a outro cenário de Santa Catarina, o Museu Victor Meirelles (GONÇALVES, 2016). Ademais, também há como exemplo (no contexto federal) os bens inscritos em livro do SPHAN/IPHAN em boa parte do século XX (GONÇALVES, 2016). Ainda sobre o valor de antiguidade, Heinich (2018, p. 180) fala o seguinte: “[...] O valor de antiguidade, referindo-se à duração do vínculo com a origem: absolutamente relevante a uma concepção mais tradicional ou de senso comum, relativamente relevante a uma concepção mais científica [...].”

No que concerne ao valor de raridade (o terceiro valor), o edifício requereria um enorme contraste em relação a outras construções levantadas – essa conceituação de valor de raridade é simples: se baseia nas excepcionalidades do edifício. “[...] O valor de raridade, referindo-se ao pequeno número de itens existentes em uma mesma categoria: mais relevante a uma concepção tradicional ou de senso comum, enquanto a abordagem científica pode valorizar um item por seu pertencimento a uma série [...]” (HEINICH, 2018, p. 180).

O quarto valor, a beleza, se trata do quanto um bem apresenta uma estética abundantemente avantajada para muitos olhares, ao ponto de levá-lo à preservação. Nesse quesito, a relatividade sobre o que é de fato algo deslumbrante há de tornar o assunto de preservação mais complicado, assim como já o é para o comentado critério de beleza.

[...] o valor de beleza, qualquer que seja o seu critério: harmonia, simetria, elegância, adornos sofisticados etc. (relevante a uma concepção tradicional ou de senso comum); ou tipicidade, perfeita

² “No patrimônio cultural [...] estão envolvidas interações entre dimensões temporais, uma vez que se estabelece um jogo constante entre presente, passado e futuro: o que é definido como patrimônio cultural, no presente, remete à sua inscrição na duração (há quanto tempo um determinado artefato foi elaborado, desde quando uma dada manifestação cultural se processa). Pensá-lo exige, ainda, uma reflexão sobre usos e significados que já teve, tem e poderá vir a ter, em especial porque supõe ações que objetivam sua permanência. O tempo do patrimônio cultural é, portanto, o tempo histórico, por sua vez definido por uma tensão constante, renovada no presente, entre o vivido e o que se espera viver” (KOSELLECK, 2006, p. 313 *apud* GONÇALVES, 2016, p. 10).

correspondência com as propriedades da categoria (relevante a uma abordagem científica) [...] (HEINICH, 2018, p. 180).

O quinto e último valor, o de significação, pode ser considerado o de caráter mais emblemático, visto que, por meio dele, os outros quatro valores podem ser ressaltados, além de poder explicitar uma demarcação social, cultural, política, entre outras. “[...] O valor de significação, referindo-se à capacidade de transmitir um significado, de simbolizar algo, de aceitar comentários, interpretações, etc.: mais relevante a uma abordagem científica” (HEINICH, 2018, p. 180). Diante disso, esse valor vai além do que os outros quatro podem proporcionar. Exemplo: sambaquis³ são muito antigos (valor de antiguidade), mas são patrimônios culturais por causa dos povos pré-coloniais que os construíram (valor de significação). Referente ao valor de raridade, o que socialmente importaria se não houvesse, através de um significado, um retorno da população local ou nacional? Isso vale também para o valor de autenticidade que, não importando o quão bem conservado esteja um bem desde sua criação até o estado atual, se da mesma maneira houvesse poucas (ou simplesmente não houvesse) pessoas para contemplar algo que o significasse.

À vista disso, conhecem-se cinco valores que, de acordo com Heinich (2018), caracterizam o patrimônio cultural. Esses valores devem ser considerados anteriores aos critérios apresentados pela socióloga, porque os critérios abrem a possibilidade de preservação (eles abrem a porta da preservação), mas os valores constituem o bem (o que faz os bens entrarem pela porta da preservação). Estendendo os exemplos didáticos, o que resolveria uma porta aberta se ninguém entrasse por ela? Os valores podem ser percebidos no cotidiano e dele nascem, mas os quatro critérios só entram em pauta quando esses mesmos valores, imbuídos no edifício, permitem que alguém chegue num edifício e diga: “Isso deveria ser preservado”.

A potencialidade patrimonial pelo efeito de “contaminação”

No decorrer da cotidianidade, alguns indivíduos se destacam pelas suas práticas e representações. Nesse sentido, quando essas mesmas pessoas recebem fama e são

³ É a categoria dos sítios arqueológicos pré-coloniais compostos pela **sobreposição de muitas camadas de restos faunísticos, principalmente conchas de moluscos**, formando verdadeiros montes. (CARDOSO; SILVA; ZAMPARETTI, 2019, p. 11).

destacadas pelos seus feitos, muito do que produziram tende a ser preservado ou demasiadamente valorizado. No que tange ao patrimônio cultural, alguns indivíduos podem influenciar o tombamento de um bem, quando esse mesmo indivíduo, como tal, teve forte envolvimento com um determinado edifício.

No que se refere ao Brasil, especificamente no estado de Santa Catarina, há o Museu Victor Meirelles (GONÇALVES, 2016). Esse local foi a residência natal do desterrense – onde hoje é a atual Florianópolis – Victor Meirelles, pintor da icônica obra “A Primeira Missa no Brasil”, dentre outras. Nesse contexto, a importância não estava necessariamente na casa em si, mas na história de quem ela estava envolvida. A casa, diante disso, foi tombada e se tornou museu justamente por ter sido a moradia natal do pintor em questão.

[...] não foi propriamente o bem edificado entendido como excepcional, mas sim a trajetória de um dos antigos moradores da edificação, pintor que se destacou nacionalmente por seus amplos painéis pictóricos que tematizavam aspectos da história do Brasil. A excepcionalidade, nesses casos, foi identificada ao acontecimento ou à pessoa, e transferida ao bem edificado: o tombamento operou por contaminação (GONÇALVES, 2016, p. 91).

Todavia, essa edificação apresentou contradições com o seu tombamento. Segundo Janice Gonçalves (2016), o pesquisador Oswaldo Rodrigues Cabral (1903-1978) foi um dos que se contrapuseram ao cuidado para com essa construção:

[Victor Meirelles nasceu] naquela casa da rua da Conceição, esquina da [rua] da Pedreira, esta atualmente com o seu nome, *casa que, embora sem qualquer valor arquitetônico, não tendo outra coisa que a valorize senão o haver abrigado o nascimento do pintor ilustre, é verdadeiro trambolho atravancando inutilmente o meio da rua*. Foi tombada pela Diretoria do Patrimônio Histórico, restaurada duas vezes, e serve, aliás muito mal, por falta de ambiente amplo e capaz, de depósito a algumas obras devidas ao famoso pincel. Pouco visitada, mal conhecida, tratada com desprezo, *só tem servido para inutilizar as poucas telas que deveria resguardar, pois sobre elas deixa escorrer as águas do telhado e as contamina com o caruncho das paredes*. No momento em que escrevo [entre 1971 e 1972?], passou novamente por outra reconstrução, quando o certo seria a demolição e a custódia das telas em museu instalado em prédio adequado. Se a casa ainda tivesse o menor valor arquitetônico, vá lá que se conservasse. Mas, as que tinham tal valor, casas que eram típicas de uma época, de um estilo – estas já foram demolidas [...] (CABRAL, 1979 *apud* GONÇALVES, 2016, p. 93-94).

Em uma curta análise do excerto acima, Cabral apresentou descontentamento ao tombamento da construção. Ele observou esse ato como inútil e que não valia a pena o esforço de conservar o edifício. Além dessas considerações, ele se expressou de modo pejorativo, trazendo à tona a dificultosa questão do tombamento por “contaminação”. Outrossim, como se pode ver, esse tipo de tombamento setoriza o bem patrimonial em dois tópicos: o seu significado enquanto somente edifício e o seu significado enquanto refletor de personalidades. Em consequência, removido o fator de “edifício contaminado” (como espelho de uma personalidade), tira-se toda a sua significação, pois ela habita integralmente na pessoa que se envolveu com a materialidade do bem.

Em face do exposto, a potencialidade patrimonial também se configura por “contaminação”. A problemática apresentada é necessária pôr em debate para que possam ser fomentadas ideias sobre as consequências negativas e positivas em patrimonializar um bem somente pelo aspecto de personalidades. No que tange às dissertações de Heinich, a “contaminação” cruzaria com o valor de significação.

Exposição de caso: Bar Tigre e Casa Amarela

Nas discussões de patrimônio cultural, há de ser comum o debate se determinados bens merecem ou não ser preservados. Em Joinville/SC, uma discussão exemplar do gênero, iniciada em 2007, é a questão do Bar Tigre e da Casa Amarela (DIAS; GUEDES, 2018).

Esses dois imóveis (que já foram demolidos) fizeram parte de um dos ápices de discussão sobre patrimônio cultural no município. Na época em questão, essas duas construções estiveram em uma área em que foi objetivada a construção de um hipermercado (que já está concluído e com alguns anos em atividade). Para isso, foi almejada a destruição deles para que o levantamento do hipermercado pudesse ser efetivado – apesar disso, e diante do tamanho do debate local, a rede de supermercados até manifestou interesse em preservar a Casa Amarela, o que de fato não aconteceu, pois isso foi devido a uma das decisões do judiciário, dando permissão para a demolição da Casa Amarela em julho de 2008 (DIAS; GUEDES, 2018).

Nessas circunstâncias, dois jornais que circulavam na cidade expuseram vários comentários relativos ao debate em torno desses dois edifícios. O assunto gerido é se

eles deveriam ser tombados. Porém, houve muitos comentários desfavoráveis em relação à preservação desses dois bens, assim como também comentários favoráveis, na premissa de que eles deveriam, sim, ser tombados.

Mas, afinal de contas, qual foi a potencialidade patrimonial apresentada por esses dois edifícios? Acima de tudo, não representavam algo que conjurava a identidade nacional do Brasil, não tendo eles, conseqüentemente, parte de uma das características do patrimônio histórico-tradicional. Além disso, não houve alguma personalidade muitíssimo importante que justificasse uma patrimonialização por “contaminação”. Finalmente, uma das indagações seria a seguinte: haveria alguma articulação que revelasse uma patrimonialidade⁴ do Bar Tigre e da Casa Amarela? Referente ao segundo edifício, o jornalista Osny Martins disse o seguinte:

Para mim não eram patrimônio cultural de jeito nenhum. Para mim era uma construção normal, caidinha ali. Feia por sinal. [...] **Ela só foi lembrada no momento em que veio um grande empreendimento comercial...** até ali ela estava completamente abandonada, esquecida da população, dos residentes, do município, das autoridades culturais, da Fundação Cultural... de todo mundo (DIAS; GUEDES, 2018, p. 53, grifo nosso).

Em resumo, ele comentou que a Casa Amarela não era lembrada antes do debate em questão, o que leva a rebaixar a possibilidade de esse bem ter refletido uma grande consideração social na cidade de Joinville, para que verdadeiramente chegasse ao ponto de articular alguma patrimonialidade. Em contrapartida, houve premissas que favoreceram a preservação desse bem, visto que esse debate só veio à tona justamente pelo conflito que dicotomizou o assunto entre preservação e demolição. Por essas circunstâncias, resta concluir que, nas medidas da socióloga Nathalie Heinich (2018), o critério que abriria a porta da preservação desse bem seria (talvez) o do “prescrito e unívoco”, acompanhado do valor de antiguidade. Ademais, possivelmente presente –

⁴ No campo do patrimônio, o rito de instituição pode ser efetuado a partir de processos que seguem uma lógica formal, estruturado por etapas e procedimentos previstos na legislação e decorrentes do trabalho administrativo, como o mecanismo de proteção do tombamento. Todavia, cabe destacar que a patrimonialização de um bem não exige, necessariamente, que este bem seja objeto de mecanismos jurídicos, podendo ser realizada por meio de processos menos formais (SILVA, 2016, p. 24).

mas altamente questionável – seria também o critério de “latente”, na duvidosa pergunta sobre o envolvimento desse bem (e do Bar Tigre) na vizinhança circundante.

Na ênfase sobre os valores, autenticidade e antiguidade são os que de fato explicitam a condição desses bens. Autenticidade, por resguardarem as suas condições de originalidade desde seus tempos de funcionamento. Antiguidade, por adentrarem num debate, caracterizado pelo senso comum de patrimônio cultural, referente às suas preservações – e esse último é majoritariamente imbuído de que é necessário ser antigo para poder ser preservado.

Em contrapartida, a falta de potencialidade patrimonial desses dois bens baseia-se na enorme contrariedade que esses edifícios tiveram em relação a considerações sociais (DIAS; GUEDES, 2018). Falta de valor histórico/cultural, escombros e obstáculos ao desenvolvimento urbano foram as principais caracterizações que esses edifícios receberam. Quanto a esse último aspecto (obstáculo ao desenvolvimento), é necessário ressaltar que a cidade de Joinville foi altamente permeada pelo mito do empreendedorismo alemão, no pressuposto de que a industrialização e a urbanização do município foram possibilitadas pelo “espírito germânico” (COSTA, 2005). Esse imaginário criou circunstâncias etnicamente discriminatórias e valorizou exacerbadamente os simbolismos alemães. Em toda essa questão, é necessário indagar se a conservação do Bar Tigre e da Casa Amarela confluía pelo “espírito germânico”, dado que a preservação desses bens, na visão de algumas pessoas, atrapalharia o tão almejado desenvolvimento urbano e que, de certo modo, não colaboraria na perpetuação da identidade germânica.

Sendo assim, a potencialidade patrimonial do Bar Tigre e da Casa Amarela foi considerada baixa. Majoritariamente observada de maneira negativa, não correspondeu ao tradicional-nacional, ao efeito de “contaminação” e à patrimonialidade. Não tendo considerável valor social antes do debate sobre seus possíveis tombamentos, se encaixaram, em grande medida, no valor de antiguidade (podendo discorrer também em considerações arquitetônicas), representando poucas significâncias na cidade de Joinville.

Exposição de caso: o Palacete Niemeyer

Diferentemente do caso do Bar Tigre e da Casa Amarela, há um edifício em Joinville que teceu um debate mais favorável em relação à sua patrimonialização: o Palacete Niemeyer. Na década de 1980, esse imóvel foi adquirido por um banco para que, após sua demolição, fosse construído um edifício sede dessa instituição bancária (SILVA, 2016). Por essa realidade, houve pessoas que se posicionaram contra e a favor no que tange à demolição desse palacete. Nessa questão, no contexto das pessoas que eram desfavoráveis, emergiram os seguintes tópicos argumentativos: residência familiar do comerciante Luiz Niemeyer, “chão histórico”⁵ da terceira sede da diretoria da Colônia Dona Francisca, “chão histórico” de uma das antigas escolas da localidade e, por último, beleza arquitetônica (SILVA, 2016).

Quanto à residência ter sido do destacado comerciante, poder-se-ia usar a conceituação de potencialidade patrimonial pelo efeito de “contaminação”. Luiz Niemeyer foi um influente político e comerciante local. Era filho de um ex-diretor da Colônia Dona Francisca e genro do comerciante, industrial e político Hermann August Lepper. Por consequência, um dos valores desse bem seria o de significação, na difícil situação se o fato de ter sido moradia de Luiz Niemeyer representava algo que fosse historicamente relevante. Nesse sentido, Osvaldo Colin (que foi presidente do banco em questão entre 1979 e 1985) dissertou que o palacete não possuía história, dado que já houve circunstâncias em que várias residências de “famílias tradicionais” (conceito utilizado por ele para, possivelmente, referenciar famílias de destaque) também já foram demolidas, o que, nesse caso, justificaria a demolição do palacete (SILVA, 2016).

Referente ao terreno do palacete estar no “chão histórico” da terceira sede da diretoria da Colônia Dona Francisca e de uma antiga escola, isso também abordaria o valor de significação. Segundo Silva (2016, p. 158), a pesquisadora Elly Herkenhoff (1906-2004) ditou que

o valor mais importante atribuído ao imóvel não dizia respeito ao valor arquitetônico da edificação. Mais do que isso, ela atribuiu valor ao “chão” que havia sido utilizado para sediar diferentes instituições ao longo dos primeiros cinquenta anos da cidade. Assim, para ela aquele local possuiria o potencial de mobilizar memórias, que representavam diferentes aspectos da história do município.

⁵ “Chão histórico” significa a patrimonialidade do terreno que foi utilizado para construções históricas já demolidas (SILVA, 2016).

Concernente à sua arquitetura, o imóvel esteve envolvido em uma discussão em que ora eram apontadas as suas qualidades, ora era perspectivada a contemplação do prédio da sede do banco que, em vista disso, solaparia em magnitude a paisagem do palacete. Herkenhoff não relevou as suas características estéticas, destacando, portanto, o seu “chão histórico” em detrimento de suas condições de aparência (SILVA, 2016). Já o arquiteto Ruben Neerman disse o seguinte: “[...] seu valor arquitetônico e paisagístico é indispensável e, se possível, deve ser poupado. É um neo-clássico modesto mas numa área histórica. De qualquer lugar da rua do Príncipe pode ser visto apesar das construções próximas” (SILVA, 2016, p. 162). Sendo assim, o valor de beleza também esteve presente.

No entanto, mesmo que o imóvel não tenha sido demolido e, por conseguinte, oficialmente tombado em 2001 – e o prédio do banco ter sido construído ao lado do palacete –, o debate em torno de sua patrimonialização esteve inflamado na dicotomia entre “preservação contra desenvolvimento – memória contra urbanização” (SILVA, 2016). Abordando o já comentado mito do espírito do empreendedorismo alemão (COSTA, 2005), foi dito que a destruição do palacete não desonraria as memórias dos fundadores (mesmo que o imóvel não caracterizasse os aspectos germânicos), pois a sua demolição representaria o imponente espírito desenvolvimentista dos colonizadores (SILVA, 2016).

Dessarte, o tombamento do Palacete Niemeyer cruzou com os valores de autenticidade, antiguidade, beleza e significação (tendo o valor de beleza inferior ao valor de antiguidade). O que “abriu a porta” do tombamento do imóvel foi o critério prescrito e unívoco de antiguidade.

Estudo de caso: o Castelo Coradelli

Nas práticas da cotidianidade humana, perspectivas, desejos e impressões emergem no meio social. Assim sendo, os resultados podem revelar bens e ações que se diferem profundamente da maioria das realizações humanas. Nesse tópico, o Castelo Coradelli, edifício residencial privado da cidade de Joinville, apresentou grandes considerações sociais, a ponto de ter materiais jornalísticos escritos – de circulação local e nacional (REDAÇÃO NSC, 2016; PIZZAMIGLIO, 2016) – e produções audiovisuais, além

de mensagens e notas em canais formais e informais de redes sociais (REDAÇÃO NSC, 2016). Além do mais, o edifício já recebeu visitas turística e escolar.

Essa realidade poderia evidenciar que o edifício apresenta resquícios de patrimonialidade. Apesar de não haver considerável demanda sobre sua futura preservação, ele caracterizou uma parte da paisagem do município. Nessa questão, as considerações que obteve foi justamente pela estética, caracterizando, desse modo, o valor de beleza. Esse imóvel residencial tem por volta de 700 metros quadrados, 16 torres grandes, 32 torres pequenas, 21 cômodos (PIZZAMIGLIO, 2016), 21 arcos (TORRES, 2016) e 120 lâmpadas internas e/ou externas. O castelo, no lado de fora, tem paredes brancas, vidraças verdes e chão em ciano. À noite, quando as lâmpadas externas ficam acesas, o edifício fica com um enorme brilho esverdeado. Em suma, a construção se assemelha a um castelo de “contos de fadas”.

Figura 1 — Castelo Coradelli à tarde



Fonte: Blog da Arquitetura, 2016.

Figura 2 — Castelo Coradelli à noite



Fonte: Redação NSC, 2016.

Outrossim, essa casa apresenta, de certo modo – além do valor de autenticidade –, o valor de raridade, dado que construções desse tipo são exacerbadamente incomuns no território brasileiro.

Adentrando em uma discussão sobre sua suposta patrimonialidade, é necessário mencionar que tal edifício está longe de ter o valor de antiguidade, pois sua construção foi iniciada em 1996 (PIZZAMIGLIO, 2016). Adjunto a isso, e atinente ao valor de significação, tal característica nesse edifício é incerta, porque seria necessário conhecer cientificamente as representações sociais e memórias em torno do castelo.

Dito isso, considera-se que o Castelo Coradelli tem potencialidades patrimoniais, mas que, do mesmo modo, não apresenta relevantes critérios de preservação. Por ser

um edifício residencial e em uso, os critérios de Heinich (2018) provavelmente tendem a não convergir de modo coerente, mesmo que os critérios latentes, proscritos e prescritos e unívocos possam demonstrar um pouco de convergência.

Considerações finais

Como se pôde analisar, a discussão atinente ao Castelo Coradelli circula epistemologicamente em recortes de debates sobre patrimônio cultural.

As definições de Nathalie Heinich (2018) sobre o que definiria um bem como passível de patrimonialização se encaixam no imóvel estudado. Perpassando do histórico-tradicional ao assunto de patrimonialidade, nota-se como um bem pode ser introduzido nas complexidades da discussão sobre preservação, na referenciação de patrimonialidade e suas questões.

Assim, deixa-se a questão: um bem, que a princípio poderia ser caracterizado como fruto de uma excentricidade de seu proprietário/construtor, poderia ser considerado patrimônio municipal?

Referências

CARDOSO, Jessica Mendes; SILVA, Renata Estevam da; ZAMPARETTI, Bruna Cataneo. **Sambaquis: uma história antes do Brasil: guia didático**. São Paulo: MAE/USP, 2019.

COSTA, Iara Andrade. A cidade da ordem: Joinville – 1917-1943. In: GUEDES, Sandra P. L. de Camargo (org.). **Histórias de (I)migrantes: o cotidiano de uma cidade**. 2. ed. Joinville: UNIVILLE, 2005. cap. 4, p. 104-159.

DIAS, Maria Cristina Marques; GUEDES, Sandra P. L. Camargo. Representações sobre o patrimônio na imprensa escrita de Joinville – o caso do Bar Tigre e da Casa Amarela. **Revista Confluências Culturais**, v. 7, p. 40-59, 2018. ISSN 2316-395X. Disponível em: <<https://bit.ly/31jQNfw>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

GONÇALVES, Janice. **Figuras de valor: patrimônio cultural em Santa Catarina**. Itajaí: Casa Aberta, 2016.

HEINICH, Nathalie. A Fabricação do Patrimônio Cultural. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, n. 32, p. 175-186, 2018. ISSN 2238-9717. Disponível em: <<https://bit.ly/31dkzTa>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **História contemporânea 2: do entreguerras à nova ordem mundial**. São Paulo: Contexto, 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História**, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

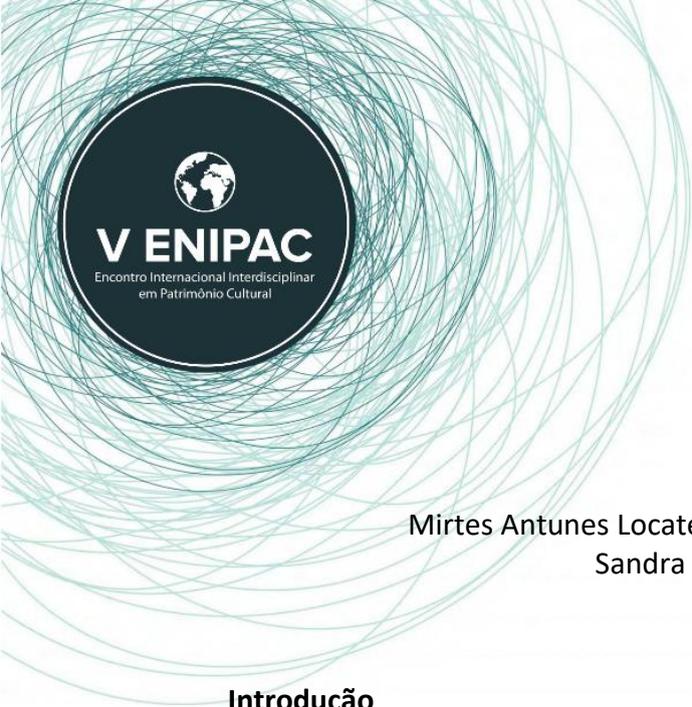
PIZZAMIGLIO, Kleber. Homem constrói há 20 anos o próprio castelo em Joinville: 'Me sinto um rei'. **G1**, [s.l.], 11 de jun. de 2016. Disponível em: <<http://glo.bo/1ZGsWdJ>>. Acesso em: 21 out. 2021.

REDAÇÃO NSC. Castelo de morador de Joinville é destaque nas redes sociais. **NSC Total**, [s.l.], 26 de jun. de 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2ZHRQW2>>. Acesso em: 30 out. 2021.

SILVA, Bruno da. **A construção do campo do patrimônio cultural: políticas de preservação, instâncias, mecanismos e agentes culturais em Joinville, SC (1951-1984)**. Orientadora: Janice Gonçalves. 2016. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

TORRES, Aline. Com pouco dinheiro, morador de Joinville constrói, em 20 anos, seu castelo. **UOL**, Florianópolis, 26 de jun. de 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3phb9hw>>. Acesso em: 21 out. 2021.

VENERA, Raquel Alvarenga Sena; ALBUQUERQUE, Wesley Batista. O que as práticas narrativas de testemunhos dizem sobre o Patrimônio Cultural? **Revista Memórias em Rede**, v. 11, n. 21, p. 83-107, 2019. ISSN 2177-4129. Disponível em: <<https://bit.ly/3I5cCQB>>. Acesso em: 26 nov. 2021.



PAISAGEM SONORA E O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL: UM ESTADO DA ARTE

Mirtes Antunes Locatelli Strapazzon | Univille | mirteslocatelli@gmail.com
Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes, Dra. | Univille | sandraplcguedes@gmail.com

Introdução

“Existe a archeologia da arte,
porque não há de existir a archeologia da industria”
(VITERBO, 1896, p. 193)

“Ainda hoje, o moinho em ruínas, quer no alto da montanha,
quer no fundo do valle, soprando a música do vento, ou murmurando
a música das águas é um dos mais bellos enfeites panorâmicos que eu conheço”
(VITERBO, 1896, p. 195)

Iniciar esta escrita trazendo o imaginário de infância nas palavras poéticas de Viterbo (1986) é expor a arte para além de quadros pintados, textos interpretados em palcos ou fotografias como registro de memória no álbum de família.

É buscar a música em cada objeto que pode produzir sonoridades, sejam os sons da natureza, das vozes humanas, dos carros na rua, do movimento urbano em geral, da indústria a pleno “vapor” ou mesmo de um moinho desativado há tempos. Pois a música também é composta de pausas e silêncios sonoros com o ritmo pulsando até aparecer outro som, na memória ou na escuta do ambiente.

Nessa perspectiva de sonoridades e indústrias, habitando e investigando um território na cidade de Joinville, em Santa Catarina, com grandes e importantes indústrias, sendo reconhecida para investimentos no setor industrial, contando com infraestrutura e um desenvolvimento econômico e social atuante, é que partimos para uma pesquisa na metodologia do estado da arte com o tema “*soundscape*” ou paisagem sonora e patrimônio industrial.

Importante destacar que paisagem sonora é um neologismo criado pelo músico, compositor e pesquisador canadense Murray Schafer (2011) para a tradução de “*soundscape*” em países latinos. Seus estudos desde a década de 1960/70 perpassam pela ciência, sociedade e artes num movimento de apreciação dos sons no transcorrer da passagem do tempo histórico. A paisagem sonora do tempo rural (sonoridades de animais, chuvas, trovões); da mudança do tempo em que os carros de bois foram substituídos pelos carros à manivela e mais tarde motorizados; da vida urbana (buzinas, passos e vozes humanas), do nascimento e evolução das fábricas (sons de metais e máquinas), da mudança social pós industrial e das transformações sonoras, ruidosas e por vezes, por que não dizer, musicais.

Assim, Schafer (2011, p. 18) situa o território básico de estudos da paisagem sonora:

Com a acústica e a psicoacústica aprenderemos a respeito das propriedades físicas do som e do modo pelo qual esse é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade aprenderemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes, e particularmente com a música, aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é da imaginação e da reflexão psíquica.

Desse modo, a paisagem sonora está relacionada com a música, o bem-estar social e o ambiente, que consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos. Os estudos demonstram que após a revolução industrial, a paisagem sonora foi alterada, pois “incluíam o uso de novos metais, como ferro e estanho fundidos, bem como as novas fontes de energia, como o carvão e o vapor” (SCHAFER, 2011, p. 107). Os ruídos das máquinas nas indústrias se colocaram à frente das vozes nas canções, antes vinculadas ao trabalho camponês.

E assim, numa cidade como Joinville, que pode produzir uma composição musical com sonoridades de chuvas constantes, pessoas, animais, natureza, carros construindo paisagens sonoras, também poderia compor as múltiplas sonoridades das muitas indústrias entre o passado e o presente, ressaltando então uma pesquisa da paisagem sonora de tais tempos.

Diante desse contexto, uma questão de pesquisa emerge: quais seriam as paisagens sonoras do patrimônio industrial a partir do estudo de caso do Moinho de Joinville?

E para que houvesse clareza, reflexões e fundamentação sobre o assunto e o tema a ser investigado, o estado da arte foi a metodologia bibliográfica empregada, pois é um método potente para análise histórica e social da produção do conhecimento acumulado de uma determinada área (ROMANOWSKI; ERNS, 2006).

Portanto, o objetivo deste artigo é apresentar o estado da arte realizado sob o tema paisagem sonora e o patrimônio industrial, bem como apresentar o resultado dessa pesquisa.

Na produção desta investigação, desenvolvemos uma revisão da literatura para nos aproximarmos do cenário das investigações científicas, publicadas nos últimos cinco anos, com temáticas em torno dos descritores: “patrimônio industrial”, *soundscape*, Joinville e memória. Portanto, a análise deste levantamento procura identificar a incidência de produções em torno da temática, a apropriação de conceitos e os principais referenciais teóricos nos estudos compreendidos na área do Patrimônio Cultural e Memória da Sociedade.

Apoiadas teoricamente em Romanowski (2002) e Romanowski e Erns (2006), usamos como base as produções examinadas por pares, disponibilizadas pelo convênio UNIVILLE-CAFE no Portal de Periódicos CAPES/MEC e na base de dados da Biblioteca Scielo.

Investigando os dados: a metodologia para o estado da arte

Nas bases selecionadas, o Portal de Periódicos CAPES/MEC e a Biblioteca Scielo, levando em consideração suas instruções de acesso e busca, identificamos a necessidade de uso de: operadores Booleanos AND para estabelecer as combinações dos descritores, aspas no “termo composto” ou “palavra-composta” para recuperar os registros que considerem o entendimento do conjunto de palavras da consulta e asterisco no final da palavra para alcançar as variações dos sufixos.

No Portal de Periódicos CAPES/MEC, optamos pelo acesso através do convênio estabelecido com a Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE, integrante da

Comunidade Acadêmica Federada - CAFE. Assim, procedemos a pesquisa por meio de login específico, no mês de julho de 2021.

A busca por assunto foi a opção à seleção das produções e, para o refinamento dos resultados, optamos em selecionar aquelas publicadas no período de 2016 a 2021, os últimos cinco anos e meio, e, especificamente, as produções avaliadas por especialistas da mesma área do conhecimento, ou seja, somente aquelas sujeitas à avaliação por pares (Portal de Periódicos CAPES/MEC, 2021).

Na sequência, ao organizar o modo de análise dos resultados nas buscas, definimos que na consulta por determinado descritor seriam examinados os 100 primeiros resultados apresentados na ordem de importância estabelecida pelo algoritmo da plataforma base - Portal de Periódicos CAPES/MEC (2021).

A partir deste recorte, a cada produção científica selecionada, um protocolo foi seguido para analisar seus objetivos, conclusões e referenciais teóricos. Deste modo, este procedimento se iniciou com a leitura do título, resumo e palavras-chaves e na listagem das informações referentes aos seus respectivos: título, área de estudo, objetivo do estudo, autores, palavras-chaves, programa e universidade, ano da publicação, referencial teórico fundante e link do endereço de acesso da publicação.

Entre os descritores utilizados na primeira busca, empregamos o grupo de palavras-chaves desta pesquisa: “patrimônio industrial”, *soundscape*, Joinville e memória. Na sequência, as buscas integraram diversas combinações, em palavras compostas ou duplas de descritores, conforme está especificado nas Tabelas 1 e 2.

Entretanto, para ampliar os resultados nas combinações com o descritor *soundscape*, por vezes este foi substituído por “ambiente sonoro”, ou son*, ou sonor*, ou, ainda, por “patrimônio sonoro”. No total, foram consultadas duas bases de dados de produções científicas, aplicadas 16 buscas com combinações dos descritores da pesquisa (palavras-chaves), localizados 213 resultados, acessadas e analisadas 151 produções e, entre essas, selecionadas 10 pesquisas.

O corpus do estado da arte: as buscas no levantamento de dados

A partir do protocolo de análise e de proceder com acesso, leitura e a relação dos resultados das buscas com a combinação dos descritores elencados nesta proposta,

foi possível compor uma tabela estabelecendo uma relação dos resultados das buscas com descritores.

No Portal de Periódicos CAPES/MEC, esta etapa evidenciou as seguintes pesquisas por aproximação temática (Tabela 1):

Tabela 1 — Relação dos resultados das buscas com descritores no Portal de Periódico CAPES/MEC

Nº da Busca	Descritores	Total de resultados	Total examinado	Total de selecionados
1	“patrimônio industrial” AND soundscape AND Joinville AND memória	0	0	0
2	“patrimônio industrial” AND soundscape	1	1	1
3	“patrimônio industrial” AND son*	17	17	2
4	“patrimônio industrial” AND “ambiente sonoro”	0	0	0
5	“patrimônio industrial” AND Joinville	0	0	0
6	Patrim* AND cultur* AND industri* AND Joinville	52	52	0
7	“patrimônio industrial”	112	50	2
8	“patrimônio sonoro”	7	7	1
	Total	189	127	6

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Com o primeiro conjunto de descritores, “patrimônio industrial” AND *soundscape* AND Joinville AND memória, a busca não obteve resultados.

Das produções selecionadas, há alguns casos em que referenciais teóricos foram destacados. Assim, da busca 2, com os descritores “patrimônio industrial” AND *soundscape*, surgiu o artigo de Carrizo (2019), pesquisa com a análise do conteúdo da seleção de 24 arquivos audiovisuais, produzidos entre 1939 e 2019, relacionados à paisagem do patrimônio industrial do Vale de Ouseburn. Registros que permitem acompanhar a evolução do distrito, estabelecendo e identificando os valores relacionados a ele pelo imaginário coletivo e presentes nestes textos audiovisuais, as

imagens audiovisuais. Uma pesquisa que evidencia, na documentação, imagens e sonoridades como vestígios da cultura industrial deste território.

Seguindo, a terceira busca tem a combinação dos descritores “patrimônio industrial” AND son* e, a partir desta, surge a produção de Julian Sobrino Simal (1998), que analisa o patrimônio industrial na Espanha ao pensar a preservação de seus espaços e comparar aqueles que mantêm o uso industrial com outros que possuem uma ressignificação cultural. Nesta dinâmica, o autor discorre sobre a amplitude da arquitetura industrial e suas possíveis relações com as memórias da comunidade. Entre suas referências está o artigo de González (2017), que tem por objetivo mergulhar no estudo comparativo do Montemartini Central, em Roma, com o Centro Cultural Museu Hidráulico de Múrcia com base em três aspectos: a história de cada edifício, seu novo uso e sua operação como centros municipais.

No artigo de Cazales, Maturano e Arellano (2016), há um destaque para os valores do patrimônio industrial e a definição de temporalidade que possibilitaria identificar alguma unidade com essa distinção. Neste ínterim, os autores evidenciam em suas referências a Carta de Nizhny Tagil (2003), sobre o patrimônio industrial. Documento elaborado pelo Comitê Internacional de Conservação do Patrimônio Industrial (TICCIH), apresentado ao ICOMOS e aprovado pela UNESCO.

Não houve produções selecionadas nas buscas 4, 5 e 6.

Por sua vez, a busca 7, “patrimônio industrial”, apresentou a produção de Mesquita (2016), pesquisa que entende como patrimônio industrial os resquícios do modo de produzir de uma sociedade e seus valores histórico, tecnológico, social, entre outros. O autor faz conexões do tipo de industrialização com o modo de vida da classe correspondente, evidencia, além disso, a coletividade que constrói a indústria, aliada à formação do espaço em que vive.

Neste sentido, o patrimônio industrial está vinculado à paisagem cultural. E apoiado em valores patrimoniais como o artístico, o valor de uso e o valor histórico, Mendes (2006) considera que o estudo sobre o patrimônio industrial, em certa paisagem cultural, deve fazer uso da apropriação e transformações do homem sobre a natureza, constituindo um conjunto de significados impressos nas linguagens e em traços da cultura local.

O artigo de Simal e Carlos (2019) ganha destaque ao desenvolver aspectos sobre a paisagem da produção e memória industrial. Escrito a partir dos registros do VII Seminario de Paisajes Industriales de Andalucía, “Pensando el patrimonio industrial: Los retos del siglo XXI”, organizado pelo Centro de Estudios Andaluces e pelo Comitê Internacional de Conservação do Patrimônio Industrial - Espanha (TICCIH-Espanha), entre 17 e 19 de maio de 2018. Estudo de análise do patrimônio industrial na Espanha, território de referência mundial nas práticas de investigação, gestão e produção de conhecimento no patrimônio industrial.

Como modo de ampliar as pesquisas selecionadas nas buscas realizadas na plataforma indexadora de Periódicos CAPES/MEC, acrescentamos o descritor “patrimônio sonoro”, conforme apresentamos na Tabela 1. Dessa busca, surgem como resultados 7 (sete) publicações, em que, após análise, destacamos 4 (quatro) produções. Entre essas, a pesquisa de Schachter (2016), em que o autor relata especificidades de sua metodologia, criada para o restauro e divulgação de arquivos de mídia com gravações de músicas inéditas de vários artistas da América Latina. Entre as referências desta produção, o autor destaca as orientações da UNESCO (2003) para a salvaguarda de arquivos históricos e culturais, que podem ajudar a ordenar uma metodologia de trabalho com estes arquivos.

Seguimos, assim, para a segunda e última etapa do levantamento do corpus da pesquisa.

Na Base de Dados Scielo, esta etapa evidenciou as seguintes pesquisas por aproximação à temática, descritas e apresentadas na Tabela 2:

Tabela 2 — Relação dos resultados das buscas com descritores na Base de Dados Scielo

Nº da Busca	Descritores	Total de resultados	Total examinado	Total de selecionados
1	“patrimônio industrial”	19	19	2
2	patrimoni* AND cultur* AND sonor*	5	5	2
	Total	24	24	4

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Nas buscas na base Scielo (2021), com os descritores “patrimônio industrial” AND soundscape AND Joinville AND memória; “patrimônio industrial” AND soundscape; “patrimônio industrial” AND son*; “patrimônio industrial” AND “ambiente sonoro”; “patrimônio industrial” AND Joinville e Patrim* AND cultur* AND industri* AND Joinville nenhum resultado foi obtido.

Desta forma, os resultados começaram a surgir a partir da sétima combinação dos descritores, elencados na ordem apresentada na Tabela 2, no uso do descritor “patrimônio industrial”, momento em que foi possível localizar o artigo de Moraes (2020). Nesta produção, o autor faz referência ao contexto de industrialização nacional e revela dados econômicos e sociais alusivos à produção da cerveja e aos movimentos trabalhistas em Joinville/SC. Mais especificamente, realiza um levantamento histórico sobre a antiga fábrica de cerveja na cidade de Joinville, a partir de 1850 até 1998, e traz aspectos de seu processo de patrimonialização, iniciado em 2007.

Moraes (2020) manifesta que há grande número de resquícios do patrimônio industrial presente nas manifestações poéticas da comunidade, como no caso das representações nas artes visuais, na música e na poesia. O autor afirma que

bairros operários, bairros industriais, o formato das ruas e suas conexões na formação das paisagens urbanas são exemplos de alicerces identitários que marcam a vivência de seus habitantes. Como parte de artefatos ligados ao patrimônio industrial, estes elementos simbolizam também uma “experiência quase sensorial” e ganham cada vez mais espaço nas políticas de preservação. Para Ricoeur [2007, p. 156-159], o “espaço habitado”, o “espaço vivido”, como “suporte material”, tem a capacidade de interferir tanto na construção de uma “memória íntima” como na de uma “memória compartilhada”, que, posteriormente, pode tornar-se “memória coletiva”. Assim, de lembranças individuais às lembranças compartilhadas de um “lugar”, de uma região, refletem “um sistema de sítios para as interações mais importantes da vida” (MORAES, 2020, p. 113).

Ainda com o descritor “patrimônio industrial”, na oitava combinação e apresentada no item 2 (Tabela 2), foi possível selecionar o artigo de Gagliardi e Carvalho (2020). Dessa produção, destacamos a referência aos aspectos da industrialização em Joinville e de transformações da paisagem cultural da cidade em três dissertações, sendo: Charles Henrique Voos – Transformações urbanísticas e planos diretores na centralidade de Joinville/SC (1965-2011), dissertação de mestrado em Urbanismo,

História e Arquitetura da Cidade apresentada à UFSC, PGAU (2012); a pesquisa de Liliane Moser – Como o mangue virou cidade: um estudo sobre condições de vida e a organização institucional do espaço urbano nas áreas de mangue em Joinville/SC, dissertação de mestrado em Sociologia Política apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, em 1993; e a pesquisa de Liliane Jacinto Zerger – Análise do discurso do projeto mangue: o patrimônio natural em questão nos mecanismos de controle social do processo de urbanização dos manguezais em Joinville/SC nas décadas de 1970 a 1980, dissertação de mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade apresentada à Universidade da Região de Joinville, em 2017.

Ainda da produção de Gagliardi e Carvalho (2020), selecionamos entre suas referências teóricas, pela ênfase aos processos sociais associados aos objetos de memória e outros registros de manifestações expressivas pelas linguagens, o livro de Maria Auxiliadora Guzzo Decca (1991) – Indústria, trabalho e cotidiano Brasil 1889 a 1930 – e o artigo de Diana Farjalla Correia Lima – Da face inativa da indústria ao contexto ativo do museu: aspectos da musealização do patrimônio industrial (2013).

Também pelo interesse à paisagem do Moinho de Joinville, é destacado o artigo de Sousa Viterbo (1986) – Archeologia industrial portuguesa: os moinhos.

No prosseguimento deste levantamento, a fim de ampliar o resultado das buscas na Base de Dados Scielo (2021), foi incluída, conforme apresenta a Tabela 2, a busca 8 com a combinação dos descritores: patrimoni* AND cultur* AND sonor*. A partir dessa combinatória, localizamos a produção científica de Reséndiz (2020). Seu artigo destaca o reconhecimento do patrimônio audiovisual pelo Programa Memória do Mundo (UNESCO, 1980) e a valorização dos arquivos sonoros e audiovisuais como patrimônio, bens culturais e recursos de informação que dão conta das ideias, criações artísticas e acontecimentos históricos que definem a sociedade.

Nessa escrita, Reséndiz (2020), apoiado em Lavoie *et al.* (2008), reflete sobre a inevitável tarefa de preservação desses documentos, os arquivos sonoros e audiovisuais. Também a partir de Arroyo (2012), que destaca as ações do Centro Regional de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina (CRESPIAL) e suas iniciativas de salvaguarda do patrimônio sonoro e audiovisual junto ao Programa Ibero-memória para incentivar a colaboração de profissionais da região, a cargo da Secretaria Geral Ibero-americana (SEGIB).

A busca 8 na plataforma Scielo, conforme mostra a Tabela 2, também possibilitou a seleção do artigo de Riaño (2020). O pesquisador, a partir de uma investigação etnográfica com trabalhadores em fazendas de gado e a participação no processo de implantação do Plano Especial de Salvaguarda do Caráter Urgente (PESCU), propõe uma reflexão em torno dos problemas da fragmentação do mundo cultural que esta manifestação tem implicado. Nesse processo, conclui que o som e o material são pensados como mundos independentes das instituições culturais e seus processos de salvaguarda e, em função disso, a partir da fragilização dos processos de salvaguarda, pontos comuns são propostos para compreender o que na prática parece não necessitar de integração para formar um único universo sociocultural.

Por qué no pensar un canto de ordeño como un objeto sonoro, si el análisis que se hace a un objeto material —la cachera, por ejemplo— puede funcionar para analizar un objeto sonoro, cumpliendo con los mismos atributos desde las categorías de análisis propuestas y obteniendo resultados satisfactorios en cuanto a la dimensión material desde el concepto de objeto sonoro —percepto acústico— de la cultura. [...]. El percepto acústico es todo aquello que puede ser percibido como estímulo acústico y dotado de significados y sentidos. [Ênfase dada ao percepto em Deleuze e Guattari, conceito presente no livro: O que é a Filosofia?] (RIAÑO, 2020, p. 153).

Dessa forma, dizemos que um objeto sonoro pode ser compreendido como um percepto acústico, que uma vez percebido, escutado, pode ter diversos valores estéticos, simbólicos e com função múltipla, podendo qualquer som existir uma determinada atribuição. Por exemplo, o “*japeo*” é som repetitivo utilizado para o pastoreio, ou o simples grito, que num dado momento de pastoreio, ou no ato de parar uma carcaça em fuga, cumpre a função primordial de atrair a atenção do animal e impedir sua fuga. Tais sonoridades estão contidas nas bordas de trabalho da planície, segundo o PESCU (Plano Especial de Salvaguarda de Caráter Urgente). Quando falamos dos cantos de ordenha e cantos de vela, podem, especificamente, ser reconhecidos como objetos sonoros (RIAÑO, 2020).

E pensando nesse contexto e raciocínio, Riaño (2020, p. 153) diz que “se puede afirmar entonces que un canto de ordeño en cuanto objeto sonoro, desde la perspectiva teórica de Sanín (2016), posee dimensiones funcionales, estructurales y comunicativas”.

Assim, o autor propõe que nas práticas de análise de salvaguarda, o objeto sonoro deve ser observado com as mesmas potências perceptivas reconhecidas ao objeto material, em mesmo contexto.

Considerações finais

Este levantamento de estado da arte identificou que, como escreve Mesquita (2016, p. 45), o patrimônio industrial é uma composição elaborada “no meio da desestruturação do espaço que se insere, ele funciona como marca, pois apresenta especificidades que são construídas pelas diversas formas que é retratado, formando um imaginário multifacetado”.

Dessa forma, os resquícios materializados em ruínas ou na expressão das linguagens na cultura local, a materialidade e a imaterialidade, incluindo os eventos sonoros dispersos pelo tempo e espaço, na trama da paisagem cultural de que é pertencente, podem guardar os valores do patrimônio industrial de que são constituídos.

Pelas buscas efetuadas, pudemos identificar que a paisagem sonora e/ou a *soundscape* não são descritores utilizados nas pesquisas que estão relacionadas ao patrimônio industrial e ou à paisagem cultural. Contudo, há indícios para lhes perceber como conceitos significativos e complementares no estudo dessa temática.

Consideramos que este levantamento do estado da arte ainda possa ser ampliado, com o uso desta seleção de descritores em outros idiomas como norteadores que possam fazer frente às significações do patrimônio industrial mundial.

E, assim, que os ventos, as chuvas, os metais, as vozes, as sonoridades das máquinas e outros sons possam refletir múltiplas paisagens sonoras entrelaçadas ao patrimônio industrial.

Referências

ARROYO, Daniel. Identificación y registro del Patrimonio Cultural Inmaterial en América Latina: la experiencia del CRESPIAL. **Cuadernos de Documentación Multimedia** (Universidad Complutense de Madrid), n. 23, p. 60-65, 2012. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/41214/39411>. . Acesso em: 20 jul. 2021.

CARRIZO, Jennifer García. La construcción de marca del distrito cultural y creativo del «Ouseburn Valley» (Newcastle Upon Tyne, Reino Unido): análisis de su documentación filmográfica. **Doc. Cienc. Inf.** n. 42, 2019, p. 19-37. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/64420/4564456551973>. Acesso em: 20 jul. 2021.

CAZALES, Adolfo Enrique Saldivar; MATURANO, Ricardo Gómez e ARELLANO, Salvador Gómez. Las haciendas azucareras del Estado de Morelos: patrimonio industrial. **Restaur Compás e Canto (RCC)**. v.3, n.6, [s.p.], jul. 2016. Disponível em: <https://editorialrestaur.com.mx/las-haciendas-azucareras-del-estado-de-morelos-patrimonio-industrial/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **Indústria, trabalho e cotidiano: Brasil 1889 a 1930**. São Paulo: Atual, 1991.

GONZÁLEZ, Luz María Gilabert. Experiencias en la intervención del patrimonio industrial. Estudio comparativo. **Pasos Revista de Turismo y Patrimonio Cultural**, v. 15, n. 2, abril 2017, p. 459-470. Disponível em: <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2017.15.029>. Acesso em: 20 jul. 2021.

GAGLIARDI, Clarissa Maria; CARVALHO, Mônica de. Devir da fábrica: patrimônio industrial em disputa na zona leste de São Paulo. **Anais Do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, v. 28, p. 1-31, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/5y6ZxX4qNPVdLy3m6VmBRrw/?lang=pt>. Acesso em: 12 jul. 2021.

LAVOIE, Brian *et. al.* Sustaining the Digital Investment: Issues and Challenges of Economically Sustainable Digital Preservation. In: **Interim Report of the Blue Ribbon Task Force on Sustainable Digital Preservation and Access**. 2008. Disponível em: <https://kennisbank.avanet.nl/wp-content/uploads/2019/05/BRTF-Interim-Report.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Da face inativa da indústria ao contexto ativo do museu: aspectos da musealização do patrimônio industrial**. Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ANCIB), Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/handle/123456789/2565>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MENDES, José Amado. **Industrialização e Patrimônio Industrial: desenvolvimento e Cultura**. Porto: Ericeira, 2006.

MESQUITA, Zandor Gomes. Industrial Heritage as element on the cultural landscape, and the cultural landscape conforming the industrial heritage: a conceptual relation. **Espaco e Cultura**, Issue 40, p. 27-47, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/41898/29083>. Acesso em: 25 jul. 2021.

MORAES, Tiago Castaño. Patrimônio, indústria e cerveja: olhares sobre a antiga Cervejaria Antártica em Joinville/SC, Brasil. **Cadernos do Arquivo Municipal**, Lisboa, v. 2, n. 13, p. 97-122, jun. 2020. Disponível em: http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-31762020000100007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 01 jul. 2021.

MOSER, Liliane. **Como o mangue virou cidade: um estudo sobre condições de vida e a organização institucional do espaço urbano nas áreas de mangue em Joinville/SC**. 1993. 220 f. Dissertação (mestrado em Sociologia Política) - Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 1993. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/75845/PSOP0043-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Portal de Periódicos Capes/MEC. Disponível em: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php?>. Acesso em 15 jul. 2021.

RESÉNDIZ, Perla Olivia Rodríguez. Rede Ibero-americana de Preservação Digital de Arquivos Sonoros e Audiovisuais: uma alternativa de colaboração científica. **Investigación Bibliotecológica**, v. 34, n. 84, julio/septiembre, 2020, México, ISSN: 2448-8321, pp. 135-149. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/15e4/798f69fa9b40d264d9ae73c13771fff89e36.pdf>. Acesso em 15 jul. 2021.

RIAÑO, Jhon Emerson Moreno. De chub, canto, currais, leco, solto, implemento e rabisco de corda. Patrimônio tangível e imaterial: o mundo fragmentado das canções de trabalho do llano, na Colômbia. **Hallazgos**, v. 17, n. 33, , p. 133-162. 2020 Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v17n33/2422-409X-hall-17-33-133.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ROMANOWSKI, Joana Paulin. **As licenciaturas no Brasil: um balanço das teses e dissertações dos anos 90**. 2002. 147 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-22102014-134348/pt-br.php> Acesso em 25 jun. 2021.

ROMANOWSKI, Joana Paulin; ERNS, Romilda Teodora. As pesquisas denominadas do tipo “Estado da Arte” em educação. **Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 6, n. 19, p. 37-50, set./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/view/24176>. Acesso em: 25 jun. 2021.

SCHACHTER, Daniel. Para uma metodologia de recuperação do Patrimônio Histórico Sólido. O Circuito de Restauração de gravações antigas. **Ouvirouver**, v. 12, n. 1, p. 86 – 100, 2016. Disponível em:

<https://doaj.org/article/8a1741c4d8da4f2f9036dbcc97041b1a> . Acesso em: 12 jul. 2021.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução Marisa T. Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SEGIB. Secretaria Geral Ibero-americana. Disponível em: <https://www.segib.org/programa/ibermemoria-sonora-y-audiovisual/> Acesso em: 25 jul.2021.

SIELO. Scientific Electronic Library Online @RedeSciELO. Disponível em: <https://scielo.org>. Acesso em: 5 jul.2021.

SIMAL, Julián Sobrino; CARLOS, Marina Sanz. Pensando el patrimonio industrial. Los retos del siglo XXI. **Periférica**. n. 20, 2019, p. 88 – 99. Disponível em: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5570> . Acesso em: 25 jul.2021.

SIMAL, Julián Sobrino. “La arquitectura industrial: de sala de máquinas a caja de sorpresas”. **Ábaco Revista de Cultura y Ciencias Sociales**, n. 19, 1998, p. 19-28. Disponível em: <http://agora.edu.es/servlet/articulo?codigo=113175> . Acesso em 20 jul. 2021.

UNESCO. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. **Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento**. París: Unesco, 1980. Disponível em: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html . Acesso em: 20 jul. 2021.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf> . Acesso em: 05 jul. 2021.

VITERBO, Sousa. Archeologia industrial portuguesa: os moinhos. **O Archeologo português**. v. 2, n. 8 e 9, ago./set. 1896, p. 193-204. Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publicacoes/o_arqueologo_portugu es/serie_1/volume_2/193_archeologia.pdf . Acesso em: 10 jul. 2021.

VOOS, Charles Henrique. **Transformações urbanísticas e planos diretores na centralidade de Joinville/SC (1965-2011)**. 2012. 142 f. Dissertação (mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106759>. Acesso em: 10 jul. 2021.

ZERGER, Liliane Jacinto. **Análise do discurso do projeto mangue: o patrimônio natural em questão nos mecanismos de controle social do processo de urbanização dos manguezais em Joinville/SC nas décadas de 1970 a 1980**. 2017. 117 f. Dissertação (mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) - Universidade da Região de Joinville, UNIVILLE, Joinville, 2017. Disponível em: https://www.univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/1025491/LILIANE_JACINTO_ZERGER.pdf . Acesso em 24 jul. 2021.



RELAÇÕES ENTRE O COLECIONISMO, REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA E A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Vivian Letícia Busnardo Marques, Msc. | Univille | vivianlbmarques@hotmail.com
Luana de Carvalho Silva Gusso, Dra. | Univille | lu_anacarvalho@yahoo.com

Introdução

Este artigo busca problematizar e discutir o colecionismo, a reprodutibilidade técnica e a preservação do patrimônio cultural, utilizando como estudo de caso uma coleção fotográfica tratada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural (IPHAN).

O termo “museu”, do grego *mouseion*, indicava o “templo das musas”. Vários são os percursos da formação dos museus, mas basicamente todos surgem do princípio do colecionismo.

Iniciando as discussões sobre o colecionismo, uma definição de coleção pode ser trazida por Krzysztof Pomian (1985, p. 53): “Uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente, fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial, em um local fechado, preparado para esse fim, e exposto ao olhar do público”.

Observa-se desde já que o colecionismo não é apenas o reunir, o juntar, classificar, mas também reunir e cuidar, reunir e preservar. O preservar remete à guarda, que subentende a garantia da continuidade de elementos associados aos aspectos histórico-socioculturais (SUANO, 1986).

Surgem na Europa os gabinetes de curiosidades ou as salas das maravilhas, o interesse ao colecionismo. Convidados eram levados a estas salas/gabinetes das casas e castelos para visualizar e contemplar o exótico, o diferente.

Existentes por toda a Europa, durante os séculos XVI e XVII, coleções de objetos raros ou curiosos receberam o nome de Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras de Maravilhas, em alemão Kunst und Wunderkammer. Pomian, no texto “La culture de la Curiosité”, conta

que existiram centenas, senão milhares, de gabinetes pela Europa, neste período, mantidos por príncipes ou casas reais, humanistas, artistas ou ricos burgueses; elementos representantes da cultura erudita interessada em conhecer e colecionar o mundo que os cercava. Podemos mencionar, dentre estes, alguns dos mais conhecidos, o Gabinete dos Médicis em Florença, as coleções do imperador Rodolfo (1576-1612), em Praga, a coleção do arquiduque Ferdinando, no castelo de Ambras, em Viena, e a Câmara de Curiosidades do duque Alberto V, da Baviera. No entanto, os Gabinetes não eram só privilégio da nobreza. No mesmo texto, K. Pomian analisa o Gabinete de um médico de Castres, Pierre Borel (1620-1671), que continha uma grande diversidade de objetos. A diversidade de objetos colecionados era uma das características de muitos Gabinetes, como depreendemos pelas gravuras de época que os reproduzem, ou pelos catálogos e inventários que listam estas peças (POMIAN *apud* RAFAINNI, 1993, p. 159-164).

Germain Bazin, em *Les temps des musées* (2018, p. 54), ilustra que as coleções dentro destes gabinetes eram organizadas em categorias: *artificialia* (objetos criados ou modificados pela mão humana (antiguidades, obras de arte)), *naturalia* (fauna, flora e objetos naturais); *exotica* (*plantas e animais exóticos*); e *scientifica* (instrumentos científicos).

Figura 1 — Estampa incluída em Ferrante Imperato, Dell'Historia Naturale (Nápoles, 1599).



Fonte: Biblioteca Salvador, Institut Botànic de Barcelona. Fotografia de Natalia Hervás. Imagen cortesía del Institut Botànic de Barcelona (PARDO-TOMÁS, 2018).

Neste artigo, não se busca trazer um histórico da criação dos museus, mas demonstrar o princípio do colecionismo e suas problematizações. Pomian problematiza a função dos objetos colecionáveis e explica que, ao entrar em uma coleção, um objeto muda a sua função inicial:

Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objetos para expor ao olhar. Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de coleção ou de museu são, todavia, rodeadas de cuidados (POMIAN, 1984, p. 52).

E explica que o objeto exerce uma função de comunicação entre dois mundos:

[...] exactamente por causa da função que lhes é atribuída – função que consiste em assegurar a comunicação entre os dois mundos nos quais se cinde o universo –, os objectos são mantidos fora do circuito das actividades económicas. Mas ver-se-á também que, exactamente por causa da sua função, são considerados objetos preciosos, e que, portanto, sempre se tentou reintroduzi-los neste circuito para trocá-

los por valores de uso, por coisas; por este motivo devem ser submetidos a uma protecção especial. Constatase então que os objectos não podem assegurar a comunicação entre os dois mundos sem serem expostos ao olhar dos seus respectivos habitantes. Só se esta condição for satisfeita é que se tornam intermediários entre aqueles que olham e o mundo que representam (POMIAN, 1984, p. 66).

Problematiza também sobre as diferenças entre colecções particulares e públicas:

O mundo das colecções particulares e o dos museus parecem completamente diferentes. Apesar das poucas observações feitas, ainda que provisórias, pode-se já entrever a unidade, salientar o elemento comum a todos estes objectos, tão numerosos e heteróclitos, que são acumulados pelas pessoas privadas e pelos estabelecimentos públicos. É, portanto, possível circunscrever a instituição de que nos ocupamos: uma colecção, isto é, qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984, p. 53).

Complementa ainda sobre as colecções:

É evidente que esta definição tem um carácter rigorosamente descritivo, e é também evidente que as condições que um conjunto de objectos deve satisfazer para que seja possível considerá-lo uma colecção excluem, por um lado, todas as exposições que são apenas momentos do processo da circulação ou da produção dos bens materiais, e, por outro, todas as acumulações de objectos formadas por acaso e também aqueles que não estão expostos ao olhar (como os tesouros escondidos), qualquer que seja o seu carácter. Vice-versa, estas condições são satisfeitas não só pelos museus e pelas colecções particulares, mas também pela maior parte das bibliotecas e dos arquivos (POMIAN, 1984, p. 53).

Pomian lembra que os arquivos têm a função de guardar “actos oficiais” no circuito administrativo e económico e relata:

Mas é exactamente assim que os definem os especialistas, que vêm neles uma «instituição destinada a pôr em segurança, recolher, classificar, conservar, guardar e tornar acessíveis os documentos que, tendo perdido a sua antiga utilidade quotidiana e considerados por isso supérfluos nas repartições e nos depósitos, merecem, todavia, ser preservados» (BUCHALSKI; KONARSKY; WOLFF 1952 *apud* POMIAN, 1984, p. 53).

É neste campo da função institucional de preservar, salvaguardar acervos, que são aplicadas várias técnicas, como conservação, restauração, digitalização, inventário físico, inventário digital, e, assim, apresento o estudo de caso da coleção fotográfica da extinta Rede Ferroviária Federal S/A, através de um projeto aplicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Metodologia

Através da Lei nº 11.483/2007, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ficou encarregado de “receber e administrar os bens móveis e imóveis de valor artístico, histórico e cultural” da extinta RFFSA e zelar pela sua guarda e manutenção” (BRASIL, 2007), sendo assim, o IPHAN busca a valoração do Patrimônio Cultural Ferroviário através da realização de projetos para salvaguarda. Por meio da Portaria nº 407/2010, instituiu a Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário, onde são inscritos os bens oriundos do espólio da extinta RFFSA.

Esta coleção foi formada por fotografias oriundas de relatórios da construção da rede ferroviária do Paraná e Santa Catarina, bem como fotografias das comemorações da inauguração das estações de trem, fotografias dos funcionários da rede ferroviária, escolas de formação de técnicos para atuarem na rede ferroviária, bem como da sociedade ao redor dos locais de construção das estradas de ferro.

O IPHAN - Paraná realiza projetos de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, com verba federal, e aplicou um projeto de preservação, conservação, inventário, salvaguarda imagética e difusão nesta coleção fotográfica. O IPHAN, por meio da Política de Patrimônio Cultural Material (PPCM), direciona as ações dos servidores e colaboradores do IPHAN e através de vários princípios, dentre eles, pode-se citar alguns:

[...] **Princípio da Atuação em Rede** - A gestão do Patrimônio Cultural Material ganha escala e qualidade quando estabelece redes entre instituições públicas e privadas, sociedade organizada e profissionais da área de preservação. [...] **Princípio do Desenvolvimento Sustentável** - A geração atual deve ser capaz de suprir suas necessidades, sem comprometer a capacidade de atender às necessidades das futuras gerações. [...] **Princípio da Precaução** - Não se pode intervir em um bem cultural material antes de demonstrar que a ação não será adversa ao bem. **Princípio da Prevenção** - Deve ser

garantindo o caráter prévio e sistemático da apreciação, acompanhamento e avaliação das obras ou intervenções e atos suscetíveis de afetar os bens culturais materiais. **Princípio da Reparação Todo** - dano sofrido por um bem cultural, sempre que possível, deverá ser reparado. [...] **Princípio do Direito à Informação** - O conhecimento produzido a respeito do Patrimônio Cultural Material deve ser disponibilizado, em linguagem e meios acessíveis, à sociedade (IPHAN, s.d., p. 9-11).

A partir de cada princípio aqui citado, referente à Política de Patrimônio Cultural do IPHAN, define-se uma metodologia de trabalho para análise do estudo de caso do Projeto de Inventário, Conservação, Restauração e Difusão do acervo fotográfico da extinta Rede Ferroviária RFFSA do Paraná e Santa Catarina, fotografias datadas a partir de 1880.

Para esta discussão, organizamos os princípios em uma ordem específica, para análise deste projeto e suas relações de reprodutibilidade técnica e a preservação do patrimônio cultural, uma coleção fotográfica, objeto deste artigo:

- 1) **Princípio da Prevenção** - Não se pode intervir em um bem cultural material antes de demonstrar que a ação não será adversa ao bem;
- 2) **Princípio da Reparação Todo** - Deve ser garantindo o caráter prévio e sistemático da apreciação, acompanhamento e avaliação das obras ou intervenções e atos suscetíveis de afetar os bens culturais materiais;
- 3) **Princípio da Reparação Todo** - dano sofrido por um bem cultural, sempre que possível, deverá ser reparado;
- 4) **Princípio do Desenvolvimento Sustentável** - A geração atual deve ser capaz de suprir suas necessidades, sem comprometer a capacidade de atender às necessidades das futuras gerações;
- 5) **Princípio da Atuação em Rede** - A gestão do Patrimônio Cultural Material ganha escala e qualidade quando estabelece redes entre instituições públicas e privadas, sociedade organizada e profissionais da área de preservação;
- 6) **Princípio do Direito à Informação** - O conhecimento produzido a respeito do Patrimônio Cultural Material deve ser disponibilizado, em linguagem e meios acessíveis, à sociedade (IPHAN, s.d., p. 9-11).

O IPHAN do estado do Paraná (IPHAN-PR) elaborou um projeto licitatório para recuperação do acervo fotográfico da extinta Rede Ferroviária Federal (RFFSA) e as ações foram previstas no edital. Segue-se agora a metodologia proposta neste artigo,

aplicando interfaces entre os princípios da Política Material do IPHAN e as ações aplicadas pelo edital neste projeto.

- 1) **Princípio da Precaução - Não se pode intervir em um bem cultural material antes de demonstrar que a ação não será adversa ao bem:** acervo foi encontrado na sede da estação ferroviária em Curitiba - Paraná na rua [...] dentro de caixas de papelão, sendo que nestas caixas havia fotografias em suporte de papel soltas, em variados formatos, fotografias dentro de álbuns fotográficos e negativos fotográficos. A estimativa inicial do IPHAN-PR era de 14.000 fotografias. A partir deste momento, o IPHAN-PR, a ação do IPHAN-PR busca realizar o projeto para salvaguarda deste acervo, convidando as empresas com profissionais especializados através da comprovação de especialidade com curriculum comprovado para a fase de licitação, através da visita técnica ao acervo, para cotação de valores e reconhecimento do acervo material, diagnóstico do acervo e proposta de tratamento no acervo, através do edital.
- 2) **Princípio da Prevenção - Deve ser garantindo o caráter prévio e sistemático da apreciação, acompanhamento e avaliação das obras ou intervenções e atos suscetíveis de afetar os bens culturais materiais:** o IPHAN-PR disponibilizou um técnico para acompanhamento das ações previstas no edital, junto à empresa vencedora da licitação, Arqueologia do Papel Ltda., durante todo o período de vigência do projeto. O técnico responsável que acompanhou as ações realizadas foi Juliano Doberstein. A importância da presença de um técnico traz a segurança e a possibilidade das discussões sobre as ações previstas no edital, aplicadas no objeto patrimonial (coleção fotográfica), ações como inventário digital, inventário físico, conservação, restauração, digitalização, adaptação e inserção em software livre, acondicionamento e armazenamento, foram todas discutidas em reuniões com os especialistas da empresa e o técnico do IPHAN-PR.
- 3) **Princípio da Reparação Todo - Dano sofrido por um bem cultural, sempre que possível, deverá ser reparado:** a ação do IPHAN-PR objetivou a realização de um projeto, com vários procedimentos técnicos, visando a preservação do acervo. O primeiro procedimento, em virtude da reparação do todo, tentando identificar

o acervo material fotográfico, foi o inventário, sendo proposta a realização de um inventário físico e um inventário digital.

O inventário é um procedimento que possui algumas funções nas coleções:

O senso comum identifica-o como uma listagem mais ou menos complexa que nos permite num dado momento saber o que existe num determinado local. Quando falamos do inventário numa instituição cultural a questão complexifica-se porque aqui os objetos não existem apenas pela sua materialidade, mas sobretudo pelos seus múltiplos significados ou pelas “histórias” que contam em diversos contextos. No caso dos museus (instituições às quais se atribui a responsabilidade da salvaguarda e divulgação de coleções) o inventário é, para além de uma ferramenta de gestão, uma fonte de produção de conhecimento que permite uma visão global e integrada sobre os objetos. Daí que de todos os tipos de inventário de coleções, o realizado pelas instituições museológicas é com certeza o mais complexo (BRAGA, 2013, *online*).

O inventário físico foi realizado nesta coleção fotográfica para unir o todo, identificar, numerar e quantificar. Foram inseridos códigos de identificação da instituição e um número de registro. Nesta coleção fotográfica, foram identificados números de IPHAN: 000.000 até 16.765 fotografias, sendo que a mesma numeração realizada nas fotografias foi as mesmas numerações inseridas no inventário digital, através do software. Quanto à reparação do todo, foram aplicados processos de conservação e restauração, prevendo a higienização, recuperação de vincos, dobras e perdas do suporte fotográfico, preenchendo, assim, o todo do suporte documental. Ainda previu as ações de acondicionamento e armazenamento do acervo em arquivos deslizantes e estes em sala climatizada dentro da sede do IPHAN-PR.

- 4) **Princípio do Desenvolvimento Sustentável - A geração atual deve ser capaz de suprir suas necessidades, sem comprometer a capacidade de atender às necessidades das futuras gerações:** o projeto buscou suprir as necessidades físicas para a preservação do acervo, mas pensando em atender às necessidades das futuras gerações, realizou procedimentos para guarda imagética, como a digitalização do acervo, com alta resolução e guarda em HD externo das imagens das fotografias. A reprodutibilidade técnica das fotografias visa a salvaguarda imagética.

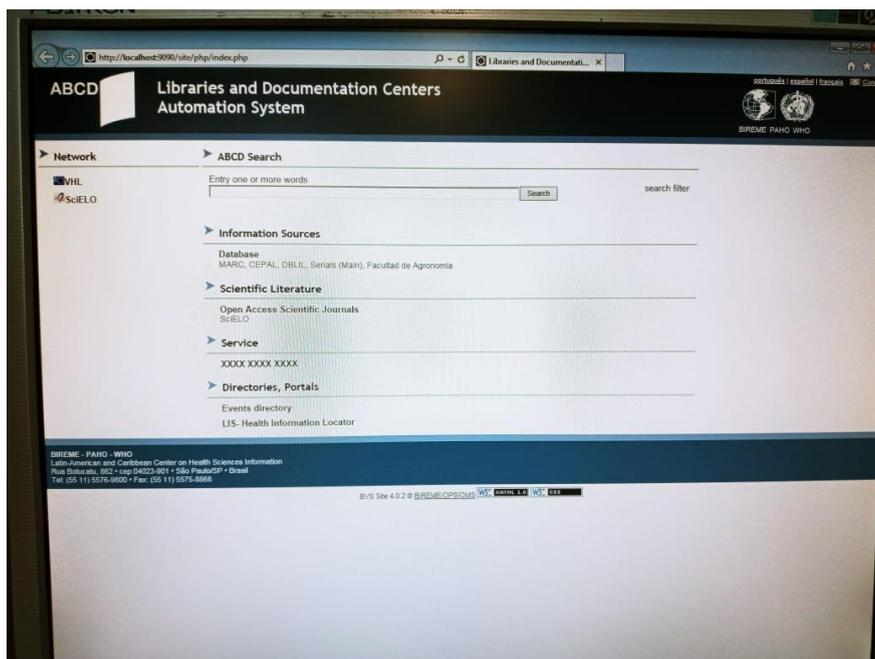
Segundo Walter Benjamin, em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, primeira versão, de 1955, relata que:

A reprodutibilidade técnica, em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa - a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se à estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX (WALTER, 1955).

A ciência da informação dá subsídios para a salvaguarda imagética de coleções e arquivos.

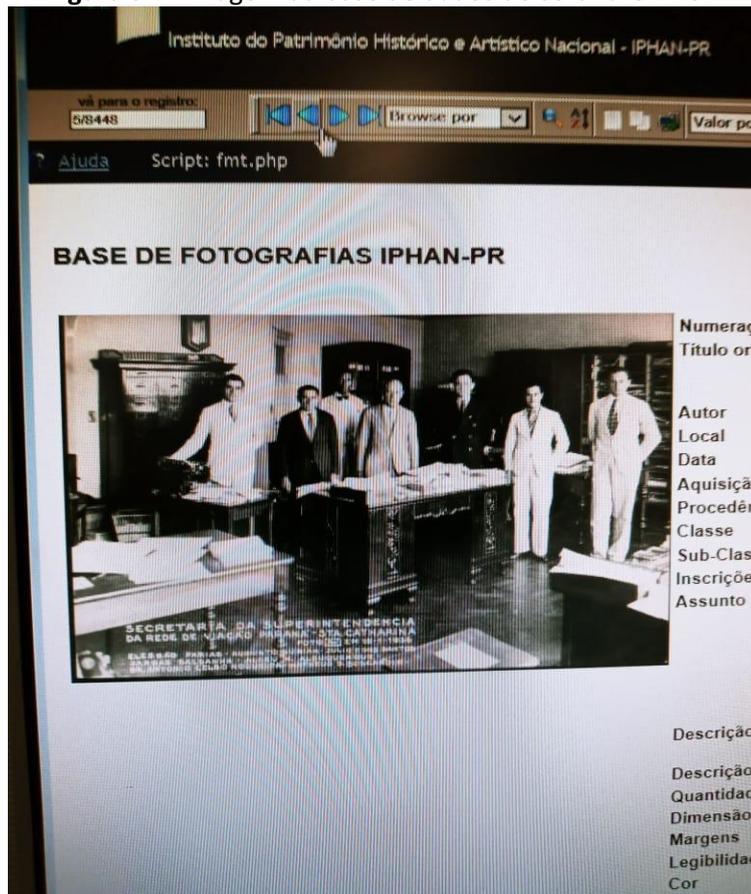
- 5) **Princípio da Atuação em Rede - A gestão do Patrimônio Cultural Material ganha escala e qualidade quando estabelece redes entre instituições públicas e privadas, sociedade organizada e profissionais da área de preservação:** em relação a este princípio, o IPHAN buscou, através deste edital, que o acervo fosse inserido em software para difusão da informação, acesso à pesquisa. O software ainda não está disponível em rede, mas talvez seja uma próxima ação a ser realizada pelo IPHAN, através da adaptação do software livre ABCD (sistema integrado para **Automação de Bibliotecas e Centros de Documentação**), que agrega várias tecnologias desenvolvidas pela BIREME (OPS/OPAS, Brasil). Realizado pela empresa Arqueologia do Papel Ltda., o acervo das 16.756 fotografias foi inserido dentro do software e ainda demais informações históricas presentes nas fotografias.

Figura 2 — Foto do software ABCD



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

- 6) **Princípio do Direito à Informação - O conhecimento produzido a respeito do Patrimônio Cultural Material deve ser disponibilizado, em linguagem e meios acessíveis, à sociedade:** o direito à informação está presente desde o momento em que o IPHAN-PR encontra este acervo na sede da extinta Rede Ferroviária do Paraná, na cidade de Curitiba, e propõe realizar um projeto para salvaguarda. O direito à informação inicia-se ali, naquele momento, quando muitos procedimentos são aplicados pelo projeto a fim de realizar a preservação material, informacional deste acervo. O princípio do direito à informação a partir desta salvaguarda vem de encontro à disponibilização a consultas ao acervo físico na sede do IPHAN-PR, disponibilização a consultas digitais por meio do software ABCD e quem sabe, brevemente, disponibilização em rede. O conhecimento produzido a partir deste acervo será gerado através de pesquisadores e publicado em formatos de TCC, dissertações, teses e artigos científicos, ou mesmo pelas publicações realizadas pelo IPHAN-PR.

Figura 3 — Imagem da base de dados do software ABCD

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Vários tratamentos técnicos foram aplicados nesta coleção fotográfica, instrumentos de preservação do patrimônio cultural institucionalizado.

Esta coleção está disponível para pesquisa de forma presencial na sede do IPHAN - Paraná, porém, ainda não consta a disponibilidade no site do IPHAN ou em um web-museum, ação a ser executada em possíveis futuros projetos.

Resultado e discussões

Verificaram-se discussões, trazidas por Pomian, sobre a função e um objeto quando colecionáveis e quando são expostos, ainda quando estes pertencem a coleções particulares ou institucionais. Problematisa ainda sobre as existentes “coleções de coleções”:

Uma coleção de coleções. Não é difícil de encontrar. Conjuntos de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, submetidos a uma protecção especial e expostos ao olhar, acumulam-

se com efeito nas tumbas e nos templos, nos palácios dos reis e nas residências de particulares (POMIAN, 1984, p. 54).

Podemos trazer esta definição de coleção para um momento contemporâneo:

COLEÇÃO s. f. – Equivalente em francês: collection; inglês: collection; espanhol: colección; alemão: Sammlung, Kollektion; italiano: collezione, raccolta. De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 32).

A formação desta grande coleção de 16.756 itens fotográficos advém do agrupamento de várias coleções, porém, com o tratamento técnico institucionalizado, para fins de preservação e difusão, surgem “novas coleções imagéticas” a serem analisadas e discutidas.

Belotto explica que sobre a criação de arquivos

a existência dos arquivos na sociedade justifica-se pela necessidade de que sempre tiveram as comunidades humanas, desde a mais remota antiguidade, de registrar, em suportes inteligíveis, as suas normas, ações, transações, direitos, deveres etc. de modo a preservar os testemunhos necessários ao andamento das relações entre governantes e governados, tanto quanto dos membros dessa mesma sociedade entre si. Por definição, os arquivos têm como funções básicas a gestão, a guarda e a difusão das informações contidas nos documentos produzidos, recebidos ou acumulados pelas diferentes entidades públicas ou privadas no decorrer da sua vida ativa. Passado o seu uso primário, necessário às ações administrativas e jurídicas, uso ligado às razões pelas quais os documentos foram criados, alguns deverão ser eliminados criteriosamente e, outros, recolhidos aos arquivos permanentes, por conterem informações de valor para o seu uso secundário, realizado pela historiografia (BELOTTO, 2014, p. 132-133).

Os arquivos fotográficos, ou as coleções fotográficas, também desempenham este papel, de forma imagética e documental, são retratos e testemunhos da época e trazem consigo muitas informações.

Os projetos dedicados à preservação de acervos fotográficos demonstram a valoração da fotografia enquanto patrimônio, o respeito à fotografia como documento.

A preservação busca não somente a preservação física do documento, mas a perpetuação imagética, atuando com o uso das tecnologias existentes na reprodutibilidade técnica destes acervos, formando as coleções das coleções, para fins de disseminação e o direito à memória. Sobre memória das coisas, Jan Assmann escreve:

Coisas não “têm” uma memória própria, mas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória, porque carregam as memórias de que as investimos, coisas tais como louças, festas, ritos, imagens, histórias e outros textos, paisagens e outros “*lieux de mémoire*”. No nível social, com respeito a grupos e sociedades, o papel dos símbolos externos se torna cada vez mais importante, porque grupos que, é claro, não “têm” uma memória tendem a “fazê-la” por meio de coisas que funcionam como lembranças, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições mnemônicas. Isso é o que nós chamamos de memória cultural (Assmann, A., 2006). Para ser capaz de ser recorporificada na sequência das gerações, a memória cultural, diferentemente da memória comunicativa, existe também em forma não corporificada e requer instituições de preservação e recorporificação (ASSMANN, 2016, p. 119).

Sobre a gestão destes documentos, acervos institucionalizados, Bernardes (2015, p. 165) fala que

[...] é, sobretudo, um dever legal e uma ação governamental com finalidade social: o direito à informação. Por essa razão, deve ser concebida e praticada como política pública, mesmo porque o acesso à informação antecede e viabiliza o exercício de outros direitos sociais, como a participação popular e o controle social. Apesar da diversidade de práticas e concepções vigentes, essa premissa constitui-se em orientação segura para a grande obra de construção da política de gestão documental.

Enfatiza sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação (TICs):

É preciso reconhecer que a popularização dos meios de comunicação viabilizados pelas tecnologias da informação, bem como as providências organizacionais determinadas pela Lei de Acesso à Informação (LAI), acabaram por alçar a *informação* a uma posição de superior destaque, o que induz os nossos sentidos a acreditar que ela, a informação, possui uma existência autônoma descolada da materialidade da qual, de fato, ela não se separa: o *documento* (BERNARDES, 2015, p. 167, grifos do autor).

Considerações finais

Seria este o papel de instituições quando salvagam o patrimônio, manter o patrimônio a um nível de bom estado de conservação para estar à disposição para a exposição, para a difusão, promovendo o direito à informação.

A coleção fotográfica passou por vários procedimentos técnicos, os quais foram relatados junto com os princípios da Política do Patrimônio Cultural Material (PPCM) do IPHAN no estado do Paraná.

Observa-se que o princípio do colecionismo traz consigo desde o início a preservação do objeto colecionável e a mudança de uso, de função, como contemplação ou função de “comunicação entre dois mundos”, como coloca Pomian (1984). O que podemos entender atualmente é que, cada vez mais, as novas tecnologias da informação e comunicação têm nos auxiliado para a reprodutibilidade técnica digital para fins de difusão informacional dos objetos, nos propondo novas formas de interação com aquela informação, salvaguardando não somente a “materialidade do objeto”, mas o imaterial também. Na fala de Walter Benjamin, coloca-se em discussão a reprodutibilidade técnica e a relação atual com a reprodutibilidade técnica digital, na era digital, para fins de salvaguarda imagética do patrimônio cultural.

Conforme Ieda Pimenta Bernardes traz, a Lei de Acesso à informação (LAI) talvez seja a função da salvaguarda e preservação do patrimônio cultural, e Jan Assmann (2016) afirma que “requer instituições de preservação e recorporificação”. O IPHAN-PR disponibilizou a coleção de 16.756 itens fotográficos da extinta Rede Ferroviária Federal, arquivo com imagens digitalizadas e o software ABCD com o acervo para consulta pública em sua sede, na Rua José de Alencar, 1808, Bairro Juvevê, Curitiba, Paraná, Brasil.

Referências

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

ABCD BRASIL. **Iniciando no ABCD**. 2014. Disponível em: <https://abcdbrasil.org/abcd/iniciando-no-abcd/>. Acesso em: 08 jun. 2021.

BAZIN, Germain. **Les temps des musées**, Edifir, 2018, p.54.

BARBOSA, Fernando Lopez. **Samuel von Quicheberg**. 2011. Blog museologia. Disponível em: http://emmgp.blogspot.com/2011/05/samuel-von-quicheberg_21.html. Acesso em: 10 nov. 2021.

BRAGA, Ana. **O que é inventário?** 2013. Disponível em: <http://gerircolecoes.blogspot.com/2013/12/o-que-e-o-inventario.html>. Acesso em: 05 nov. 2021.

BELLOTTO, Heloísa L. Arquivos, bibliotecas e centros de documentação: da convergência de objetivos à diversidade da documentação e do processamento técnico. **Revista brasileira de biblioteconomia**, n. 11, v. 34, p. 169-175, 1978.

BELLOTTO, Heloísa L. Arquivo e sociedade: políticas e ações voltadas para a cultura e para a educação. In: BELLOTTO, Heloísa L. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 132-143.

BERNARDES, Ieda Pimenta. **Gestão documental e direito de acesso: interfaces**. Acervo: Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 164-179, jul./dez. 2015

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 10 out. 19.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 10 out. 19.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei Nº. 11.483/2007**. Dispõe sobre a revitalização do setor ferroviário, altera dispositivos da Lei nº 10.233, de 5 de junho de 2001, e dá outras providências. 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/lei/l11483.htm. Acesso em: 01 out. 19.

BRASIL. Lei nº 12527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. **Lei Nº 12.527, de 18 de Novembro de 2011**. Brasília, Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em: 19 out. 2021.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Decreto Nº. 3.277 de 07 de dezembro de 1999**. Dispõe sobre a dissolução, liquidação e extinção da Rede Ferroviária Federal S.A. - RFFSA. 1999. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3277.htm. Acesso em: 01 out. 19.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: ICOM; Pinacoteca do Estado de SP; Secretaria de Estado da Cultura, 2013, p.32.

IPHAN. **Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário (15.12.2015)**: bens declarados valor histórico, artístico e cultural nos termos da lei nº 11.483/07 e da portaria iphan nº 407/2010. 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista_patrimonio_cultural_ferrovi%C3%A1rio_dez_2015.pdf. Acesso em: 05 nov. 2021.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –. **Políticas de Patrimônio Cultural Material**. S.d. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/publicacao_politica_do_patrimonio.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2020.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Inventário Nacional de Referências Culturais**: manual de aplicação. Brasília: Iphan. 2000.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –. **Portaria Nº. 407/2010**. Dispõe sobre o estabelecimento dos parâmetros de valoração e procedimento de inscrição na Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário, visando à proteção da memória ferroviária, em conformidade com o art. 9º da Lei n.º 11.483/2007. 2010. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria4072010alteradaportaria_1722016.pdf>. Acesso em: 01 out. 19.

PARDO – TOMÁS, José. LA HISTORIA NATURAL Y EL COLECCIONISMO EN GABINETES DE CURIOSIDADES Y MUSEOS DE PAPEL. In: CABRÉ, Montserrat; CARLOS, Maria Cruz de (Edt.). Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna. **[S.I.] Universidad de Cantabria 2018, p.69-76**. Available from: https://www.researchgate.net/publication/329168425_La_historia_natural_y_el_coleccionismo_en_gabinetes_de_curiosidades_y_museos_de_papel/figures?lo=1 . Accessed: 30 nov. 2021.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

RAFFAINI, P. T. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, S. Paulo, 3: 159-164, 1993.

SOFTWARE ABCD. Disponível em: <http://www.unesco.org/isis>. Acesso em: 31 jul. 2021.

SUANO, Marlene. O que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 182).

WALTER, Benjamin. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, primeira versão, 1955.



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

**O PATRIMÔNIO CULTURAL E
ARTE CATARINENSE:
TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA**



FOLGUEDO BOI DE MAMÃO: A PERFORMANCE

Lucélia Destefani | Univille | lucelia.destefani@ifc.edu.br
Nadja de Carvalho Lamas, Dra. | Univille | nadja.carvalho@univille.br
Alena Rizi Marmo Jahn, Dra. | Univille | alena.marmo@univille.br

Introdução

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa que está sendo desenvolvida no Mestrado de Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville - Univille. Este estudo tem como ponto de partida entender como se dão as diferentes performances do Folguedo do Boi de Mamão no estado de Santa Catarina.

No Brasil, encontramos o Folguedo do Boi com diversas denominações. No Amazonas, é chamado de Boi Garantido ou Boi Caprichoso, no Maranhão, é o Bumba meu Boi ou Boi Bumbá, no Rio de Janeiro, é conhecido como Boi Pintadinho, no Espírito Santo, é o Reis de Boi e em Santa Catarina, é o Boi de Mamão.

Nem sempre o Folguedo do Boi de Mamão teve esse nome. Em 1971, conforme Soares (1978), era conhecido como “Folguedo do Boi Falso” ou “Boi de Pano” – este Folguedo vem com imigrantes do Nordeste, que trazem o Bumba meu Boi. No início, como a pressa era de brincar e demorava muito para fabricar a cabeça, então uma solução encontrada foi utilizar um mamão. Aí surgiu o nome Boi de Mamão. Mas essa é apenas uma das histórias contadas. Nereu do Vale Pereira (2010) vem trazendo uma discussão sobre a origem do Folguedo do Boi de Mamão. Ele afirma que foram os espanhóis que trouxeram a cultura do Folguedo para Santa Catarina quando aqui chegaram, em 1777.

O Folguedo do Boi de Mamão é considerado uma das manifestações folclóricas mais apreciadas e, talvez, a mais antiga do estado, principalmente nas regiões do litoral catarinense. Em 2019, o Boi de Mamão foi declarado Patrimônio Imaterial e Intangível na cidade de Florianópolis.

A brincadeira do Folguedo do Boi de Mamão é apresentada no formato de teatro gestual, com poucos diálogos. É um drama cômico, uma situação que envolve

sofrimento e aflição, é um desenrolar de acontecimentos muito próximos à vida real. Traz em seu enredo a história de Mateus, um simples vaqueiro que, ao ver seu boi morto, vai em busca de um médico, um curandeiro para salvá-lo. No fim tudo dá certo, o boi ressuscita e todo esse enredo é feito através de uma encenação com muita música e dança.

É retratado através de cantoria e gingado e o boi anima todo mundo, acompanhado por seus personagens que aparecem durante a sua performance. O museólogo Peninha (GONÇALVES, 2000), do Museu de Antropologia da UFSC, deixa clara essa postura, dizendo que: “Muitas coisas podem juntar-se ao Boi-de-Mamão, mas não considero estar vendo uma apresentação de Boi-de-Mamão se não aparecer o Boi, a Cabra, o Cavalo, a Bernúncia, a Maricota, o Vaqueiro e Mateus para organização da brincadeira”.

Figura 1 — O cavalinho e o Boi de Mamão	Figura 2 — A Bernuncia	Figura 3 — Personagens do Folguedo do Boi de Mamão
		
<p>Fonte: Jornal Imagem da Ilha</p>	<p>Fonte: NDI (Núcleo de Desenvolvimento Infantil da UFSC)</p>	<p>Fonte:navegantes.sc.gov.br</p>

Nas apresentações do Folguedo, o espectador fica no aguardo de uma experiência estética oferecida pela apresentação da história. Ao assistir este espetáculo, amamos ou não amamos os personagens, nos divertimos e, em alguns momentos, ficamos apreensivos. Com o desenrolar da história e ao final dela, aplaudimos ou simplesmente ficamos calados, experimentando várias sensações ali

apresentadas, muitas situações reais que já foram vividas ou histórias que nos foram contadas.

Como referência teórica para este trabalho, foram utilizados autores que trazem uma leitura sobre a história e os costumes catarinenses. LÚCIO¹ (2006) já dizia que “a cultura do Boi de Mamão traz diversas formas de apresentação, só depende de cada região e é contada de forma diferente a mesma história, com um formato mais poético, sem esquecer sua tradição”.

Tais representações dos personagens do Folguedo, com sua gestualidade e os enredos que envolvem cada um, criam uma ligação muito forte entre narrativas e ensaios performáticos apresentados por pessoas que compõem o grupo de Folguedo através da sua identificação com o principal personagem, que é o Boi de Mamão.

E quando pensamos nesses ensaios performáticos, se faz necessário definir o que é uma performance e entender se cabe o uso de tal termo tão caro ao contexto das artes visuais. Para Cohen (2002), “[...] a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”. A arte aqui representada está viva, ela está acontecendo ao vivo, no mesmo tempo e no mesmo espaço.

Dentro das artes visuais, a performance é uma linguagem artística que mescla outras linguagens, como o teatro, a dança, a literatura e a música. Podemos, nesse sentido, dizer que a performance é uma manifestação artística híbrida, por juntar, em uma mesma linguagem, várias outras experiências vividas, estando em constante processo de mudança, renovação e experimentação.

Mas quando surge a performance? Glusberg (2013, p. 11) afirma que a arte da performance surge quando Yves Klein, em 1962, salta para a rua por uma janela de um edifício e é fotografado enquanto é realizada a ação, sendo protagonista de sua própria obra, denominada ‘Salto para o vazio’. Ali, naquele momento, surge a performance como uma manifestação artística no Ocidente, um gênero artístico

¹ Disponível em:

http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Dissertacoes/disserta_141_160/Miriam_Lucio.pdf. Acesso em: 14 maio 2021.

independente, que propõe novas formas de arte rompendo com a arte tradicional na busca por uma forma de envolver o público. É uma forma de arte mais criativa através de seus exercícios de improvisação, somada às técnicas do teatro, da dança e da mímica.

Artistas da época utilizam-se da performance não só para chamar a atenção do público para o que está acontecendo, mas também para impulsionar novas ideias, novos conceitos, novas formas de apresentar a arte.

No livro “Performance nas Artes Visuais”, Melim (2008, p. 12) descreve John Cage durante as aulas de composição musical com seus alunos, nas quais desenvolvem pesquisas-composições, termo utilizado pelo artista para nomear momentos de repensar a música. Entendê-la não só como um processo de notas, harmonia e ritmo, mas como pulsação, temporalidade e espacialidade, na integração dessas produções de som às suas ações do cotidiano. Para Cage, o silêncio é som.

A performance surge no Brasil lá nos anos 1960. A pop arte, o minimalismo e a arte conceitual se encarregam desse início. Em 1983, a performance no Brasil passa a ser vista como uma experiência mais criativa, mais reflexiva. Essa arte, a performance, apropria-se destes momentos criativos para levar uma ideia de repensar a arte através de exposições significativas, das mais criativas às mais medíocres. Cohen (2002, p. 32), ainda em seu livro, diz que a moda agora é fazer performance.

Flávio de Carvalho, artista modernista e performático, entre os anos 1960 e 1970, ultrapassa conceitos de que a arte no Brasil é estática e entende que o espectador agora deve fazer parte da obra, ele participa da obra. Essa é uma nova forma de ver a arte/objeto e o espectador modifica essa arte/objeto, dá a ela novos significados e formas. Aqui, a participação não está programada, ela é voluntária, é improviso, o espectador manuseia o objeto dando nova forma e diferentes significados, o artista chama o espectador para interferir no seu objeto que está ali, pronto para ser modificado, e não tem controle sobre o que pode acontecer (MELIM, 2008).

Como exemplo, podemos trazer os “Parangolés” (1964-1979), de Oiticica, uma capa que se veste trazendo textos, fotos e cores, dando ao público a oportunidade de participar da atividade criadora. Os “Parangolés” consistem em uma obra vestida, isso

quer dizer que você não encontra “Parangolés” em exposições, prontos, você veste a obra e ela ganha vida através do espectador². É na experiência que ela existe enquanto arte – e é quando faz sentido.

Na obra de Oiticica, Os Parangolés, o espectador é convidado a vestir e a dançar, determinando uma transformação expressivo-corporal. O ato de vestir os Parangolés traduz a totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la, tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador (agora considerado participante) vivência a transmutação espacial, percebendo-se como “núcleo” estrutural da obra (TEIXEIRA, 2017).

Hélio Oiticica utiliza-se de espaços públicos para compor suas obras. Ele chama de experiência ambiental, por meio da qual os objetos ganham um novo sentido através da exploração criativa. Os espaços públicos se tornam lugares privilegiados para a realização dessas ações em que artista e público participam sem estarem presos a métodos artísticos utilizados em outros períodos. A palavra de ordem é deixar a expressão, a criatividade e a arte ser livre. Os objetos/arte agora são utilizados para interferir em um determinado ambiente, sendo ele a cidade ou o espaço de exposição, o importante era dar um significado e um sentido a ele. As capas “Parangolés” são bons exemplos de objetos/arte.

Stiles (1996) traz o termo performance como um conjunto de simples gestos apresentados por um único artista ou por um grupo em experiências coletivas. Esses gestos podem estar em grandes espaços e podem ser vistos e acompanhados não só por estarem ali presentes, mas por fazerem uso de novas tecnologias, como satélites, e poderem ser assistidos por milhares de pessoas ao mesmo tempo ou estarem em pequenos espaços para que poucas pessoas possam ter a experiência da experimentação da performance. A autora ainda fala que a performance não precisa ter um registro, uma documentação, o importante é ter uma junção entre sujeitos e objetos, eles devem estar comprometidos com a experimentação. É no fazer, realizar ou executar uma obra que está a noção da obra como ação. Dar movimento e vida à obra através de uma ação que articula o artista e o espectador, o tempo e o espaço.

² TEIXEIRA, Amanda Gatinho - PPGA-UFGA <https://arteref.com/arte-contemporanea/o-que-foram-os-parangoles/>

Baseada nessas informações coletadas, procuramos refletir sobre a performance do Folguedo do Boi de Mamão como parte de um processo que envolve todas as pessoas presentes e em diferentes lugares onde se apresenta o Folguedo. Essas brincadeiras, sempre dinâmicas, são híbridas, pois envolvem o teatro e a música de forma específica em cada região em que acontecem, tendo o enredo em comum no estado de Santa Catarina, em todas as cidades em que acontecem os Folguedos.

Cada região ou cidade constrói seus personagens para o fazer brincar. Geralmente, suas apresentações são realizadas nas ruas ou em palcos abertos, onde o público forma um círculo, como se fosse uma arena. Neste espaço, é contada e apresentada toda a história do Folguedo com seus personagens.

Em diversas formas do folguedo há efetivamente a presença de um sistema de personagens e ações reunidos em torno do tema da morte e da ressurreição do boi. Essa presença manifesta-se de vários modos. O boi emblema e artefato é sempre figurado em objetos, desenhos, pinturas e bordado. Nas performances, indumentárias variadas e características compõem os tipos cênicos. Coreografias particulares acompanham essas figuras e, em alguns casos, também a participação do público. Alguns personagens realizam pequenas seqüências dramáticas, eventualmente cômicas (CAVALCANTI, 2000; CARVALHO, 2005).

Os dias que antecedem a estreia do Folguedo são de muito trabalho e dedicação. É comum envolver diversas famílias que dividem as atividades de confecção do figurino, organização dos atores, ensaios, leituras e decoração de textos. É neste momento que, de forma natural, ocorre a transmissão do aprendizado, costumes, usos e tradições do Folguedo. Aprendizado reforçado quando acontece a apresentação, transmitindo a tradição do Folguedo do Boi de Mamão de geração em geração.

No lado mais alto da rua ou do palco, os músicos com seus instrumentos, geralmente violão, tambor, sanfona, entre outros, se apresentam. A música inicia e o vaqueiro entra em cena convidando a plateia, através das palmas ritmadas, a chamar o boi. O vaqueiro é o animador, personagem que cuida do boi, mas ao mesmo tempo ele corta a língua do boi para que seu filho não venha a nascer com cara de boi e, no desespero, procura achar uma forma de curar o boi. A expressão de corpo, a comunicação do vaqueiro com o público é o momento épico do teatro cômico, e a

performance se faz presente ao envolver o objeto/arte, que é o boi, para estar em contato com o espectador.

Nas práticas culturais cotidianas, os diversos personagens representados com elementos que geram significados e provocam questionamentos são apresentados através de suas fantasias utilizadas pelos brincantes para representar um animal, um personagem humano ou até mesmo um ser mítico, que se apropria da música, da dança, do gesto, das falas, do enredo com as memórias de herança, de valores e crenças marcadas como bens culturais de um grupo social.

Langdon (2008) vem dizer que uma das características mais marcantes das ações performáticas em geral é a multiplicidade: tanto dos significados quanto dos meios visuais e sonoros utilizados para produzir uma experiência multissensorial, intensa e unificada, na qual os participantes experimentam fortes estados mentais, emocionais e corporais.

Para Dawsey (2007), as performances que acontecem nas ruas podem ser interpretadas de três formas: aquelas como brincadeiras em que o riso e as gargalhadas têm o seu destaque; o jogo no qual o diálogo com frases improvisadas entre os personagens aparecem; e o teatro, que é a encenação do enredo. Nas apresentações do Folgado do Boi de Mamão, encontramos todas essas três formas, momentos que o público aplaude, fica apreensivo, vibra e participa, dando vida à obra naquele momento.

A encenação apresentada neste momento não é a única e nem a mais importante exibida. Ela é, sobretudo, a resistência de uma ideia de que é preciso manter viva a tradição (CAVALCANTI, 2006).

Quanto mais falamos, lembramos e quanto mais lembramos, gravamos por mais tempo em nossa memória, nos conscientizando cada vez mais acerca da importância desses momentos históricos de cultura popular.

São registros que resistem ao tempo, sendo contados para a população através desse teatro apresentado. E cada novo integrante que chega ao grupo de Boi de Mamão incorpora esses conceitos, instrumentos, ornamentações e movimentos.

É preciso inventar, criar, fazer e produzir criatividade, dando a devida importância ao original sem estar preso ao planejado e estar ligado ao improviso, trazendo novas propostas, mas procurando nunca esquecer seu foco, que é valorizar

a cultura e preservá-la como patrimônio imaterial.

Todo esse processo que figura o Folguedo é uma construção simbólica do repensar constantemente a performance nas suas experimentações. A apropriação que os brincantes fazem desses elementos/objetos da cultura popular do Folguedo traz, agora, significados de identidade e de memória, desenvolvendo a cultura da região.

Durante este período de pesquisas realizadas sobre o tema do Folguedo do Boi de Mamão e as performances de experimentos e vivências, a expressão de corpo, a música, os gestos e o enredo contados de forma cômica fazem a junção dos elementos que figuram no Folguedo, utilizando-os como forma de transmissão de história e memórias encontradas nos espectadores, que passam a vivenciar e a relembrar momentos em que uma história é só mais uma história, proporcionando a conscientização de momentos históricos contados e vivenciados da cultura popular.

Nas Figuras 4 e 5, temos a representação destas performances nas quais a expressão de corpo está inserida na história. Alunos do Instituto Federal Catarinense (2019), campus São Francisco do Sul, nas aulas de artes, através de pesquisa bibliográfica, conseguiram entender e trazer o objeto/arte, aqui o Boi de Mamão, Bernúncia e Maricota, para uma vivência performática utilizando o teatro cômico. Estas pesquisas serviram de base para a construção desses personagens e enredo que caracterizassem a região onde estão. O que acarretou na valorização do Boi de Mamão como patrimônio, proporcionou um resgate de histórias e memórias da comunidade local e contribuiu para o desenvolvimento do sentimento de pertencimento.

Figura 4 — Apresentação Folguedo do Boi de Mamão no IFC - 2019.



Fonte: Foto de Lucélia Destefani.

Figura 5 — Apresentação Folguedo do Boi de Mamão na Feira do Livro em São Francisco do Sul - 2018.



Fonte: Foto de Lucélia Destefani.

Referências

BISIAUX, Lîla. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/snLcgvR3BtsBRHpQyHb6Dmy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 set. 2021.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. TEMA E VARIANTES DO MITO: sobre a morte e a ressurreição do boi. **Mana**, S.l, v. 12, n. 1, p. 69-104, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/7jHfJTYPJPYKQtccMbDJMR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 nov. 2021.

CAZÉ, Clotildes Maria de Jesus Oliveira; PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. DO BOI DA SOBREVIVÊNCIA AO BOI DO FOLGUEDO: transpondo fronteiras geográficas e culturais na arte e na educação. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDICIPLINARES EM CURITIBA. FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, 5., 2009, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Ufba, 2009. Não paginado. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19559.pdf>. Acesso em: 23 set. 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DAWSEY, John C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v.50, n.2, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

GONÇALVES, Reonaldo Manoel. **Educação popular e boi-de-mamão**: diálogos brincantes. 2006. 194 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico. **Revista e Antropologia**. v.8, nº 1 e 2, 2008.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

OLIVEIRA, J. A. Contribuições da performance dos folguedos populares para os processos de formação do ator. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 8, p. 103-112, 2018. DOI: 10.5965/1414573101082006103. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101082006103>. Acesso em: 24 maio 2021.

OLIVEIRA, Jane K. Mecanismos de performance cênica nas comédias de Aristófanes: ponto e focalização. **ACTa Scientiarum. Language and Culture**, vol. 39. num. 3. Universidades Estadual de Maringá

PEREIRA, Eloi Egídio. O boi de mamão: da manifestação popular às releituras. **Anais V Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba. 2006-2007.

PONTES, Maria V. A., OLIVEIRA, Gerson Augusto Jr. Do Curral da fazenda ao corredor cultural da cidade: a brincadeira do boi na sede de Sobral-CE (2005-2016). Disponível em: http://www.uece.br/eventos/encontrointernacionalmahis/anais/trabalhos_completos/277-38380-12082017-122531.pdf >. Acessado em: 24 jun. 2021

ROSA, Clenilson da. **História e tradição do boi de mamão em Santa Catarina (1970-2000)**. Universidade do Extremo Sul Catarinense- UNESC. Criciúma. 2010. <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/741/1/Clemilson%20da%20Rosa.pdf>. Acessado em: 12 maio 2021

STILES, Kristine. "Performarce art". In: STILES, Kristine, e SELZ, Peter (coord.), **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. California: University of California Press, 1996, p.679 a 694

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre a poética dos Parangolés de Hélio Oiticica. **Arteriais. Revista do PPGARTES**. UFPA. n.4.06/201.



O PATRIMÔNIO QUE SE FAZ NAS RUAS

Artur Hugo da Rosa | Universidade Federal de Santa Catarina | arturhugodarosa@gmail.com

Introdução

A ideia de que algo é patrimônio não está na essência do bem ou na referência cultural, mas naquilo que as pessoas acreditam, de algum modo, ter importância. O patrimônio nasce refletindo os poderes de escolha de determinado grupo social, para que, de tal modo, aquele bem ou referência cultural seja preservado para o futuro. É preciso que haja um olhar coletivo e interessado em torno da criação de pertencimentos e significados, nos quais estão atrelados este patrimônio e grupo social. A partir desse olhar, se dá relevância a certas práticas, que podem ou não se tornar patrimônio no sentido legal.

Não só o patrimônio, mas também as cidades devem ser pensadas na pluralidade, abrangendo e comportando variadas culturas que exprimem valores no espaço público. Cada corpo reflete suas músicas, seus imaginários, seus hábitos, seus alimentos, entre muitos outros fatores que se relacionam com a expressão e criação dos espaços urbanos de maneira coletiva. Ao passo que as políticas públicas e o planejamento urbano se afinam para a inclusão da diversidade, com o objetivo de ter uma cidade para todos, caminhamos sob os trilhos da globalização. Ser global é diminuir as distâncias e borrar as fronteiras geográficas, então as culturas, vivas como são, se tornam híbridas com o fluxo dos corpos e o passar do tempo.

A cidade contemporânea, globalizada, onde coabitam diversos grupos sociais, em meio às variadas dinâmicas urbanas, econômicas, políticas e culturais, produzem conflitos entre diferentes atores nas ruas e nos espaços públicos. Em meio ao caldo urbano, o patrimônio cultural pratica a cidade ao seu modo e, não isento, também participa dos conflitos. Por meio dos conceitos de *direito à cidade* e *fazer-cidade*, abordarei exemplos de patrimônios que se fazem nas ruas, exercendo poderes de cidadania, acesso à cultura, fortalecendo laços de pertencimento e produzindo cidade.

De Lefebvre a Agier

Para o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (2010), a cidade pode ser considerada uma mediação entre mediações. Ou seja, a cidade, sendo o suporte físico da vida urbana, é o intermédio entre os diversos grupos sociais e seus conflitos. Os conflitos surgem pelos encontros com a diferença, pelos confrontos ideológicos e pelos variados modos de vida que dividem as ruas da cidade. Em 1968, a partir de conflitos envolvendo o processo de desenvolvimento e industrialização das cidades europeias, Lefebvre buscou compreender a sociedade através do fenômeno urbano. O direito à cidade pode ser entendido como um apelo, que caminha lentamente em direção à integração efetiva de um direito à vida urbana. Neste sentido, o urbano não disputa seu lugar com o campo, mas sim, através dos encontros, procura sua forma e função enquanto cidade para todos, se realizando por entre as práticas sensíveis de seu território (LEFEBVRE, 2010).

O filósofo almejava uma transformação em âmbito social, impactando no modo de viver em sociedade, de trabalhar e organizar o cotidiano urbano. O direito à cidade vai além do próprio acesso à cidade, é uma busca integradora de todo cidadão aos bens e recursos sociais, participando efetivamente das decisões e rumos da cidade, como uma obra construída de forma coletiva: “O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como um direito à vida urbana, transformada, renovada” (LEFEBVRE, 2010, p. 117).

A cidade é uma obra contínua de seus habitantes, estabelecida por uma relação entre os grupos que produzem e praticam a cidade, entre eles o patrimônio cultural. Porém, a cidade é incessantemente feita e desfeita. Para esse movimento, Agier (2015) chama de fazer-cidade. É um movimento utópico, baseando-se na busca de uma cidade ideal, um horizonte inatingível. Este horizonte, que dá força aos movimentos de fazer-cidade, permite encontrar algo de cidade nas experiências concretas do espaço (AGIER, 2015).

Para Agier (2015), o *fazer-cidade* deve ser entendido como um processo contínuo e sem finalidade. Ele se torna parte do *direito à cidade*, quando há a presença, seja na forma de invasão, ocupação ou uma instalação, dando o direito de determinada prática estar ali e contribuir para uma vida urbana democrática. Neste caminho, as

práticas culturais que se instalam temporariamente em um espaço urbano se utilizam do direito de estar e fazer cidade, como um direito a ter acesso e fazer cultura. Algumas destas práticas que usam as ruas são consideradas patrimônio cultural.

A rua e o patrimônio

Retomando o conceito de cidade como uma obra, Lefebvre (2010) traz na base do tecido urbano diversos fenômenos em diferentes níveis da vida social e cultural. Além de toda a infraestrutura da cidade, neste mesmo tecido urbano, estão os sistemas de valores sociais e culturais, no lazer, nos costumes e nas práticas, onde Lefebvre conceitua a *Festa*, como uma dimensão de uso das ruas, das praças, dos edifícios culturais e monumentos, que têm seu valor econômico pautado no prazer e prestígio, caminhando, assim, contra as lógicas de mercado e consumo.

Figura 1 — Maricota no centro de Florianópolis



Fonte: Artur Hugo da Rosa, 2021.

Nas ruas se constróem diversas sociabilidades, hábitos e modos de ser. Cada povo, em sua comunidade, tem suas especificidades, suas peculiaridades e suas coletividades. O patrimônio cultural, além de retratar, é reflexo da cultura de cada grupo

social. O patrimônio também está nas ruas, nas conversas, nas sociabilidades, na agenda do bairro e no cotidiano das pessoas. O patrimônio é festa e fé, é sagrado e profano, é a expressão coletiva e o modo de fazer individual.

Figura 2 — Catedral e os bonecos do berbigão da Boca:
Franklin Cascaes (esquerda) e Aldírio Simões (direita)



Fonte: Artur Hugo da Rosa, 2021.

A dimensão do uso da rua, como espaço da coletividade e cruzamentos, é tratada por João do Rio (2007), no início do século XX, através de suas crônicas sobre as ruas e seus tipos urbanos, no Rio de Janeiro. Como o autor cita: “Rua, do latim, *ruga*, sulco. Espaço entre as casas e as povoações por onde se anda e passeia”. Além destas, outras definições como “a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!” e “as ruas pensam, têm ideias, filosofia e religião. Como tal, nascem, crescem, mudam de caráter. E, eventualmente, morrem” (RIO, 2007). Talvez um dos conceitos mais importantes trazidos por ele seja a rua como a causa mais importante da diversidade de tipos urbanos, e também acrescento as diversas práticas urbanas, como as festas e ritos.

Toda essa diversidade que desemboca na rua, seja em tipos humanos, manifestações religiosas, carnaval, arquitetura e monumentos, cria a base do patrimônio. A Constituição Brasileira, de 1988, estabelece que patrimônio cultural é formado por 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). Neste sentido, o patrimônio, através de suas materialidades e imaterialidades, ocupa e está presente nas ruas, atribuindo significados e valorando estes espaços.

A rua pode ser analisada através de duas formas, como passagem e como permanência. Como passagem, a rua é a função mais tradicional, de deslocamento e mobilidade. Como permanência, a rua é o lugar para exercer cidadania, com os diferentes corpos que habitam nela, incluindo o patrimônio. É evidente que o patrimônio cultural, sendo material ou imaterial, é algo pertencente, revelador e causa ressonância através das pessoas que evocam suas forças e dinâmicas culturais (GONÇALVES, 2005).

No contexto de Florianópolis, um exemplo de patrimônio que transforma a rua num espaço de permanência é o boi de mamão. O boi de mamão, através da formação de sua roda, encanta as pessoas com suas músicas, seus enredos, suas danças e seus personagens. É a arte e patrimônio criando afetos, conectando a cultura local, a infância, a rua e as instituições como escolas, creches e centros comunitários.

Figura 3 — Vaqueiro mirim e boi de mamão no largo da catedral



Fonte: Artur Hugo da Rosa, 2021.

Figura 4 — A feira Cascaes em outubro místico



Fonte: Artur Hugo da Rosa, 2021.

Contudo, esses patrimônios que se instalam temporariamente nas ruas, como as procissões e blocos de carnaval, somente podem ser experienciados de forma única e corporal estando ali naquele momento. Walter Benjamin (2012) fala sobre o valor de culto da obra. O valor de culto se dá pela autenticidade e pelo fator do tempo. Uma procissão, como da Festa do Divino, é contemplada pela força artística atuando nas ruas e nas pessoas, estando presente no dia, vivenciando de perto, escutando o som da banda centenária e a cantoria. Um boi de mamão, um arrastão da pesca da tainha, um terno de reis, entre outros, só podem ser entendidos na sua completude através de sua experiência.

Figura 5 — Cortejo da festa do divino nas ruas do Pântano do Sul, acompanhado pela centenária Banda Amor à Arte



Fonte: Artur Hugo da Rosa, 2019.

Assim, as ruas onde acontecem manifestações culturais recorrentes viram pontos de memória coletiva. Estes locais de encontro criam uma dimensão sensível da rua, fortalecem o exercício da cidadania, proporcionam acesso à cultura e democratizam o espaço. Carnavais como Enterro da Tristeza e Zé Pereira são exemplos de práticas que, além da festa, trabalham a integração entre os diferentes grupos sociais que praticam as ruas. Portanto, a rua contribui na formação de identidade através das relações, onde o próprio corpo do patrimônio, enquanto expressão, faz da rua um misto de usos e atividades, gerando espaços e lugares significativos para o exercício do *direito à cidade*.

Referências

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. **Mana**, [S.L.], v. 21, n. 3, p. 483-498, dez. 2015. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p483>.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012. 128 p.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF, Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 15 dez 2020.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano. 23, n. 23, p.15-36, jan/jun 2005.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2010. 143 p.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas: crônicas**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2007. 240 p. (A obra-prima de cada autor).



MEMÓRIAS DA COZINHA: REMOBILIZAÇÃO E REORGANIZAÇÃO DA NATUREZA-MORTA EM PAULO GAIAD

Cibele da Silva Ribeiro | Universidade do Estado de Santa Catarina |
cibele.ribeiro@edu.udesc.br

Introdução

Marcada pelo pluralismo, a arte contemporânea oferece diversas possibilidades de criação. Os artistas são livres para combinar meios de expressão, utilizar materiais do cotidiano e suportes incomuns. Por outro lado, também são livres para explorar o “reservatório” histórico da arte. Por isso, nos trabalhos de arte contemporâneos, existem ecos de obras, assuntos, temas e formas de outros tempos. Na pintura, é comum, por exemplo, que os gêneros pictóricos tradicionais sejam revisitados.

A produção de Paulo Gaiad (1953-2016) é múltipla e variada. Nos mais de vinte anos de carreira artística, Gaiad produziu desenhos, pinturas, objetos e assemblages, trabalhando com todo tipo de material: ferro, chumbo, cobre, cimento, vidro, gesso, argila, madeira, tecido, papel. Em sua produção pictórica, utilizou bastante a tinta acrílica, às vezes combinando-a com nanquim, lápis ou outros materiais. A colagem era um procedimento recorrente. Embalagens, papéis, jornais e fotografias eram alguns dos elementos misturados à tinta. A escrita também se misturava às pinceladas em muitos casos. Pintou paisagens e interiores, animais e figuras antropomórficas e trabalhou com fotografia – coletada, comprada ou encontrada.

A natureza-morta também não deixou de ser explorada pelo artista. Em trabalhos como *Prato vermelho com amoras* (1991), *As paredes que me cercam* (2003) e na série *Memórias da cozinha* (2007), Gaiad dialogou com o gênero, evocando os tradicionais motivos da vida à mesa, pintados desde há muito na arte ocidental. Tendo em consideração a importância desses trabalhos, levanta-se a seguinte questão: como esse gênero foi tratado na produção pictórica de Gaiad, mais especificamente na tela matriz da série *Memórias da cozinha*? Como resposta provisória, pode-se aventar que o

gênero foi remobilizado e reorganizado em função de um novo contexto, o da pintura contemporânea, que opera a partir da “mestiçagem” (CATTANI, 2007), isto é, da mescla de diferentes elementos, sem que estes percam suas particularidades.

A abordagem da pesquisa aproxima-se do pensamento desenvolvido pelo estudioso alemão Aby Warburg (1866-1929), cujos escritos investigam o percurso das imagens ao longo de tempos e lugares diversos. Conforme esclarece a pesquisadora Claudia Valladão de Mattos, para o historiador, “as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto” (MATTOS, 2007, p. 133). O modelo de Warburg se mostra útil para a historiografia da arte atual, pois resiste às noções tradicionais de progresso cronológico e de obra de arte como unidade autônoma, descolada de um contexto cultural. Da mesma forma, o trabalho de Warburg é relevante para se pensar aquela parte da produção contemporânea artística que trabalha as estruturas da memória e seu funcionamento no contexto atual.

O nascimento de um gênero

Quando os primeiros pintores especialistas em natureza-morta aventuraram-se nas possibilidades do ramo, movidos pela força das circunstâncias da Holanda do século XVII, a prática de representar com esmero objetos inanimados já contava com no mínimo mil e quinhentos anos de existência. Junto ao que resta das casas e vilas de cidades romanas antigas, como Pompéia e Herculano, é possível observar pinturas murais onde figuram os motivos explorados até hoje pela natureza-morta: frutas, legumes, caças e peixes, flores e utensílios. Com efeito, as representações desse tipo são, provavelmente, ainda mais antigas, com os primeiros exemplares datando do período helenístico da antiguidade grega. Embora nenhuma “natureza-morta” grega tenha sobrevivido, há fontes escritas que as descrevem. Pelo menos dois textos fazem menção a essas pinturas: *Imagines* (c. início séc. III EC), de Filóstrato, o Velho (c. 190-c. 230 EC), onde são oferecidas vivas descrições de cerca de 65 quadros da antiguidade; e a *História Natural* (77 EC), de Plínio, o Velho (23-79 EC), principalmente nos parágrafos dedicados à célebre história da disputa entre Zeuxis e Parrhasios (BRYSON, 1990).

Apesar dessa tradição, que remonta à antiguidade clássica, por muito tempo as naturezas-mortas compareceram na pintura ocidental apenas como parte de uma cena maior, em coexistência com a figura humana. Às vezes, os objetos possuíam uma qualidade simbólica, como os representados no gabinete de estudos de São Jerônimo, ou postos sobre a mesa em cenas da Última Ceia. Em outros casos, figuravam no primeiro plano de cenas de gênero que rodeavam outros temas religiosos. Em *Banca de açougueiro com fuga para o Egito* (1551), de Pieter Aertsen (1508-1575) (Figura 1), a narrativa bíblica é emoldurada por uma exuberante natureza-morta, onde um camponês realiza afazeres ao lado de sua banca de carnes, queijos e patês.

Figura 1 — Pieter Aertsen, *Banca de açougueiro com fuga para o Egito*, 1551.



Legenda: Óleo sobre painel, 123.2 x 149.9 cm, Uppsala University, Suécia.
 Fonte: KHANACADEMY.ORG¹.

Mas foi na Holanda seiscentista que esse tipo de pintura finalmente se estabeleceu e se fortaleceu enquanto gênero pictórico autônomo e merecedor de atenção. A arte na Europa enfrentava certa crise desde a reforma protestante ocorrida no século anterior. Na Holanda, as dificuldades maiores atingiram os pintores residentes na metade norte do país. A região havia se tornado um grande centro calvinista, e a principal fonte de renda dos artistas, a pintura e a escultura religiosas, vinha perdendo prestígio e aceitação (GOMBRICH, 2015). Assim, a já observada tendência holandesa para a especialização se reforçou e os pintores se voltaram para certos segmentos da

¹ Disponível em: <https://bit.ly/3lkKa3m>. Acesso em: 30 nov. 2021.

arte que não enfrentassem oposição de caráter religioso, como a ilustração de livros, o retrato e a natureza-morta. Era natural que esses artistas do norte, dos quais já não se demandavam retábulos e demais obras devocionais, “tentassem encontrar um mercado para as suas reconhecidas especialidades e passassem a fazer pinturas cujo principal objetivo consistia em exibir a sua estupenda habilidade na representação superficial das coisas” (GOMBRICH, 2015, p. 381).

O quadro *Ostras e copos* (séc. XVII) (Figura 2), de Osias Beert (c. 1580-depois de 1624), é um típico exemplar do gênero: a mesa posta sobre um fundo neutro, dispendo de finos cristais trabalhados, vazios ou contendo bebida, as peças de prataria e os alimentos – oleaginosas, ostras e pão.

Figura 2 — Osias Beert, *Ostras e copos*, primeiro quarto do século XVII.



Legenda: Óleo sobre painel, 43 x 54 cm, Museo del Prado, Madri.
Fonte: Museo del Prado².

Impulso para a inovação

A pintura de natureza-morta sempre favoreceu a liberdade artística e a investigação formal. O pintor podia escolher à vontade quais objetos representar e como posicioná-los na mesa e entre si. Com o tempo, a natureza-morta foi se tornando um excelente campo de experimentação. Estudos sobre luz, textura e forma transparecem nas obras de artistas como Francisco de Zurbarán (1598-1664) e Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), por exemplo. A pesquisa formal engendrada pelo

² Disponível em: <https://bit.ly/3phpQkE>. Acesso em: 30 nov. 2021.

gênero seguiu e tornou-se especialmente relevante a partir de Paul Cézanne (1839-1906), artista que contribuiu enormemente para o desenvolvimento da arte moderna do início do século XX. Na pintura de Cézanne, os elementos que compõem a natureza-morta foram tratados, de acordo com Meyer Schapiro (1996, p. 77), como “formas-objetos sólidas e estáveis”.

As inovações técnicas e formais introduzidas pelos pintores cubistas, por exemplo, parecem ter ocorrido no contexto da natureza-morta. A planura da tela, que vinha sendo evidenciada pelas distorções de Paul Cézanne e Henri Matisse (1869-1954), é exposta definitivamente na produção de Pablo Picasso (1881-1973), em pinturas como *Jarro, tigela e limão* (1907). No cubismo analítico, a perspectiva é desmontada e os contornos interrompidos promovem a interpenetração entre figura e fundo. Já no cubismo sintético, pedaços de papel, jornal e outras texturas são colados na tela, misturando, assim, o espaço da pintura e o espaço do mundo, até aí separados. No óleo *Natureza-morta com cadeira de palha* (1912) (Figura 3), os objetos sobre a mesa, com suas formas sobrepostas, mal são discerníveis. A cadeira de palha do título é um fragmento de tecido oleado, com estampa de palha trançada, plano e trabalhado com pinceladas.

Figura 3 — Pablo Picasso, *Natureza-morta com cadeira de palha*, 1912.



Legenda: Óleo e oleado sobre tela com moldura de corda, 27 x 35 cm. Musée Picasso, Paris.

Fonte: NAVIGART³.

³ Disponível em: <https://bit.ly/3o8Axql>. Acesso em: 30 nov. 2021.

Em meados do século XX, o procedimento cubista da colagem foi levado ao extremo por artistas como Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930-), abrindo caminho para a arte contemporânea, que continuaria a explorar as possibilidades da natureza-morta. O gênero se mostrou propício, sobretudo, às investigações da arte pop, corrente que na década de 1960 tratou de incorporar definitivamente ao repertório da pintura imagens provenientes dos meios de comunicação de massa. A primeira confluência com a natureza-morta se deu por meio de um dos assuntos frequentes na arte pop: o banal. Artigos industrializados, que simbolizavam o consumo e os prazeres da sociedade ocidental do pós-guerra, eram escolhas recorrentes no repertório visual dos artistas pop. Mas, diferentemente dos procedimentos de criação tradicionais, esses itens não eram representados a partir da observação direta do pintor; antes, eram tomados já prontos, na forma de imagens: anúncios publicitários, revistas em quadrinhos, cartazes e programas de televisão.

De modo semelhante, a própria natureza-morta, enquanto motivo preexistente, foi apropriada e citada na arte pop. Por exemplo, no trabalho intitulado *Natureza morta #30* (1963) (Figura 4), de Tom Wesselmann (1931-2004), o gênero pictórico foi remobilizado de maneira irônica. Na grande prancha, Wesselmann representou o espaço doméstico de uma cozinha. Sobre uma mesa pintada com uma toalha xadrez azul, apinham-se imagens de anúncios impressos de supermercado, como pães, frutas em conserva e cereais matinais. Em cima da geladeira estão fixadas três réplicas de garrafas de refrigerante, feitas de plástico. No parapeito da janela, o artista pintou dois infalíveis frutos in natura e um vaso contendo flores de plástico.

Figura 4 — Tom Wesselmann, *Natureza-morta #30*, 1963.



Legenda: Óleo, esmalte e acrílica sobre prancha, com colagem de anúncios impressos, flores de plástico, porta de geladeira, réplicas de plástico de garrafas 7-Up, reprodução a cores envidraçada e emoldurada e metal estampado, 122 x 167.5 x 10 cm, Museum of Modern Art, Nova York.

Fonte: MoMA⁴.

A natureza-morta na historiografia

Embora tenha sido, de todos os gêneros, o mais inferiorizado e o menos presente na crítica, a natureza-morta tem sido teorizada e debatida praticamente desde seu estabelecimento enquanto categoria independente. Já em 1668, vinte anos após a fundação da Academia Real de Pintura e Escultura, os textos de André Félibien (1619-1695), cronista e teórico da arte francês, sinalizavam os preceitos esperados e a hierarquia de valor entre cada gênero. Nas palavras de Félibien (2006, p. 40), “quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento.” Dois dos exemplos de fortuna crítica contemporânea são o texto *As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza-morta*, escrito por Meyer Schapiro em 1968; e o livro *Looking at the overlooked: Four essays on Still life painting*, escrito por Norman Bryson em 1990.

Para Meyer Schapiro (1996), os objetos representados na pintura de natureza-morta podem ser carregados de subjetividade e simbolismo. Essa possibilidade deriva tanto da liberdade de escolha dos objetos proporcionada ao pintor pela natureza-morta

⁴ Disponível em <https://mo.ma/3G2NkRg>. Acesso em: 30 nov. 2021.

enquanto gênero autônomo como do fato de essa escolha emergir de um campo de interesses previamente íntimo e particular do dia a dia. Os objetos selecionados pelos pintores nas naturezas-mortas estão ligados ao âmbito privado, doméstico, podendo remeter a valores pessoais e específicos acerca da convivência, da relação com a comida e a bebida, da arte, do trabalho, do lazer e até mesmo da morte.

Por outro lado, ainda segundo Schapiro, a subjetividade da natureza-morta é sóbria. Ao representar um universo de coisas banais e cotidianas, a natureza-morta proporciona ao pintor a oportunidade de um exercício comprometido com “o simples e desapaixonado [...] universo impessoal da matéria” (SCHAPIRO, 1996, p. 61). Por isso, facilita um estilo preocupado em reproduzir com esmero a aparência dos objetos, atentando cuidadosamente aos efeitos de luz e sombra, reflexos e texturas percebidas pelo olho nas coisas do mundo real. Além disso, a natureza morta sugere uma visão de mundo. No dizer de Schapiro, ela se constitui de

objetos que, sejam artificiais ou naturais, estão subordinados ao homem como elementos de uso, manipulação e prazer; são objetos menores que nós mesmos, ao alcance da mão, e devem sua presença e lugar à ação humana, a um propósito. Transmitem o sentido do poder humano sobre as coisas, ao produzi-las ou utilizá-las; são instrumentos assim como produtos de sua habilidade, seus pensamentos e apetites. Quando enaltecidos por uma arte que celebra o visual como tal, apelam a todos os sentidos, especialmente ao tato e ao paladar. São os temas *par excellence* de um ponto de vista empírico em que nosso conhecimento dos objetos próximos, e especialmente do instrumental, é o modelo ou base de todo o conhecimento (SCHAPIRO, 1996, p. 61).

Por partir de um tema não necessariamente narrativo, o gênero da natureza-morta também facilita a liberdade artística. O pintor de naturezas-mortas pode dispor e redispôr os objetos reais ou simulados que lhe servem de modelo, rearranjando constantemente a composição. Organizados arbitrariamente e livremente, os objetos representados geralmente resultam numa cena desdramatizada.

Já para Norman Bryson (1990), a natureza-morta, que se apresenta como categoria tanto dentro da crítica como na própria produção de pinturas, relaciona-se estreitamente com o contexto cultural. Conforme Bryson, três são as zonas culturais a partir das quais o gênero se desenvolve. A primeira zona são os eventos ordinários da existência doméstica: a rotina do interior da casa, o convívio à mesa, o comer, o beber

e os demais atos corporais relacionados à sobrevivência e manutenção da vida humana. Em segundo lugar, importa o entendimento dos sistemas de signos que codificam essa existência cotidiana e contêm discursos que a conectam a outras esferas, tais como ideologia, sexualidade, economia e classe. A terceira e última zona cultural é a tecnologia da pintura, como prática material específica e sujeita a agentes externos.

Paulo Gaiad e a natureza-morta

As considerações de Schapiro e Bryson, bem como as de caráter histórico, auxiliam na reflexão acerca da persistência do gênero tradicional da natureza-morta na produção pictórica de Paulo Gaiad, artista contemporâneo de trajetória singular. Natural de Piracicaba, interior do estado de São Paulo, Paulo Renato Gaiad escolheu a cidade de Florianópolis para fixar sua família e sua produção artística. Mudou-se para a capital do estado de Santa Catarina aos 28 anos, já casado e pai. Antes de se dedicar às artes visuais, Gaiad trabalhou como bancário e arquiteto. Iniciou os estudos em arquitetura no início dos anos 1970, com passagem pela Universidade de Brasília, pela Universidade de Oslo, na Noruega, e pela Universidade Brás Cubas, em Mogi das Cruzes-SP. Em meados da década de 1970, começou a se interessar por pintura e desenho, frequentando o curso livre de desenho da Pinacoteca.

Em 1896, quando já residia em Florianópolis há cinco anos, participou de uma excursão de barco ao redor da cidade, na companhia de colegas arquitetos e fotógrafos. Da experiência resultaram vários trabalhos retratando a paisagem litorânea (CHEREM, 2015). Dois anos depois, Gaiad passou a frequentar as Oficinas de Arte do Centro Integrado de Cultura-CIC, participando das aulas de cerâmica, gravura, pintura e modelo vivo. Embora já estivesse produzindo, e tendo exposto seus trabalhos de arte em pelo menos duas ocasiões, Gaiad só se declarou artista visual no ano de 1992, aos 39 anos (LIMA, 2010).

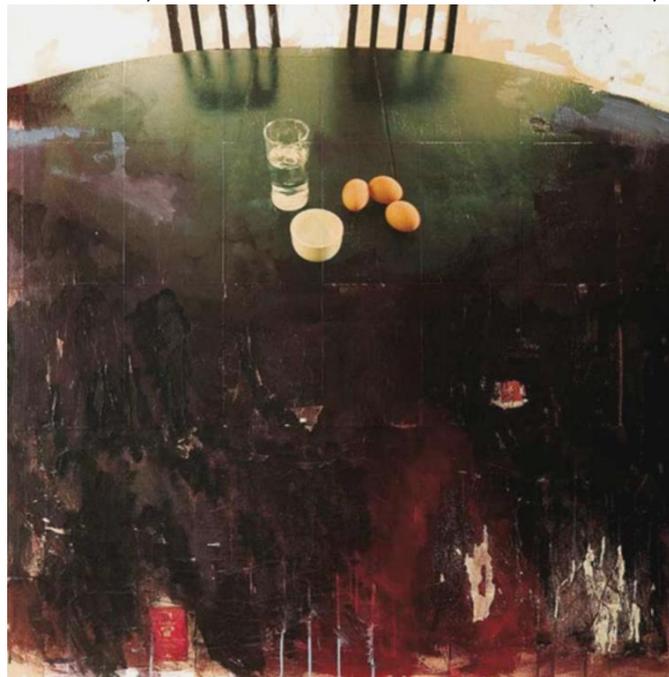
Trabalhando com materiais e procedimentos diversos, Gaiad buscou, a partir da chave biográfica, dar corpo visual às memórias, reais ou fictícias. Para Rosângela Cherem, sua obra se traduz num “fluxo onde a imagem e a linguagem se rebatem por meio de distância e proximidade, preenchimento e vazio, superfície e profundidade, lembrança e apagamento que aparece com diferentes gradações e distintos graus de explicitação da sua subjetividade” (2015, p. 1). Na série *39 páginas de uma vida* (1992),

por exemplo, Gaiad retomou sentimentos e passagens importantes de sua vida, interligando pintura e escrita caligráfica. Também explorou o tema da paisagem, em séries como *Impressões* (1999), *Estudos de luz e sombra* (2007) e *Galícia* (2010), trabalhando com pintura, desenho e/ou colagem, em suportes como tela, papel e aço. A fotografia, comprada, coletada ou encontrada, comparece com igual frequência em sua produção, como nas séries *Atestado da loucura necessária ou A vaca preta que pastava em frente da minha casa* (2003), *A divina comédia* (2003-2007) e *As paredes que me cercam* (2003-2007).

Dentre as diversas séries que produziu, destaca-se *Memórias da cozinha* (2005), conjunto de treze trabalhos nos quais, de acordo com Cherem (2015, p. 9), o artista cedeu novamente às influências biográficas e, apoiado nisso, fez aparecer “a lembrança dos cheiros e sabores da comida preparada pela mãe, bem como uma mesa e duas cadeiras herdadas, entre outros objetos, da casa dos pais”. Em 2007, a série foi exibida no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis, na exposição *Sobre papel*, juntamente com outras séries e trabalhos.

A tela matriz da série (Figura 5) é quadrada, medindo 140 por 140 centímetros. Cobrindo toda a área da tela, está uma imagem fotográfica. Uma grande mesa vista de cima ocupa quase todo o espaço da imagem. Aparentemente feita em madeira, é redonda ou ovalada e sua borda aparente corta duas cadeiras, das quais vemos apenas parte dos encostos, feitos de ripas verticais. A parte oculta superior de cada encosto projeta sua sombra na mesa polida. Não muito distantes da borda repousam um copo de água, três ovos e um pequeno recipiente arredondado de cor clara, contendo talvez sal ou açúcar. Não vemos os limites laterais e inferiores da mesa. A partir dos lados superiores e estendendo-se por toda a área logo abaixo dos objetos, há aplicação de camadas de tinta. Em alguns pontos, essa tinta transparece em pinceladas; em outros escorre. Os tons variam entre azul acinzentado, violeta e marrom escuro ou avermelhado. O artista também trabalhou a colagem, fixando na superfície da pintura pequenos fragmentos de jornal e o que parecem ser rótulos ou etiquetas de produtos.

Figura 5 — Paulo Gaiad, tela matriz da série *Memórias da cozinha*, 2005.



Legenda: Fotografia, acrílica e colagem sobre tela, 140 x 140 cm.
Fonte: LIMA, F. *Paulo Gaiad*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2010.

Os elementos presentes na tela *Memórias da cozinha*, como o copo de água, os três ovos e o pequeno recipiente arredondado, remetem, prontamente, à natureza-morta, visto que objetos sobre a mesa são o assunto máximo do gênero. Sobre os elementos apresentados, Paulo Gaiad elaborou, em entrevista ao programa 20vê, da TVCOM/RBS, por ocasião da exposição no Museu de Arte de Santa Catarina, o seguinte comentário:

A ideia é a seguinte: eu parto da mesa que foi da minha família, dos meus avós, dos meus pais, e que hoje está comigo. E sempre a questão da cadeira, que representa meu pai e minha mãe. Sobre a mesa estão os três ovos, que sou eu e os meus dois irmãos. Então essa é a ideia da família. Essa tela eu chamo de tela-mãe. Na verdade ela comanda o restante, onde entram as anotações de memórias, e em cada trecho sempre eu repito a mesa, o alimento, e vou incorporando a esse espaço meu pessoas que fazem parte de outras obras, que entram por outras razões, que eu chamo pra minha mesa (MARIANA *apud* GAIAD, 2007).

O caráter simbólico dos objetos, declarado por Gaiad, sugere aproximação com um subgênero particular de natureza-morta: as *Vanitas*. Estruturado na Holanda de meados do século XVII, o subgênero deve o nome e concepção à exortação do Eclesiastes bíblico “ vaidade de vaidades, tudo é vaidade ” (BÍBLIA, 1993). O propósito era

favorecer a meditação a respeito da vanidade das coisas do mundo terreno, da brevidade da vida e inevitabilidade da morte. Assim, pintavam-se objetos relativos ao conhecimento e arte, prazeres, riqueza e poder, tais como livros, dinheiro, joias, medalhas, armas e outros, mesclados a objetos evocatórios da passagem do tempo e da destruição da matéria, como relógios, castiçais, bolhas de sabão, crânios, flores murchando e frutas apodrecendo (SIQUEIRA, 2007).

Tanto nas *Vanitas* quanto na tela de Gaiad, os objetos carregam um significado para além daquele que aponta para seu uso imediato. Nas *Vanitas*, o significado é moral e filosófico. Os objetos simbolizam a morte, o tempo que passa, os conhecimentos mundanos que nada podem perante o fim implacável da matéria. Em suma, os quadros traduzem visualmente a máxima cristã do *memento mori*, isto é, “lembre-se da morte”. No trabalho de Gaiad a memória também é enfatizada, ainda que por outro viés. O que é chamado à lembrança é a família do artista. Cada pessoa querida é simbolizada por um dos objetos que, reunidos junto à mesa herdada, reconstituem a convivência familiar. As cadeiras, vazias, insinuam a efemeridade, aludem às ausências impostas pela morte. Os materiais aplicados sobre a imagem fotográfica a alteram; a tinta corrói e suja a maior parte da superfície lisa da mesa na imagem, e ameaça atingir os objetos. Percíveis e sujeitos à destruição, os itens anunciam o desgaste inevitável da matéria.

Por outro lado, em termos operativos, Gaiad aproxima-se de Robert Rauschenberg e da arte pop. Como esses artistas contemporâneos, Gaiad trabalhou com o “plano do quadro do tipo *flatbed*”, isto é, com uma superfície com disponibilidade suficiente para receber uma grande quantidade de imagens e artefatos culturais. De acordo com Leo Steinberg, “o plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso” (2008, p. 117). Nesse caso, a superfície pictórica converte-se em uma superfície receptora, na qual informações podem ser recebidas ou impressas, de maneira coerente ou confusa. Em *Memórias da cozinha*, Gaiad adotou um método de composição semelhante. O uso da fotografia combinada à tinta e a colagem de materiais sugerem que a superfície pintada é o análogo de processos operacionais, e não de uma experiência visual da natureza.

A natureza-morta, no caso de *Memórias da cozinha*, foi requisitada e, simultaneamente, transformada. As características do gênero tradicional, presentes na

tela, foram remobilizadas e reorganizadas em função de um novo contexto, o da arte contemporânea. Um conceito pertinente para se pensar essa arte contemporânea é o de “mestiçagem”, discutido pela crítica de arte Icleia Maria Borsa Cattani no livro *Mestiçagens na arte contemporânea* (2007). Cattani propõe o deslocamento das conotações negativas que o termo possui, transpondo-o, de outras áreas do saber, para a análise de trabalhos e processos artísticos. A autora apresenta a “mestiçagem” como alternativa ao conceito de “hibridismo”, resgatando o sentido original do termo, que é o de “misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades” (p. 11). Cattani observa que,

opondo-se à busca da pureza, a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como, por exemplo, a coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente. A unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos (CATTANI, 2007, p. 22).

Uma parte dessa produção contemporânea desviou o foco da pretensão moderna de construir uma arte nova, original, bem como da crença na pureza dos meios, caracterizando-se pela diversidade. Hoje, muitas obras retornam aos suportes, técnicas e linguagens tradicionais, ao mesmo tempo em que apelam à história da arte – inclusive a moderna – em apropriações e citações. O resultado é um favorecimento dos cruzamentos entre diferentes tempos, saberes e processos artísticos. Gaiad construiu suas *Memórias da cozinha* dentro desse contexto, conjugando componentes díspares.

Considerações finais

Na tela *Memórias da cozinha*, Paulo Gaiad reuniu e justapôs diferentes meios, procedimentos e tempos. A imagem fotográfica, figurativa, dotada de profundidade espacial, convive com a materialidade da tinta e da colagem de fragmentos, elementos esses que apontam para a planaridade não ilusionista da tela. Tal procedimento, semelhante ao impulsionado em meados do século XX por Rauschenberg e outros, sugere a consciência do caráter operacional, físico, não necessariamente narrativo da

pintura. A esse fazer, Gaiad acrescenta a subjetividade da memória e da biografia, inserindo um significado pessoal ao trabalho.

Nessa poética, Gaiad também convocou a natureza-morta. Conscientemente ou não, Gaiad remobilizou o gênero, valendo-se da iconografia e da configuração observada nesse tipo de pintura tradicional. O simbolismo conferido por ele aos objetos da obra a aproxima do subgênero holandês das *Vanitas*. Como em diversos momentos na história da arte, a natureza-morta reaparece na série de Gaiad, demonstrando na produção artística contemporânea a persistência de um gênero pictórico. Reorganizada, a natureza-morta sobrevive em uma obra mestiça, de múltiplos sentidos que nunca se fundem.

Referências

BÍBLIA, A. T. Eclesiastes. In: BÍBLIA ONLINE. Português. **Almeida Revista e Atualizada**. Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/3s4OYeX>. Acesso em 30 nov. 2021.

BRYSON, N. **Looking at the overlooked**: Four essays on Still life painting. Londres: Reaktion Books Ltd, 1990.

CATTANI, I. B. Poiéticas e poéticas da mestiçagem. In: CATTANI, I. B. (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 11-17.

CATTANI, I. B. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI, I. B. (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 21-34.

CHEREM, R. M. Sensibilidades biográficas e percepções temporais na obra de Paulo Gaiad. In: **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis: UFSC/UDESC, 2015.

FÉLIBIEN, A. Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura – vol. 10**: os gêneros pictóricos. Coordenação de tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 38-40.

GOMBRICH, E. H. O espelho da natureza. Holanda, século XVII. In: GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015. p. 413-433.

GOMBRICH, E. H. Uma crise da arte. Europa, fins do século XVI. In: GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015. p. 361-385.

LIMA, F. **Paulo Gaiad**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2010.

MARIANA de Abreu entrevista o artista plástico Paulo Gaiad. **Programa 20vê**, TVCOM/RBS. Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2TBj5um>. Acesso em 30. Nov. 2021.

MATTOS, C. V. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **Revista Concinnitas**. Rio de Janeiro, ano 8, v. 2, n. 11, p. 130-139, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/332H1Le>. Acesso em 30. Nov. 2021.

SCHAPIRO, M. As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza morta. In: SCHAPIRO, M. **A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 33-77.

SIQUEIRA, S. Vanitas vanitatis. In: **Ângulo - Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila**, 110, jul./set., 2007, p. 43-48.

STEINBERG, L. Outros critérios. In: STEINBERG, L. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. pp. 79-125.

O ACERVO DE PINTURAS DO MHSC – PINTURAS DE CAVALETE E RETRATOS

Marco Antônio Baptista | PPGAV - UDESC/Florianópolis | marco.bap@gmail.com

Introdução

Este artigo convida a entrar pelos portões do palácio Cruz e Souza, prédio onde se situa o Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC). Este local já foi moradia de governadores e sede administrativa da capital catarinense até o ano de 1984. Neste prédio icônico da cidade de Florianópolis está guardado, em sua reserva técnica e salas expositivas, um rico acervo de pinturas de cavalete, que abrange desde meados do século XIX até o final do XX.

Nestas pinturas, podemos presenciar a memória de personalidades políticas e artistas de relevância local e nacional. As obras mencionadas neste artigo compõem uma vasta produção, com destaque aos retratos. Integram o acervo governadores como Hercílio Luz, Felipe Schmidt e Lauro Müller, que mantêm sua memória ao lado do poeta Cruz e Souza e de heróis como Joseph Garibaldi e Anita, além da cópia da *Primeira Missa*, de Victor Meirelles, 1907.

Todo o patrimônio em questão expõe diferentes construções plásticas, apontando para as mudanças estéticas do cenário artístico nacional e mundial da virada do século XIX para o XX. Com olhar atento vislumbramos, nos passos de cada artista, um aceno para os novos limites, como se fossem fronteiras empurradas, passo a passo, para terras desconhecidas. Porém, mesmo nesta terra desconhecida, ainda notamos a permanência de métodos construtivos tradicionais, até entre aqueles que não se consideravam pertencentes à grande genealogia de artistas dos séculos anteriores.

Este diálogo com as pinturas não se esgota nas letras, tampouco estas substituem a presença das imagens físicas nas retinas do observador. Para tanto, propomos, através dos próximos parágrafos, trazer um olhar introdutório a este acervo de pinturas, pois há de se salientar que, sobre cada obra e autor, há muito ainda por

dizer. Dessa forma, um artigo apenas não seria suficiente para conter tudo o que merece ser escrito a respeito destes. Por enquanto, nos basta identificar, ao menos em parte, a natureza destas pinturas, para, a partir disso, traçarmos novas conexões e reflexões. Nesta passagem, nos ateremos a estabelecer o diálogo entre aquelas obras fincadas na tradição justapostas a outras que, em algum grau, expandem seu método construtivo para além da técnica acadêmica.

Já são de saber público os grandes desafios que se acumulam nas instituições culturais e a difícil tarefa de manutenção de acervos ao longo dos anos. A fim de evitar a morte da memória tanto das obras quanto dos artistas, este acervo está passando por um novo processo de inventário. Para tanto, cada obra e autor será reestudado a fim de eliminar lacunas históricas e equívocos técnicos, além de evitar aquilo que Derrida chama de pulsão de morte. “A pulsão de morte é também uma pulsão de agressão e de destruição, ela leva não somente ao esquecimento, [...] mas comanda também o apagamento radical” (DERRIDA, 2001, p. 21-2). Neste contexto, este artigo apresenta o desejo de retorno da memória do acervo de pinturas do museu e, com ele, o estímulo ao olhar e ao estudo das obras.

Mesmo provenientes de tempos distantes dos nossos, estas pinturas ainda mantêm viva a centelha da memória e conversam conosco neste momento, como velhos amigos que comungam das mesmas paisagens. São, estas obras, sábios anciãos que atravessam os séculos em constante acúmulo de memórias. Somos, para eles, simples e transitórios passageiros, dependentes deste passado que nos une como sociedade e nos engrandece como indivíduos.

[...] tal como as relações entre memória e história, também as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo. Sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente (LE GOFF, 2012, p. 52).

Linhas e manchas no Palácio

A diversidade de faturas percebidas na construção das pinturas abrange concepções que vão de lineares a pictóricas, assunto que pode ser mais claramente

entendido na literatura de Heinrich Wölfflin, em seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (2006). Estas duas faces da mesma moeda são possíveis de serem percebidas dentro de acervos que ultrapassam os tempos, o que não seria diferente nas obras do MHSC.

A grande oposição entre o estilo linear e o pictórico corresponde a interesses fundamentalmente diferentes em relação ao mundo. O primeiro traz a figura sólida, o segundo a aparência alternante; lá, a forma permanente, mensurável, finita, aqui o movimento, a forma desempenhando uma função, no primeiro, o objeto por si mesmo, no último, o objeto em seu contexto (WÖLFFLIN, 2006, p. 37).

Ao longo dos séculos, diferentes construções plásticas vêm sobrepujando uma à outra e, até mesmo, criando divisões entre artistas. Uma linguagem linear, tal como identificamos em grande parte das obras do acervo do MHSC, nos instiga o olhar analítico. Algumas obras mantêm maior grau de detalhamento, principalmente aquelas que assumem maior dependência com a realidade. Nestas, os elementos compositivos, principais ou secundários, se apresentam destacados e colocados dentro da mesma escala de valores. Tudo é digno de valor e deve ser considerado, não há nada que deva ser desprezado. Do outro lado da mesma moeda, a abordagem pictórica funde figura e fundo, desfazendo as barreiras que separam os elementos. Tudo se integra e tudo se mistura, da mesma forma como contaminamos e somos contaminados.

Em relação a tais concepções aparentemente ambíguas, muitas vezes somos levados a considerar, equivocadamente, como acadêmico aquele trabalho mais fincado no modelo neoclássico de David e Ingres, como esclarece Sonia Gomes Pereira no livro *Arte, Ensino e Academia* (2016, p. 14). A autora ainda afirma que é importante lembrar que dentro da academia abarcaram diferentes estilos, como realismo, impressionismo, simbolismo e até o romantismo de Delacroix. O acadêmico não se descreve como um modo de fazer, mas um senso estético, em que o artista se adapta às necessidades do tema. Foi a partir das reformas modernistas, que se expandem para além da prática técnica e de temas clássicos, que notamos a busca constante pelo novo, seja abandonando completamente o legado da tradição, seja dando passos curtos, por vezes em sentido oposto aos métodos centenários. Um bom exemplo dessa ultrapassagem de fronteiras dentro do MHSC é a obra de Martinho de Haro (1907 - 1985) e sua vasta produção de retratos (Figura 6).

Estas correntes formais têm se apresentado em constante alternância por toda história da arte. Isto nos leva a perceber que, também no MHSC, é possível visualizar o mesmo diálogo entre obras de épocas e autores distintos. Também somos levados a refletir como neste pequeno grupo de pinturas é possível estabelecer conversa com a produção nacional e mundial, pois compactuamos, dentro das paredes do Palácio Cruz e Souza, das mesmas dores e prazeres de além-fronteiras. Nestes diálogos, confrontos e tensões, em escala local, podemos vislumbrar um conflito de gerações, buscando soluções para dar conta das constantes perturbações artísticas em diferentes cenários.

Ao olhar atentamente as pinceladas, empastes e transparências, notamos que as pinturas apresentam muito mais que efeitos ornamentais. Nos cabe, dentro do estudo teórico-analítico, atentar em como o artista constrói a imagem e nela deixa sua caligrafia. Assim como as imagens revelam narrativas, as pinceladas revelam seu processo construtivo. “A visão em si possui sua história, e a relação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte” (WÖLFFLIN, 2006, p. 14).

Século XIX - tradição nas pinturas do MHSC

Inicialmente, deve ser levado em consideração que, até o fim do século XIX, os artistas ainda se viam dentro de uma tradição da pintura. PEREIRA (2016, p. 195) fala que os artistas, desde o Renascimento até meados do século XIX, interpretavam o legado da arte ocidental como estando ligados por uma genealogia. Até então não havia uma compreensão como a atual, de segmentação da história da arte em estilos sucessivos, como Renascimento, Maneirismo, Barroco e Rococó. Ainda no século XIX, o Renascimento era considerado um grande movimento que se estendia desde o século XIII até o XIX, quando movimentos como o Neoclássico eram atualizações da tradição que continuava sem rompimento.

Ainda segundo Pereira (2016), nesse longo Renascimento conviviam artistas de linguagens distintas, assim como existiam nos modelos clássicos antigos. Essas diferenças ainda mantinham o fio condutor que concebia a arte como o belo colocado no mundo das ideias e a vocação narrativa. Sendo assim, artistas que hoje temos como distintos dentro das classificações atuais estariam igualmente ligados aos antigos. Suas

diferenças seriam apenas por questões menores, como, por exemplo, os defensores da cor e os defensores da linha.

Dentre as pinturas do século XIX ligadas à tradição acadêmica europeia no acervo do MHSC, encontramos o toque de um estrangeiro. O pintor francês Louis-Auguste Moreaux (1817 - 1877), de notável talento e reconhecimento, autor de outros retratos importantes como o de D. Pedro II (1825 - 1891), Saldanha Marinho (1816 - 1895) e Alfredo d'Escragno Taunay, o Visconde de Taunay (1843 - 1899), deixou também nas paredes do Palácio a memória de célebres figuras.

De Moreaux, somam-se cinco retratos, nos quais identificamos Maximilian von Schneeberg (Figura 1), ou Barão de Schneeberg (1799 - 1869), nobre e engenheiro austríaco, fundador da colônia de Itajahy. Em outra moldura, o retrato de Thomazia da Luz do Valle (1806 - ?) (Figura 1) ao lado de, possivelmente, sua filha Carolina Maria do Valle (1840 - ?). Esta é uma daquelas pinturas que pede grande atenção não só à plasticidade, mas aos mistérios que ainda se mantêm das personagens retratadas.

As demais pinturas de Moreaux referem-se a uma das famílias mais ilustres da história de Desterro, atual Florianópolis, a família Luz. Primeiramente, temos o retrato do comendador João Pinto da Luz (1818 - 1866) (Figura 1), nascido em Desterro, ganhador das comendas da Imperial Ordem de Cristo e da Imperial Ordem da Rosa. De João Pinto da Luz advém o grande prestígio e fortuna da família, devido, em grande parte, às núpcias com Maria Amália da Luz, como nos conta Ângelo R. Biléssimo (2010). Os dois retratos a seguir referem-se ao irmão de João, Jacinto José da Luz (1803 - 1869), e sua esposa, Joaquina Ananias Xavier Neves (da Luz) (1831 - 1884) (Figura 1), pais do ex-governador Hercílio Luz.

Figura 1 — Pinturas de Louis August Moreaux



Legenda: (Montagem) - Da esquerda para a direita: **Barão de Schneeburg**. 1885. Óleo s/ tela. 114 x 149 cm / **Thamazia da Luz do Vale e menina**. 1852. Óleo s/ tela. 118 x 136 cm / **João Pinto da Luz**. 1885. Óleo s/ tela. 100 x 118 cm / **Jacinto José da Luz**. 1885. Óleo s/ tela. 108 x 136 cm / **Joaquina N. da Luz**. 1852. Óleo s/ tela. 106 x 134 cm. Fotografias: Marco Baptista.

Olhando estas pinturas estáticas, posadas, apresentam-se dois fatores a considerar: a prática do retrato, ao longo do século XIX, como meio de subsistência; e o uso da fotografia pelos pintores, possivelmente também por Moreaux. Com o surgimento da fotografia, em um primeiro momento, houve conflito com a nova tecnologia de captura de imagem, mas logo tornou-se uma ferramenta aceita por uns artistas e criticada por outros, tanto dentro quanto fora da academia. Oliveira (2013, p. 169) fala que devemos entender que o pintor de retrato, em sua luta diária pela sobrevivência, encontrava-se em uma competição desleal com a fotografia. Muitos pintores se transformaram em fotógrafos.

O segundo artista perpetuado no MHSC é o pintor Sebastião Vieira Fernandes (1864 - 1943). Este orna as paredes do museu com duas pinturas históricas, a cópia da *Primeira Missa*, de Victor Meirelles, e *Meditação de São Jerônimo* (Figura 2). Sebastião foi um daqueles prodígios da arte no século XIX. Natural de Desterro (atual Florianópolis), aprendeu aos pés de Victor Meirelles na Academia Imperial de Belas Artes e no Liceu de Artes e Ofícios, ambos na capital do império. Foi condecorado com vários prêmios e atuou como professor no Liceu de Artes e Ofícios até seus últimos dias. Sebastião também foi o último restaurador oficial da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes. Embora este artista tenha se popularizado em sua época pela produção de retratos, em sua terra natal não encontramos obras desse gênero, apenas estas pinturas abaixo.

Figura 2 — Pinturas de Sebastião Vieira Fernandes



Legenda: (Montagem) - **Meditação de São Jerônimo**. 1884 - 1887. Óleo s/ tela. 98 x 130 cm / **Primeira Missa - Cópia**. 1907. Óleo s/ tela. 177 x 142 cm. Fotografias: Marco Baptista.

Outro ilustre personagem do século XIX, o segundo Barão de Laguna, Jesuíno Lamego da Costa (1811 - 1886), é retratado por um pintor ainda desconhecido. Pomposo em seus trajes oficiais, o Barão se apresenta repleto de medalhas e comendas imperiais (Figura 3).

Da mesma época, o retrato do comendador Duarte da Silva é um dos poucos exemplares pictóricos de Ferdinand Krumholz (1810 - 1878) (Figura 3). O artista austríaco em questão teria sido convidado por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806 - 1879) para vir ao Brasil e, aqui, produziu retratos da sociedade, principalmente da corte imperial de 1848 a 1852. Este é o único trabalho de Krumholtz no Sul do país.

Figura 3 — Ferdinand Krumholz (1810 - 1878)



Legenda: (Montagem) - Da esquerda para a direita - Autor desconhecido, **Almirante Lamego** (II Barão de Laguna). 1885. Óleo s/ tela. 97 x 140 cm / KRUMHOLZ, Ferdinand. **Comendador Duarte da Silva**. 1885. Óleo s/ tela. 89 x 116 cm. Fotografias: Marco Baptista.

O pintor Joseph Bruggemann (1825 - 1894) carrega uma das mais icônicas pinturas do museu, *Vista do Desterro* (Figura 4). Essa pintura é uma incrível viagem no tempo e no espaço urbano da então vila de Desterro. É impossível não usá-la de forma comparativa a nossos dias e perceber as modificações na paisagem ao longo dos séculos.

Figura 4 — Vista de Desterro



Legenda: BRÜGGEMANN, Joseph. **Vista de Desterro**. 1866. Óleo s/ tela. 143 x 200 cm.
Fotografia: Marco Baptista.

Rupturas modernistas nas pinturas do MHSC

Com as mudanças e reformas do ensino de artes no Brasil no final do século XIX, sob influência das vanguardas europeias, é imprescindível que algo reformador também se apresente nas pinturas do MHSC. Em vários casos, notamos a mudança de uma abordagem linear para a construção da imagem a partir de formas irregulares. Porém, mesmo fugindo das amarras do passado, os retornos ao modelo linear são notáveis.

Assim como Sebastião Fernandes, Guttmann Bicho (1888 - 1955) formou-se no sistema acadêmico da então reformada Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nesta escola ganhou prêmios e medalhas, além do prêmio de viagem. Colega docente de Sebastião no Liceu de Artes e Ofícios, Guttmann Bicho, por algum motivo, talvez até mesmo pela propaganda do catarinense, escolheu dedicar o ano de 1919 para exercer sua pintura na encantada ilha de Santa Catarina. Neste ano, a imprensa catarinense acompanhou seus passos, mostrando o grande interesse da sociedade pela produção artística do artista. Desta produção, encontramos no museu os retratos dos governadores Gustavo Richard, Hercílio Luz, Lauro Müller, Vidal Ramos e Felipe Schmidt (Figura 5).

Figura 5 — Pinturas de Guttman Bicho



Legenda: (Montagem) - Da esquerda para a direita: **Vidal Ramos**. 1919. Óleo s/ tela. 111 x 136 cm / **Felipe Schmidt**. 1919. Óleo s/ tela. 90 x 115 cm / **Gustavo Richard**. 1919. Óleo s/ tela. 90 x 115 cm / **Hercílio Luz**. 1919. Óleo s/ tela. 89 x 115 cm / **Lauro Müller**. 1919. Óleo s/ tela. 90 x 115 cm. Fotografias: Marco Baptista.

Um dos nomes mais relevantes no museu é Martinho de Haro (1907 - 1985). A produção do artista se destaca entre as demais tanto pela fatura do artista quanto pela vasta produção: ex-governadores e políticos, como Aderbal Ramos, Adolpho Konder, Celso Ramos, Colombo Salles, Fúlvio Aducci, Heriberto Hülse, Irineu Bornhausen, Ivo Silveira, Jorge Lacerda e Nereu Ramos. Estes e outros foram representados, mais de uma vez, pelos pincéis do artista, ultrapassando duas dezenas de quadros do artista dentro do acervo.

Figura 6 — Pinturas de Martinho de Haro



Legenda: (Montagem) - Da esquerda para a direita, de cima a baixo: **Gaúcho**. 1936. Óleo s/ tela. 106 x 90 cm / **Fúlvio Aducci**. 1949. Óleo s/ tela. 111 x 136 cm / **Aderbal Ramos da Silva**. 1949. Óleo s/ tela. 111 x 136 cm / **Ivo Silveira**. 1949. Óleo s/ tela. 116 x 138 cm / **Adolfo Konder**. 1950. Óleo s/ tela. 111 x 136 cm / **Cel. Antonio P. Silva e Oliveira**. 1960. Óleo s/ tela. 112 x 135 cm / **Celso Ramos**. 1966*. Óleo s/ tela. 112 x 136 cm / **Celso Ramos**. Óleo s/ tela. 60 x 72 cm / **Celso Ramos**. Óleo s/ tela. 62 x 72 cm / **Celso Ramos**. Óleo s/ tela. 48 x 54 cm / **Colombo Salles**. Óleo s/ tela. 48 x 54 cm / **Celso Ramos**. Óleo s/ tela. 63 x 70 cm / **Sec. Fernando Ferreira de Mello**. Óleo s/ tela. 60 x 72 cm / **Heriberto Hülse**. Óleo s/ tela. 48 x 54 cm / **Irineu Bornhausen**. Óleo s/ tela. 48 x 54 cm / **Irineu Bornhausen**. Óleo s/ tela. 65 x 77 cm / **Ivo Silveira**. Óleo s/ tela. 48 x 54 cm / **Jorge Lacerda**. Óleo s/ tela. 48 x 54 cm / **Jorge Lacerda**. Óleo s/ tela. 60 x 68 cm / **Nereu Ramos**. Óleo s/ tela. 112 x 136 cm. Fotografias: Marco Baptista.

A produção de Martinho de Haro, por vezes, parece priorizar a quantidade a um tratamento refinado e detalhado como nas imagens de até então. Ao mesmo tempo, é de se notar certas características muito tradicionais, como a construção da pintura sobre fundo colorido, em tom vermelho Veneza ou terra queimada, algo comumente adotado desde os tempos de Ticiano (c. 1490 - 1576). Martinho age de forma pulsante, pintando diretamente sobre o tecido, por vezes sem tratamento convencional de preparo de fundo. A pintura direta, sem acúmulos de camadas, caracteriza grande parte do trabalho dessa máquina de pintar, fazendo referência às transformações da nova sociedade do consumo e agilidade.

Agostinho Malinverni Filho (1913 - 1971) foi outro pintor e escultor de grande projeção nacional e internacional. De Malinverni Filho, o MHSC conta com apenas duas pinturas, os retratos de *Heriberto Hülse* e *Irineu Bornhausen* (Figura 7). A existência de tão poucas obras desse artista no acervo do museu não se deve ao fato de baixa produção, mas, muito pelo contrário, a procura por seus trabalhos era tanta que dedicou-se quase que exclusivamente à produção por encomenda, não restando muitas obras para criação de acervo.

Figura 7 — Pinturas de Agostinho Malinverni Filho



Legenda: (Montagem) - Da esquerda para a direita: **Irineu Bornhausen**. 1952. Óleo s/ tela. 111 x 136 cm. Fotografia: Marco Baptista / **Heriberto Hülse**. 1960. Óleo s/ tela. 111 x 136 cm. Fotografia do acervo do MHSC.

O pintor Willy Zumblick (1913 - 2008), embora não tenha formação tradicional, retoma a importância da linearidade em suas pinturas. O poeta Cruz e Souza, Antônio Konder Reis, Esperidião Amin, Pedro Ivo Campos e Casildo Maldaner são os retratos realizados pelas mãos do artista.

Figura 8 — Pinturas de Willy Zumblick



Legenda: (Montagem) - Da esquerda para a direita: **Cruz e Souza**. 1960. Óleo s/ tela. 74 x 94 cm / **Antônio Carlos Konder Reis**. 1978. Óleo s/ tela. 107 x 134 cm / **Esperidião Amin**. 1986. Óleo s/ tela. 120 x 158 cm / **Pedro Ivo**. 1991. Óleo s/ tela. 110 x 151 cm / **Casildo Maldaner**. 1997. Óleo s/ tela. 112 x 151 cm. Fotografias: Marco Baptista.

A fim de não estender ainda mais, cito resumidamente os pintores José Maria, Acary Margarida (1907 - 1981), Luiz Canabrava (1926 - 2000), Isidoro Neuher e Tibielli, com os respectivos retratos abaixo.

Figura 9 — Retratos



Legenda: (Montagem) - Da esquerda para a direita: MARIA, José. **Jorge Lacerda**. 1958. Óleo s/ tela. 67 x 78 cm / MARIA, José. **Jorge Lacerda**. 1958. Óleo s/ tela. 115 x 141 cm / MARGARIDA, Acary. **Cruz e Souza**. Óleo s/ Eucatex. 43 x 54 cm / MARGARIDA, Acary. **Aderbal R Silva**. 1948. Óleo s/ tela. 49 x 59 cm / CANABRAVA, Luiz. **Colombo Salles**. 1974. Óleo s/ tela. 90 x 115 / NEUHER, Isidoro. **Hercílio Luz**. Óleo s/ tela. 49 x 60 cm / TIBIELLI. **Cruz e Souza**. 1990. Óleo s/ tela. 74 x 75 cm. Fotografias: Marco Baptista.

Fugindo novamente do gênero retrato, contemplamos no museu duas pinturas do pintor fluminense Dakir Parreiras (1895 - 1967). Dakir herdou do pai, Antônio Parreiras (1860 - 1937) o apreço pela paisagem e as pinceladas fluidas. Tanto pai quanto filho foram grandes paisagistas. Mesmo na representação de temas históricos ou do cotidiano de sua época, a paisagem é elemento de grande participação nas composições, tanto de pai quanto de filho. Dois exemplos podem ser contemplados no acervo do MHSC sob o pincel de Dakir: *Anita e Garibaldi* e *Dias Velho* (Figura 10).

Impressionante como um artista nascido em Niterói, RJ, encontra forte interesse em duas belas histórias catarinenses.

Figura 10 — Pinturas de Dakir Parreira



Legenda: (Montagem) - Da esquerda para a direita: **Anita e Garibaldi**. 1921. Óleo s/ tela. 180 x 235 cm / **Dias Velho**. 1927. Óleo s/ tela. 180 x 231 cm. Fotografias: Marco Baptista.

Passam-se os anos e os séculos, porém, eles fortes dificilmente se rompem. A velha tradição ainda ecoa na arte catarinense, mesmo em meio a revoluções e constantes buscas pelo novo. As mãos que tocaram os primeiros pincéis deixaram muito mais que marcas de tinta para as futuras gerações.

Dentre as pinturas, em especial, há um retrato, ornado em uma exuberante moldura, sem identificação quanto a quem seria o representado. Nas fichas da documentação, poucas descrições remetem ao homem de olhos azuis e cabelos grisalhos. Para nossa surpresa, este homem nunca foi um anônimo e, muito menos, um desconhecido para vagar sem sua digna identificação. Para ter melhor compreensão de quem se trata, partiremos em uma viagem genealógica da família Taunay no Brasil.

O patriarca Nicolas Taunay, o primeiro Barão de Taunay (1755 - 1830), foi artista integrante da Missão Artística Francesa. Seu filho, Félix Émile Taunay (1795 - 1881), foi o segundo diretor da Academia Imperial de Belas Artes, de 1834 a 1851. O filho de Félix, Alfredo d'Escagnolle Taunay, Visconde de Taunay (1843 - 1899), foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e presidente da província de Santa Catarina, de 1876 a 1877. Logo após sua chegada à ilha para exercer sua função de presidente, sob o teto do palácio, nasceu seu filho, Afonso d'Escagnolle Taunay (1876 - 1958), escritor,

professor e imortal da Academia Brasileira de Letras. É de Afonso o retrato, até então desconhecido das documentações oficiais, que integra o museu catarinense, sob assinatura de Haroldo Knesse de Mello (Figura 11). Certamente a pintura foi realizada em comemoração ao centenário do escritor.

Figura 11 — Afonso d'Escragnolle Taunay



Legenda: DE MELLO, Haroldo Knesse – **Afonso d'Escragnolle Taunay**, 1976. Óleo s/ tela. 72 x 90 cm. Fotografia: Marco Baptista.

Do nascimento de Nicolas Taunay à morte de Afonso Taunay, passaram-se pouco mais de 200 anos. Neste período, muitas mudanças políticas e artísticas marcaram gerações. Mesmo em meio a tantas reviravoltas, ainda é possível identificar a forte influência do passado e de seus conhecimentos acumulados, mesmo que sutilmente.

O retrato de Afonso Taunay, aos moldes renascentistas, realizado em épocas de rupturas com a pintura, é uma centelha da velha chama que ainda queima. É impossível não compararmos o esquecimento desse personagem com o esquecimento de nosso passado histórico e artístico.

Se a condição desse retrato tem algo a dizer é que, talvez, tenhamos esquecido que Santa Catarina tem fortes ligações com os grandes mestres do passado e o início do ensino formal das artes no Brasil. Em algum tempo atrás, essa memória pode ter se rompido. Para muitos, o único legado da antiga tradição em Santa Catarina passa apenas pelas mãos do ilustre Victor Meirelles (1832 - 1903). Contudo, a memória do passado

deve ser considerada como um acúmulo de saberes que não deve ser sobreposto, mas agregado.

Considerações finais

Como vimos, este artigo não propõe análises detalhadas, mas apresenta um olhar geral, um olhar de turista que caminha sem parar entre as obras de uma exposição. Contudo, essa abordagem macro nos ajuda a perceber melhor a floresta que nos cerca para, a partir de então, ajustar nosso foco aos elementos isolados. Mesmo apresentado em poucas páginas e imagens, temos o vislumbre das potências criativas de Santa Catarina nos dois últimos séculos. Do mesmo modo, é perceptível o desenrolar de um processo semelhante ao arqueológico, em que escavações trazem à tona aquilo que fora soterrado pelas areias do tempo. Neste caso, escavamos memórias, lembranças daquilo que nunca será como em sua época, mas constituem parte importante de nossa formação artística e cultural.

Dos tempos de Louis-Auguste Moreaux a Willy Zumblick encontramos, em maior ou menor grau, a permanência da representação retiniana em retratos, paisagens e cenas históricas. Porém, em alguns momentos, novos rumos são traçados e novos resultados se apresentam.

Para um último olhar, apontamos as pinturas, aparentemente destoantes, de Vera Sabino (1949 - ?), Meyer Filho (1919 - 1991) e Semy Braga (1947 - ?) (Figura 12). Estas pinturas reforçam, mais enfaticamente, o diálogo entre tradição e modernidade, rompendo com o modelo estrutural das demais imagens e empurrando ainda mais as fronteiras do conhecido para campos não explorados.

Figura 12 — Pinturas de Vera Sabino (1949 - ?), Meyer Filho (1919 - 1991) e Semy Braga (1947 - ?)



Legenda: (montagem) SABINO, Vera. **Abstrato**. 1976. 80 x 110 cm / FILHO, Meyer. **Paisagem**. Óleo s/ tela. 1973. 81 x 74 cm / BRAGA, Semy. **Igreja Ribeirão da Ilha**. 1987. Óleo s/ tela colado em Eucatex. 76 x 86 cm. Fotografias: Marco Baptista.

Referências

BAPTISTA, Marco Antonio. **A produção Pictórica de Sebastião Vieira Fernandes**. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de pós-graduação em Artes Visuais. Florianópolis. 2020. 197 p.

BIELINSKI, Alba Carneiro. **Liceu de Artes e Ofícios 150 anos**. Ed. Especial. Revista da Fabes. RJ. Nov. 2006.

BILÉSSIMO, A R. **Grandes fortunas em Santa Catarina entre os anos de 1850 e 1888** – Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa - Portugal. 2010. 167 p.

BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes**. Rio de Janeiro: Zelo Valverde. 1944.

DE HARO, Líbia Palma. **Os protegidos de José Boiteux: Tecendo o campo das artes visuais em Santa Catarina nas décadas de 1920 e 1930 na Primeira República**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de pós-graduação em História. Florianópolis. 2019. 2013 p.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. p. 52.

LOUIS Auguste Moreaux. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23775/louis-auguste-moreaux>>. Acesso em: 08 nov. 2021.

MAKOWIECKY, Sandra. **A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina**. Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. – Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. (p. 804-816).

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. A sobrevivência do pintor no século XIX: a pintura de retratos. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). **Ver para crer: visão técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013. p. 159 – 170.

PATERNOSTRO, Zuzana. **Estilos e Tempos na obra de Ferdinand Krumholz: Pintor Viajante no Brasil**. In Anais do Seminário Regional Sul 2014. Teoria e Crítica de Arte no Brasil: Diálogos e situações, 25 e 26 de setembro de 2014 em Florianópolis, SC. / Sandra Makowiecky, Claudia Fazzolari (organizadoras). São Paulo ABCA 2017. P 296 - 319

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

VON SCHNEEBURG, Maximilian (Barão von Schneeberg). Disponível em: <<https://www.brusquememoria.com.br/site/personagem/2/Maximilian-von-Schneeberg>> Acesso em: 08 nov. 2021.



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

**PATRIMÔNIO CULTURAL E HISTÓRIA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
COM A EDUCAÇÃO**



EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: RECONHECIMENTO DO PATRIMÔNIO AMBIENTAL E PAISAGÍSTICO DA CIDADE DE PARANAGUÁ NAS MEMÓRIAS DO RIO ITIBERÊ

Wanderleia Mafra de Moura Correia, mestranda | PROFCIAMB - UFPR | luizewande@gmail.com

Eduardo Harder, Dr. | PROFCIAMB - UFPR | eduardoharder@ufpr.br

Introdução

O presente trabalho se insere no campo da experiência para construir um caminho metodológico para a prática da Educação Patrimonial, de modo que se faz importante discorrer sobre os conceitos de Patrimônio Cultural e Ambiental, Paisagem e Paisagem Cultural. Esse movimento metodológico nos fez eleger a autobiografia como fio condutor para construir uma metodologia didática com potencial de alicerçar novos caminhos para a Educação Patrimonial, conciliando três áreas de interesse: História, Educação e Cidadania.

Em especial, para este trabalho, elegemos a análise da autobiogeografia como uma das dimensões narrativas fundamentais presentes em um determinado território específico. Esse sentido de pertencimento a um determinado lugar, e que compõe a identidade, também coloca uma responsabilidade sobre o lugar, de modo que elencamos a autobiografia como um movimento metodológico para pensar território e territorialidade em um estudo de caso singular: a histórica cidade de Paranaguá, com seu centro histórico tombado pelo IPHAN e bens culturais imateriais registrados, com vistas à Educação Patrimonial na perspectiva do meio ambiente e da paisagem.

A pesquisadora brasileira Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues relaciona, em um vasto repertório de estudos, a categoria autobiogeografia articulando conceitos de espaço e lugar, apresentando, desse modo, um método com forte potencial para pensar a Educação Patrimonial. Colocando em destaque a importância da política do lugar e da política de identidade para o campo das escritas de vidas pós-coloniais, RODRIGUES

(2017, p. 3152) afirma que “[...] as políticas do lugar de enunciação são relevantes para todas as formas de produção cultural, incluindo a autobiografia e as artes”, e se utiliza da metodologia autobiográfica situada para articular práticas decoloniais.

A autora afirma, ainda, que “os estudos pós-coloniais oferecem elementos importantes para a elaboração da crítica às diversas correntes da geografia, pois problematizam relações coloniais e conceitos universais de espaço e lugar”, citando, para tanto, Moore-Gilbert¹ (2009), o qual

[...] destaca a importância em se conectar corpo, lugar e deslocamento para se estudar escritas de vida pós-coloniais. [...] a geografia feminista tem um papel fundamental na produção de um pensamento crítico a respeito dos impactos das noções de espaço e lugar na produção de narrativas de vida do ponto de vista pós-colonial (e, acrescento aqui, do ponto de vista decolonial) (MOORE-GILBERT, 2009 *apud* RODRIGUES, 2017, p. 3152).

Nesse sentido, buscamos uma metodologia que possibilite lançar um olhar sobre o patrimônio cultural, articulando os conceitos mobilizados por Manoela Rodrigues e implícitos na noção de autobiogeografia, tais como espaço, lugar e narrativa.

Uma experiência promissora

As experiências vividas na cidade integram memórias, percepções, afeto, conhecimentos sobre o lugar. Esta experiência vai constituindo, ao longo da vida, referências subjetivas na relação com o espaço. Por exemplo: a localização dos serviços que são oferecidos à população, tais como o prédio dos Correios, o terminal de ônibus, a estação ferroviária, o porto, os mercados do peixe e do café, conforma desde a infância um conjunto de questionamentos sobre o lugar. Que lugar é este? Quem morava aqui? O que se pode fazer neste lugar? Por que é assim? Eu posso mudar isso? Ou por que não

¹ Bart Jason Moore-Gilbert (8 de dezembro de 1952 - 2 de dezembro de 2015): professor de posição de estudos pós-coloniais e inglês. Interesses de pesquisa incluem literaturas coloniais e pós-coloniais e teoria pós-colonial. Trabalhou nas relações entre autobiografia, colonialismo e pós-colonialismo. Moore-Gilbert lecionou no Goldsmiths College, University of London, cargo que ocupou desde 1998. Seu estudo acadêmico final, a primeira avaliação crítica da escrita da vida pós-colonial em inglês, foi publicado pela Routledge em junho de 2009. *Postcolonial Life-Writing: Culture, Politics, and SelfRepresentation*, 2009. Fonte: <http://www.goldsmiths.ac.uk/ecl/staff/b-moore-gilbert.php>

posso mudar isso? Trata-se de compreender o sujeito na cidade, suas potencialidades e também os problemas que a população enfrenta, de forma crítica e reflexiva.

A questão que levantamos é: qual é a amplitude que a Educação Patrimonial, na perspectiva da Paisagem e do Meio Ambiente, pode alcançar no que concerne à valorização do território de Paranaguá na educação? Essa questão parte das minhas vivências enquanto cidadã de uma cidade histórica e professora da rede pública de ensino, como início para a construção de um caminho que leva a um outro ponto importante e necessário para a aprendizagem do aluno: a sensibilização.

Acreditamos que o valor da Educação Patrimonial está na promoção de uma cidadania que contribua para a emancipação do sujeito. No presente trabalho, discorreremos sobre Educação Patrimonial numa perspectiva ambiental e autobiogeográfica, tendo a paisagem das margens do Rio Itiberê como inspiração para a sensibilização à preservação do meio ambiente. Trata-se de um importante rio que nos permite pensar em uma sala de aula a céu aberto.

Ele integra a cultura parnanguara desde o período pré-colonial. Práticas educativas nesta direção colaboram para formar uma cidadania que valorize os espaços e lugares de pertencimento dos sujeitos, sejam eles moradores, turistas, estudantes, viajantes a negócios e outros afins. Neste sentido, o Rio Itiberê e seus manguezais se colocam como um caminho promissor em suas memórias para a sensibilização da preservação do meio ambiente.

Um rio de memórias

Rio Taguaré: assim se denominava o Rio Itiberê, que banha a cidade de Paranaguá desde antes mesmo da cidade existir. Este rio também foi denominado Rio da Vila. A baía de Paranaguá encontra a Serra do Mar, limite que separa o litoral do primeiro planalto, com uma paisagem complexa, rica de águas e terras, destacando-se o céu, o contorno da serra, o volume das águas e o verde da Mata Atlântica. Assim, repousamos nosso olhar sobre a baía de Paranaguá, seguindo as águas do seu principal rio, o Rio Itiberê.

Os provimentos do Ouvidor Pires Pardini, empregam a grafia Taguaré, dizendo que o rocio de Paranaguá ficava: "entre o rio Emboguaçu e o rio Taguaré, que pelo pé dela corre, ambos de água salgada." Antônio

Vieira dos Santos, no capítulo 4.º de sua notável Memória Histórica, descrevendo os rios, assim se expressava: "é o Taguaré, que é o rio que ora banha a cidade...." A palavra Taguaré corresponde a Taquara e muitas penas de Guará, ave aquática muito abundante na baía de Paranaguá. Assim, pois, até 1850 o rio Taguaré não tinha outra denominação, pois Antônio Vieira dos Santos em todas as suas obras faz referências ao rio sem jamais designá-lo pelo nome Itiberê (FREITAS, 1999, p. 31).

Um importante rio que, se compreendido como um personagem, pode ser alegoricamente evocado a narrar suas memórias, pois foi testemunha das transformações do território ao longo de séculos, abrigando em seu leito as práticas de um tempo vivido. O rio é também parte de uma cultura que persiste e sobrevive aos tempos atuais, a cultura caiçara, com as caranguejadas, os festejos, as danças, a pesca artesanal, a religiosidade e o remo, práticas que ainda hoje se mantêm.

Pensamos o rio como este narrador que presenciou histórias e sofreu mudanças em sua configuração original, mas não perdeu sua imponência e ainda sustenta muitos pescadores em seus manguezais, com a pesca do caranguejo. Tornado gente, vemos o rio nas memórias narradas pelos moradores ribeirinhos, com suas vivências tão particulares, e na memória coletiva, aquela vivenciada por todos. Alguns relatos: "Quando eu era criança a gente nadava muito na maré, hoje as crianças não nadam mais, os pais não deixam, elas nem sabem nadar"; "a gente atravessava o rio lá pra Ilha dos Valadares a nado, pulava da mureta, atravessava o rio e ia dar lá no mangue"; "todos os dias eu pego a bateira pra ir pra escola, sou professora da escola Graciela, é mais rápido".

Esses relatos são de moradores de Paranaguá que interagem com o rio. Candau (2011) traz a memória individual e a memória coletiva e pontua que essas memórias constituem faculdades individuais e não podem ser compartilhadas. Para ele, só a "metamemória", a que se refere à memória coletiva, pode ser compartilhada, pois é um conjunto de representações da memória.

Esse rio inspirou e inspira muitos artistas desde o século XIX, como Alfredo Andersen, Debret e artistas locais contemporâneos, como Deocir Gomes dos Santos, nascido em Serra Negra, distrito de Guaraqueçaba, e que se denomina tipicamente caiçara. Abaixo, a obra de Deocir (Figura 1) que retrata o atracadouro em frente ao Colégio Jesuíta, hoje Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do

Paraná. Também a obra de Alfredo Andersen (Figura 2) que retrata o local onde era o antigo porto que ficava na rua General Carneiro, em frente à Praça do Guincho. As duas obras retratam a mesma rua em pontos diferentes.

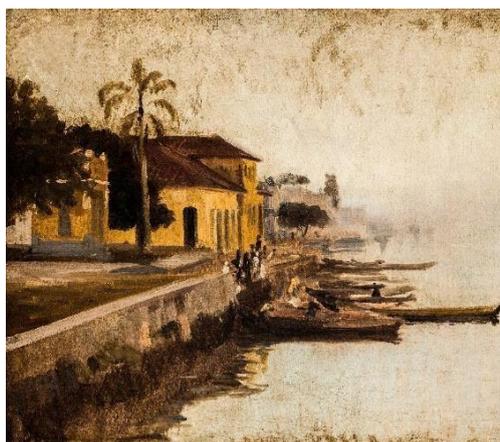
Figura 1 — Deocir Gomes dos Santos (obra sem título e data).



Fonte:

<http://informativonossopixirum.blogspot.com/2018/11/deocir-gomes-dos-santos->

Figura 2 — Alfredo Andersen: Porto de Paranaguá (sem data).



Fonte:

<https://www.amigosdealfredoandersen.com.br/obras/#Alfredo%20Andersen%20-%20>

Contribuições das experiências de vida para a Educação Patrimonial

Quando cheguei em Paranaguá, no ano de 1986, logo me encantei com seu espaço de natureza, história e cultura. Impressionou-me desde o modo de viver caiçara, o trabalho, o lazer e as palavras diferentes até a culinária e seus festejos, como a caranguejada tão típica do lugar e o fandango. De certa forma, esse encantamento se estende a tudo o que agrega a cultura caiçara, mas não somente: Paranaguá é uma cidade histórica, com ruelas e uma arquitetura colonial que inclui um conjunto de monumentos tombados pelo IPHAN e pela Coordenadoria do Patrimônio Cultural do Estado do Paraná. Destacam-se a casa Elfrida Lobo, que hoje abriga a Escola Municipal de Música, e os casarios da conhecida Rua da Praia (Rua General Carneiro), que outrora abrigava o porto de Paranaguá, hoje na Enseada do Gato.

Paranaguá foi fundada à margem esquerda do Rio Itiberê, um importante rio que presenciou as mudanças do território, as transformações geológicas anteriores às

primeiras ocupações humanas, cujos vestígios arqueológicos remetem aos povos dos sambaquis, e que, em ondas de povoamentos posteriores, recepcionou a presença do povo Guarani, que ao período colonial já estava plenamente estabelecido nesse território. A ocupação colonial inaugura forças de domínio e ordenamento que incidem não apenas sobre as populações originárias, mas sobre a própria paisagem, afetando as dinâmicas do território desde a formação da vila e logo cidade que, em 1648, foi consolidada.

Figura 3 — Vista da Rua da Praia (Rua General Carneiro) a partir da passarela Antonio José Sant’Anna Lobo Neto, que liga a Ilha dos Valadares ao continente.



Fonte: <https://www.paranagua.pr.gov.br/>

Figura 4 — Vista da Rua da Praia (Rua General Carneiro) a partir da passarela Antonio José Sant’Anna Lobo Neto, que liga a Ilha dos Valadares ao continente.



Fonte: <https://www.paranagua.pr.gov.br/>

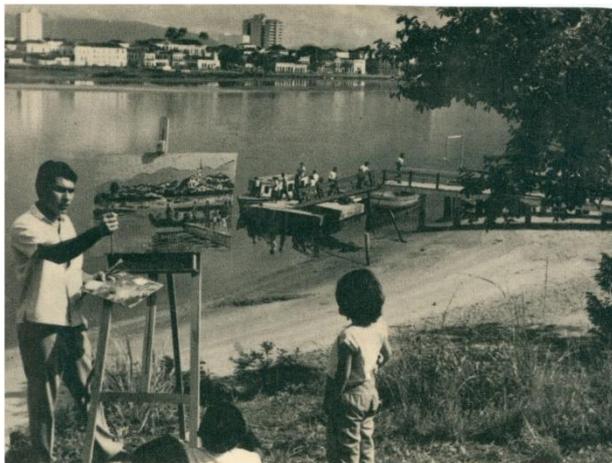
Minha trajetória se entrelaça com a história de Paranaguá e do rio Itiberê. Por ter uma sogra professora de família originária da cidade (até onde se sabe, trisavós dos dois lados da família do meu marido eram habitantes do lugar), logo fui inserida e me senti pertencente ao contexto de Paranaguá. Minha sogra me apresentou a cidade de uma maneira afetuosa, me ensinou sobre sua história, cultura e artes. Meu sogro trabalhou no porto até se aposentar, era classificador de café – na época, Paranaguá tinha muitos armazéns de café, a mercadoria mais movimentada na década de 1960. Ambos eram do lugar, amavam a terra e viviam a cidade, os festejos, os costumes e a cultura local.

Não era difícil encontrar pessoas que tinham uma estreita relação com as artes. Lembro de virar uma esquina e me deparar com um som de piano que vinha de um dos

casarões próximos ao museu. Minha sogra disse que era Anita Ribeiro Fontes², esposa de um médico chamado Antônio Fontes, ambos de família “ilustre”. Dizia ela que Anita já estava bem idosa, eu não a conheci e não saberia dizer ao certo se era mesmo Anita Fontes.

Paranaguá teve muitos artistas ao longo de sua história. Certa vez, vi uma fotografia de um pintor produzindo uma tela, registrando seu ofício de paisagista com crianças aos seus pés. Fiquei pensando que talvez a cena pintada revele uma aula de pintura em tela a céu aberto na Ilha dos Valadares. Provavelmente, tratava-se de um professor de pintura, pensei na época. Logo depois reconheci Emir Roth, um artista muralista parnanguara que representou em seus murais a cidade de Paranaguá, entre eles, destaco o mural sanfonado do Mercado Municipal Brasília Abud (Mercado do Peixe). Este mural foi construído em 1982 e sua cena narra as origens coloniais de Paranaguá e o trabalho ativo dos pescadores da região. Abaixo, reproduzo os murais do Mercado Brasília Abud e Palácio Taguaré, sede do Porto de Paranaguá.

Figura 5 — Ilha dos Valadares (Rio Itiberê) Vista Panorâmica da cidade: Paranaguá - PR



Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/paranagua/historico>

² Anita Fontes era filha de Albertina Ribeiro e Annibal Ribeiro. Estudou música e pintura, mas se destacava ao piano, tendo como mestre José Itiberê de Lima, o “Cazuza”, e a Professora Elisabete Pate. Sua mãe, Albertina, foi aluna da ilustre professora Ludovica Bório, destacando-se como pianista. Seu pai, Annibal Ribeiro, tocava flauta nas festividades religiosas, fazia parte do Centro Musical e da Banda de Música do Comércio Estudantina e, segundo consta, chegou a participar de saraus com Heitor Villa Lobos quando este residiu em Paranaguá.

Figura 6 — Mural Origens de Paranaguá. Tinta a óleo sobre massa acrílica, 1982. Emir Roth.



Fonte: <https://artesifprpgua.wordpress.com/2020/11/22/paranagua-contemporanea/>

Figura 7 — Mural Trabalhadores Portuários de Paranaguá. Tinta a óleo sobre massa acrílica – 40m x 2,85m. Emir Roth. Confeccionado entre 1975 e 1978.



Fonte: <https://artesifprpgua.wordpress.com/2020/11/22/paranagua-contemporanea/>

Paranaguá tinha dessas coisas comuns no passado, tais como aulas de pintura em telas em espaço público ou casarões de amplas janelas abertas à rua, deixando escapar o som das aulas de piano. Ao mesmo tempo, é uma cidade com desigualdades, cuja elite ainda hoje abriga artistas que representam em suas obras a paisagem, os monumentos históricos, o cotidiano e a dinâmica da cidade.

Por conta da sua expansão econômica e da sua geografia, favorecendo o comércio através do porto que ligava Paranaguá a vários cantos do mundo e do litoral do Brasil, Paranaguá foi importante e hoje mantém características físicas, geográficas, econômicas e culturais que remontam ao tempo em que foi fundada. Teve seus ciclos econômicos do ouro, da erva mate, do café, atualmente da soja e mercadorias para

exportação. Paranaguá foi explorada por conta de suas riquezas pelos europeus, em um território com camadas profundas de ocupação humana, dada a sua paisagem e fertilidade, águas piscosas e mata biodiversa.

O território é abundante em cultivares e frutos, resultando em uma diversidade de alimentos disponíveis, associados a condições climáticas favoráveis para povos em mobilidade que aqui chegaram e se fixaram. Lugar de tantas gentes e também de caiçara, de Guarani, de agricultores e agricultoras, pescadores e pescadoras, cujas culturas são presentes na contemporaneidade.

Figura 8 — Pessoas desembarcando mercadorias. Rua General Carneiro, último local do porto. Em frente à Praça Rosa Andrade (sem data).



Fonte: Imagem cedida pelo IHGP.

Figura 9 — Navio atracado. Rua General Carneiro, último local do porto.
Em frente à Praça Rosa Andrade (1916).



Fonte: Imagem cedida pelo IHGP.

Mas foi o hábito de caminhar pela cidade que me trouxe um sentimento de pertença ao lugar que escolhi para viver – ou fui levada a ele através do casamento. Aqui construí uma família e consolidei uma carreira, de modo que, através do conhecimento do lugar e das experiências do sentir a cidade, desabrochou esse sentimento de pertença ao lugar.

Evoco a esse respeito reflexões que apontam para as relações entre o ato de caminhar e sua importância na configuração das intensidades de experiência e na construção do próprio lugar, da cidade. Para Besse,

A marcha pode ser compreendida, igualmente, como a elaboração de um espaço físico de um gênero particular: a questão é a dos ritmos espaciais e das intensidades espaciais da cidade, que não podemos sentir se não caminhando. O caminhar *requalifica* o espaço de uma certa maneira, possui uma virtude performativa: *caminhando* na cidade, faço acontecer a cidade, participo da sua co-construção (BESSE, 2013, p. 49).

Esse autor coloca que “[...] habitar, uma casa, uma cidade ou uma paisagem, é mais do que, simplesmente, aí estar alojado” (BESSE, 2013, p. 49). Quando habitamos um lugar, o vivificamos, damos vida a este lugar habitado, acontecem eventos, histórias, se fazem culturas, se produzem trabalhos, se nascem, se crescem e se morrem. A vida acontece e permanece, vidas sobrepostas em camadas de histórias.

Correlacionando as reflexões de Besse (2013) com as práticas patrimoniais no âmbito escolar, consideramos que a marcha ou o caminhar aciona uma dimensão polissensorial do espaço, podendo proporcionar o sentir a cidade pelos educandos. Besse afirma que:

Não há experiência na paisagem sem uma certa porosidade do corpo. O que significa que a experiência da paisagem exprime uma dimensão da relação humana com o mundo e a natureza, que a ciência moderna deixou de lado: a relação directa, imediata, física, com os elementos sensíveis do mundo terreno. A água, o ar, a luz, a terra, antes de serem objectos de ciência, são aspectos materiais do mundo abertos aos cinco sentidos, à emoção. A paisagem é uma espécie de geografia afectiva que repercute os poderes da ressonância que os locais têm sobre a imaginação. A paisagem é, antes de mais, da ordem da experiência vivida, no plano da sensibilidade corporal (BESSE, 2013, p. 45)

Para a transposição destas reflexões ao campo da Educação Patrimonial, elegemos revisitar experiências e práticas vividas com a turma do 3º ano do ensino fundamental da Escola Municipal Luiz Vaz de Camões, localizada no bairro Tuiuti, em Paranaguá.

Destaco uma prática pedagógica na qual, no primeiro momento, foi constituída uma roda de conversas, em aula expositiva dialogada, na qual a docente evoca questões e vivências do cotidiano dos estudantes para a contextualização do conteúdo, estimulando os estudantes a lembrarem e narrarem experiências na cidade. As narrativas são atravessadas por diversas imagens do patrimônio cultural e paisagístico. A professora busca mediações que permitam entrelaçar as memórias dos educandos com dados patrimoniais que revestem as lembranças pessoais de informações relativas à importância cultural dos lugares narrados.

A prática desta atividade inclui a apresentação de fotografias e imagens de imóveis antigos, museus, ruas, praças, obras de artistas locais e que representam também os saberes e conhecimentos tradicionais, modos de viver, falar e trabalhar. A conjugação da roda de conversas, evocando o patrimônio lembrado com o estudo de fotografias acrescidas de informações acerca do patrimônio cultural tombado, revelou-se um método interessante de trabalho. Esta prática culminou com uma saída de campo, na qual o caminhar pela cidade fez todo o sentido.

Figura 10 — Momento anterior à saída de campo.



Fonte: Arquivo da autora – imagem também postada no Facebook.

Figura 11 — Em frente à Casa Elfrida Lobo (Conservatório Waltel Branco).
Casa Tombada pelo Patrimônio Histórico do Estado do Paraná.



Fonte: Arquivo da autora – imagem também postada no Facebook.

As fotografias destacadas no texto revelam diversos momentos da saída de

campo vivenciada com os estudantes do 3º ano do ensino fundamental durante nossos estudos patrimoniais. Entre elas, vemos os alunos no Museu de Arqueologia e Etnologia/MAE, em cuja sede empregamos o mesmo método já relatado para outros estudos dessa mesma natureza. No MAE, tivemos a possibilidade de ter acesso a exposições que abordam a cultura indígena do povo Guarani, incluindo objetos produzidos contemporaneamente por artistas indígenas e fotografias da terra indígena Ilha da Cotinga, habitada pela comunidade da Tekoá Pindó'ty, conhecida localmente como Aldeia Guarani Pindoty, localizada em Paranaguá.

Figura 12 — Trajeto feito de barco com os alunos.



Figura 13 — Ilha da Cotinga - explorando o lugar.



Fonte: Arquivo da autora – imagem também postada no Facebook.

Fonte: Arquivo da autora – imagem também postada no Facebook.

Figura 14 — Saída da escola.



Fonte: Acervo da autora – e também postada na página do Facebook da escola.

Figura 15 — Lateral do Museu de Arqueologia e Etnografia.



Fonte: Acervo da autora – e também postada na página do Facebook da escola.

Figura 16 — As cestarias Guarani (MAE).



Fonte: Acervo da autora – também postada na página do Facebook da escola.

Figura 17 — Atividade no Museu - O trançado.



Fonte: Acervo da autora – também postada na página do Facebook da escola.

Figura 18 — Auditório (MAE)



Fonte: Acervo da autora – também postada na página do Facebook da escola.

Figura 19 — Jardim da Casa Elfrida Lobo.



Fonte: Acervo da autora – também postada na página do Facebook da escola.

Uma proposta pedagógica

A partir dos relatos e vivências, propusemos um caminho que segue as águas das memórias em torno do Rio Itiberê e dele envolve a cidade e seu patrimônio. Memórias e reminiscências de habitar a cidade, presentes na experiência vivida pela educadora patrimonial, são convidadas a conversar com as memórias dos educandos e dialogam com imagens e dados do patrimônio cultural. Fotografias impressas compõem o material didático, contribuindo para evocar a memória afetiva dos educandos e preparando o terreno pedagógico para os registros históricos oficiais.

Em outras evocações, ingressam as narrativas de pessoas do lugar que habitam as memórias dos estudantes e da professora, permeadas por cenas do cotidiano, modos de viver e de fazer, pincelando as dinâmicas da cidade e suas muitas faces. O ápice metodológico envolve as caminhadas na cidade, assentando as lembranças no lugar e constituindo novas experiências.

Nesta prática aqui relatada, a memória do rio tem uma função agregadora e simultaneamente evoca a perspectiva de fluir e envolver a cidade, na direção de uma Educação Patrimonial Cultural Ambiental essencialmente interdisciplinar, para a qual aportes de diversas áreas do conhecimento são convidados a compor a reflexão.

Articulando cidadania e memória, a Educação Patrimonial pode promover experiências significativas que contribuam na emancipação do sujeito em todos os seus aspectos: sociais, políticos, econômicos e culturais, situando-o em seu contexto histórico, geográfico e ressignificando as relações com o meio ambiente, com o território.

Por fim, entendemos que o ato de conhecer o lugar e apropriar-se dele de maneira afetuosa permite resgatar etimologicamente os sentidos originais do “afeto”, do latim “*affetare*”, que quer dizer “ir atrás”. Evocamos Rubem Alves (2002) e com ele seguimos no movimento da alma, em busca do objeto do desejo. Nos voos da alma, desdobram-se os frutos dos sonhos, cuja semente imaginamos poder renovar o mundo. Empréstado ao patrimônio histórico e cultural esse sentido de afeto, desejamos poder reconstruir o futuro com base em relações de pertencimento ao lugar em que se vive.

Referências

ALVES, Rubem. **A arte de produzir fome**. Folha de São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u146.shtml>. Acesso em: 7 dez. 2021.

BESSE, Jean-Marc. Estar na paisagem, habitar, caminhar. *In*: CARDOSO, Isabel Lopes. **Paisagem e Patrimônio**: aproximações pluridisciplinares. Porto: Dafne Editora, 2013.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

FREITAS, Waldomiro Ferreira de Freitas. **História de Paranaguá**: das origens à atualidade. Paranaguá: Editora Vicentina, 1999.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Autobiogeografia como metodologia decolonial. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26, 2017, Campinas. **Anais eletrônicos** [...]. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_RODRIGUES_Manoela_dos_Anjos_Afonso.pdf.

MATHEUS, Letícia. Memória e identidade segundo Candau. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 302-306, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/6737>.

SANTOS, Antônio Vieira dos. **Memória Histórica de Paranaguá**. Curitiba: Editora Vicentina, 2001.

SCIFONI, Simone. **Paisagem Cultural**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/82/paisagem-cultural> Acesso em: 07 out. 2020.

O CONHECIMENTO DA ARTE E A FUNÇÃO SOCIAL DA ESCOLA

Sandra Devegili | Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade |
Secretaria Municipal de Educação de Itapoá SC | sandra.devegili@educaitapoa.sc.gov.br

Fabiani Roberta Pereira | Especialização em Coordenação Pedagógica |
Secretaria Municipal de Educação de Itapoá SC | fabiani.pereira@educaitapoa.sc.gov.br

Introdução

O presente trabalho traz reflexões acerca da apropriação dos conhecimentos da arte, essenciais no desenvolvimento da consciência humana, e o papel da educação escolar nesse processo. Tais reflexões estão ancoradas no materialismo histórico dialético e fazem parte de estudos e discussões realizadas pelos profissionais da rede municipal de ensino de Itapoá/SC.

O materialismo histórico dialético se caracteriza pelo movimento do pensamento através da materialidade histórica da vida dos homens em sociedade. Desta forma, compreender o patrimônio artístico desenvolvido ao longo da história como fundamental para o desenvolvimento humano pressupõe compreender o processo pelo qual os sujeitos desenvolvem sua consciência da realidade.

Segundo Leontiev (2004), a realidade está presente ao homem na sua consciência. Toda interação real do homem com a realidade que o cerca resulta em um reflexo psíquico, que depende da relação do sujeito com o objeto refletido, na qual o homem estabelece novas significações. A significação é a generalização da realidade, uma esfera de representações de uma sociedade, a ciência, a língua e a sua arte existem enquanto sistemas de significação correspondentes. Segundo Vigotski (2001), o signo é um elemento mediador da atividade humana e promove o desenvolvimento dos processos psíquicos humanos.

Lukács apresenta que, para o homem superar a aparência das coisas e se desenvolver cada vez mais e de forma integral, existem dois caminhos: um deles é o pensamento teórico, da ciência; e o outro, o pensamento sensível, da arte. Na arte, a

aparência das coisas é mostrada de maneira intensificada, “uma forma de pôr em evidência certos aspectos da realidade que tornam a obra de arte ao mesmo tempo um reflexo da vida e uma crítica à vida, um reflexo da individualidade e um questionamento da sua autenticidade” (DUARTE, 2016, p. 77).

Lukács (2018) aponta que a eficácia social e humanista da arte não consiste apenas numa embriaguez da receptividade direta, pois o sujeito, antes de se relacionar com a arte, tem experiências e conhecimentos já apropriados que, somados a cada relação com o conteúdo da obra de arte, se transformam.

É nesse sentido que se tornam necessários o ensino e a aprendizagem dos conceitos da arte, que podem produzir a humanização dos indivíduos de forma universal e livre – e este processo acontece, de forma privilegiada, no contexto da educação escolar. A função social da escola, conforme Saviani (2021), é a socialização dos conhecimentos da arte, da ciência e da filosofia, elaborados e sistematizados historicamente pela humanidade.

A arte e a formação humana

A arte é concebida, de modo geral, pela sociedade, através de sua funcionalidade ou como mera atividade de lazer e entretenimento (distrair, divertir, ornamentar – sem valor produtivo – um bem não rentável), sem contemplar sua particularidade engajada, como a realização de uma necessidade social que exige precisamente a inteligência e a sensibilidade.

É possível observar também que os saberes mais valorizados socialmente estão ligados à produção e às profissões de maior renda no mercado. Desta forma, percebe-se que o contexto socioeconômico e a sociedade influenciam conhecimentos ligados a estas profissões em detrimento à formação humana integral nas suas máximas potencialidades. É por conta dessa consciência coletiva que, por muitas vezes, a arte encontra dificuldades em encontrar seu lugar, seu sentido e sua razão de ser, e isso acaba por atingir também o âmbito educativo, que encontra fragilidade em explicar o lugar do ensino da arte no currículo escolar.

Para analisar a necessidade do ensino da arte na educação básica escolar, é fundamental a discussão acerca da relação da arte, do desenvolvimento humano nas suas máximas possibilidades e da prática social em sua totalidade. Para tanto, ancoradas

na psicologia histórico cultural, nas contribuições de György Lukács (1885-1971) e na pedagogia histórico crítica, seguem considerações com o intuito de elucidar a função social do ensino da arte no contexto escolar.

O homem se desenvolve e se transforma nas e pelas atividades que desenvolve, as quais não são determinadas biologicamente, mas socialmente. Nos primórdios da humanidade, o homem atuou na natureza para suprir suas necessidades biológicas mais elementares. Conforme estas necessidades eram satisfeitas, novas e mais complexas necessidades foram surgindo e passaram a ser fundamentais para a sobrevivência humana. Uma nova e complexa necessidade criada pelo homem na história da humanidade é a arte, que passou a ser parte fundamental da natureza da realidade e da existência humana. Para Lukács (2018, p. 263),

[...] nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como um momento importante também para a própria existência individual.

Lukács (2018) analisa a arte num constante movimento de comparação com a vida cotidiana e com a ciência, no qual buscou localizar a gênese da arte e da ciência na *atividade de trabalho* – atividade de transformação, intencional, da natureza pelo ser humano e do próprio homem.

O autor aponta que a arte e a ciência são duas formas genuínas de compreensão da realidade, são esferas superiores de objetivação, de expressão humana e se elevam em relação à vida cotidiana. Ambas partem da vida cotidiana, caminham com certa autonomia frente ao cotidiano, cada qual operando dentro da sua particularidade e especificidade, e retornam à vida, no entanto, no movimento de retorno, ambas, cada uma do seu modo, enriquecem a vida cotidiana e os sujeitos.

A arte é um produto histórico e objetivo, resultado do desenvolvimento da vida dos seres humanos. Quando Lukács localiza a gênese da arte, na vida, a realidade, no cotidiano, afirma que a arte surge de demandas objetivas e afirma também que a arte tem um caráter imanente, não um caráter transcendente, porque ela surge em decorrência de necessidades postas pela vida, demandas colocadas pela realidade.

As individualidades se movimentam dentro do espaço e tempo denominado de cotidiano. Esse espaço se configura no palco de atuação e de percepção imediata e superficial dessa síntese da realidade social pelos indivíduos; é desse cotidiano que surgem e se desenvolvem os complexos da arte e da ciência, e nele desaguardam seus efeitos. [...] a arte e a ciência, partem do cotidiano e retornam a ele enriquecendo-o, compondo esse cotidiano de elementos essenciais para os indivíduos na relação com o gênero humano e sua história (LUKÁCS, 2018, p.11).

Outra análise importante de Lukács é o caráter desantropomorfizador da ciência e o caráter antropomorfizador da arte. Para o autor, como já colocado, arte e ciência são esferas superiores de objetivação da realidade:

Ciência

Arte

Caráter desantropomorfizador

Caráter antropomorfizador

A ciência vai buscar entender e explicar os fenômenos da natureza e da sociedade e seus aspectos mais essenciais. Vai buscar as leis que regem a realidade com o objetivo de ir à raiz do seu objeto de estudo, independente da opinião que porventura o cientista tenha quando se debruça sobre seu objeto de estudo.

A arte vai desvelar e expressar a realidade como resultado da atividade humana para os próprios seres humanos. A arte mostra um mundo humano para si mesmo, coloca em primeiro plano o próprio ser humano, com toda a sua carga subjetiva.

A produção de um conhecimento científico depende de fatos objetivos, da mensuração objetiva dos resultados.

A arte vai evidenciar a realidade a partir dos dramas humanos, das emoções e dos sentimentos que nos caracterizam como seres humanos, a arte vai dar uma forma humana aos elementos da realidade objetiva.

O conhecimento científico não está vinculado diretamente a aspectos de ordem subjetiva, por isso o aspecto desantropomorfizador da ciência – no sentido de explicar que em termos de uma compreensão científica do real não existe uma dependência emocional, as evidências científicas vêm dos fatos objetivos, mas, ao mesmo tempo, isso

Ser antropomórfico significa que uma obra de arte que retrate a natureza vai refletir essa realidade a partir da subjetividade do artista que a produziu, que por sua vez está situado em um contexto histórico determinado.

não significa que o cientista não estabeleça um vínculo afetivo com seu objeto de estudo, mas esse vínculo afetivo não modifica, não altera o resultado da pesquisa que se pretende alcançar.

Por meio da arte podemos ter contato com a subjetividade humana e histórica, de modo a nos reconhecermos como parte integrante do gênero humano. A arte vai operar nesse movimento em que o sujeito se afasta da sua individualidade centrada em “si mesmo” e caminha em direção a um “para nós”, ou seja, em direção da consciência de si enquanto membro de algo muito maior que é o gênero humano.

Por isso, Lukács vai dizer que a arte é uma forma da autoconsciência do gênero humano. Por ser uma forma da autoconsciência do gênero humano, a arte é desfetichizadora por romper com a alienação. A maneira específica da arte refletir a realidade, pela via da subjetividade, propicia ao indivíduo a possibilidade de enxergar aspectos da realidade que estão eventualmente escondidos no cotidiano. Provoca o indivíduo a experimentar sentimentos, emoções que não são propriamente dele, mas que são características do gênero humano como um todo, e perceber que muitas vezes sua dor, alegrias, angústias, preocupações, emoções, entre tantos outros sentimentos, não pertencem somente a ele como um ser único, mas são uma expressão genuinamente humana, e saber disso confere aos sujeitos um certo conforto, assim como importantes reflexões. Segundo Lukács (2018, 197),

O campo da arte, deste modo, é excessivamente restringido. Dado que deve refletir a mesma realidade que a ciência e a filosofia, dado que este reflexo é igualmente universal e busca também a totalidade, como a ciência e a filosofia, a arte não pode desprezar aquela esfera, aquele nível da realidade objetiva e de seu reflexo subjetivo cujo conteúdo, cuja forma, cuja extensão, etc., são definidos pelo termo “conceito”. Precisamente os máximos valores artísticos que possuímos – a tragédia grega e Dante, Michelangelo e Shakespeare, Goethe e Beethoven – não teriam podido existir se fosse correto excluir do trabalho artístico a mais elevada conceitualidade. É verdade, por outro lado, como vimos no local adequado, que na arte tais conceitos, ideias, concepções do mundo, etc., concretamente universais, aparecem sempre superados na particularidade; isto é, o objeto do trabalho artístico não é o conceito em si, não é o conceito em sua pura e imediata verdade objetiva, mas o modo pelo qual ele se torna fator

concreto da vida em situações concretas de homens concretos, pelo qual ele se torna parte dos esforços e das lutas, das vitórias e das derrotas, das alegrias e das tristezas, como meio importante para tornar sensível o específico caráter humano, a particularidade típica de homens e situações humanas.

É a partir dos elementos da vida, do cotidiano, que a arte vai extrair o seu conteúdo. No entanto, o conteúdo extraído da vida cotidiana, num processo poético e estético na esfera artística, ganha outros contornos, uma certa intensificação, e se diferencia da vida cotidiana por refletir em essência a realidade. Diante de uma obra de arte, os sujeitos podem ficar emocionados por serem apartados, pelo menos por algum tempo, da vida cotidiana (que é genuinamente pragmática, automatizada, espontânea, imediata, heterogênea) e, ao romper com essas características, são levados e direcionados à atenção para o belo, para a beleza das formas, das cores, dos movimentos, dos sons, dos elementos constitutivos da obra, da história, entre outros. E é a partir dessa subjetividade impressa de forma intensificada que, enquanto sujeitos espectadores, podem ascender a patamares mais elevados de compreensão, tanto de si mesmos como da realidade em que vivem.

Segundo Duarte (2016), no processo artístico, as referências da vida cotidiana ganham novas configurações e provocam nos indivíduos sentimentos que normalmente não são vivenciados no cotidiano. A relação do espectador com a arte é imediata, bem como sua relação com as vivências do cotidiano. No entanto, o que resulta das vivências é que é diferente. Nas vivências com a arte, os sujeitos deixam suspensas necessidades imediatas e práticas e passam a viver uma relação que se dirige ao conteúdo da obra, dada por suas formas e por questões essenciais à vida humana, contribuindo para o desenvolvimento dos sujeitos elevando a subjetividade a um nível superior.

Segundo Lukács, a obra de arte coloca diante do indivíduo, de forma confrontadora, a vida humana, mas não como um cópia da vida cotidiana desse indivíduo e som como um “mundo” construído de tal maneira que o indivíduo é levado a vivenciar as relações humanas de forma particularmente intensa e provocativa. Nada disso, porém, é alcançado se o artista não conseguir essa transformação do conteúdo em forma e dá forma ao conteúdo (LUKÁCS, 1966 apud DUARTE, 2016, p. 81).

Toda obra de arte e todo artista verdadeiramente grande são, em essência,

artista e obra realista (não uma escola literária específica) – aqui, independentemente da modalidade artística, vai promover uma ruptura na alienação por causa do seu caráter humanizador, então, ao refletir de modo sensível, a partir de subjetividades, o destino dos seres humanos, põe em evidência a condição dos indivíduos à vista dos fatores sociais e as possibilidades de desenvolvimento dos seres humanos nas suas máximas possibilidades e potencialidades. Segundo Duarte (2016, p.81), “[...] O indivíduo receptor relaciona-se antes de tudo com o conteúdo da obra de arte. Sem essa relação primariamente voltada para o conteúdo não ocorre o efeito estético da obra sobre o indivíduo receptor”.

Para que isso ocorra, requer tanto que o artista, no processo artístico, consiga dar conteúdo à forma, de modo que produza no espectador um distanciamento às manifestações superficiais da vida cotidiana e uma aproximação aos aspectos essenciais da vida humana, quanto que o espectador acesse o conteúdo da obra de arte, de forma cada vez mais complexa e livre, é necessário o desenvolvimento dos processos psíquicos superiores e do conhecimento da arte, o que se dá, de forma privilegiada, na educação escolar.

Quando se está diante de uma produção artística contemporânea, a exigência é ainda maior. Além desse movimento corporal de aproximação e afastamento da imagem, muitas vezes o espectador é convidado a participar da obra. Os artistas atuam não mais como quem a produz simplesmente, mas são também propositores. Há uma forma orgânica, uma forma viva que exerce uma função, que exige algo mais do que contemplação, faz-se como um jogo simbólico no qual artista, obra e espectador exercem funções constantes no exercício da significação.

Função social da escola

A especificidade da educação escolar consiste na socialização dos conhecimentos elaborados e sistematizados historicamente pela humanidade. Vale destacar que não se refere a qualquer tipo de conhecimento, refere-se ao conhecimento científico, da *episteme* – conhecimento de natureza científica, em oposição à opinião infundada ou irrefletida do senso comum. Nas palavras de Saviani (2021, p. 13),

[...] o que não é garantido pela natureza tem que ser produzido historicamente pelos homens, e aí se incluem os próprios homens. Podemos, pois, dizer que a natureza humana não é dada ao homem, mas é por ele produzida sobre a base da natureza biofísica. Consequentemente, o trabalho educativo é o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto de homens. Assim, o objeto da educação diz respeito, de um lado, à identificação dos elementos culturais que precisam ser assimilados pelos indivíduos da espécie humana para que eles se formem humanos e, de outro lado, a descoberta das formas mais adequadas para atingir este objetivo.

O ensino do conhecimento científico não se refere ao conhecimento do *Doxa*, do senso comum – conhecimento espontâneo, ingênuo, ligado exclusivamente a experiências cotidianas e que precisam ser superadas pela apropriação dos conhecimentos científicos, tampouco refere-se ao conhecimento fundado numa longa experiência de vida, do *Sofia* – ser sábio, sabedoria individual acumulada ao longo da vida também pelas experiências da vida cotidiana.

A escola não se justificaria se o ensino fosse pautado somente nas experiências cotidianas dos sujeitos, nas ideias ligadas à opinião do senso comum sobre as coisas, mas, sim, pelo ensino e aprendizagem dos conhecimentos científicos, pelos quais os sujeitos possam desenvolver o pensamento a fim de identificar, analisar, refletir, argumentar criticamente, agir e transformar o contexto social no qual estão inseridos. Segundo Saviani (2021, p.14),

A escola existe, pois, para propiciar a aquisição dos instrumentos que possibilitam o acesso ao saber elaborado (conhecimento - da ciência, da arte e da filosofia), bem como o próprio acesso aos rudimentos desse saber. Se chamarmos isso de currículo, poderemos então afirmar que é a partir do saber sistematizado que se estrutura o currículo da escola elementar.

Considerando que a educação escolar tem o compromisso com a socialização dos conhecimentos científicos, que avança num movimento contínuo e que deve ser analisada de forma contextualizada, compreendendo suas contradições, movimentos e possibilidades de mudança das práticas sociais, vale destacar que não significa eliminar ou separar o conhecimento científico do conhecimento cotidiano (conceitos/ideias elaboradas no senso comum), as formas superiores de expressão humana de outras formas, mas, sim, de estabelecer uma relação de modo que o conhecimento do senso

comum avance para o conhecimento científico, em um processo de superação por incorporação, o qual eleva o pensamento e a subjetividade do indivíduo para níveis cada vez mais ricos e complexos, e isso se dá, especialmente, no processo intencional e sistemático de ensino, tarefa da educação escolar.

Sobre os conceitos cotidianos (empírico - do senso comum) e os conceitos científicos (da ciência, da arte e da filosofia), Vigotski afirmou, sobre o desenvolvimento do pensamento conceitual, que a aprendizagem dos conceitos científicos na escola produz uma grande transformação nos conceitos espontâneos que a criança adquire em sua vida cotidiana. Mas os conceitos científicos operam essa transformação no pensamento da criança a partir da base formada pelos conceitos espontâneos. Sem os conceitos espontâneos, a criança e o adolescente não seriam capazes de adquirir os conceitos científicos, mas sem estes seu pensamento se tornaria prisioneiro da imediatez da vida cotidiana (DUARTE, 2016).

Vale destacar, como nos esclarece Saviani (2021), que diferente do desenvolvimento da ciência, no qual interessa aos cientistas a pesquisa para avançar em relação ao conteúdo, ao ensino escolar, ao professor, interessa a apropriação dos alunos sobre os conhecimentos já elaborados pela humanidade para o desenvolvimento humano. Por isso se dá a necessária transformação do saber elaborado em saber escolar e também a importância das formas, dos processos e dos métodos para viabilizar o acesso ao saber elaborado da ciência, da filosofia e da arte. Nesse sentido, para ensinar, é fundamental que se coloquem as seguintes perguntas: para que serve ensinar uma disciplina como geografia, história ou português aos alunos concretos com os quais se vai trabalhar? Em que essas disciplinas são relevantes para o progresso, para o avanço e para o desenvolvimentos desses alunos? E, ainda, quais conteúdos de cada disciplina são mais essenciais e precisam ser assimilados pelas novas gerações?

Para a identificação dos conhecimentos mais essenciais para o desenvolvimento humano, para que seja possível “distinguir entre o essencial e acidental, o principal e o secundário, e fundamental e o acessório”, Saviani aponta a importância da noção de clássico: “O “clássico” não se confunde com o tradicional e também não se opõe, necessariamente, ao moderno e muito menos ao atual. O clássico é aquilo que se firmou como fundamental, como essencial. Pode, pois, se constituir num critério útil para a seleção dos conteúdos do trabalho pedagógico” (SAVIANI, 2021, p.13).

Em termos educativos, Duarte (2016) aponta que o critério para se identificar quais os conhecimentos mais desenvolvidos e que podem produzir a humanização dos indivíduos nos vários momentos de desenvolvimento são aqueles encontrados na prática social em sua totalidade e que permitem aos sujeitos se objetivarem de forma universal e livre.

Considerações finais

Sem o pensamento conceitual e sem o desenvolvimento sensível, da estética – das relações recíprocas entre atividade, pensamento e linguagem –, o homem não seria capaz de dominar processos mais complexos da realidade. Se operasse somente a partir da vida cotidiana, o homem ficaria detido nas aparências das coisas ou, então, interpretaria as coisas de maneira fetichista, como se existissem em si e por si mesmo e como se fossem independentes da atividade humana. Portanto, para o homem ir além, superar a aparência das coisas e se desenvolver cada vez mais e de forma integral, como explica Duarte (2016), existem dois caminhos: um deles é o pensamento teórico, da ciência, e o outro, o pensamento sensível, da arte.

O pensamento teórico, da ciência, não chega à mente humana de forma natural, é necessária uma atividade pensante, por meio da mediação dos signos, que permite chegar à síntese, que consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos e fundi-los num todo coerente e chegar à totalidade – à realidade concreta, um processo que avança de forma cada vez mais complexa, porém, nunca se conclui, pois a realidade está sempre em transformação e, assim, o pensamento sempre procura se aproximar de tal realidade na sua totalidade possível. Vale destacar que esta realidade concreta – conhecimento amplo, a totalidade das coisas – que pode ser alcançada no processo de elaboração teórica é diferente de estar preso na realidade cotidiana, no senso comum, onde se encontram apenas opiniões e palpites, uma interpretação fetichista da realidade, e não o conhecimento amplo, total das coisas (pois para isso é necessário o conhecimento científico).

O outro caminho para superar a aparência fetichista das coisas é o da arte. Diferentemente da ciência, a arte não se afasta da aparência das coisas, porém, a aparência é mostrada de outra forma, de maneira intensificada, “uma forma de pôr em evidência certos aspectos da realidade que tornam a obra de arte ao mesmo tempo um

reflexo da vida e uma crítica à vida, um reflexo da individualidade e um questionamento da sua autenticidade” (DUARTE, 2016). Diferentemente das vivências cotidianas, que visam um resultado prático e a satisfação de uma necessidade imediata, a relação do sujeito com a arte, a experiência estética, contribui de forma significativa para o desenvolvimento do gênero humano, uma vez que eleva a subjetividade a um nível superior. “A obra de arte não é apenas um meio para o indivíduo saber da existência presente ou passada de fatos, eventos, dramas, mas sim, de reviver tudo isso de maneira mais condensada e intensa, como se tudo isso fizesse parte de sua própria vida” (DUARTE, 2016, p. 79).

Para Lukács, a obra de arte que eleva a subjetividade do sujeito a um nível superior é, especialmente, aquela que consegue estabelecer relação entre seu mundo interno e as questões fundamentais de um determinado momento do desenvolvimento da humanidade. Para dar forma à obra de arte, o artista, para expressar o conteúdo, busca a perfeição da forma e o receptor, por sua vez, é conduzido pela forma para acessar à riqueza do conteúdo. “O indivíduo receptor relaciona-se antes de tudo com o conteúdo da obra de arte. Sem essa relação primariamente voltada para o conteúdo não ocorre o efeito estético da obra sobre o indivíduo receptor” (DUARTE, 2016, p.81).

Segundo Lukács (idem, p. 493), a obra de arte coloca diante do indivíduo, de forma confrontadora, a vida humana, mas não como um cópia da vida cotidiana desse indivíduo e sim como um “mundo” construído de tal maneira que o indivíduo é levado a vivenciar as relações humanas de forma particularmente intensa e provocativa. Nada disso, porém, é alcançado se o artista não conseguir essa transformação do conteúdo em forma e da forma em conteúdo (DUARTE, 2016, p.81).

Para se ter maior compreensão do efeito da obra de arte, assim como o conhecimento da ciência sobre o indivíduo para o processo de desfeticização, vale destacar as análises de Lukács e de Vigotski por meio da categoria de *catarse*, apresentadas por Duarte (2016). O conceito de *catarse* empregado pelos autores se refere ao processo de superação dos limites da cotidianidade e de desenvolvimento da relação consciente com o gênero humano, de identificar e confirmar o essencial para sua própria vida. Desta forma, a *catarse* é, antes de tudo, um fenômeno da vida, um momento no qual o indivíduo se vê diante da necessidade de questionar sua concepção

de vida e de si mesmo. Esse é o passo para a desfetichização das coisas – uma ampliação da visão de mundo e para a omnilateralidade do ser humano –, uma consciência que “supera a aparência de que os fenômenos da realidade social teriam vida autônoma e exerceriam poder sobre os seres humanos, passando a vê-los como produtos da atividade humana coletiva” (DUARTE, 2016, p.85).

A Pedagogia Histórico Crítica tem como preceito fundamental a produção da humanidade em cada indivíduo singular em suas máximas potencialidades e possibilidades (essa seria a definição do trabalho educativo). Então, fruir uma obra de arte, dançar, pintar, desenhar, cantar, entre tantas outras expressões, são capacidades que podem ser aprendidas, assim como os processos funcionais (como atenção, percepção, memória, entre outros) que orientam nossos sentidos (como olhar, audição, paladar, entre outros) também devem ser educados, desde os primeiros anos até a vida adulta.

A Pedagogia Histórico Crítica vai sinalizar a importância de desenvolver os sentidos, tanto para apreciação quanto para criação artística, a partir do contato com aquilo que de mais desenvolvido a humanidade produziu. A arte vai operar essas modificações qualitativas na subjetividade dos indivíduos, e é nessa direção o importante papel da escola em colocar os alunos em contato com diferentes modalidades artísticas, para que os alunos aprendam a fruir e a produzir arte, caminhando num sentido de se tornarem indivíduos mais sensíveis e esteticamente educados para compreenderem melhor tanto a si mesmos como a própria realidade.

Reconhecendo a arte como necessidade humana e sua relevância no desenvolvimento da consciência, compreendemos com mais clareza a função social do ensino da arte no contexto escolar.

Referências

DEMerval, Saviani. **Pedagogia histórico-crítica**: primeiras aproximações. 12. ed. - Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2021.

DEMerval, Saviani. **Escola e democracia**. 44. ed. - Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2021.

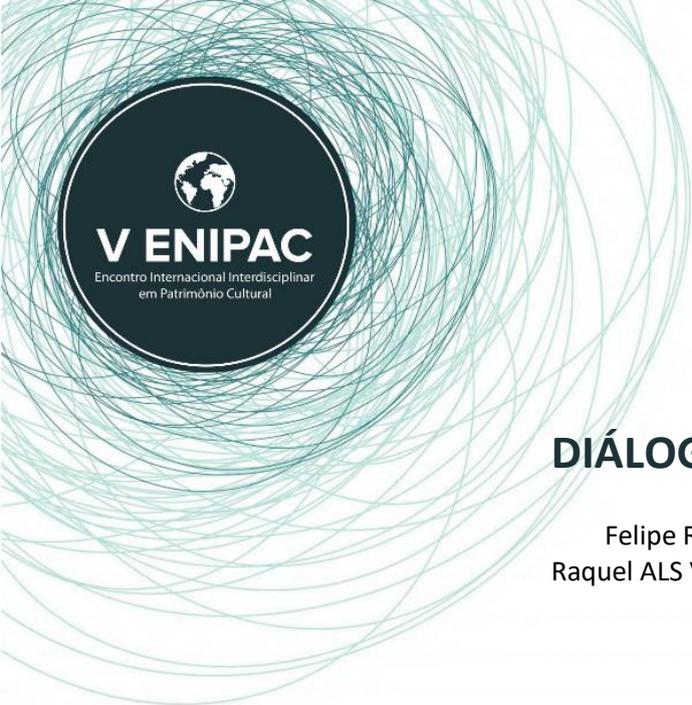
DUARTE, Newton. **Os conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos**: contribuição à teoria histórico-crítica do currículo. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2016.

LEONTIEV, Alexis, 1904-1979. **O desenvolvimento do psiquismo**. Tradutor Rubens Eduardo Farias. 2.ed. São Paulo: Centauro, 2004.

LUKÁCS, Georg (1885-1971). **Introdução a uma estética Marxista**: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MARTINS, Lígia Márcia. **O desenvolvimento do psiquismo e a educação escolar**: contribuições à luz da psicologia histórico-cultural e da pedagogia histórico-crítica. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

VIGOTSKII, L. S.; LURIA, A. R.; LEONTIEV, A. N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. Tradução de Maria da Penha Villa Lobos. São Paulo: Ícone, 2001.



DIREITOS HUMANOS E PATRIMÔNIO EM COMUM: DIÁLOGOS POSSÍVEIS COM A EDUCAÇÃO

Felipe Rodrigues da Silva | UNIVILLE | eh_felipe@yahoo.com.br
Raquel ALS Venera, Dra. | UNIVILLE | raquelsenavenera@gmail.com

Introdução

O patrimônio cultural e os direitos humanos são dois campos de inter-relações sociais de grande relevância nos diversos contextos socioculturais globais, inclusive e sobretudo na perspectiva de vislumbrar mudanças sociais. Por isso, consideramos importante compreendê-los e enxergar outras possibilidades de discuti-los. Este trabalho promove este debate por meio de conexões epistemológicas entre estes dois campos.

O objetivo do texto é discutir o conceito de patrimônio em comum. A questão se coloca na medida em que as discussões tradicionais de patrimônio cultural imputam valor para as coisas, os bens culturais – leia-se monumentos e tradições – e pouco se discute o valor para as pessoas, donas desses bens culturais ou que interagem com eles. Fomentando a ideia de patrimônio em comum, estamos pensando que ela se aproxima muito de um entendimento de direitos humanos. Grosso modo, os patrimônios em comum seriam aqueles sem os quais os seres humanos não garantem a própria vida, ou a dignidade da vida humana, da mesma forma que os direitos humanos, sem os quais não há vida digna.

Esse vínculo de discussão com os direitos humanos nos coloca outro problema: qual concepção de dignidade humana é viável para pensar os patrimônios em comum? Julgamos que o paradigma de pensamento pós-colonial e as epistemologias do sul nos trazem elementos teóricos fundamentais para pensar esta questão. É a partir delas que produzimos nossas reflexões sobre direitos humanos e sobre patrimônio cultural. A referência principal é o sociólogo Boaventura de Sousa Santos, mas recorreremos também a outros intelectuais e pesquisadores em nosso argumento.

Patrimônio cultural e direitos humanos: confluências possíveis

Nos propomos a debater e argumentar a respeito da interdependência entre patrimônio cultural e direitos humanos. O que nos move a desenvolver estas reflexões é a possibilidade de pensar os direitos humanos como uma espécie de fonte de sentidos ou parâmetro de civilidade para as relações sociais e, conseqüentemente, para o campo do patrimônio cultural. É comum o patrimônio cultural ser valorizado por conta da cultura do excepcional e os direitos humanos serem considerados universais por meio de uma retórica de dignidade humana específica que se fez hegemônica em um momento da história ocidental. Argumentamos que é possível desenvolver estas reflexões por outros caminhos. Mbembe (2018), em entrevista a Catherine Portevin, apresenta um desafio quando fala em democracia do futuro. Segundo o autor, o desafio está em deslocar a lógica de pensamento em que as coisas gravitam a partir do “universal” e ousar pensar o “em comum”. Nas palavras dele, “o universal implica a inclusão em uma entidade qualquer já estabelecida. O em comum pressupõe uma relação de co-pertença e de partilha, de mutualidade” (MBEMBE, 2019, p. 19).

O paradigma de pensamento que consideramos válido para atingir o anseio de desenvolver as reflexões sobre patrimônio cultural e direitos humanos por outros caminhos, sobretudo para nós, povos do sul, está de acordo com os pressupostos do pensamento pós-colonial, que Fernanda Frizzo Bragato define como

um projeto epistemológico fundado no reconhecimento da existência de um conhecimento hegemônico, mas, sobretudo, na possibilidade de contestá-lo a partir de suas próprias inconsistências e na consideração de conhecimentos, histórias e racionalidades tornadas invisíveis pela lógica da colonialidade moderna (BRAGATO, 2014, p. 205).

Partindo destes pressupostos, pensar o patrimônio cultural e direitos humanos a partir de outras retóricas de dignidade humana é uma espécie de desobediência epistêmica, linguística e política com o objetivo de descolonizar o conhecimento. É fundamental entender que

não se trata, pois, de demonizar o pensamento europeu ou a ciência moderna europeia, mas de reconhecer as suas incompletudes. Do mesmo modo, o objetivo não é romantizar as inovações do Sul, mas abordá-las por meio de uma sociologia das ausências e das emergências, isto é, reconhecer experiências e conhecimentos

invisibilizados e desvalorizados pelo pensamento colonial para pensar o futuro a partir de um presente dilatado, observando os sinais do presente como tendências ou embriões que podem ser decisivos no futuro (SANTOS, 2016, p. 28).

Ou seja, trata-se de romper com a lógica de pensamento que promove a constante tensão entre o universal e os particulares, como um campo de força e luta por hegemonia. O que se busca nestes paradigmas epistemológicos, e aproveitamos no argumento deste trabalho, é considerar que “o pensamento decolonial objetiva realizar um processo de descolonização do saber”. Zeifert e Agnoletto (2019, p. 201), para

abrir as possibilidades de (re) construção das histórias e dos saberes silenciados pela razão e pela lógica eurocêntrica. Essencialmente, a ideia por trás disso se expressa mediante a busca pela diversidade epistêmica e pelo empoderamento do saber e ser de grupos, comunidades e movimentos sociais que foram reprimidos e silenciados pela lógica da colonialidade.

Investindo na escuta de povos, comunidades e movimentos contra-hegemônicos ou contra-culturais, acreditamos poder pensar outras concepções de patrimônio cultural e de direitos humanos caracterizadas por “conteúdos de gramáticas de dignidade humana enquanto lutas contra sofrimentos injustos, e metodologias dialógicas que defendem a participação de todas na reflexão crítica e solidariedade, entre os múltiplos locus de enunciação, baseada em ideais de justiça cognitiva, social e histórica” (MOURA, 2017, p. 16). O esforço e o movimento se dão no sentido de ampliar as possibilidades de discussão de patrimônio cultural e direitos humanos, para além de uma noção pretensamente universal e automaticamente excludente.

A trajetória institucional de debate de patrimônio cultural, que tem a UNESCO como instituição que concentra em si as argumentações e determinações pretensamente universais, tem um histórico de mudança de concepção de patrimônio cultural no sentido de ampliar o conceito de modo a contemplar bens patrimoniais de diferentes contextos. Foram várias convenções, declarações e tratados assinados pelos países participantes das conferências bianuais da entidade. Não é novidade no campo do patrimônio que esses documentos registram tensões de sentidos do que vem se convencendo o patrimônio cultural no tempo. Por exemplo, a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, publicada em Paris, em 1989, passa a se

preocupar com as criações de comunidades tradicionais e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, na qual encontramos o seguinte conceito de patrimônio cultural:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável (UNESCO, 2003, p. 4).

Reconhecendo os avanços institucionais, sobretudo a perspectiva da imaterialidade que promove uma inclusão de povos, grupos e até indivíduos, cujo repertório cultural é majoritariamente classificado como imaterial. No entanto, as representações citadas no documento funcionam a partir de uma ideia cultural de identidade universal nos grupos específicos. Interessa-nos ampliar a noção de patrimônio cultural no sentido de discuti-lo de forma a considerar, ainda, outras possibilidades por meio do que estamos chamando de patrimônio em comum. Nos propomos, assim, a pensar o patrimônio cultural na contracultura. Convém, neste ponto, explicar e diferenciar as concepções de comum e em comum que estamos trabalhando em nosso argumento. O comum é o ordinário, habitual e rotineiro. Para além da lógica da trivialidade, o que estamos pensando como “em comum” é aquilo que pode ser valorizado como tesouro em uma relação de partilha mútua. O que não significa que em algumas situações o comum ordinário possa vir a ser valorizado como um patrimônio em comum. Boaventura de Sousa trabalha com a noção de patrimônio comum da humanidade. Para ele,

trata-se de temas que apenas fazem sentido reportados ao globo na sua totalidade: a sustentabilidade da vida humana na Terra, por

exemplo, ou temas ambientais como a proteção da camada de ozônio, a preservação da Amazônia, da Antártida, da biodiversidade ou dos fundos marinhos (SANTOS, 1997, p. 18).

Em consonância com o pensamento do sociólogo português, a noção “em comum”, portanto, se refere à própria vida e àquilo de que todos os sujeitos necessitam para viver com dignidade. O contexto da pandemia escancarou a necessidade de tratar a produção científica como um bem em comum da humanidade, por exemplo. O patrimônio comum da humanidade se decide diante da ideia de que para o mundo ser duradouro precisa ser compartilhado em sua riqueza e para que essa partilha seja possível é incontornável o enfrentamento de defesa da justiça e de algo que se deva chamar de dignidade humana.

É nessa perspectiva que podemos pensar, além dos patrimônios naturais, também os conhecimentos científicos ou as diversas formas de expressão humana ou, ainda, as narrativas como tesouros humanos em comum. Trata-se, portanto, de pensar além da linguagem e das narrativas de vida e seus acervos como patrimônios culturais. Preservar as grandes narrativas literárias, ou os acervos de registros das línguas, seria decidir sobre o que vale a pena preservar dentro desse escopo, seria desenvolver um questionamento da cultura do excepcional no campo do patrimônio. A lógica concorrencial do parâmetro universal ainda estaria em centralidade. Alçar as narrativas e a escuta ao status de patrimônio – um patrimônio em comum da humanidade – seria uma contracultura concorrencial, ou uma forma de ativismo em favor da democratização das memórias e das identidades neste jogo de poder. Ainda que uma narrativa seja singular e individual, a capacidade de construção de narrativas é humana, construída a partir da linguagem que, ao mesmo tempo em que nos singulariza, nos aproxima como semelhantes. Não há como pensar vida humana com dignidade se retirar dela o direito de narrar, compartilhar narrativas, escutar os outros e ser escutado. Linguagem é faculdade humana e narrativas são linguagens no tempo de uma vida ou vida em movimento.

Refletir sobre a narrativa, a alimentação, o meio ambiente (terra fértil, água pura, ar fresco, calor do sol) como patrimônios em comum significa movimentar-se no sentido de deslocar a vida humana para o centro da questão e isso nos exige novas interrogações para evocar valores patrimoniais. Conforme refletiu Venera (2019), não

seriam os direitos humanos um parâmetro? Temos pensado que argumentar em favor dos patrimônios em comum é, de certa forma, argumentar em favor do direito humano à igualdade e à liberdade de expressão. Uma tentativa de pensar o patrimônio como o conjunto das experiências humanas em comum, de forma horizontal e sem a concorrência dos particulares e o universal.

O que buscamos é dialogar na intersecção entre patrimônio cultural e direitos humanos nos pautando nas reflexões de Nogueira (2014), quando ele escreve que

o novo desenho e a expansão do campo do patrimônio cultural têm seus contornos sempre definidos em sintonia com a expansão da memória e a transitoriedade das identidades, entendendo que o ato de patrimonializar, inscrito na lógica do lembrar e esquecer, nem sempre constrói e preserva identidades. Nesse jogo conformado pelas dinâmicas identitárias, os usos sociais do passado ao mesmo tempo que confere a cada um o poder de tomar para si um patrimônio, autoriza-lhes a ver e narrar-se a si mesmo. Daí o patrimônio tem sido cada vez mais reivindicado e menos herdado (NOGUEIRA, 2014, p. 64).

Convém afirmar, portanto, que buscamos conscientemente desenvolver novos diálogos a partir de questionamentos ao campo do patrimônio. Se trata, de certa forma, de criar alguns problemas para o campo e não unicamente de reafirmar o que já está consolidado. A garantia do direito de fala e de escuta é fundamental para caminhar no sentido de assegurar uma vida digna a todas as pessoas, e temos defendido esta construção discursiva de valorização das vidas humanas, não importando necessariamente os intercursos delas. Trata-se de um direito em comum e, ao mesmo tempo, quando valorizamos a narrativa de todas as pessoas a partir da escuta, estamos tratando-as como tesouros em comum, ou como patrimônios em comum ou ainda apresentando complexidade à possibilidade de novos pactos civilizatórios. Um caminho para a “democracia do futuro”, a que nos provocou Mbembe (2018). Sendo assim, mobilizamos a ideia de patrimônio em comum com muita proximidade com a ideia de direitos humanos.

Um patrimônio em comum é aquele que é primordial para a vida humana, e consideramos nesta categoria a linguagem. Da mesma forma que os direitos humanos, os patrimônios em comum são também indispensáveis para a confirmação de uma vida humana digna. Na prática, o que temos pensado como patrimônio em comum é o que sustenta a vida, tal qual os direitos humanos. Consideramos, assim, que patrimônio em

comum e direitos humanos podem ser pensados quase como sinônimos, na medida em que são algo sem o qual a humanidade perde seu reconhecimento como tal.

Na intenção de aproximar as noções de direito humano e patrimônio em comum, refletimos que a característica fundamental de um patrimônio em comum, da mesma forma que um direito humano, aproveitando, inclusive, da concepção convencional de direitos humanos, é sua faceta holística de globalidade e abrangência. A característica de universalidade a partir da validade para todos os seres humanos e as características da indivisibilidade e da interdependência a partir da ideia de que só se garante um direito em plenitude assegurando todos os outros direitos deve valer também para a noção de patrimônio cultural, sobretudo na defesa que estamos construindo da noção de patrimônio em comum. Pensamos, assim, que um patrimônio em comum é aquele que integra todos os seres humanos e atua em interdependência com outros bens em comum da humanidade para se fazer funcionar.

As várias declarações de direitos humanos reconhecem a dignidade inerente a todos os seres humanos a partir de seus direitos iguais fundamentadas, em geral, em preceitos como a liberdade, justiça e paz, com destaque para a liberdade de expressão e de crença e o reconhecimento de todos os seres humanos como pessoas sem nenhum tipo de distinção entre os sujeitos. Ao refletir sobre patrimônio cultural e, mais especificamente, sobre patrimônio em comum, empreendemos o exercício de trocar os termos – de direito humano para patrimônio em comum – e constatamos que as premissas antes citadas funcionam da mesma forma. Nesse sentido, um patrimônio em comum é aquele que abarca todos os seres humanos, reconhecendo-os detentores do direito à dignidade e liberdade, incluindo a de expressão. Se levarmos em conta esse conceito/exercício, a escuta tende a ser um pilar fundamental de qualquer patrimônio em comum da humanidade e para qualquer direito humano.

Este argumento nos leva conscientemente a politizar de forma irreversível a ideia de patrimônio. Se um patrimônio cultural é um tesouro para um determinado povo, um patrimônio em comum é um tesouro para toda a humanidade, e essa vontade de valorizar todas as experiências está ligada a uma escolha política de falar de igualdade e democracia o campo do patrimônio. Confiamos neste argumento na medida em que pensamos o patrimônio cultural como um território de contestação política e, em nossa

visão política, é fundamental focar no ser humano para que a noção de patrimônio seja cada vez mais inclusiva e participativa.

Ao afirmar, com base em Boaventura Santos (2019), que a concepção de que existe um entendimento convencional de direitos humanos que se trata de um localismo que se globalizou, assumimos que existem outras retóricas possíveis de direitos humanos que permeiam as relações sociais em vários locais do globo, mas que não são hegemônicas. É fácil identificar o viés ocidental liberal da Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU quando percebemos que ela foi elaborada por representantes de um pequeno grupo de países (Estados Unidos, URSS, Taiwan, Canadá, Chile, França, Austrália e Líbano), sem, por exemplo, nenhum integrante africano. Estes menores denominadores comuns pretensamente universais são garantidos de fato somente para os povos que os criaram, baseados em uma perspectiva monocultural que sempre esteve a serviço de justificações imperialistas e duplos critérios de avaliação sobre quem merece ser sujeito de direitos humanos (SANTOS, 2016, p. 38). Segundo esta concepção hegemônica de direitos humanos, “a Europa e o Ocidente aparecem, assim, como o espaço onde progressivamente, ainda que com contradições, se forja a emancipação do homem, que é, posteriormente, estendida a toda a humanidade como modelo a ser seguido” (BARROS, 2012, p. 2).

Não há, nesse sentido, uma universalidade real. O que temos em boa parte do mundo, sobretudo a parte que foi colonizada por quem hegemonizou a sua concepção de dignidade humana, são direitos humanos de baixa intensidade (SANTOS, 1997, p. 21), afinal, “a grande maioria da população mundial não é sujeito de direitos humanos, mas objeto de discursos de direitos humanos” (SANTOS, 2016, p. 37). Nas palavras de Bragato,

a teoria dominante dos direitos humanos conta a história dos direitos conferidos a uma parte muito pequena da humanidade em um determinado lugar e tempo: o Ocidente moderno. No entanto, esta não pode ser considerada a história dos direitos humanos como um todo. Devido ao seu caráter eurocêntrico, o discurso dominante dos direitos humanos é localizado e parcial. Ele concebe os direitos humanos como um fenômeno ligado a sociedades metropolitanas e ignora a trajetória constitutiva nos espaços invisíveis da humanidade (BRAGATO, 2014, p. 218).

Existe, por outro lado, uma contra globalização que há décadas se desenvolve entre sujeitos do sul e do norte global, por meio de movimentos sociais e da sociedade civil organizada, que nos apresenta uma outra possibilidade de discussão de dignidade humana, por meio de lutas contra desigualdades, opressões e destruições de modos de vida e do meio ambiente. Pode-se pensar que, se de um lado temos ações institucionalizadas “de cima para baixo”, nos movimentos sociais o sentido é o outro, partindo de uma perspectiva horizontal: ouve-se a comunidade e coletivamente se constrói a luta por um determinado direito. Essa lógica contra-hegemônica tende a reforçar o conceito de povo, no sentido de que ela impõe uma importância absoluta aos seres humanos e ao povo em relação a qualquer que seja o poder político institucional e tende a se mostrar mais aberta ao diálogo, à escuta e, conseqüentemente, às necessidades reais de dignidade das sociedades. Nesta discussão, concordamos com Santos quando ele escreve que

os ativistas e pensadores que ainda reconhecem possibilidades emancipatórias nos direitos humanos deverão considerar o desafio trazido por lutas sociais, epistemologias e ontologias políticas através das quais diferentes populações e coletividades vêm reclamando como seu o mundo em que vivem. Muitas das apropriações de dignidade humana que hoje configuram desígnios emancipatórios mais promissores ao encontro de uma legalidade cosmopolita subalterna estão ligadas às concepções não eurocêtricas que, aliando cosmovisões ancestrais e ontologias políticas interculturais, expõem o profundo vínculo entre humanidades pós-abissais e as naturezas não humanas (SANTOS, 2019, p. 42).

Pensar os direitos humanos a partir da lógica decolonial é uma forma intencional de tentar “permitir que os grupos sociais oprimidos representem o mundo por si mesmos nos seus termos, pois somente assim serão capazes de mudá-lo de acordo com suas próprias aspirações” (MENESES; BIDAISECA, 2018, p. 12). Dizendo de outra forma, é evidenciar o patrimônio em comum da humanidade para abrir possibilidades de novos pactos civilizatórios a partir da escuta de narrativas de experiências periféricas. Em síntese:

A nova cultura dos direitos humanos desloca seu olhar para as demais populações, comunidades, sociedades, grupos e indivíduos que não se encaixam nos moldes culturais eurocêtricos, incentivando e empoderando as lutas que reivindicam condições e bens necessários

para a concretização de diferentes formas de dignidade e vida digna (ZEIFERT; AGNOLETTO, 2019, p. 198).

Parece produtiva a noção desenvolvida por Flores de que os direitos humanos são precisamente as lutas que cada povo precisa empreender para viver de acordo com a sua concepção de dignidade humana, já que “os direitos humanos, mais do que direitos “propriamente ditos” são processos, ou seja, o resultado sempre provisório das lutas que os seres humanos colocam em prática para ter acesso aos bens necessários para a vida” (FLORES, 2009, p. 28). Sendo assim, não há como pensar estes direitos de forma universal, tampouco adotar uma noção de dignidade humana abstrata e genérica. Por isso a necessidade de direitos humanos multiculturais. Nas palavras de Moura:

Sublinha-se a necessidade vital de ultrapassar os limites de uma abordagem legal dos direitos humanos, através de histórias e memórias experienciadas e narradas – na primeira pessoa – sobre sofrimentos injustos e lutas contra diferentes formas de violência. Esta abordagem histórica pós-colonial de direitos humanos implica i) olhar criticamente para a história colonial para compreender de que modo essa história determinou e continua a estruturar os poderes atuais, tendo como propósito inspirar movimentos de libertação anticolonial (Young, 2001; Jones, 2006) – dimensão crítica; ii) visibilizar outras culturas, imaginações e sensibilidades, de modo a estabelecer condições de escuta e aprendizagens empáticas com o “outro”, assentes em uma solidariedade sem fronteiras, e no respeito radical pela sua singularidade (Bekerman e Zembylas, 2012; Low e Sonntag, 2013) – dimensão ética (MOURA, 2017, p. 19).

Objetivamente, no que se refere à noção de dignidade humana como multicultural, é possível citar a Carta Africana dos Direitos do Homem e dos Povos, de 1981, que, como o próprio título já preconiza, trata da noção de povo, trazendo a perspectiva de que os direitos humanos são melhores e garantidos a partir do coletivo e da luta coletiva dos povos. Também é possível citar a Declaração Islâmica Universal dos Direitos Humanos, de 1986, que trabalha a noção de dignidade humana a partir dos preceitos da religião muçulmana. Ambas fazem frente à Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, evidenciando a potencialidade multicultural da discussão de direitos humanos.

Temos pensado, por fim, que o patrimônio em comum dialoga com esta noção ampliada de direitos humanos, afinal, se o patrimônio cultural não servir para a vida das

pessoas, ou, em outras palavras, não nos disser sobre a dignidade humana, talvez ele pouco sirva no contexto contemporâneo.

Considerações finais

O campo do patrimônio cultural é um território de contestação política. As disputas por políticas culturais e por concepções hegemônicas de patrimônio nos permitem idealizar a noção de patrimônio em comum. É fundamental ressaltar que esta noção funciona melhor tendo como referência as discussões pós-coloniais e de direitos humanos. A respeito do paradigma pós-colonial, cumpre levar em conta que ele

objetiva realizar um processo de descolonização do saber. Assim, o cerne da questão é abrir as possibilidades de (re) construção das histórias e dos saberes silenciados pela razão e pela lógica eurocêntrica. Essencialmente, a ideia por trás disso se expressa mediante a busca pela diversidade epistêmica e pelo empoderamento do saber e ser de grupos, comunidades e movimentos sociais que foram reprimidos e silenciados pela lógica da colonialidade (ZEIFERT; AGNOLETTI, 2019, p. 201).

Se trata justamente de considerar aquilo que todas as pessoas têm como um tesouro em comum como patrimônio, ou, em outros termos, ampliar a diversidade epistêmica empoderando o saber e o ser de quaisquer grupos, comunidades e movimentos e, conseqüentemente,

colaborar no fortalecimento dos movimentos e das lutas sociais que reivindicam condições básicas para concretizar suas concepções de dignidade humana. É nesse contexto que a teoria crítica dos direitos humanos busca romper com a cultura clássica dos direitos humanos universais, que se baseia em pressupostos eurocêntricos e sustenta sistemas político-econômicos que intensificam e agravam as situações de vulnerabilidade dos povos, grupos e indivíduos não norteadocidentais e subalternizados (ZEIFERT; AGNOLETTI, 2019, p. 203).

Para uma concepção ampla de patrimônio cultural, é necessária uma concepção ampla de humanidade e de direitos humanos, pois “na medida em que se expande uma concepção monolítica de humanidade se reduzem e se subjugam noções diversas de humanidade, que não se encaixam nos padrões impostos pela cultura europeia, traduzida como modelo a ser seguido” (BRAGATTO; CASTILHO, 2012, p. 41). Este

movimento amplificado pelas epistemologias do sul e pelo paradigma decolonial, se pensarmos que

imaginar os direitos humanos como parte de um encontro de linguagens implicaria partir de um profundo conhecimento das vozes (gritos e murmúrios), das lutas (resistências e levantes), das memórias (traumáticas e exaltantes), e dos corpos (feridos e insubmissos) daqueles e daquelas que foram subalternizados pelas hierarquias modernas baseadas no capitalismo, no colonialismo e no patriarcado (SANTOS; MARTINS, 2019, p. 15).

Assim como o patrimônio cultural, entendemos a política dos direitos humanos como uma política cultural (SANTOS, 1997, p. 13). Se é uma política cultural, ou seja, uma política permeada pelas especificidades sociais de um povo, como poderíamos pensá-la de forma universal? Nas palavras de Santos:

O facto de os direitos humanos serem pressupostos culturais e políticos foi sempre motivo de contradição com a sua pretensa universalidade, dado o seu carácter de corpo estranho quando implantado – tantas vezes de modo autoritário – em culturas e sociedades regidas por outros pressupostos culturais e políticos. Com a radical instrumentalização a que os direitos humanos estão a ser sujeitos em resultado da turbulência entre raízes e opções, os direitos humanos tornam-se estranhos no interior da própria modernidade ocidental (SANTOS, 2007, p. 33).

A nossa resposta para esta questão é: a partir de temas e elementos que, de fato, são comuns a todos os seres humanos, que poderíamos chamar de patrimônios em comum. Pensar dessa forma, do comum para o universal, é uma espécie de globalização de baixo para cima. Para que a lógica contra-hegemônica prevaleça, é necessária uma reconceituação de direitos humanos a partir de uma perspectiva multicultural (SANTOS, 1997, p. 18). É importante levar em conta que não há garantia a priori. Se é uma política cultural, é uma política de movimento e não de imobilidade. O fundamental, então, é abertura permanente para o diálogo, o que pressupõe, necessariamente, a valorização da escuta como um patrimônio e como um direito, afinal, buscamos “uma concepção cosmopolita de humanidade e de direitos humanos” (SANTOS, 2016, p. 37), isto vale também para o patrimônio cultural. Toda esta discussão a respeito de epistemologias, concepções, paradigmas e noções que são caras à vida social se justificam, por fim, no

reconhecimento do ser humano como o único centro para o qual as políticas culturais do patrimônio cultural e dos direitos humanos devem convergir.

Referências

BARROS, S. C. Os Saberes Subalternos e os Direitos Humanos: por uma teoria crítica dos Direitos Humanos. *In: III Congresso em Desenvolvimento Social, 2012, Montes Claros/MG. Anais Eletrônicos do III Congresso de Desenvolvimento Social (Des)igualdades Sociais e Desenvolvimento.* Montes Claros/MG, v. 1, 2012, p. 1-13.

BRAGATO, F. F. Para além do discurso eurocêntrico dos direitos humanos: contribuições da descolonialidade. *Revista Novos Estudos Jurídicos (Eletrônica)*, v. 19, n.1, jan-abr 2014, p.201-230.

BRAGATO, F. F.; CASTILHO, N. M. O pensamento descolonial em Enrique Dussel e a crítica do paradigma eurocêntrico dos direitos humanos. *Direitos Culturais (Online)*, v. 7, 2012, p. 36-45.

FLORES, J.H. **A reinvenção dos Direitos Humanos.** Florianópolis, Fundação Biteux, 2009, 232 p.

MBEMBE, A. **Necropolítica**, São Paulo, 1 edição, 2019, 80 p.

MBEMBE, A. **O fardo da raça.** Entrevista de Arlette Fargeau e Catherine Portevin. São Paulo, 2018, s./p.

MENESES, M. P.; BIDAISECA, K. As Epistemologias do Sul como expressão de lutas epistemológicas e ontológicas. *In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. Epistemologias do Sul.* São Paulo, Editora Cortez, 2018, p.11-21.

MOURA, A. Por uma abordagem educativa pós-colonial da história dos direitos humanos. *In: RODRIGUES, S.T.; MARTINS, B.S. (orgs.) Os direitos humanos e as linguagens da dignidade: debates e perspectivas.* Rio Grande: Ed. da FURG, 2017, p.15-30.

NOGUEIRA, A. G. R. 2014. O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários conceituais e práticas de preservação. *Antíteses*, [S.L.], v. 7, n. 14, 2014, p. 45-67.

UNESCO. 2003. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.** Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Brazil-PDF.pdf>. Acesso em: 27/10/2021.

SANTOS, B. S. Direitos humanos, democracia e desenvolvimento. *In: SANTOS, B. S. MARTINS, B. S. (orgs.). O pluriverso dos direitos humanos. A diversidade das lutas pela dignidade.* Coimbra, Edições 70, 2019, p. 41-66.

_____. Os direitos humanos na zona de contacto entre globalizações rivais, **Cronos**, Vol. 8, Nº 1, 2007, p. 23-40.

_____. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 1, n.48, 1997, p. 11-32.

_____. Para uma nova visão da Europa: aprender com o Sul. **Sociologias**, v.1, ano 18, nº 43, 2016, P. 24-56.

VENERA, R. A. S. Ensaio sobre o funcionamento dos discursos de vida e de morte nas narrativas dos patrimônios: desafios da memória. *In*: BERND, Z.; GRAEBIN, C. M. G.; VENERA, R. A. S. **Patrimônio e Memória: narrativa, rememoração e reminiscência**. Canoas, Ed. Unilassale, 2019.

ZEIFERT, A. P. B.; AGNOLETTI, V. O pensamento descolonial e a teoria crítica dos direitos humanos: saberes e dignidade nas sociedades latinoamericanas. **Revista Húmus**, v. 9, 2019, p. 197-218.



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

**PATRIMÔNIO INDUSTRIAL E MUNDIAL:
ESTADO DA ARTE, PERSPECTIVAS E DESAFIOS**



A INDUSTRIALIZAÇÃO COMO MARCO TEMPORAL DA MODERNIDADE E CONTEMPORANEIDADE? A UNESCO E O RECONHECIMENTO DE BENS ARQUITETÔNICOS COMO PATRIMÔNIOS MUNDIAIS (1981-1990)

Vinícius José Mira | UNIVILLE | viniciusmira1987@gmail.com
Fernando Cesar Sossai, Dr. | UNIVILLE | fernandosossai@gmail.com
Diego Finder Machado, Dr. | UNIVILLE | diego_finder@yahoo.com.br

Introdução

As discussões apresentadas neste texto foram expostas no V Encontro Internacional de Patrimônio Cultural (V ENIPAC), no Simpósio Temático Patrimônio Industrial e Mundial: Estado da Arte, Perspectivas e Desafios. As questões são desdobramentos de uma pesquisa de iniciação científica vinculada ao projeto “Pelos bastidores da UNESCO: estratégias para uma governança contemporânea do Patrimônio Mundial (1990-2020)”, financiado pelo Fundo de Apoio à Pesquisa da Universidade da Região de Joinville (Univille), e se associa aos debates empreendidos pelo Grupo de Pesquisa Cidade, Cultura e Diferença, também da Univille.

Este texto tem por objetivo analisar o conceito histórico de industrialização como marco temporal da modernidade e contemporaneidade no reconhecimento de bens arquitetônicos como patrimônio mundial da UNESCO no decorrer da década de 1980. Para tal, será empreendido estudo a respeito do reconhecimento de bens arquitetônicos de origem recente (século XX) como patrimônio mundial da UNESCO, no decorrer da década supracitada (1981-1990), almejando problematizar como os processos socioeconômicos decorrentes da Revolução Industrial serviram como divisor de águas para o período que se entende por moderno e contemporâneo no Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO.

Metodologicamente, o texto se valeu de ampla pesquisa documental em fontes primárias¹ custodiadas pelo Centro do Patrimônio Mundial da UNESCO (atas de Sessões Ordinárias do Comitê do Patrimônio Mundial, do Escritório do Patrimônio Mundial e de encontros do ICOMOS que correspondam ao recorte temporal da apresentação), assim como revisão bibliográfica da historiografia atinente.

Doravante, o texto encontra-se dividido em quatro partes. Na primeira, discutimos a noção de patrimônio mundial da UNESCO e a posicionamos historicamente. Em um segundo momento, discutimos o conceito histórico de industrialização e as iniciativas de preservação do patrimônio industrial. Na sequência, tecemos reflexões a respeito do reconhecimento de bens arquitetônicos do século XX no âmbito do Comitê do Patrimônio Mundial, durante a década de 1980, visando problematizar como o conceito histórico de industrialização é um marco temporal da contemporaneidade e modernidade. Por fim, encerramos o texto apresentando reflexões sobre as possibilidades de pesquisa a respeito de patrimônios mundiais da UNESCO associados aos processos de industrialização.

A noção de patrimônio mundial da UNESCO

Cabe destacar que a noção de patrimônio mundial foi estabelecida pela Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da UNESCO, de 1972, e diz respeito à chancela internacional atribuída pela UNESCO a bens considerados de valor universal excepcional e cuja preservação é, presumivelmente, de interesse global. Conforme o artigo 1º da convenção, são considerados patrimônios mundiais culturais:

[...] os monumentos: obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos de valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como áreas, que incluem os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de

¹ Todos os trechos das fontes primárias em língua estrangeira (inglês e francês) citados literalmente no texto foram traduzidos pelos autores.

vista histórico, estético, etnológico ou antropológico (UNESCO, 1972, p. 2).

A esse respeito, concordamos com Scifoni (2017; 2003), que entende a Convenção de 1972 como a universalização de uma certa maneira de ver o patrimônio e pensar a preservação - de matriz europeia, características do período pós-Segunda Guerra - muito apoiada na monumentalidade e na excepcionalidade. Da mesma forma, a chancela de patrimônio mundial da UNESCO serve como uma “distinção e a referência simbólica e emblemática por excelência dos processos de patrimonialização” (PEIXOTO, 2002, p. 39).

Sobre isso, Zanirato (2018, p. 17) sinaliza que

a humanidade era a destinatária [da Convenção de 1972] e quem deveria cuidar de sua conservação, ainda que se criasse, pela mesma Convenção, um comitê intergovernamental qualificado no domínio do patrimônio cultural para a tomada de decisões do que seria alçado à condição de patrimônio da humanidade.

Aliás, se tratando da estrutura institucional do Comitê do Patrimônio Mundial, é importante frisar que no recorte temporal analisado por este artigo (1981-1990), o Comitê possuía dois encontros ordinários por ano: no primeiro semestre, no Escritório do Comitê do Patrimônio Mundial, onde normalmente se faziam as análises das candidaturas, e no segundo semestre, na Sessão Ordinária do Comitê do Patrimônio Mundial, quando se votavam as indicações.

Da mesma maneira, é pertinente ressaltar que embora a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da UNESCO seja de 1972, a primeira lista do patrimônio mundial foi aprovada apenas em 1978, de tal forma que no decorrer da década de 1980 foram empreendidas discussões das mais diversas naturezas no sentido de elucidar certas possibilidades de aplicação da Convenção. Algumas dessas discussões serão analisadas pelo nosso estudo, mais especificamente quanto ao reconhecimento de bens arquitetônicos como patrimônio mundial da UNESCO no decorrer da década.

Antes de tecer reflexões a respeito do reconhecimento de bens arquitetônicos do século XX no âmbito do Comitê do Patrimônio Mundial, durante a década de 1980, é necessário posicionar historicamente o conceito de industrialização

O conceito histórico de industrialização e o patrimônio industrial

A noção de industrialização, tal qual estabelecida a partir da segunda metade do século XVIII, significa “a produção em larga escala, localizada em estabelecimentos fabris, com uso de maquinaria e grande quantidade de mão de obra, com o objetivo de atingir um mercado consumidor” (SILVA; SILVA, 2009, p. 230). A esse respeito, ao falar do nascimento das fábricas, Decca (2004) posiciona a origem desse sistema na transferência do controle da produção das mãos dos trabalhadores para as mãos do capitalista, não tendo o sistema de fábricas necessariamente representado mais eficácia tecnológica ou produtiva, mas sim uma maior hierarquização e disciplinarização do trabalho.

Cabe destacar que o conceito de industrialização está muito ligado à ideia de sociedade industrial, em uma concepção evolucionista, em que a sociedade industrial sucede a sociedade pré-industrial, um período ainda baseado no artesanato e na manufatura (SILVA; SILVA, 2009). Nessa direção, é importante sinalizar que a constituição do sistema de fábricas representou grandes mudanças para a sociedade. Dentre elas, o estabelecimento de um certo registro do real afirmado pela classe burguesa, como a transformação positiva do sentido de trabalho, que passa a ter uma dimensão edificante, e a noção de tempo útil, que funciona como um relógio moral na mente dos trabalhadores para controlar o tempo ocioso (DECCA, 2004). É importante que tenhamos em mente todas essas transformações na sociedade quando analisarmos as fontes, tendo em vista que elas servirão como distinção para posicionar o marco temporal da modernidade/contemporaneidade.

Nesse sentido, os vestígios materiais do processo industrial - até então vistos como testemunhos pouco importantes de atividades econômicas - foram ressignificados e reapropriados, a partir da segunda metade do século XX, de tal forma a serem entendidos como patrimônio (ROSA, 2011). Nas sociedades industriais do Ocidente, esses vestígios da industrialização têm sido contemplados por esforços de conservação e preservação patrimonial, com uma esfera de contraponto às ameaças e incertezas do futuro. Esses esforços lidam com o luto de um universo destinado à obsolescência, com uma resistência à evolução técnica e econômica (GUILLAUME, 2003).

Dessa forma, o processo de obsolescência dos complexos fabris - e o subsequente sucateamento do maquinário industrial - leva a um esvaziamento da

memória dos processos sociais da fábrica, que passam a ser reduzidos à materialidade das edificações (RODRIGUES, 2010). Essas, por sua vez, tornam-se fetiches, sintomas do charme e da paixão pelo passado e da luta contra o tempo (RODRIGUES, 2010; GUILLAUME, 2003).

O reconhecimento de bens de Arquitetura Contemporânea no Comitê do Patrimônio Mundial

Diante do exposto, partimos agora para a discussão sobre o reconhecimento de bens arquitetônicos de origem recente no Comitê do Patrimônio Mundial. Ao que tudo indica, a questão apareceu pela primeira vez na 5ª Sessão do Escritório do Comitê do Patrimônio Mundial, em maio de 1981, quando a Austrália indicou como bem um conjunto da baía da cidade de Sydney, que incluía a Sydney Opera House e a Ponte do Porto de Sydney², ambas construções do século XX. Em seu parecer, o Comitê do Patrimônio Mundial considerou que

estruturas modernas só deveriam ser aceitas quando houvesse clara evidência que elas estabeleceram, ou foram exemplos excepcionais, de um distintivo estilo arquitetônico. De qualquer forma, o Escritório expressou interesse nas características excepcionais do Porto de Sydney, assim como na baía e no sítio do primeiro assentamento europeu permanente na Austrália. Tal indicação poderia incluir estruturas como a Opera House e a Ponte do Porto de Sydney, mas elas não constituiriam os elementos primários (UNESCO, 1981a, p. 8).

Dessa maneira, o Escritório do Patrimônio Mundial indicou certa abertura às candidaturas de estruturas modernas, desde que a candidatura evidenciasse claramente o valor universal excepcional de um estilo arquitetônico distintivo, embora, no caso de Sydney, a prioridade deveria ser dada para o primeiro assentamento europeu na Austrália e a Baía de Sydney (UNESCO, 1981a).

A respeito da avaliação do Escritório, é difícil fornecer dados mais consistentes a respeito dos personagens envolvidos nesses pareceres, tendo em vista a impessoalidade das avaliações presentes no documento analisado (“O Escritório considerou que...”, “O

² O nome do bem que consta na documentação em língua inglesa é “Sydney Opera House in its setting with the Sydney Harbour Bridge and the surrounding waterways of Sydney Harbour from Bradley's Head to McMahon's Point” (UNESCO, 1981a).

Escritório decidiu que...” etc.). Por outro lado, podemos indicar que o 5º Encontro do Escritório do Patrimônio Mundial foi presidido por Michel Parent, Inspetor Geral de Monumentos Históricos da França, e contou com três vice-presidentes, quais sejam Ralph Owen Slatyer, embaixador da Austrália na UNESCO; Reina Torres de Arauz, Diretora Geral do Patrimônio Histórico do Panamá; e David Rowe, Diretor de Assuntos da UNESCO no Departamento de Estado dos Estados Unidos. O relator do Encontro foi Azedine Beschouch, Diretor do Instituto Nacional de Arqueologia e Arte da Tunísia (UNESCO, 1981a).

Ainda se tratando das personagens envolvidas, é importante sinalizar que o representante da Austrália e vice-presidente do 5º encontro do Escritório do Patrimônio Mundial, o embaixador do país na UNESCO, Ralph Owen Slatyer, trata-se de um dos mais importantes cientistas do país, com contribuições internacionais para a ciência política e proteção do meio ambiente. Antes de ter sido embaixador da Austrália na UNESCO, entre 1978 e 1981, Slatyer já havia sido professor de biologia na Universidade Nacional Australiana; professor visitante na Universidade de Duke (1963-1964) e Universidade da Califórnia (1973-1974), ambas nos Estados Unidos; eleito membro da Sociedade Real de Londres, em 1975, e da Academia Nacional de Ciências dos Estados Unidos, em 1976 (CAMBERRA TIMES, 2012). Pesquisas futuras poderão tentar associar o currículo e a presença do Sr. Slatyer em tais redes internacionais de pesquisadores e a indicação do conjunto da baía da cidade de Sydney, que incluía a Sydney Opera House e a Ponte do Porto de Sydney.

Além disso, destacamos que além do supracitado conjunto da baía da cidade de Sydney, a Austrália havia indicado outros três bens, quais sejam o Parque Nacional Kakadu, a Grande Barreira de Corais e a Região dos Lagos Willandra (UNESCO, 1981a).

Em outubro do mesmo ano de 1981, na própria cidade de Sydney, foi realizada a 5ª Sessão Ordinária do Comitê do Patrimônio Mundial. Na ocasião, o governo australiano acabou retirando a candidatura do conjunto da baía de Sydney, afirmando que enviaria uma nomeação revisada no devido tempo, o que aconteceu apenas em 2007, quando a Sydney Opera House foi reconhecida como patrimônio mundial. Durante essa mesma sessão, o Comitê do Patrimônio Mundial solicitou que o “ICOMOS prepare para o próximo encontro do Escritório um guia para avaliação de estruturas arquitetônicas recentemente concluídas” (UNESCO, 1981b, p. 15).

A respeito dessa solicitação, é cabível caracterizar os membros dos dois órgãos no momento da 5ª Sessão do Comitê do Patrimônio Mundial. O já citado Ralph Owen Slatyer foi eleito presidente do Comitê do Patrimônio Mundial para a 5ª Sessão. Os vice-presidentes foram representantes da República Federal da Alemanha, Brasil, Bulgária, Guiné e Nepal. O relator da Sessão foi Azedine Beschouch, Diretor do Instituto Nacional de Arqueologia e Arte da Tunísia. O ICOMOS, por sua vez, era representado pelo seu presidente, Michel Parent (UNESCO, 1981b).

Ao que se pode observar, o solicitado guia para avaliação de estruturas arquitetônicas recentemente concluídas ficou pronto apenas em maio de 1986, quando o ICOMOS elaborou o documento “Contemporary Architectural Structures”, apresentado na 10ª Sessão do Escritório do Patrimônio Mundial. Na ocasião, o ICOMOS estava representado por seu presidente, Michel Parent, além do Prof. Pressouyre, da Universidade Paris; da Diretora do Secretariado, Sra. Lapeyre; e da representante do Centro de Documentação UNESCO/ICOMOS, Sra. Portelette (UNESCO, 1986a).

Entre outras coisas, o documento definiu que “no presente período de implementação da Convenção, Arquitetura Contemporânea vai ser definida como obras do século XX” (UNESCO, 1986b, p. 2). Além disso, o documento apresentou um recorte temporal mais amplo para bens de Arquitetura Contemporânea:

“Ponto inicial temporal: **em vista que os bens têm relação com a industrialização**, algumas obras do Século XIX, e em alguns casos mesmo do Século XVIII, representativas desse fenômeno podem ser tomadas como marcos em uma evolução histórica ou tipológica.

Ponto final temporal: A fim de assegurar perspectiva suficiente em avaliar a influência e importância de obras de Arquitetura Contemporânea, somente aquelas edificações que foram construídas há mais de 25 anos atrás serão consideradas para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial” (UNESCO, 1986b, p. 2, grifo nosso).

É notável no documento que a Arquitetura Contemporânea é entendida como a arquitetura decorrente da Revolução Industrial, tendo em vista que, embora a definição contemple os bens do século XX, ela pode ser esticada até o século XVIII no caso de estruturas que são marcos da evolução histórica ou tipológica desse fenômeno. Em outras palavras, os bens que sinalizam as mudanças acarretadas pela Revolução Industrial são bens de Arquitetura Contemporânea.

Além disso, o documento diz que devem ser considerados conjuntos urbanos que se enquadrem no escopo da tipologia de “cidade” e “Arquitetura Moderna”. No que diz respeito às candidaturas, o documento dispõe que deveriam ser escolhidos somente:

- a) aquelas obras que são mais representativas para nossa história e nossa sociedade;
- b) os mais excepcionais elementos de importantes movimentos distintos de Arquitetura Contemporânea não encontrados em períodos anteriores (como as consequências tecnológicas, sociológicas e filosóficas da era industrial transformaram elementos básicos da arquitetura);
- c) as obras que representam o alvorecer ou o apogeu de uma tendência (UNESCO, 1986b, p. 3).

Nesse trecho, é novamente perceptível como a industrialização é tomada como recorte temporal para a Arquitetura Contemporânea, essa, por sua vez, enquadrada na tipologia de Arquitetura Moderna. A recomendação sinaliza que deveriam ser escolhidos como Arquitetura Contemporânea os bens excepcionais não encontrados em períodos anteriores. Ou seja, bens excepcionais que são resultados dos processos de industrialização.

A esse respeito, Silva e Silva (2009) destacam que a concepção evolucionista da noção de sociedade industrial – um estágio de avanço em relação à sociedade pré-industrial – faz com que a ideia de industrialização seja confundida com a ideia de modernização, tendo em vista que os países ainda não industrializados são vistos como “atrasados”, por ainda estarem no estágio de sociedade pré-industrial. No caso do documento, por vezes Arquitetura Moderna e Arquitetura Contemporânea são, de fato, tomadas como sinônimos.

Ainda nessa direção, Kumar (2006) posiciona o nascimento da modernidade a partir da segunda metade do século XVIII e afirma que a Revolução Francesa deu à modernidade sua forma e consciência, enquanto a Revolução Industrial a forneceu sua substância material. O autor vai além e afirma que só com a industrialização a sociedade ocidental tornou-se, de fato, uma civilização mundial e, nesse contexto de tempos modernos, só há uma maneira de prosperar: industrializar-se. Ou seja, a modernidade é um produto da Revolução Industrial, de tal forma que a sociedade moderna (e seus símbolos, como o aço, o vapor e a velocidade) passam pela sociedade industrial. Nesse

sentido, é visível o porquê do Comitê tomar modernidade e industrialização como quase sinônimos.

Cabe destacar que em 1984, dois anos antes dessa recomendação a respeito das estruturas arquitetônicas contemporâneas, o Comitê do Patrimônio Mundial já havia reconhecido um bem arquitetônico do século XX. Tratava-se do conjunto das “obras arquitetônicas de Gaudí (Parque Güell, Palácio Güell, Casa Mila)”, de trabalhos do arquiteto catalão Antoni Gaudí³ (ICOMOS, 1984).

Na ocasião, o parecer de avaliação do bem não mencionou a categoria “Arquitetura Contemporânea”. A recomendação do ICOMOS em relação ao critério de excepcionalidade IV do bem⁴ pondera que “é um eminente e bem preservado exemplo da ideal cidade-jardim sonhado pelos urbanistas do fim do Século XIX” (ICOMOS, 1984, p. 3). Dessa forma, embora dois bens do conjunto tenham sido construídos no século XX, o Parque Güell (1900-1914) e a Casa Mila (1906-1910), eles representam movimentos arquitetônicos do século XIX (Simbolismo, Expressionismo e Racionalismo), o que faz com que o bem não se enquadre no entendimento primário de Arquitetura Contemporânea do ICOMOS, de bens do século XX.

Além do exposto, a respeito das estruturas arquitetônicas contemporâneas especificamente, há uma outra discussão do ICOMOS que é digna de atenção para nosso estudo: a respeito do reconhecimento de cidades históricas. Foi alegado, por parte do ICOMOS, na 7ª Sessão Ordinária do Comitê do Patrimônio Mundial, em 1983, uma dificuldade em aplicar critérios culturais e o valor de autenticidade na avaliação de cidades históricas (UNESCO, 1984a).

Para lidar com a questão, o ICOMOS empreendeu um estudo sobre o assunto, às vésperas da 8ª Sessão Ordinária, em outubro de 1984, para ser apresentado na referida

³ Antoni Gaudí (1852-1926) foi um arquiteto catalão do fim do século XIX e início do século XX. Seu trabalho é um exemplo notável de várias escolas artísticas do século XIX, como o Simbolismo, Expressionismo e Racionalismo, tendo sido bastante influente para o advento da Arquitetura do século XX. O bem inscrito em 1984 era denominado “Obras Arquitetônicas de Gaudí (Parque Güell, Palacio Güell, Casa Mila), Barcelona”. Em 2005, houve o reconhecimento de uma extensão do bem, que passou a ser chamada de “Obras de Antoni Gaudí”, agora englobando também Casa Vicens; Fachada da Natividade e Cripta da Sagrada Família; Casa Batlló e Cripta da Colônia Güell (ICOMOS, 2005).

⁴ Que sinaliza que o bem é “um exemplo de um tipo de edifício ou conjunto arquitetônico, tecnológico ou de paisagem, que ilustre um significativo estágio da história humana” (UNESCO, 2019, p. 25).

sessão. Os resultados foram socializados na 8ª Sessão pelo relator do último encontro do Escritório do Patrimônio Mundial, o brasileiro Augusto Carlos da Silva Telles⁵. Na sessão, estavam presentes os seguintes representantes do ICOMOS: Michel Parent, presidente da instituição; Léon Pressouyre, professor da Universidade Paris I; e Delphine Lapeyre, Diretora do Secretariado. O estudo definiu que as cidades históricas podem ser divididas em três categorias principais, quais sejam:

I - cidades que não são mais habitadas, mas que fornecem evidência arqueológica imutável de um passado; essas geralmente cumprem o critério geral de autenticidade e podem ser facilmente administradas;

II – cidades históricas que ainda são habitadas e que, por sua própria natureza, tem se desenvolvido e vão continuar se desenvolvendo sob a influência da mudança cultural e socioeconômica, uma situação que torna a avaliação de sua autenticidade mais difícil e qualquer política de conservação mais problemática;

III – novas cidades do Século XX que paradoxalmente tem alguma coisa em comum com ambas as categorias supracitadas: enquanto sua organização urbana é claramente reconhecível e sua autenticidade é inegável, seu futuro é obscuro porque seu desenvolvimento não pode ser controlado (UNESCO, 1984b, p. 4).

Em se tratando da terceira categoria do trecho supracitado, novamente fazemos diálogo com Guillaume (2003), que aborda a dimensão de luto e luta contra as incertezas do futuro nos esforços de preservação patrimonial nas sociedades industriais do Ocidente. No caso das cidades do século XX, a maior ameaça é o seu próprio desenvolvimento.

Na sequência, o documento do ICOMOS ainda informava que era difícil avaliar as cidades do século XX, tendo em vista que “só a História dirá qual delas vai melhor servir como exemplo do planejamento contemporâneo de cidades” (UNESCO, 1984b, p. 5). Ou seja, era necessário primeiro resistir ao teste do tempo para depois passar pelo processo de candidatura na UNESCO.

⁵ Augusto Carlos da Silva Telles (1923-2012) atuou como arquiteto do IPHAN entre 1957 e 1988, além de presidente do órgão entre 1988 e 1989. Também foi presidente do Comitê Brasileiro do ICOMOS, entre 1978 e 1982, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e representante brasileiro junto ao Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, entre 1982 e 1989 (IPHAN, 2012).

A recomendação também destacava que, na presente situação, as candidaturas de cidades do século XX deveriam ser arquivadas até que todas as cidades históricas tradicionais fossem avaliadas, tendo em vista que essas são mais vulneráveis que aquelas. Além disso, a medida de reconhecimento de cidades do século XX deveria permanecer limitada, “em vista dos efeitos que a inclusão de uma cidade na Lista do Patrimônio Mundial poderia ter no seu futuro” (UNESCO, 1984b, p. 6). Também o ICOMOS pontuou que, antes de incluída na Lista, a cidade deve possuir legislação e medidas administrativas para “assegurar a proteção do bem e de seu ambiente” (UNESCO, 1984b, p. 6).

De qualquer forma, é perceptível uma visão binária de cidade histórica (habitada ou não) e cidade moderna apresentada nesse documento, tendo em vista que ao discorrer sobre as dificuldades no gerenciamento das cidades históricas habitadas (segunda categoria principal), a recomendação fala sobre a “fragilidade de seu tecido urbano (que em muitos casos foi seriamente prejudicado desde o advento da era industrial)” (ICOMOS, 1984b, p. 4). Ainda nessa direção, o documento cita quatro subcategorias das cidades históricas habitadas, a terceira delas de cidades como Roma e Damasco, em que cidades antigas são agora cercadas por cidades modernas. Ao colocar o advento da era industrial e as cidades modernas como ameaça às cidades históricas habitadas a distinção é visível.

Ambas as discussões – a respeito do reconhecimento de estruturas arquitetônicas contemporâneas e de cidades históricas (habitadas ou não e cidades do século XX) – acabaram tendo um marco bastante simbólico em dezembro de 1987, durante a 11ª Sessão do Comitê do Patrimônio Mundial. Na ocasião, a cidade de Brasília foi reconhecida como patrimônio mundial da UNESCO, em decorrência do seu valor excepcional universal expresso nos critérios de excepcionalidade I e IV, que descrevem, respectivamente, que o bem representa “uma obra-prima do gênio criativo humano” e “um exemplo de um tipo de edifício ou conjunto arquitetônico, tecnológico ou de paisagem, que ilustre um significativo estágio da história humana” (UNESCO, 2019, p. 25).

Cabe destacar que Brasília foi inaugurada em 1960, sendo um projeto político-econômico de cidade moderna (modernidade) e um projeto arquitetônico-urbanístico de cidade modernista (modernismo), esse último, em particular, regido pelo Plano Piloto

de autoria do urbanista Lúcio Costa, declarado vencedor do concurso para ordenamento urbano da capital em 1957, dotado de diversas características que sinalizam a sua filiação modernista, como a divisão da cidade em quatro escalas conforme suas funcionalidades: Escala Residencial, Monumental, Gregária e Bucólica (MIRA, SOSSAI, MACHADO, 2021).

Na direção da indicação e reconhecimento de Brasília como patrimônio mundial da UNESCO, o número de bens modernos reconhecidos aumentou consideravelmente a partir da década de 1990: são seis ao todo, incluindo candidaturas da Suécia, Alemanha, Espanha e México. Só na primeira metade da década subsequente (2000-2005), 15 bens modernos foram reconhecidos (UNESCO, 2006). Futuras pesquisas poderão analisar como a noção de industrialização é evocada no processo de candidatura desses bens para sinalizar a sua excepcionalidade enquanto bens modernos e/ou contemporâneos.

Considerações finais

Este texto teve como objetivo analisar o conceito histórico de industrialização como marco temporal da modernidade e contemporaneidade no reconhecimento de bens arquitetônicos como patrimônio mundial da UNESCO, no decorrer da década de 1980. Para tal, foi empreendido estudo a respeito do reconhecimento de bens arquitetônicos de origem recente (século XX) como patrimônio mundial da UNESCO, no decorrer da década supracitada (1981-1990), almejando problematizar como os processos socioeconômicos decorrentes da Revolução Industrial serviram como divisor de águas para o período que se entende por moderno e contemporâneo no Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO.

A esse respeito, dois documentos foram de grande valor para problematizarmos o entendimento do ICOMOS a respeito do objeto do nosso estudo, quais sejam o documento “Contemporary Architectural Structures”, apresentado na 10ª Sessão do Escritório do Patrimônio Mundial (UNESCO, 1986b), e o estudo a respeito do reconhecimento de cidades históricas, empreendido pelo ICOMOS às vésperas da 8ª Sessão Ordinária do Comitê do Patrimônio Mundial, em outubro de 1984 (UNESCO, 1984b).

A partir das análises, sinalizamos um entendimento por parte do Comitê do Patrimônio Mundial de que a Arquitetura Contemporânea é, em linhas gerais, a arquitetura decorrente da Revolução Industrial. Isso fica evidente quando o ICOMOS define que, embora a Arquitetura Contemporânea seja entendida como os bens do século XX, é possível utilizar um recorte temporal mais amplo, que tem como marco de início bens do século XVIII relacionados com a industrialização e representativos a respeito da evolução histórica e tipológica causada por ela. Em suma, os bens representativos das mudanças trazidas pela industrialização são bens de Arquitetura Contemporânea.

Nesse sentido, a industrialização – fenômeno da segunda metade do século XVIII – separa a contemporaneidade dos períodos imediatamente anteriores. Isso é perceptível quando o documento recomenda que deveriam se candidatar ao patrimônio mundial da UNESCO apenas os bens de Arquitetura Contemporânea que portassem elementos de movimentos arquitetônicos não encontrados em períodos anteriores, tais como “as consequências tecnológicas, sociológicas e filosóficas da era industrial transformaram elementos básicos da arquitetura” (UNESCO, 1986b, p. 3). Ou seja, bens excepcionais que são produtos dos processos de industrialização e não podem ser encontrados em períodos históricos anteriores.

Da mesma forma, a industrialização também separa a modernidade do período “pré-moderno”, tendo em vista que a industrialização e a modernização são tomadas quase como sinônimos no entendimento do Comitê do Patrimônio Mundial.

Além disso, é perceptível uma visão binária de cidade histórica (habitada ou não) e cidade moderna, tendo em vista que o desenvolvimento dessa é uma ameaça àquela. Nesse caso, cidade histórica é aquela anterior à Revolução Industrial.

Por fim, destacamos as possibilidades de pesquisa a respeito de patrimônios mundiais da UNESCO associados aos processo de industrialização, como, por exemplo, o caso da Paisagem Cultural Industrial de Fray Bentos, no Uruguai (ICOMOS, 2015), e o Complexo Industrial da Mina de Carvão Zollverein em Essen, na Alemanha (ICOMOS, 2001).

Referências

CAMBERRA TIMES. **Nation's first chief scientist dies at 83**. Canberra, 2012. Disponível em: <https://www.canberratimes.com.au/story/6167438/nations-first-chief-scientist-dies-at-83/> Acesso em 31 out. 2021.

DECCA, Edgar Salvadori de. **O nascimento das fábricas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. 79p.

GUILLAUME, Marc. **A política do património**. Porto: Campo das Letras, 2003. 152 p.

ICOMOS. **Advisory Body Evaluation**. World Heritage List. ICOMOS Technical Review Notes. 1984. Disponível em <https://whc.unesco.org/document/153188> Acesso em 17 nov. 2020.

ICOMOS. **Advisory Body Evaluation**. World Heritage List. ICOMOS Technical Review Notes. 2001. Disponível em <https://whc.unesco.org/document/154732> Acesso em 19 out. 2021.

ICOMOS. **Advisory Body Evaluation**. World Heritage List. ICOMOS Technical Review Notes. [s.l], 2005 Disponível em <https://whc.unesco.org/document/153189> Acesso em 11 jan. 2021.

ICOMOS. **Fray Bentos (Oriental Republic of Uruguay) No 1464**. World Heritage List. ICOMOS Technical Review Notes. 1984. p. 341 - 352. Disponível em <https://whc.unesco.org/document/152738> Acesso em 15 out. 2021

IPHAN. **Missa de Sétimo Dia do ex-presidente do Iphan**. [s.l], 13 abr. 2012. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1095/missa-de-setimo-dia-do-ex-presidente-do-iphan> Acesso em 11 jan. 2021

KUMAR, Krishan. Modernidade e pós-modernidade I: a ideia do moderno. In: KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p.105-138.

MIRA, Vinícius José; SOSSAI, Fernando Cesar; MACHADO, Diego Finder. Brasília, Patrimônio Mundial da UNESCO: entre Cidade Modern(ist)a e Cidade Histórica (1981-1990). **Estudios Históricos**, v. 1, p. 1-32, 2021. Disponível em <https://estudioshistoricos.org/25/eh2513.pdf> Acesso em 04 out. 2021

PEIXOTO, Paulo. A corrida ao status de Patrimônio Mundial e o mercado urbano de lazer e turismo. **Veredas**, Rio de Janeiro, n 1, p.23-45, 2002.

RODRIGUES, Marly. Patrimônio industrial, entre o fetiche e a memória. **Arq.Urb**, n. 3, 31-40, 2010. Disponível em <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/116> Acesso em 31 out. 2021

ROSA, Carolina Lucena. **O patrimônio industrial**: a construção de uma nova tipologia de patrimônio. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011. Disponível em http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308189074_ARQUIVO_artigoANPUHCarolinaRosa.pdf Acesso em 04 nov. 2021

SCIFONI, Simone. Patrimônio mundial: do ideal humanista à utopia de uma nova civilização. **GEOUSP — Espaço e Tempo**, São Paulo, n.14, p.77-88, 2003.

SCIFONI, Simone. Mundialização e a construção política do Patrimônio Mundial. In: CHRISTOFOLETTI, Rodrigo (org.) **Bens culturais e relações internacionais**: o patrimônio como espelho do soft power. Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2017. p.87-98. 466p.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Industrialização. In: SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009. p.230-234.

UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural**. Paris, 1972.

UNESCO. **Report of the Rapporteur**. Bureau of the World Heritage Committee. 5th Session. Paris, 20 jul. 1981a. Disponível em <https://whc.unesco.org/en/documents/381> Acesso em 10 nov. 2020.

UNESCO. **Draft Report of the Rapporteur**. World Heritage Committee. 5th Session. Sydney, 30 out. 1981b. Disponível em <https://whc.unesco.org/en/documents/814> Acesso em 10 nov. 2020.

UNESCO. **Report of the Rapporteur**. World Heritage Committee. 7th Session. Paris, jan. 1984a. Disponível em <https://whc.unesco.org/en/documents/888> Acesso em 28 out. 2020.

UNESCO. **Report of the Rapporteur**. World Heritage Committee. 8th Session. Buenos Aires, 02 nov. 1984b. <https://whc.unesco.org/en/documents/889> Acesso em 28 out. 2020.

UNESCO. **Report of the Rapporteur**. Bureau of the World Heritage Committee. 10th Session. Paris, 15 set. 1986a. Disponível em <https://whc.unesco.org/en/documents/496> Acesso em 09 nov. 2020.

UNESCO. **Contemporary architectural structures**. Bureau of the World Heritage Committee. 10th Session. Paris, 11 jun. 1986b. Disponível em <https://whc.unesco.org/en/documents/485> Acesso em 09 nov. 2020.

UNESCO. **Modern heritage properties on the World Heritage List**. UNESCO, 2006. Disponível em <https://whc.unesco.org/document/117571> Acesso em 30 out. 2020.

UNESCO. **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention**. Paris, 2019. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> Acesso em 28 set. 2020.

ZANIRATO, Silvia. Patrimônio e identidade: retórica e desafios nos processos de ativação patrimonial. **Revista CPC**, São Paulo, v.13, n.25, p.7–33, jan./set. 2018. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/144623/147298>. Acesso em 08 maio 2020.

MEMÓRIAS DO TRABALHO E DE TRABALHADORES SOBRE O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL

Anelise Bonaldi Klöppel | Univille | anelisekloppel@gmail.com

Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes, Dra. | Univille | sandraplcguedes@gmail.com

Introdução

O objetivo principal deste estudo é apresentar resultados obtidos a partir do desenvolvimento de um estado da arte relacionado ao campo do patrimônio industrial e da memória do trabalho. Objetivando problematizar os caminhos pelos quais as discussões desta temática estão sendo percorridos até o momento, pretende-se mapear as principais áreas do conhecimento, linhas de pesquisa e teorias que vêm sendo mobilizadas.

O ponto de partida foi a pesquisa em publicações existentes em base de dados de periódicos, a sistematização dos dados encontrados e a análise final. A pesquisa foi desenvolvida entre 09/10/2021 e 14/10/2021.

Os parâmetros de conceituação internacionais existentes sobre o campo do patrimônio industrial evidenciam seu potencial intangível, o que permite abordagens diversificadas, como é o caso do estudo da memória do trabalho. Embora sejam recentes as discussões na América Latina sobre este campo, conforme demonstra a bibliografia, o estado da arte vai oportunizar compreender se de fato esse viés tem sido pesquisado e que problemáticas emergentes podem ser pensadas.

Metodologia

A metodologia adotada é o estado da arte, também denominado como estado do conhecimento, que se desenvolve a partir da pesquisa em periódicos, a sistematização dos dados encontrados e a análise final. Esta metodologia permite compreender as abordagens até o presente momento relacionadas a este campo de pesquisa, de acordo com Romanowski & Ens (2006, p. 38-39):

O interesse por pesquisas que abordam “estado da arte” deriva da abrangência desses estudos para apontar caminhos que vêm sendo tomados e aspectos que são abordados em detrimento de outros. A realização destes balanços possibilita contribuir com a organização e análise na definição de um campo, uma área, além de indicar possíveis contribuições da pesquisa para com as rupturas sociais. A análise do campo investigativo é fundamental neste tempo de intensas mudanças associadas aos avanços crescentes da ciência e da tecnologia.

Os periódicos consultados oferecem plataformas digitais de pesquisa através da inserção de palavras-chave pré-determinadas, que podem ser inseridas em diferentes idiomas. Nesta pesquisa, a partir dos operadores *Booleanos*, as palavras-chave utilizadas foram “Patrimônio Industrial” (entre aspas) AND Memória do Trabalho (sem aspas) e no inglês “Industrial Heritage” (entre aspas) AND Working Memory (sem aspas). Além disso, as palavras-chave “Patrimônio Industrial” (com aspas) AND Joinville (sem aspas), para sondar pesquisas mais específicas.

O uso de aspas na pesquisa delimita as palavras compostas para que haja exatidão nos resultados relacionados ao termo, motivo pelo qual foi escolhido não usar aspas em memória do trabalho, pois como esse termo diz respeito às narrativas de trabalhadoras e trabalhadores, muitas vezes pode aparecer como memória social, memória coletiva, apenas memória, dentre outros.

As plataformas digitais acessadas para esta pesquisa contam com vasta base de dados que precisa ser operada com metodologia padronizada. Desse modo, foram consultadas as plataformas da Univille, na seção de dissertações do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade - PPGPCS; o portal de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes; e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD. A plataforma *Scientific Electronic Library Online* – Scielo e o banco de dados EBSCO foram consultados, mas se constatou que os mesmos resultados apareceram anteriormente na busca no portal da Capes.¹

Na busca, foram identificadas inúmeras publicações diferentes, entretanto, foi realizada uma sondagem para selecionar os materiais que de fato se relacionavam com

¹ O acesso ao EBSCO e à Capes é facilitado através do site da Univille, pois a instituição é conveniada.

o tema patrimônio industrial dentro da perspectiva da memória do trabalho. Percebe-se, assim, que mesmo com o uso delimitado de palavras-chave, muitos artigos de outras temáticas aparecem. Dentre os outros temas articulados estão turismo, ferrovias, gentrificação, desindustrialização, contextos pós-industriais, sustentabilidade, paisagem cultural, período pós-comunista e políticas públicas.

A plataforma Capes disponibiliza acesso a artigos e textos completos nacionais e internacionais. Nesta plataforma, a partir da pesquisa em português, foi constatado o total de 47 resultados. Destes, após sondagem, foram selecionados 19 artigos que de fato se relacionam com a temática estabelecida. Ao fazer a busca na mesma plataforma partindo do uso de palavras-chave em inglês, a quantidade de resultados foi muito maior, totalizando 378. Destes, 25 artigos foram selecionados.

A Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD oferece acesso a publicações nacionais e de brasileiros no exterior. A partir da delimitação de palavras-chave, nesta plataforma foram encontradas 38 pesquisas e, destas, nove foram selecionadas. No EBSCO, dentro da temática, apenas uma publicação, entre 40, foi selecionada, sendo que algumas já haviam sido identificadas na Capes.

No site da Univille, foram identificadas quatro dissertações sobre o patrimônio industrial, sendo que a pesquisa neste espaço não comporta a busca através de palavras-chave, sendo necessário abrir as publicações de cada ano e analisar para selecionar.

A partir do uso direcionado das palavras-chave “Patrimônio Industrial” AND Joinville, na Capes foram identificados quatro resultados, sendo que um destes já havia sido identificado na busca anterior e outro não comportava a temática proposta, restando dois de interesse para esta pesquisa.

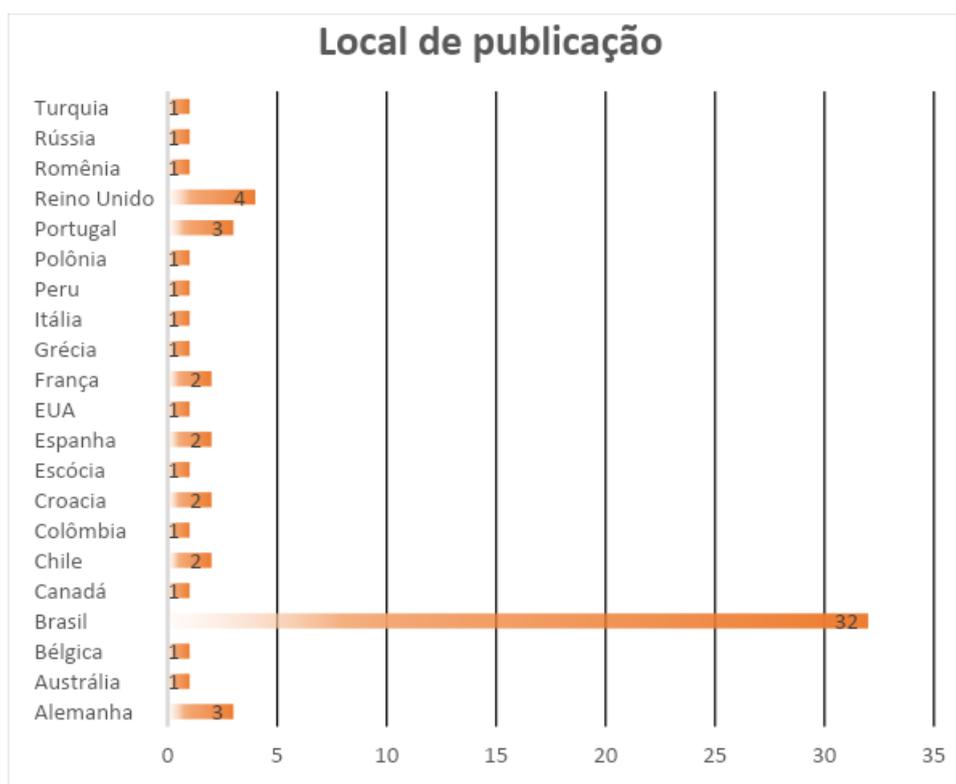
Após a identificação das publicações relacionadas ao recorte temático proposto, foi feito o *download* dos arquivos em PDF e deu-se início à sistematização de dados. Os dados coletados foram projetados no *Microsoft Excel*, obedecendo às seguintes categorias: número de ordem, título, autoria, instituição de publicação, local de publicação, data de publicação, área do conhecimento, palavras-chave, resumo, tipo e plataforma pesquisada. A delimitação dessas categorias foi pensada levando em consideração a amplitude que pode apresentar o tema, permitindo que se chegue a um diagnóstico mais preciso quanto às especificidades de cada publicação.

Esse material foi organizado e resultou em tabelas e gráficos que sintetizam informações, as quais serão analisadas a partir de agora.

Análise dos dados

Para melhor compreender os dados, os gráficos expõem, de forma sistematizada, os resultados obtidos. A primeira análise que se faz é em relação ao local de publicação destas pesquisas. Ficou demonstrado que, embora vários outros países abordem a questão do patrimônio industrial em relação ao uso da memória do trabalho ou partindo da identificação de narrativas de trabalhadoras e trabalhadores, o Brasil é o país que se sobressai. Foram identificadas 32 publicações nacionais e, para além delas, de outras nacionalidades, como Reino Unido, Alemanha, Chile e Portugal, totalizando 60 publicações (Gráfico 1).

Gráfico 1 — Número de publicações por países

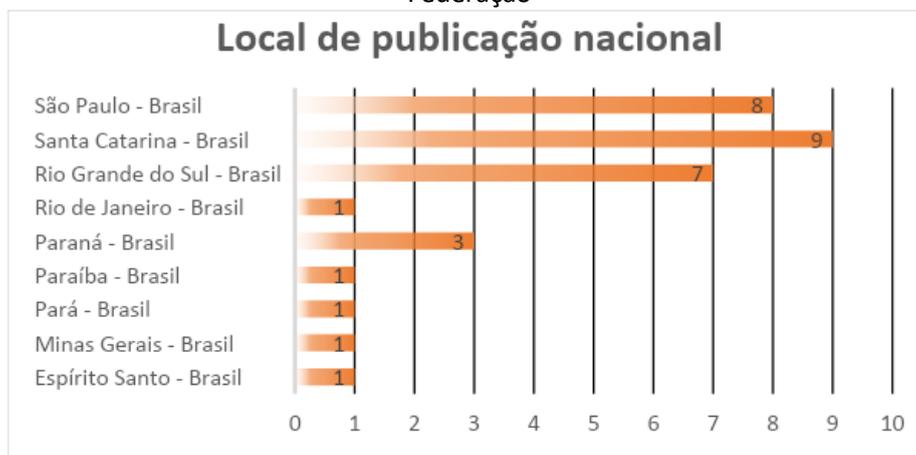


Fonte: Elaborado pelas autoras (2021).

Com relação às pesquisas realizadas no Brasil relativas ao tema, por sua vez, foi constatado que a maior parte das publicações é oriunda dos estados de Santa Catarina (nove), São Paulo (oito), Rio Grande do Sul (sete) e Paraná (três), seguidos por Rio de

Janeiro, Paraíba, Pará, Minas Gerais e Espírito Santo, estados com uma publicação cada um, conforme mostrado no Gráfico 2.

Gráfico 2 — Número de publicações sobre a temática Patrimônio Industrial por estado da Federação



Fonte: Elaborado pelas autoras (2021).

Outro importante dado a ser analisado é o ano das publicações. A partir do estado da arte, identificou-se que as publicações ocorrem com uma frequência mais estável a partir de 2011. Embora já houvesse publicações em meados dos anos 1990, é no século XXI que o campo acadêmico parece olhar com mais atenção ao objeto do patrimônio industrial atrelado à construção de uma memória do trabalho.

Partindo de uma amplitude maior, o patrimônio cultural no Brasil passa a ser institucionalizado na década de 1930, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN. Todavia, o processo de compreensão e instauração de salvaguarda foi marcado por um percalço que levou muitos anos para chegar ao reconhecimento do patrimônio industrial como alvo, conforme aponta Meneguello (2011, p. 1825):

O barroco colonial, ao contrário, era aceito como a primeira manifestação cultural brasileira. Sem essa aura de origem muito foi apagado: não apenas o ecletismo como tudo o que se referia à contribuição do imigrante, à experiência da urbanização intensa e à nascente indústria e suas marcas no tecido urbano.

O primeiro documento internacional que procura conceituar exclusivamente o campo do patrimônio industrial é a Carta de Nizhny Tagil, organizada pela Comissão Internacional para a Conservação do Patrimônio Industrial, datada de 2003. Este

documento estabelece questões tangíveis e intangíveis do patrimônio industrial, compreendendo “os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico ou científico” (TICCIH, 2003). Além disso, “todas as suas estruturas e infra-estruturas, assim como os locais onde se desenvolveram actividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação” (TICCIH, 2003).

Após a publicação da Carta de Nizhny Tagil, é publicada a Carta dos Princípios de Dublin, no ano de 2011, outro importante documento relacionado especificamente ao patrimônio industrial. Neste documento, a questão intangível fica um pouco mais esmiuçada, de modo que se faz citar a organização dos trabalhadores, bem como os conhecimentos técnicos:

Este património compreende activos fixos e variáveis, para além de dimensões imateriais, tais como os saber-fazer técnicos, a organização do trabalho e dos trabalhadores, ou um complexo legado de práticas sociais e culturais resultantes da influência da indústria na vida das comunidades, as quais provocaram decisivas mudanças organizacionais em sociedades inteiras e no mundo em geral (ICOMOS; TICCIH, 2011).

Nesse sentido, por se tratar de um campo recente, há especificidades que precisam ser pensadas relacionadas tanto à salvaguarda de inúmeros bens que deixaram de ser mantidos como também na produção científica, já que as discussões, os parâmetros e os aportes legais são ainda recentes, especialmente na América Latina, como afirma Meneguello (2011, p. 1.824):

Os países latino-americanos começaram a encarar seriamente a necessidade de preservação de seu patrimônio industrial apenas durante as últimas décadas, em especial devido à vasta destruição de fábricas, armazéns e outros símbolos do período industrial, além dos símbolos dos séculos precedentes, como engenhos de açúcar e equipamentos relacionados à atividade mineradora.

No Brasil, especificamente, o Comitê Brasileiro para a Preservação do Patrimônio Industrial - TICCIH foi fundado em 2004 a partir do I Encontro em Patrimônio Industrial realizado na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Em 2019, temos a primeira publicação da série TICCIH Novas Perspectivas, que é um compilado de publicações relacionadas ao patrimônio industrial e discussões nacionais. Essa primeira obra foi

organizada por Eduardo Romero de Oliveira, tem como foco o patrimônio ferroviário e inclui um artigo que aborda as terminologias das cartas patrimoniais, discutindo a expansão dos conceitos para a atualidade.

Além dessa obra, o TICCIH produziu outras três dessa série, uma em 2020 e outras duas em 2021. A quarta e mais recente edição é dividida em patrimônio industrial da industrialização recente, memória do trabalho e forma, função e uso. Organizada por Cristina Meneguello, Eduardo Romero e Silvio Oksman, oferece discussões importantes com foco na narrativa de trabalhadores.

De acordo com o Gráfico 3, é possível constatar que há maior quantidade de publicações nos anos de 2013, 2018 e 2019. Essas publicações podem ter sido influenciadas por congressos e simpósios que ocorreram a nível nacional ou internacional, sendo que se pode constatar no Brasil, em 2012, o VI Colóquio Latino-Americano sobre recuperação e preservação do Patrimônio Industrial, que ocorreu em São Paulo; em 2018, o XVII Congresso Internacional em Santiago, no Chile, onde estiveram presentes 39 países, dentre os quais o Brasil, e houve um grande esforço do TICCIH em publicar os trabalhos apresentados; e, em 2019, o I Encontro Nacional Arte & Patrimônio Industrial, também em São Paulo.

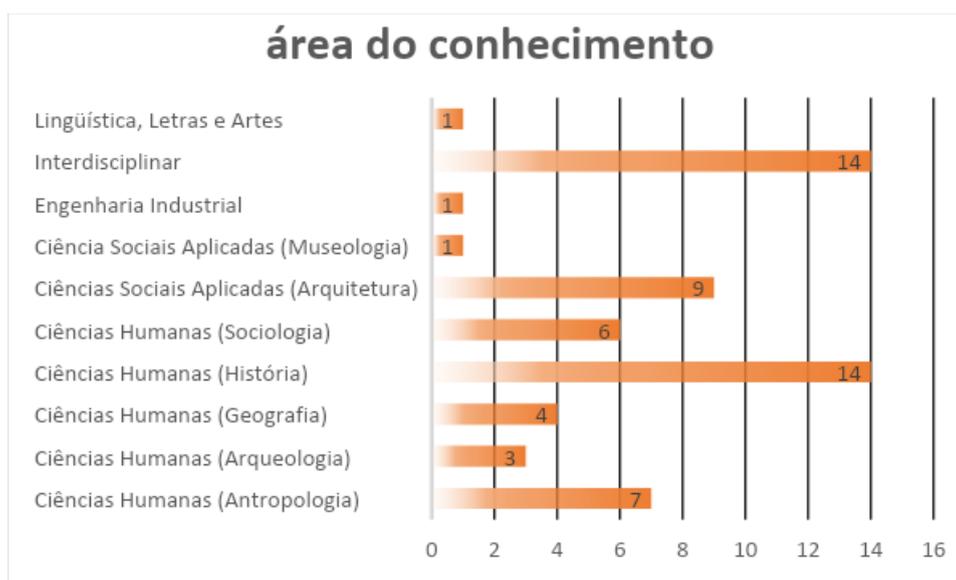
Gráfico 3 — Produções brasileiras relativamente ao ano de sua publicação



Fonte: Elaborado pelas autoras (2021).

Para finalizar a análise dos dados, é importante pensar as principais áreas do conhecimento mobilizadas nas publicações investigadas. Nesta parte da pesquisa, foi notabilizado que a área das ciências humanas é a que possui a maior quantidade de publicações, se sobressaindo as áreas de história e interdisciplinar, precedidas pela arquitetura e antropologia (Gráfico 4).

Gráfico 4 — Quantidade de publicações por área do conhecimento



Fonte: Elaborado pelas autoras (2021).

A área interdisciplinar representa especialmente Programas de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, de modo que ocupa um importante destaque na quantidade de publicações.

Análise das publicações

Analisando as publicações encontradas, percebeu-se que, embora a maioria das pesquisas envolvendo memória do trabalho utilize como metodologia a história oral a partir de entrevistas, existem outras alternativas metodológicas, a exemplo do uso de documentos iconográficos e narrativas autobiográficas. As áreas mobilizadas notabilizam as diversas formas de abordar o tema, partindo de objetos distintos e fomentando as discussões sobre a memória do trabalho no campo.

Uma das possibilidades encontradas foi o recorte de gênero. A socióloga britânica Maria Tamboukou, em seu artigo intitulado *“Educating the seamstress: studying and writing the memory of work”* (2013), utiliza esse recorte para produzir uma

investigação sobre a memória do trabalho das mulheres. Ela faz uma análise das experiências de trabalhadoras da primeira metade do século XX, nos EUA, utilizando as narrativas de Rose Pesotta, que, segundo a autora, foi “uma líder sindical anarquista e uma das poucas mulheres vice-presidentes na história do Sindicato Internacional de Trabalhadores em Vestuário Feminino” (TAMBOUKOU, 2013).

Também foi evidenciada, embora em menor quantidade, uma abordagem a partir da arqueologia industrial, como é o caso do artigo “*The Memory of Work and the Future of Industrial Heritage: New Issues Five Years Later*”. Este trabalho, de 2011, elaborado pelo sociólogo espanhol Juan José Castillo, estuda questões relacionadas à criação de arquivos voltados para o mundo do trabalho. Partindo da arqueologia industrial, ele identifica a memória do trabalho como parte da cultura industrial e chama atenção para uma recuperação do valor voltado para a memória do trabalho. Nas palavras-chave empregadas pelo autor, destacam-se as seguintes: cultura de trabalho, patrimônio intangível, pesquisa sobre memória e cultura.

Outra alternativa de investigação dentro deste campo de pesquisa que foi identificada nas publicações é o recorte temático através da musealização de espaços fabris, como é o caso do artigo intitulado “*Manufacturing nostalgia: the case study of an industrial museum in New England*” (2015), da antropóloga Agnieszka Pasieka, que faz uma relação entre um museu da indústria com a narrativa operária. Pasieka analisa o *New Britain Industrial Museum* partindo das narrativas voluntárias de ex-operários, funcionários do museu e as exposições para problematizar as mudanças no contexto pós-industrial da Inglaterra.

Na área da arquitetura, há uma preocupação em construir uma relação entre os bens fabris que carregam arquitetura específica e a vivência de trabalhadores e comunidades industriais, como é o caso do artigo intitulado “*Voces que construyen memoria colectiva. La dimensión inmaterial del patrimonio industrial en la Población Obrera Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, Punta Arenas, Chile*”, de Ojeda; Garrido e Díaz (2019).

Publicado no Chile, o artigo de Ojeda; Garrido e Díaz (2019) faz uma análise sobre o *Patrimônio Industrial da Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego*, partindo da noção imaterial do campo. Os autores pesquisaram a comunidade industrial que foi desintegrada após processo de mudança no modo de produzir, que era relacionado à

pecuária, partindo da ideia de explorar a memória coletiva, reivindicando um legado ligado à arquitetura e suas dimensões socioculturais.

A arquiteta Deborah Regina Leal Neves (2019), por sua vez, faz uma análise sobre indústrias têxteis de São Paulo que foram objeto de solicitação de tombamento por cidadãos preocupados com a preservação de memórias em torno dos bens. Apesar do foco central versar em torno dos usos desses bens, a análise do tombamento que a autora faz diz respeito a uma demanda de narrativas da comunidade sobre o patrimônio industrial.

Os trabalhos realizados dentro da área de patrimônio cultural abrangem uma gama vasta de possibilidades, sendo uma área interdisciplinar. Um exemplo de pesquisa nessa área é a dissertação de Jossana Peil Coelho. Ela não cita o termo memória do trabalho, mas, de forma mais ampla, utiliza a memória social, propondo construir um inventário de memórias a partir de entrevistas sobre a Indústria Laneira Brasileira S.A. A pesquisadora identifica o bem em estudo como um patrimônio industrial evocador de memórias e elemento central de uma paisagem cultural, fato que nos permite avaliar o teor interdisciplinar da pesquisa que estabelece junto com a construção de uma memória do trabalho a discussão sobre paisagem cultural.

É possível perceber que a relação entre memória do trabalho e trabalho, muitas vezes, é abordada como memória operária, como é o caso da pesquisadora Simone Scifon (2013). Partindo da área da geografia, em seu artigo ela analisa o sentido político da permanência de “lugares de memória operária”, produzindo um olhar que explora os espaços e vilas fabris enquanto mantenedoras de significados simbólicos ligados aos cotidianos e condições de vida de trabalhadores. Em suas palavras-chave, direciona a pesquisa para memória, lugar de memória e operariado, que remetem à investigação relacionada ao recorte temático que se busca neste estudo.

No que tange à questão do patrimônio industrial de Joinville, Christiane Heloisa Kalb e Mariluci Neis Carelli (2015) fazem uma análise das narrativas sobre ferramentarias de Joinville. A partir de entrevistas orais realizadas com trabalhadores ativos e aposentados, avaliam aspectos materiais e imateriais sem citar especificamente a construção de uma memória do trabalho. Este artigo, publicado na Revista História: Questões e Debates da Universidade Federal do Paraná – UFPR, vem do desdobramento de uma dissertação produzida no PPG - MPCS da Univille, defendida em 2012.

No ano de 2020, o historiador Tiago Castaño Moraes publicou o artigo intitulado “Patrimônio, indústria e cerveja: olhares sobre a antiga Cervejaria Antártica em Joinville/SC, Brasil”, fruto de um desdobramento de sua dissertação defendida na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Nesta pesquisa, o autor tem como objeto de estudo a fábrica de cerveja Antártica, de Joinville, considerada um patrimônio cultural da cidade, e faz uma análise do processo de industrialização e sobre os movimentos trabalhistas, possível motivo pelo qual o termo que referencia a memória é memória operária.

Partindo da noção de memória social, o artigo “Um novo olhar sobre o patrimônio comercial: os secos e molhados em Joinville/SC” discute questões sobre o patrimônio comercial, partindo dos preceitos do campo do patrimônio industrial. Este artigo, elaborado por Pavanello e Guedes (2013), utiliza entrevistas orais e outros documentos para pensar a relação da população com bens comerciais, possibilitando a construção de uma memória de trabalho voltada para casas de comércio.

Assim, em relação aos patrimônios ligados ao que a Carta de Nizhny Tagil define como patrimônio industrial em Joinville, alguns setores já têm pesquisas iniciadas, se sobressaindo as pesquisas interdisciplinares a partir do campo do patrimônio cultural. Foram identificados estudos sobre a antiga cervejaria Antártica, sobre o setor ferramenteiro, o setor comercial e, ainda, sobre o conjunto Wetzel, pesquisado por Sieli Haynosz, em 2014, e sobre (i)materialidade em torno do patrimônio industrial, por Carvalho, em 2013.

Publicações sobre o Moinho Joinville

Em relação ao bem em estudo, o Moinho Joinville, nas bases de dados consultadas para esta pesquisa, nenhuma publicação foi identificada. No entanto, através de busca no *Google* pelo nome de identificação do bem, foram encontrados dois Trabalhos de Conclusão de Curso - TCC, ambos produzidos na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e que estão inseridos na área da arquitetura. O primeiro deles, intitulado “Moinho Joinville: motor de reapropriação do território”, foi produzido em 2014 por Mariana Colin Stelzner. Neste trabalho, Stelzner tece considerações sobre a manutenção da memória coletiva e ressignificações do espaço para usos na atualidade e insere uma proposta de ocupação a partir de um projeto arquitetônico.

Stelzner delimita uma área de estudo e discorre sobre histórico, evolução urbana, ocupação industrial, aspectos urbanísticos e arquitetônicos, mudanças na estrutura da edificação, visibilidade do bem, aspectos culturais, dentre outros. O trabalho contém uma diversificada quantidade de fotografias sobre o bem.

O segundo TCC encontrado foi produzido por Júlia Mayer Alves de Santana, no ano de 2018. Intitulado “Moinho Joinville: memória, arte e lazer”, este estudo resulta em um projeto relacionado à ocupação do Moinho Joinville para usos voltados à cultura e lazer, partindo, conforme a autora, de três pilares: “a memória, o espaço público e a dança”.

Considerações sobre a construção da memória do trabalho

Esses trabalhos, que nos projetam um olhar sobre as memórias de trabalhadoras e trabalhadores, remetem justamente à questão intangível do patrimônio industrial, o que é fundamental para desmistificar esse campo enquanto espaço, que se prima meramente sobre máquinas e objetos, pois, para além de qualquer material operado, existe o operante, existe a técnica, o ofício e as relações humanas, conforme ressalta Meneguello (2011, p. 1.819):

A indelével associação entre os espaços de trabalho e as memórias dos trabalhadores incide também na dimensão imaterial da experiência industrial (os saberes, as rotinas de trabalho, as práticas cotidianas), também em veloz processo de desaparecimento.

Cristina Meneguello faz uma análise do campo de pesquisa do patrimônio industrial, mencionando a temática da memória do trabalho, conceituando e historicizando o desenvolvimento da pesquisa aqui no Brasil. Cabe mencionar que a intenção de pesquisar sobre o patrimônio industrial sob a ótica da memória de trabalho parte justamente de leituras de trabalhos dessa autora, a qual tem um legado vasto de contribuição no campo do patrimônio industrial, sendo, inclusive, algumas dissertações, como a de Vichnewski (2004) e Santos (2019), selecionadas para análise, orientadas por ela.

Constatou-se que o termo arqueologia industrial, não menos importante nos estudos do patrimônio industrial, foi encontrado em menor quantidade dentro do recorte proposto. Essa disciplina, compreendida como uma “arqueologia

contemporânea”, por Cordeiro (2004), muitas vezes é relegada às práticas investigativas mais próximas dos estudos da cultura material, muito embora seu conceito abranja relações de produção, que têm como protagonistas as trabalhadoras e os trabalhadores. Para Cordeiro (2004, p. 10), a arqueologia industrial

[...] concilia a vertente arqueológica da pesquisa, estudo, registo e, eventualmente, escavação dos sítios industriais, com a vertente histórica da interpretação de todas as fontes disponíveis (materiais, documentais, orais) de forma a reconstruir uma mais rigorosa panorâmica do passado.

Desse modo, é possível pensar a construção de uma memória do trabalho também através desta disciplina. O fato de muitas vezes existir um olhar que distancie a cultura material da imaterial pode, muitas vezes, ocasionar um afastamento entre as áreas ao invés de aproximar.

Embora a área das ciências humanas seja a principal mobilizada, as ciências sociais aplicadas, como a arquitetura, têm desenvolvido pesquisas extremamente importantes que conversam sobre os usos, ocupação, preservação e significados através das edificações que permitem pensar a patrimonialização desses espaços, já que muitos perderam através do tempo seu uso original.

Ficou evidente com o estado da arte que a pesquisa dentro do recorte temático delimitado vem ganhando espaço de teorização e dialogando com diversas áreas de conhecimento e também diversos setores da sociedade. Dentre as teorias empregadas no recorte temático da pesquisa, a memória social aparece com bastante frequência, possibilitando um olhar sobre as narrativas e representações coletivas e individuais de trabalhadoras e trabalhadores que permearam e permeiam, ainda hoje, os espaços da indústria. As moradias e condições operárias são também espaços de investigação de práticas que se transformam junto com novas demandas e tecnologias.

Referências

CARVALHO, Murilo Teixeira. **Patrimônio industrial, o território fabril sob a lente da (i)materialidade**. Orientadora: Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes. 2013. 85 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Programa de Pós –

Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2013.

CASTILLO, Juan José. The Memory of Work and the Future of Industrial Heritage: New Issues Five Years Later. **FQS - Forum Qualitative Sozialforschung**. Vol. 12, n. 3, 2011. Disponível em: <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1752/3257>. Acesso em: 12 out. 2021

COELHO, Jossana Peil. **Os significados do Lugar**: memórias sobre a extinta fábrica Laneira Brasileira S.A. Orientador: Diego Lemos Ribeiro. 2017.128 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

CORDEIRO, José Manuel Lopes. Arqueologia Industrial. *In*: MENEGUELLO, C; RUBINO, S. (orgs.). **Coletânea de Textos do I Encontro em Patrimônio Industrial**. Campinas, 2004.

GUEDES, Sandra P. L. C; PAVANELLO, Laércio José. Um novo olhar sobre o patrimônio comercial: os secos e molhados em Joinville/SC. **História: Questões & Debates – UFPR**, n. 59, p. 241-263, 2013. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lhVBePgTPnEJ:https://revistas.ufpr.br/historia/article/download/37041/22833+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 10 out. 2021

HAYNOSZ, Sieli. **Preservação do Patrimônio Industrial em Joinville**: Um Estudo de Caso do Conjunto Wetzel. Orientadora: Mariluci Neis Carelli. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Programa de Pós – Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2014.

ICOMOS; TICCIH. **Princípios de Dublin**. Dublin, 2011

KALB, Christiane Heloisa; CARELLI, Mariluci Neis. Narrativas sobre o patrimônio industrial: ferramentarias de moldes e matrizes em Joinville/SC. **História: Questões & Debates**, v. 62, n. 1, ISSN: 0100-6932 e e-ISSN: 2447-8261, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/37926>. Acesso em: 10 out. 2021.

MENEGUELLO, C. Patrimônio industrial como tema de pesquisa. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 2011, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Udesc, 2011. Disponível em: <http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/stpi/paper/viewFile/313/234>. Acesso em: 10 out. 2021.

MORAES, Tiago Castaño. Patrimônio, indústria e cerveja: olhares sobre a antiga Cervejaria Antarctica em Joinville/SC, Brasil. **Cadernos do Arquivo Municipal**, n. 13, ISSN 2183-3176, 2020. Disponível em: http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/13/07_cerveja.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

OJEDA, Rodrigo Herrera; GARRIDO, Daniela Ambrosetti; DÍAZ, Boris Cvilanic. Voces que construyen memoria colectiva. La dimensión inmaterial del patrimonio industrial en la Población Obrera Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, Punta Arenas, Chile. **Sophia Austral**, n. 23, 2019. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-56052019000100257. Acesso em: 11 out. 2021.

PASIEKA, Agnieszka. Manufacturing nostalgia: the case study of an industrial museum in New England. **Laboratorium: zhurnal sotsial'nykh issledovaniï**, 2015 Disponível em: https://www.academia.edu/25129085/Manufacturing_nostalgia_a_case_study_of_an_industrial_museum_in_New_England. Acesso em: 11 out. 2021.

ROMANOWSKI, Joana Paulin; ENS, Romilda Teodora. As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em educação. **Diálogo Educ.**, Curitiba, v. 6, n.19, p.37-50, set./dez. 2006

SANTANA, Júlia Mayer Alves de. **Moinho Joinville: memória, arte e lazer**. 2018. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis/SC, 2018.

SANTOS, Gabriel Carlos de Souza. **A vila e sua fábrica: imagens da comunidade da Vila Light nas memórias de seus ex-moradores**. Orientadora: Cristina Meneguello. 2019. 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2019.

STELZNER, Mariana Colin. **Moinho Joinville: motor de reapropriação do território**. 2014. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis/SC, 2014.

SCIFON, Simone. Lugares de memória operária na metrópole paulistana. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, ISSN 2179-0892, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74304>. Acesso em: 10 out. 2021.

TAMBOUKOU, Maria. Educating the seamstress: studying and writing the memory of work. **History of education**, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/263601483_Educating_the_seamstress_studying_and_writing_the_memory_of_work. Acesso em: 10 out. 2021.

TICCIH. **Carta de Nizhny Tagil sobre o patrimônio industrial**. Nizhny Tagil, 2003

VICHNEWSKI, Henrique Telles. **As indústrias Matarazzo no interior paulista: arquitetura fabril e patrimônio industrial (1920-1960)**. Orientadora: Cristina Meneguello. 2004. 296 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2004.



PROJETO ARQUITETURA URBANA DE JOINVILLE – CONEXÕES COM O PATRIMÔNIO INDUSTRIAL

Giane Maria de Souza | Arquivo Histórico de Joinville | gianehist@gmail.com
Dinorah Luísa da Rocha Brüske | Arquivo Histórico de Joinville | dinorah.roc@gmail.com

Introdução

O *Projeto arquitetura urbana de Joinville* foi contemplado pelo Edital Elisabete Anderle, da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), em 2019. O resultado da premiação foi divulgado praticamente dois meses antes do início da pandemia de Covid-19. O escopo do projeto, à época, pretendia realizar um processamento técnico de descrição e classificação arquivística e ações de digitalização e conservação da série documental “Projetos Arquitetônicos”, do Fundo do Poder Executivo (1917-1971) custodiado pelo Arquivo Histórico de Joinville (AHJ), objeto do projeto.

Foram dois anos de trabalho intenso, mesmo com todas as adversidades e desafios que a pandemia ocasionou para os equipamentos culturais, especialmente os museus e os arquivos públicos. O presente artigo pretende articular algumas conexões do *Projeto arquitetura urbana de Joinville* com a história do patrimônio industrial de Joinville, por meio de reflexões técnicas e teóricas acerca da importância da disponibilização digital de acervos arquivísticos para a democratização do conhecimento sob uma perspectiva multidisciplinar para interseccionar os campos da história, da arquitetura e urbanismo para a salvaguarda do patrimônio industrial.

Metodologicamente, o artigo está dividido em dois momentos de análise. O primeiro, sob o título *Projeto arquitetura urbana de Joinville*, aborda os processos de trabalho desenvolvidos neste projeto em específico e os seus desafios e expectativas. O segundo, intitulado *Patrimônio industrial – conexões*, desbrava as possibilidades de pesquisa por meio do acervo dos projetos arquitetônicos com alguns conceitos deste campo teórico.

O artigo, enfim, pretende demonstrar como os projetos arquitetônicos digitalizados e inventariados podem enriquecer as pesquisas sobre o patrimônio industrial de Joinville, sobretudo, refletindo a ocupação dos espaços urbanos, rurais e

fabris na constituição imagética da cidade e do acesso e da difusão da informação enquanto um direito à cultura preconizado pela UNESCO e pelos órgãos de patrimônio em nível mundial.

Projeto arquitetura urbana de Joinville

O Arquivo Histórico de Joinville (AHJ) é uma instituição cinquentenária. Foi instituído pela Lei Municipal nº 1.182, de 20 de março de 1972, com a atribuição de recolher e salvaguardar os vestígios documentais dos processos de colonização e imigração da cidade localizada no nordeste de Santa Catarina. Em 1986, por meio de um convênio entre a Prefeitura de Joinville e a República Federativa da Alemanha, foi inaugurada a atual sede da instituição, uma edificação modernista que pode ser conferida na Figura 1, cujas racionalidade e funcionalidade deste estilo arquitetônico procuraram atender às necessidades de um arquivo público, salvaguarda documental, pesquisa e difusão. Esta edificação foi tombada em 2015 pela Comissão Municipal de Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico e Natural de Joinville (COMPHAAN), pela Lei nº 7.992, de 20 de maio de 2015.

Figura 1 — Fachada lateral da edificação modernista do AHJ



Fonte: Acervo iconográfico do AHJ, 2021.

A arquitetura do AHJ pode ser considerada um importante documento/monumento do patrimônio e da história da arquitetura, assim como um lugar de memória da cidade de Joinville, categorias estas que foram amplamente

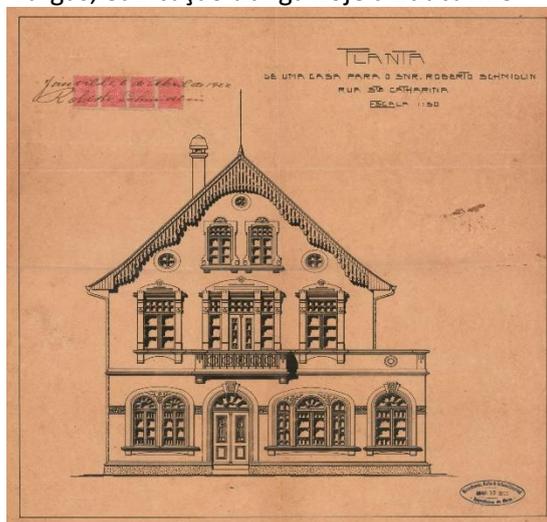
trabalhadas por Souza, Rocha Brüske e Souza (2020) a partir das contribuições teóricas de Le Goff (1997) e de Nora (1993). Esta edificação reconhecida enquanto patrimônio municipal possui a incumbência de preservar, organizar e divulgar os patrimônios arquivísticos sob a sua tutela, segundo o Art. 2º da Portaria nº 099/2015: “Coordenar e implementar a gestão documental, a guarda permanente, a organização, a preservação e a difusão dos documentos produzidos, recebidos e/ou acumulados pelo Poder Executivo Municipal, bem como dos documentos privados considerados de interesse público”, sobretudo para garantir “o acesso à informação” (JOINVILLE, 2015), cumprindo os preceitos da Lei Federal nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispôs sobre a política de arquivos públicos e privados e determinou que as legislações municipais definissem a organização de arquivos municipais, bem como os critérios de gestão e acesso dos documentos de interesse público pelos cidadãos (BRASIL, 1991).

O acervo do AHJ é composto por diversos fundos e coleções, públicos e privados, que possibilitam a construção de diferentes narrativas não apenas sobre a história da cidade e região, mas também sobre o processo de colonização e imigração no sul do Brasil. Dos conjuntos documentais preservados na instituição, destaca-se o conjunto documental da Série de Projetos Arquitetônicos, do Fundo do Poder Executivo, acondicionados em 90 caixas de polietileno e entregues para o AHJ em 1996, pela Secretaria de Serviços Urbanos, atual Secretaria de Planejamento Urbano e Desenvolvimento Sustentável (Sepud). Este acervo cartográfico é composto por requerimentos, alvarás, *habite-se*, plantas, croquis e projetos arquitetônicos. Um dos acervos mais pesquisados no AHJ por distintos consulentes, seja para pesquisas acadêmicas ou profissionais, como execução de obras de restauro e reformas.

Enquanto fonte histórica, este acervo, sobretudo, auxilia a compreensão do desenvolvimento cartográfico, demográfico e urbanístico da cidade de Joinville em diferentes temporalidades. Este conjunto documental é fundamental para os estudos multidisciplinares do campo do patrimônio cultural, principalmente para as áreas de arquitetura e urbanismo, sociologia, antropologia, história e engenharias. Como documentos de um arquivo permanente, este acervo cartográfico possui um valor inestimável para a pesquisa histórica e urbanística não somente pelo seu caráter comprobatório documental, mas também por apresentar uma linguagem textual e visual singular, ou seja, um valor artístico e plástico.

Alguns destes projetos ainda permanecem na paisagem urbana, materializados em bens edificados que se tornam, invariavelmente, documentos vivos, nos quais podemos observar a estrutura arquitetônica, tipologia estilística e técnicas construtivas de determinadas épocas, a exemplo da Figura 2. Alguns destes bens imóveis são tombados ou inventariados ou possuem interesse de preservação e são, invariavelmente, testemunhas em suas estruturas físicas de numerosas mudanças ocorridas, desde a concepção do projeto ao que foi efetivamente construído e permaneceu ao longo do tempo além da sua estrutura original.

Figura 2 — Projeto 017/192, de autoria de Nicodemus, Hahn & Schneidewind – Empreiteiros de Obras - Planta de uma casa para o Sr. Roberto Schmidlin, Rua Sta Catharina, atual Getúlio Vargas, edificação abriga hoje a Educaville



Fonte: Acervo cartográfico do AHJ.

Como se observa na figura acima, podem ser vislumbrados, por meio dos projetos arquitetônicos, os numerosos usos sociais da edificação, assim como o estilo estético e suas estruturas construtivas, suas transformações e apropriações e a história dos seus construtores, proprietários e projetistas. Para a Coordenação do Patrimônio Cultural (CPC), unidade da Secretaria de Cultura e Turismo de Joinville (Secult), gerência de Patrimônio e Museus, o *Projeto arquitetura urbana de Joinville* contribuiu sintomaticamente para a pesquisa documental que compõe o processo de inventariação de bens edificados para o desenvolvimento do Inventário do Patrimônio Cultural de Joinville (IPCJ), preconizado pelas Leis Complementares nº 363 e nº 366, de 19 de dezembro de 2011.

Sobretudo, porque o desenvolvimento do IPCJ no município é um importante instrumento para a produção de conhecimento, técnico e teórico, mas um dispositivo para a proteção legal e para o incentivo e a preservação do patrimônio cultural em sua amplitude conceitual. Haja vista que o inventário não substitui a figura do tombamento, entretanto, possibilita administrar o patrimônio de forma mais ampla, pluralista e participativa ao reconhecer e registrar a diversidade cultural da cidade a partir dos elementos dos vestígios do patrimônio material e imaterial. A digitalização e a disseminação deste acervo facilitará a pesquisa por parte dos usuários da instituição, além de auxiliar não somente na preservação, mas na implantação de diferentes ações relacionadas às políticas públicas culturais do Plano Municipal de Cultura (PMC), que engloba diferentes linguagens do patrimônio, como o industrial.

Neste sentido, o *Projeto arquitetura urbana de Joinville* compreende em si desde o diagnóstico do acervo cartográfico, projetos arquitetônicos, pesquisa, descrição e inventários arquitetônico, arquivístico e histórico.

Contudo, apesar da indiscutível importância dessa documentação, a sua preservação tem se tornado um desafio para os técnicos do AHJ, haja vista a dificuldade de inclusão e modernização digital de arquivos públicos, questão que afeta diretamente os documentos arquivísticos, pois a digitalização auxilia na conservação dos documentos do contato e manuseio físico. Destarte, a preservação desta documentação provoca uma análise, pós pandemia de Covid-19, da necessidade da instituição agregar novas tecnologias não apenas para a conservação, mas também para a difusão e para o acesso público do seu acervo.

Contudo, a digitalização é uma ferramenta de acesso e de difusão dos acervos arquivísticos, mas não substitui a preservação/manutenção dos originais por parte da instituição. Ao contrário, contribui para a salvaguarda do acervo, porque diminui o manuseio dos originais e o desgaste resultante do seu uso. Além do que, permite, ainda, a geração de cópias dos originais a partir de seu novo formato. A digitalização se constitui como um instrumento capaz de reduzir o tempo de recuperação da informação, possibilitando o acesso por mais de um usuário ao mesmo gênero documental.

Além da digitalização, o *Projeto arquitetura urbana de Joinville* pressupõe também o tratamento arquivístico dos documentos, que consiste em ações de

organização, descrição e classificação, para posteriormente disponibilizá-los em uma plataforma de *software* livre para acesso aos documentos.

A arquiteta e urbanista Beatriz Mugayar Kühl (2006), em um artigo publicado no sítio eletrônico do Iphan, apresenta considerações acerca do patrimônio industrial que são próximas do escopo do projeto apresentado neste artigo, sobretudo, quando aborda os projetos arquitetônicos como vestígios documentais e materiais do patrimônio industrial. A professora da Fau/USP indica que, desde a década de 1950, o patrimônio industrial foi compreendido e pesquisado sob a égide da arqueologia industrial, contudo, adverte sobre outras significações acerca desta temática, sobretudo a partir da década de 1960, momento em que importantes “testemunhos” da herança industrial foram sistematicamente destruídos e da publicação de algumas cartas patrimoniais, a exemplo da Carta de Veneza (1964), da Carta de Burra (1994), da Recomendação R(90) 20 do Conselho da Europa e da Carta de Nizhny Tagil (2003).

Patrimônio industrial - conexões¹

Como foi demonstrado na primeira seção, o *Projeto arquitetura urbana de Joinville* possibilita muitas conexões com o patrimônio industrial, não somente pelo acervo de projetos e plantas de edificações fabris, mas pelo vislumbre do processo de urbanização vinculado com a industrialização como um demarcador socioespacial da cidade. Quando refletimos sobre o patrimônio industrial, é necessário inserir as articulações políticas, econômicas e sociais sobre o processo de industrialização e urbanização das cidades.

O processo de urbanização das cidades em geral e, especificamente, no caso de Joinville, está intrinsecamente relacionado à industrialização. Esta análise foi desenvolvida por Rocha Brüske (2002) apoiada em alguns autores, a exemplo de Lefebvre (1991), quando considerou que o processo de industrialização atua como um elemento indutor tanto no desenvolvimento quanto nos processos de reestruturação das cidades. Nesta perspectiva, George (1983, p. 166) afirma: “Qualquer forma de

¹ Nesta seção, especificamente, serão trabalhados alguns conceitos a partir da dissertação de mestrado de Dinorah Luisa de Melo Rocha Brüske, em Geografia, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), defendida no ano de 2002.

trabalho concentrado provoca ou favorece a formação ou o desenvolvimento de uma cidade. É por isto que toda ação industrial [...] acelera a evolução urbana”.

Desse modo, torna-se uma situação recorrente, em termos de desenvolvimento urbano, que, com a intensificação da industrialização e com as novas necessidades surgidas com os processos de expansão urbana, os antigos núcleos originais se transformem e passem à situação de centros urbanos das cidades em desenvolvimento.

No caso de Joinville, para que se ressignifique a importância do patrimônio industrial dentro do contexto urbano, é importante que se problematize o registro do seu processo histórico e de seu surgimento e desenvolvimento. Desta forma, é possível analisar que a alcunha de cidade vocacionada para a indústria e para o trabalho está pautada na compreensão de que existe uma característica econômica da cidade, uma transição da colônia agrícola para polo comercial e, posteriormente, industrial, com destaque regional e nacional.

A Colônia Dona Francisca, que deu origem à cidade de Joinville, foi assentada em terras com área de 25 léguas quadradas, que faziam parte do dote da princesa Francisca Carolina, filha de D. Pedro I, estabelecido no contrato de casamento com o príncipe de Joinville, terceiro filho do rei Luís Felipe da França (FICKER, 1965).

Em 1848, o rei Luiz Felipe foi destronado e a família real se refugiou na Inglaterra. Como se encontravam em grandes dificuldades financeiras, optaram por negociar com a Sociedade Colonizadora de Hamburgo o dote real. Naquela época, toda a Europa, incluindo o que se conhece hoje por Alemanha, mas que à época eram numerosos estados independentes, além de impérios, como o austro-húngaro e o prussiano, sofria crises econômicas, políticas e sociais. Neste contexto, surgiram as companhias de transporte de emigrantes, que buscavam convencer pessoas que quisessem se deslocar para as Américas (TERNES, 1984).

Com objetivo de proteger os emigrantes alemães das falsas promessas de oportunidades no Brasil, foi criada, em 1942, a “Sociedade de Proteção aos Imigrantes Alemães do Sul do Brasil”. A Sociedade tinha ainda como objetivo a regularização da imigração e de desenvolvimento das relações comerciais com o Brasil (TERNES, 1984).

Segundo esta historiografia, considerada oficial, em 1948, iniciaram-se as negociações com Leonce Aubé, vice-cônsul da França em Santa Catarina, para a implantação da Colônia Dona Francisca, efetivando-se sua fundação em 9 de março de

1851. Naquela data, chegaram à Colônia os primeiros imigrantes, em número de 118. E, em 1852, a denominação passou à “cidade de Joinville”, em homenagem ao príncipe. Diversos outros navios chegaram a Joinville nos anos seguintes, sendo os imigrantes predominantemente de origem teuta.

No início da colonização, os colonos se dedicaram à policultura de subsistência, em uma estrutura minifundiária. Mas, à medida que foi se formando um excedente daquela produção, foram surgindo postos para troca de produtos, com atividade comercial caracterizada pelo sistema “colônia-venda”, com foco principal no escambo de produtos produzidos nestas terras, como manteiga, banha, açúcar, madeira, entre outros, por produtos produzidos fora da Colônia, tais quais sal, ferramentas, tecidos, louças, além de outros importados (MAMIGONIAN *apud* ROCHA, 1994).

A Colônia se desenvolveu com rapidez e, ainda no final do século XIX, vários foram os acontecimentos que contribuíram para modificar o desenvolvimento agrícola em pré-industrial. De acordo com Ficker (1965, p. 231), “o primeiro passo na industrialização de Joinville foi o abastecimento do mercado de São Francisco com produtos fabricados na Colônia Dona Francisca”.

Somou-se a isto o fato de que o sítio onde se instalou a Colônia era inadequado às atividades agrícolas, além de ser isolado tanto em termos espaciais quanto étnicos. Os colonos, que vinham de regiões onde as atividades industriais já estavam florescendo e que, muitas vezes, dominavam técnicas de transformação artesanal dos produtos agrícolas e não-agrícolas, voltaram, então, sua atenção a atividades econômicas que lhes conferissem maior autonomia, determinando um desenvolvimento produtivo favorável à industrialização (MAMIGONIAN *apud* ROCHA, 1994).

O chamado “Ciclo do Mate” também atuou de forma decisiva neste cenário. A erva mate vinha do sul do estado do Paraná em carroções, a exemplo de um exemplar do acervo do Museu Nacional de Imigração e Colonização, que circulavam pela estrada Dona Francisca, e, ao ser desembarcada em Joinville, era industrializada e depois enviada a São Francisco do Sul por via fluvial, onde era encaminhada para exportação (JOINVILLE, 1987).

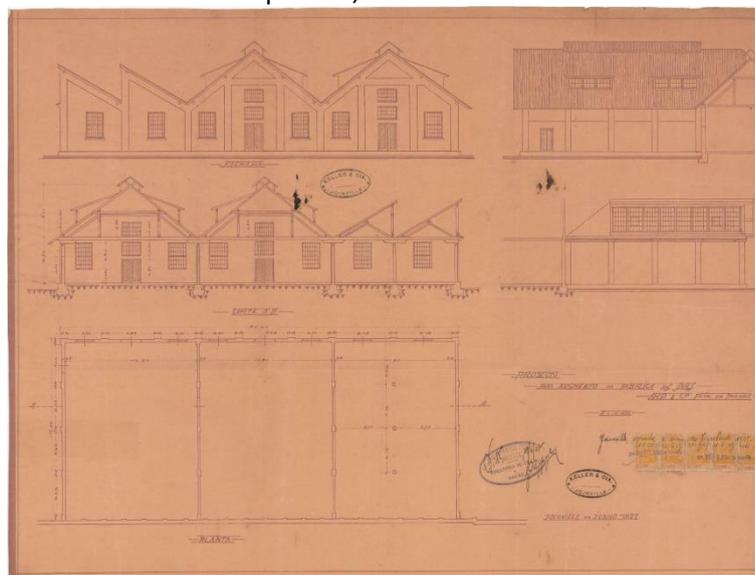
Rocha (1994) afirma que as primeiras indústrias em Joinville foram fundadas a partir de 1880, com origem no trabalho dos artesãos e no capital comercial. Segundo a autora, a maior parte destas fábricas e pequenas indústrias eram instaladas ao lado ou

mesmo dentro da residência dos proprietários. E, aos poucos, a economia da Colônia transitou de agricultura familiar de subsistência para investimentos comerciais e finalmente para a indústria.

No início do século XX, o processo de desenvolvimento econômico de Joinville se intensificou e o incremento industrial foi favorecido pela chegada da energia elétrica (1907) e da estrada de ferro. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi responsável por um novo impulso com relação ao processo de industrialização. Isto porque, com as dificuldades de importação, as pequenas indústrias existentes acabaram se expandindo para atender às necessidades do mercado interno (TERNES, 1984).

Entre as décadas de 1920 e 1940, surgiram diversos estabelecimentos industriais voltados à fabricação de produtos têxteis e, principalmente à metalurgia, à química e a produtos farmacêuticos etc., ficando evidente que, em Joinville, não houve especialização da economia, como se pode observar nas Figuras 3, 4, 5 e 6. O processo de industrialização teve, na década de 1950, sua consolidação no panorama nacional.

Figura 3 — Projeto 052/1927. Ampliação para a fábrica dos Srs. Arp e Cia., filial em Joinville



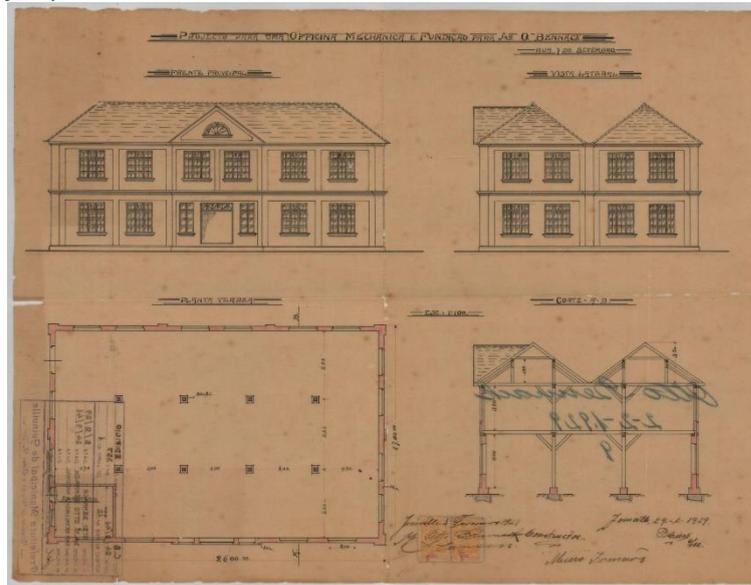
Fonte: Acervo do AHJ.

Figura 4 — Projeto 030/1928. Projeto de reforma e ampliação da fábrica dos Srs. Américo Stamm e Cia., localizada à Rua Urussanga



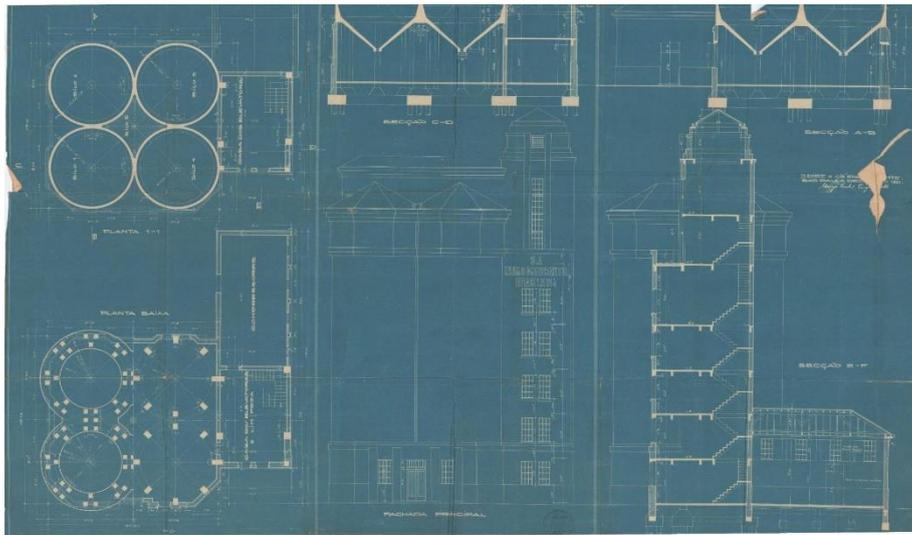
Fonte: Acervo do AHJ.

Figura 5 — Projeto 009/1929. Projeto para uma Oficina Mecânica e Fundação para o Sr. Otto Bennack, localizada à Rua Sete de Setembro



Fonte: Acervo do AHJ.

Figura 6 — Projeto 102/1937. Silos de Trigo com Casa de Elevadores da União Mercantil Brasileira S.A. Joinville



Fonte: Acervo do AHJ.

Ao analisarmos a localização das indústrias em Joinville, observa-se que era uma função urbana tipicamente central, tanto no que se refere aos escritórios administrativos quanto às próprias sedes de fábricas ou indústrias. E isto em decorrência da maneira como os estabelecimentos industriais foram sendo implantados na malha urbana.

Segundo Ternes (1993), as primeiras fábricas foram sendo instaladas, ao longo do tempo, de maneira aleatória, em barracões construídos junto às residências, no próprio centro da cidade. Aos poucos, os estabelecimentos fabris acabaram sendo envolvidos pelo tecido urbano (SANTANA, 1998), com a presença de grandes lotes em que residências e indústrias se misturavam, consequência do tipo de formação industrial da cidade, que teve suas bases na produção artesanal e em pequenas fábricas (JOINVILLE, 1965).

O que se percebe, principalmente a partir dos anos 1980, é que os estabelecimentos industriais foram sendo, aos poucos, deslocados para áreas mais distantes do centro, com áreas e condições logísticas mais adequadas àquela função urbana.

Com relação ao patrimônio industrial, o acervo de projetos arquitetônicos do AHJ se constitui em importante fonte de pesquisa para construir novas narrativas e interpretações acerca desse processo. Por meio da análise dos projetos, torna-se possível obter as mais diversas informações sobre o tipo de fábricas e indústrias que se

instalavam na cidade, sua distribuição no espaço urbano, detectar os períodos em que a expansão industrial foi mais intensa na cidade, a criação de bairros operários, os ciclos migratórios, entre outras questões.

Para Kühn (2006, p. 2), a arqueologia industrial enquanto campo multidisciplinar congrega múltiplas disciplinas e possibilita múltiplas pesquisas e estudos técnicos e teóricos acerca do patrimônio industrial, como sociologia, história, antropologia, economia, engenharia, arquitetura, artes, entre outras, portanto, pode ser compreendida como um “esforço multidisciplinar” capaz de auxiliar a elaboração de “inventários, de registro, de pesquisas histórico-documentais e iconográfica, de entrevistas, de levantamento métrico e análises de artefatos e de edifícios e conjuntos e de sua transformação no decorrer do tempo”, além de possibilitar o vislumbre de “seus materiais, de suas estruturas, de suas patologias, de sua inserção na cidade ou território, de sua forma de ligação com os variados setores da sociedade, de suas formas de recepção e percepção, e sendo reconhecidos como bem cultural, de projeto de restauração”, não somente para “estudar as manifestações físicas, sociais e culturais de formas de industrialização do passado, com o intuito de registrá-las, revelá-las, preservá-las e valorizá-las.” Sobretudo, para que “estudos dessa natureza alcançam maior profundidade se forem realizados esforços, consistentes e constantes pelos variados domínios de saber de forma articulada”.

A historiadora Cristina Meneguello (2011) considera que a arqueologia industrial, enquanto um estudo pioneiro do campo do patrimônio industrial, foi ressignificada por novas abordagens, pesquisas e metodologias. Apesar de a Carta de Nizhny Tagil, deliberada na Rússia em 2003, indicar que o patrimônio industrial enquanto campo ainda se pauta nos estudos e na metodologia da arqueologia industrial, aproximação e separação que vêm sendo realizadas por alguns historiadores, sociólogos e arquitetos e urbanistas no Brasil, sobretudo no que se refere aos roteiros do patrimônio industrial na área do turismo e na promoção e ressignificação cultural desses espaços fabris.

Nesse sentido, compreendemos que o acervo dos projetos arquitetônicos do AHJ, referenciado neste artigo, pode ser trabalhado como vestígios materiais e imateriais do patrimônio industrial da cidade de Joinville, sobretudo ao concatenarmos a definição de patrimônio industrial mobilizada na Carta de Nizhny Tagil (2003, p. 1):

Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infraestruturas, assim como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação.

Enfim, a perspectiva que a Carta de Nizhny Tagil nos proporciona vai além das edificações industriais observadas nos projetos apresentados no decorrer deste artigo, mas vislumbram novas apropriações para o patrimônio industrial a partir das habitações e locais de comércio e de serviços, que indicam como a ocupação social, a formação econômica e o crescimento demográfico foram se espalhando na demarcação urbana da cidade em diferentes períodos.

Considerações finais

O *Projeto arquitetura urbana de Joinville*, debatido neste artigo, pretende elencar algumas possibilidades de articulação deste trabalho com as múltiplas histórias da cidade de Joinville que podem ser reinterpretadas por meio dos vestígios do patrimônio industrial encontrados nos documentos arquivísticos, como plantas, alvarás e projetos arquitetônicos custodiados no AHJ.

O desenvolvimento deste projeto e a sua disponibilização pública auxiliarão para que novas pesquisas relacionadas ao patrimônio industrial de Joinville, sobretudo de indústrias e oficinas que não permanecem mais na nossa paisagem urbana. Assim como subsidiarão as políticas e pesquisas multidisciplinares em campos distintos do conhecimento para que este acervo seja apreendido enquanto fonte de pesquisa para a construção de novas narrativas sobre o mundo do trabalho e dos trabalhadores, ofícios, locais de moradias, modos e sistemas de produção, sítios fabris, maquinários, entre outras estruturas e artefatos que possam ser problematizados e patrimonializados dentro dos estudos do patrimônio industrial.

Referências

ARQUIVO HISTÓRICO DE JOINVILLE. Fotografia da fachada do Arquivo Histórico de Joinville. Joinville, 2021.

BRASIL. **Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991.** Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 9 jan. 1991, Seção I, p. 445. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm . Acesso em: 18 nov. 2021.

CARTA DE NIZHNY TAGIL sobre o patrimônio industrial, 17 de julho de 2003. Tradução - Associação Portuguesa para o Patrimônio Industrial (APPI). Disponível em: www.patrimonioidustrial.org.br Acesso em:30 nov. 2021

FICKER, Carlos. **História de Joinville:** crônica da Colônia Dona Francisca. 2. ed. Joinville, SC: Ipiranga, 1965.

GEORGE, Pierre. **Geografia Urbana.** São Paulo, SP: Difel, 1983.

JOINVILLE. **Lei n.1.182, de 20 de março de 1972.** Cria o Arquivo Histórico Municipal de Joinville. Coletânea de Leis e Decretos de 1972. Prefeitura de Joinville, 1972. p. 169-172.

JOINVILLE. **Portaria n.099 de 11 de setembro de 2015.** Aprova o Regimento Interno do Arquivo Histórico de Joinville. Diário Oficial Eletrônico do Município de Joinville nº 293 Disponibilização: 15/09/2015 Publicação: 15/09/2015, Prefeitura de Joinville, 2015. p. 1-10.

JOINVILLE. Prefeitura Municipal. **Código de obras:** Lei n.667/65. Joinville, SC: PMJ, 1965.

JOINVILLE. Prefeitura Municipal. **Plano de estruturação urbana – PEU.** Joinville, SC: PMJ, 1987. Mimeografado.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Algumas questões relativas ao patrimônio industrial. **Patrimônio:** Revista Eletrônica do Iphan, Brasília, DF, v. 4., p.1-7, 2006. Disponível em <http://www.iphan.gov.br>. Acesso em: 29 nov. 2021.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *In:* LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo, SP: Editora Moraes, 1991.

MENEGUELLO, Cristina. Patrimônio industrial como tema de pesquisa. **Anais ... I Seminário Internacional de História do Tempo Presente,** Florianópolis, UDESC, ANPUH/SC, PPGH, 2011. p.1819-1834.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História,** São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

ROCHA BRÜSKE, Dinorah Luisa de Melo. **A Área Central de Joinville:** sua configuração atual aspectos de seu processo de expansão entre 1950 e 2001. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, UFSC, 2002. 208 p.

ROCHA, Isa de Oliveira. **Industrialização de Joinville (SC):** da gênese às exportações. 1994. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 1994.

SANTANA, Naum Alves de. **A produção do espaço urbano e os loteamentos na cidade de Joinville(SC) – 1949/1996.** 1998. 232 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 1998.

SOUZA, Giane M.; BRÜSKE, Dinorah L. M. Rocha; SOUZA, Luiza M. K. O processo de patrimonialização Arquivo Histórico de Joinville – O processo de patrimonialização da arquitetura moderna e institucional como monumento e documento. Revista **Confluências Culturais**, Joinville, v. 9, n. 1: Patrimônios e sociedade: desafios ao futuro, p. 1-13, 2020.

TERNES, Apolinário. **História Econômica de Joinville.** Joinville: Meyer, 1984.

TERNES, Apolinário. **Joinville, a construção da cidade.** São Paulo: Bartira, 1993.



V ENIPAC

Encontro Internacional Interdisciplinar
em Patrimônio Cultural

PATRIMÔNIOS CULTURAIS E MEMÓRIAS

A PRESENÇA DE POPULAÇÕES NEGRAS E QUILOMBOLAS NA HISTÓRIA DE JOINVILLE

Bruna de Souza Medina | Univille | bruna_s_medina@hotmail.com
Raquel Alvarenga Sena Venera, Dra. | Univille | raquelsenavenera@gmail.com

Introdução

A história de Joinville é contada a partir da colonização europeia, em especial a alemã, que foi adotada como referência para a identidade da cidade. Com isso, várias outras etnias que contribuíram para a formação da então colônia Dona Francisca foram excluídas da narrativa oficial, principalmente os que aqui já habitavam, os luso-brasileiros e afrodescendentes, que não eram contabilizados pela companhia colonizadora em seu censo.

Todavia, documentos eclesiásticos e documentos não produzidos pela administração da colônia apontam que o número de escravizados era significativo, o que evidencia a omissão dessa população da história da cidade. Além disso, no ano de 2019, duas comunidades, “Beco do Caminho Curto” e “Ribeirão do Cubatão”, foram certificadas como remanescentes quilombolas pela Fundação Cultural Palmares.

A certificação quilombola, além de auxiliar no direito à terra, às políticas públicas e acesso aos direitos básicos, também passa a ser um marco na luta dessas populações pelo direito à cidade e à história da cidade. Uma das conquistas após a certificação foi a abertura do Curso de Licenciatura Educação Escolar Quilombola - habilitação pedagógica, iniciado no segundo semestre de 2019, na Universidade da Região de Joinville, por meio do edital nº 033/2019/PROEN. O curso visa formar professores(as) que atuam nas comunidades quilombolas da cidade e região, valorizando os conhecimentos tradicionais dessas comunidades.

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de dissertação em andamento que tem como intuito compreender narrativas de mulheres acadêmicas da Licenciatura Educação Escolar Quilombola como patrimônio. A pesquisa discute os conceitos de memória e identidade em narrativas de vida. Desta forma, ao abordar as narrativas de

mulheres em formação docente quilombola, pode-se refletir e ampliar as discussões acerca da história e identidade da cidade, assim como do patrimônio. Portanto, este trabalho visa refletir sobre a memória e identidade da cidade e discutir a história das populações afrodescendentes e quilombolas no contexto histórico de Joinville.

A história da cidade: comunidades quilombolas e educação quilombola

A região Sul, apesar da sua diversidade étnica, construiu uma narrativa histórica que negava a identidade negra. De acordo com Leite (1991, p. 35), “enquanto a identidade brasileira é inclusiva, procura contemplar a diferença étnica, a identidade do sul, se constrói pela negação do negro [...]. Um dos fortes componentes da identidade étnica da região Sul no âmbito da Nação é sua branquidade, a sua europeização”.

Ainda segundo a autora, a imagem que era perpetuada nacionalmente era de um estado branco, de um pedaço da Europa no Brasil, o estado era visto “[...] como o “lócus” de concretização do projeto imigrantista implantado desde meados do século XIX, visando principalmente o “branqueamento” do país” (LEITE, 1991, p. 7-8). Que era corroborada pela comparação entre o contexto da região com o sudeste, todavia o contexto da região era de pequenas e médias propriedades voltadas à policultura, cujo sistema escravista não era na mesma intensidade como nas demais regiões do país, no entanto a comparação entre Santa Catarina e o Sudeste era usada como referência para argumentar que no estado a escravidão era mais branda, diferente do resto do país, e que quase não havia escravos, que segundo Leite (1991, p. 16), levou a construção de mitos que

[...] a escravidão teria aí sido mais branda porque o senhor possuía menor número de escravos e trabalhava lado a lado de seu escravo. A de que no Sul houve menos discriminação racial e se construiu um sistema de posições sociais mais igualitárias porque os negros eram raros e não ameaçaram os interesses dos brancos. Esses mitos beiram a ingenuidade, o simplismo, mas muitas vezes por trás deles se esconde uma justificativa para o “esquecimento”, para a aceitação da desigualdade, ou para a afirmação da suposta democracia racial.

Com isso, a presença negra era minimizada ou inexistente na historiografia, o enfoque era dado aos imigrantes europeus que fundaram colônias no estado e trouxeram progresso e desenvolvimento. O que evidencia o silenciamento da história da população negra em Santa Catarina. Mesmo Santa Catarina tendo uma grande

diversidade étnica, o que sobressai é a narrativa do imigrante europeu, em especial os alemães. A cidade de Joinville, ao Norte do estado, exemplifica muito bem essa narrativa germânica. Segundo Souza, Prateat e Vicenzi (2021, p. 34), Joinville “[...] em sua representação social, midiática e governamental, pouco enfatizou a presença de populações afrodescendentes na composição da história do município, fato esse que culminou para a rejeição e pouca representatividade dessa comunidade no local”.

A narrativa de Joinville então evidencia muito bem a imagem de imigração europeia do estado, e percebe-se que há várias tentativas de perpetuar essa retórica em uma busca incansável por uma identidade germânica, que é acrescida pelo forte investimento de governantes e da elite local na manutenção desta narrativa, como aponta o historiador Dilney Cunha (2008, p. 109): “Desde o princípio, era do interesse das elites locais destacar em seus discursos a ideia de que a colônia-cidade foi construída pelo trabalho dos imigrantes germânicos, provando assim a sua superioridade em relação aos demais grupos”. Tal discurso fortalece a “idealização da imagem do imigrante europeu, principalmente germânico, como único propulsor da construção da história joinvilense permeou, e ainda permeia o imaginário popular” (SOUZA; PRATEAT; VICENZI, 2021, p. 34-35).

Tanto que a história da cidade era narrada a partir do episódio da chegada dos imigrantes em 1851, quando era chamada de colônia Dona Francisca. O território da província era o dote de casamento da princesa Francisca Carolina com o francês François Ferdinand Philippe. O príncipe contratou a Sociedade Colonizadora de Hamburgo, que foi a responsável por trazer os imigrantes europeus para colonizar a província. É importante salientar que nesse momento o império estava extinguindo o tráfico de escravos e buscando implementar o trabalho livre através do incentivo à imigração europeia. A Sociedade Colonizadora de Hamburgo solicitou então ao império que o uso de escravo fosse proibido na colônia Dona Francisca, contudo “[...] a intenção explícita dos empresários hamburgueses, longe de combater o sistema escravista e apoiar uma causa humanitária, era isolar a colônia, impedir o contato com os brasileiros e dessa forma manter puro o “caráter alemão” dos colonos” (CUNHA, 2008, p. 109). Todavia, isso não impediu o uso de escravizados pelos colonos, umas das estratégias era o trabalho de escravos de ganhos, escravizados que aprendiam uma profissão e eram alugados pelos seus senhores (CUNHA, 2008).

E sabe-se “que a região onde se estabeleceu a colônia Dona Francisca era habitada desde pelo menos o início do século XIX por varias famílias luso-brasileiras e seus escravos negros” (CUNHA, 2008, p. 109). A partir de documentos eclesiásticos e outros documentos não produzidos pela administração da colônia, é possível perceber que o número de escravos era significativo, contudo, estes, assim como os luso-brasileiros, não eram contabilizados no censo oficial da companhia colonizadora, como aponta Guedes (2007). Como, por exemplo, Cunha (2008, p. 111) revela em sua pesquisa que “os registros eclesiásticos católicos de Joinville também indicam a presença significativa de negros na cidade. De 1857 a 1889 ocorreram ali 74 óbitos, 123 batizados e 30 casamentos de afro-brasileiros”. Guedes (2007, p. 5) também aponta que nos documentos “foram encontrados somente nos livros de batismo e óbitos de ingênuos entre 1872 e 1886 na cidade de Joinville os registros de 53 escravas trabalhando em 38 famílias com nomes que não indicavam ser de imigrantes estrangeiros, mas sim de luso-brasileiros”. Esses dados evidenciam que a população negra na cidade não era insignificante, como a historiografia chegou a apontar, eles eram um número considerável da população da colônia e constituíram famílias.

A negação do outro negro, que fala Leite (1991) se faz presente na história de Joinville com a omissão da participação dos negros na construção da cidade e, como destaca Cunha (2008, p. 119),

apesar da tolerância da sociedade local, o cotidiano dos afro descendentes de Joinville foi marcado pelo preconceito e pela discriminação. Trazendo ainda o estigma da escravidão, não tiveram chance de competir em pé de igualdade com os colonos germânicos, que se tornaram mão-de-obra preferencial. Enquanto, os primeiros eram geralmente vistos como “atrasados, preguiçosos”, os últimos eram representados como “trabalhadores, disciplinados, promotores da civilização e do progresso”. Dificultou-se assim a inserção dos negros na sociedade local.

Entretanto, nos últimos anos, o movimento negro, em conjunto com pesquisadores locais, trabalha para que a discussão das populações negras de Joinville tenha espaço no debate público. Um exemplo é a pesquisa do historiador Dilney Cunha, que identificou que no Cemitério dos Imigrantes de Joinville, local dedicado à memória dos imigrantes europeus, há 14 afrodescendentes sepultados. No dia 21 de novembro de 2009, foi inaugurado um cenotáfio, simbolizando que, a partir daquele momento, o

Cemitério dos Imigrantes poderia também ser interpretado como um monumento à presença de negros na história da cidade. Além disso, durante a Semana da Consciência Negra de Joinville, ocorre, desde 2010, uma performance que encena, após o cortejo em direção à Praça da Bandeira, a lavagem ritual do Monumento ao Imigrante. O ato simbólico envolve pessoas de religiosidades afro-brasileiras, tais como o candomblé e a umbanda (MACHADO, 2018).

De acordo com Leite (1991, p. 33), “a legitimidade e a importância dos diferentes grupos étnicos existentes no Sul passou pelo acesso a terra, pelo seu reconhecimento no território, pela sua inclusão no sistema de direitos sociais [...]”. Sendo assim, o reconhecimento de uma comunidade como remanescente quilombola e o direito ao território são fundamentais para a visibilidade da história das populações negras, ao acesso a políticas públicas e na luta contra a desigualdade social.

Os quilombos eram territórios de escravos que fugiam da escravidão. Nesse espaço eram organizadas fugas em busca da liberdade, mas também era um espaço comunitário em que podiam expressar e viver sua cultura. Era um território de comunidade, em que famílias viviam e se sustentavam através da agricultura e criação de animais (SOUZA; PRATEAT; VICENZI, 2021, p. 25-26). É preciso salientar que “[...] a compreensão histórica destes vai muito além do território geográfico, pois narra uma perspectiva cultural de existência e resistência” (SOUZA; PRATEAT; VICENZI, 2021, p. 25). Além disso, é preciso considerar que hoje as comunidades quilombolas se modificam, pois os sujeitos sempre estão em construção e a cultura e as tradições acompanham o tempo presente. Segundo Furtado, Pedroza e Alves (2014, p. 113),

[...] os quilombos existentes ainda hoje no Brasil configuram-se como tentativas de não absorção da identidade não hegemônica. Assim como no passado colonial, a identidade quilombola se constrói, ainda atualmente, como uma identidade de luta e resistência: antes contra a captura e a escravidão; hoje contra a invisibilidade e a negação da existência desses sujeitos enquanto quilombolas.

Em Santa Catarina, as comunidades quilombolas possuem uma organização social e política diversificada, de acordo com o contexto de cada localidade. Os quilombos são espaços históricos culturais formados não só pelas revoltas e fugas, mas também se constituíram como lugar de luta e estratégia em busca de autonomia

[...] através de compra de cartas de alforrias ou de pequenas áreas de terra, muitas delas adquiridas por prestação de serviços ou doações através de testamentos deixados por ex-senhores. Esse processo garantiu a liberdade e os meios de sobrevivência de comunidades que se formaram nas franjas ou dentro das terras de antigas fazendas escravocratas. No pós-abolição, esses espaços continuaram a se constituir em lugares de resistência, no campo ou na cidade, comportando várias experiências e saberes herdados e transmitidos, que atravessam o tempo, e compõem os verdadeiros quilombos contemporâneos. Espaços de resistências similares aos quilombos históricos e que encontram eco nas reivindicações por direitos no presente (SANTA CATARINA, 2018, p. 23).

A certificação de comunidades quilombolas em Joinville é um grande avanço contra a invisibilidade dos afrodescendentes na história da cidade. Em 2019, duas comunidades receberam a certificação: a “Beco do Caminho Curto” e a “Ribeirão do Cubatão”. Essas comunidades também estão presentes em cidades próximas a Joinville, como São Francisco do Sul, com a comunidade “Tapera”, e Araquari, com as comunidades “Itapocu” e “Areias Brancas”, ainda não certificadas. É preciso destacar que o acesso à história dessas comunidades ainda é difícil. Como já mencionado, o apagamento histórico dessa população se deu também na historiografia e em documentos da colônia. E quando elas passam pelo processo de certificação, um dos documentos entregues à Fundação Cultural Palmares é um relato da história da comunidade, realizado pela própria comunidade.

No documento do processo de certificação da comunidade “Beco do Caminho Curto” constam algumas informações sobre a ocupação do território onde é a comunidade. É abordado que ela é formada em sua maioria por afrodescendentes trabalhadores braçais de uma antiga usina de açúcar, chamada Usina Bandeirantes, pertencente ao D'Aumale. Segundo o documento, os primeiros habitantes negros a ocuparem o território, onde hoje é Joinville, vieram em 1658 devido ao paulista Manoel Lourenço de Andrade, que a mando do Rei de Portugal veio para colonizar a região. A partir de então, foi fundada a colônia Nossa Senhora da Graça do Rio São Francisco do Sul. Naquela época, parte do território que hoje pertence a Joinville fazia parte da colônia de São Francisco, onde mais tarde se instalou a fazenda de cana-de-açúcar e a comunidade “Beco do Caminho Curto”. Há cerca de 50 famílias vivendo na comunidade, sendo que 25 destas famílias vivem no local há mais de 50 anos. Ademais, a comunidade não possui nenhum registro histórico oficial e

vive em exclusão social, já que a região é afastada do centro da cidade, os moradores têm dificuldade de acesso a transporte e também enfrentam problemas de infraestrutura - a água e a luz não chegam a todos os moradores (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2019a).

No documento da comunidade “Ribeirão do Cubatão” constam algumas informações que apontam que aquela região onde se concentra a comunidade era a Vila de São Francisco do Sul, que hoje é o bairro Cubatão. O território já é ocupado há 100 anos, conta com cerca de 50 moradores e fica localizado numa área rural. Segundo o documento, as habitações eram individual, coletiva ou familiar, dependendo dos arranjos familiares dos escravos. As construções eram de pau a pique cobertas de palha e abrigavam cerca de dois a cinco escravos, eram moradias simples e sem muita resistência ao tempo (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2019b).

A certificação possibilita também investigar a história dessas comunidades através dos registros na documentação do processo, uma vez que não possuem registros históricos oficiais. O acesso à certificação de remanescente quilombola propicia inúmeros ganhos para essas populações, através do registro histórico oficial de sua história, o acesso a políticas públicas e de infraestrutura nas comunidades. Uma das conquistas em Joinville após a certificação foi a abertura de uma Licenciatura Educação Escolar Quilombola, na Universidade da Região de Joinville, ainda em 2019, mesmo ano do reconhecimento da certificação. Um ponto importante a destacar é que a turma é totalmente composta por mulheres.

A educação quilombola é um espaço no qual a escola interage com a comunidade. Ela participa da cultura local, em que os saberes dos professores e da comunidade são considerados “potencializando o reconhecimento das identidades locais” (CASTILHO; SANTANA, 2019, p. 42). Ela abarca em sua diretriz os conceitos que são importantes para os quilombolas, como ancestralidade, oralidade, territorialidade, memória e cultura (BRASIL, 2011), desta forma,

a educação escolar quilombola, através da realização de diferentes projetos pedagógicos, pode contribuir efetivamente para a compreensão dessas memórias, histórias, saberes, idiomas culturais, formas de resistência que constituíram esses processos de formação dos quilombos do passado ao presente. Neste sentido, a educação escolar pode investir em práticas que questionem as visões fixas e

ultrapassadas de quilombos como pode combater práticas de dominação e de pré-noções discriminatórias em relação aos negros do país (SANTA CATARINA, 2018, p. 27).

O Caderno de Políticas Educação Escolar Quilombola, realizado pelo governo do estado de Santa Catarina (2018), aborda o projeto pedagógico da educação quilombola elaborado com participações de lideranças de diversas comunidades do estado. O caderno traz os eixos temáticos da educação quilombola, são eles: ancestralidade, oralidade, mulher quilombola, cultura afro-brasileira, territorialidades e saberes locais e tecnologias autossustentáveis.

A respeito da ancestralidade, ela é o

“principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. [...] A ancestralidade refere-se à experiência dos denominados griots (pronuncia-se griô), os velhos considerados sábios contadores de histórias, conhecidos por sua sabedoria e transmissão de conhecimento na resolução dos conflitos, sobre experiências da vida comunitária [...]” (OLIVEIRA, 2012, *apud* SANTA CATARINA, 2018, p. 34).

Já a oralidade é uma tradição histórica e cultural dessas comunidades, na qual os griots transmitem seus saberes de modo a expressar a memória social da comunidade, que faz

[...] parte de um processo de educação quilombola. Neste momento, noções de descendência comum, laços de parentesco que integram noções de família e de comunidade são apreendidos e referenciados como forma de manter a cultura. Assim, a oralidade, a coletividade e a memória são aspectos indissociáveis da educação quilombola (SANTA CATARINA, 2018, p. 35).

Acerca da territorialidade, como já mencionado, o reconhecimento dessas comunidades e de suas identidades passa pelo acesso à terra, é o lugar de pertencimento, de luta e de cultura dessas populações, que as conectam com a ancestralidade e a oralidade, ela não é apenas a forma de sustento, de trabalhar, “[...] o território quilombola e todas as manifestações consideradas de vital importância para essas comunidades constituem um patrimônio cultural a ser protegido pelo Estado brasileiro. Eles guardam memórias, histórias, saberes e capacidade de resistência à opressão” (SANTA CATARINA, 2018, p. 37).

Os saberes locais e tecnologias autossustentáveis apontam a relação com a natureza, a forma de tratar e cuidar desta, que está ligada aos conceitos anteriores, os saberes sobre a natureza são passados oralmente, recebidos dos ancestrais e realizados no coletivo. Entretanto, muitas comunidades vêm enfrentando problemas sobre as suas reservas naturais devido ao agronegócio que tem prejudicado “[...] a proteção e manutenção da biodiversidade e das formas tradicionais de cuidar da natureza existente nos territórios quilombolas [...]”, um projeto vem sendo elaborado para “[...] a partir dos saberes locais que permitam a preservação e a conservação dos recursos naturais em consonância com as tradições da comunidade quilombola” (SANTA CATARINA, 2018, p. 38-39).

Sobre as mulheres quilombolas, elas desempenham e ocupam diversos papéis na família, na política e no trabalho dentro da comunidade e têm desempenhado historicamente um “[...] papel na produção de pertencimento étnico-racial, por meio dos múltiplos processos pelos quais ocorrem a socialização e transmissão da cultura, da história, da memória e da ancestralidade” (SANTA CATARINA, 2018, p. 36).

Desta forma, percebe-se que a educação quilombola parte do reconhecimento e da valorização da cultura afro-brasileira e seus saberes e tradições aliados ao trabalho com toda a comunidade. A escola transborda de seus muros e participa ativamente do cotidiano das pessoas, da comunidade, como salienta o Caderno de Política Educação Escolar Quilombola.

Daí a importância do uso de metodologias educacionais que valorizem as contribuições africanas e afro-brasileiras, inserindo as dimensões da coletividade, da corporalidade, da ludicidade, da musicalidade, da religiosidade e da ancestralidade como forma de produzir e fortalecer a cultura negra e afro-brasileira, a identidade cultural e étnico-racial dos quilombos. A oralidade e o rememorar da ancestralidade garantem o resgate dos valores das africanidades na formação da humanidade e na composição da sociedade brasileira. A abordagem desta temática deve ir além do prisma da escravidão, devendo propiciar outros olhares sobre a história, promovendo o protagonismo dos(as) negros(as) na formação histórica, composição identitária e contribuições destes grupos étnicos para a formação do país (SANTA CATARINA, 2018, p. 36-37).

Os eixos temáticos aqui apresentados e a valorização da cultura africana e afro-brasileira estão presentes também no curso de Licenciatura Educação Escolar Quilombola da Univille, que, ao abarcar esses pontos, se torna um marco na luta dessas

comunidades junto com a certificação e na consolidação de sua presença na história da cidade. Ademais, “a presença das mulheres quilombolas na universidade qualifica a academia e reforça a utilidade social do saber acadêmico, construindo pontes com as questões quilombolas e as lutas pelo e no território” (SOUSA; LIMA; SOUSA, 2020, p. 89). Essas mulheres futuras professoras e quilombolas têm um papel importante na luta e resistência das comunidades remanescentes.

Considerações finais

Como exposto ao longo do texto, a narrativa oficial de Joinville foi construída a partir da imigração alemã, excluindo as demais, principalmente as populações afro-brasileiras, que, como mostram os registros, já ocupavam o território onde hoje é a cidade e que aqui constituíram família e fizeram parte da construção da colônia Dona Francisca.

Joinville é uma cidade com uma grande diversidade étnica decorrente dos fluxos de migração e imigração ao longo da sua história, todavia, quando constrói sua narrativa apenas em uma identidade, corre-se o risco de uma história única, como Adichie (2019) aponta, e o perigo é que ela “[...] rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos” (ADICHIE, 2019, n.p.).

Esse processo de classificação e de exclusão social de determinadas identidades na sociedade brasileira pode ser visto ao estudarmos as condições das populações negras. Se considerarmos as práticas de significação historicamente praticadas no Brasil, o racismo ainda é presente e estrutural, a identidade negra é classificada como negativa, o seu lugar é o da exclusão, e isso tem consequências materiais na vida dessas pessoas. E em relação às mulheres negras, pode-se dizer que elas sentem mais o impacto da negação da identidade, da negação de uma humanidade, visto que elas enfrentam o racismo e o machismo, inclusive de mulheres, todos os dias. Enquanto as mulheres brancas lutavam por direitos civis, as mulheres negras lutavam e ainda lutam para serem reconhecidas como humanas. Sua existência incomoda, sua voz escancara a desigualdade estrutural, perpassada por questões raciais, de gênero e de sexualidade e, como aponta Ribeiro (2017, p. 87), “[...] o grupo que sempre teve o poder, numa

inversão lógica e falsa simetria causada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes [...]”.

Esses grupos estão reivindicando suas identidades e algumas vezes buscando no passado, na história, um marcador de suporte ao mesmo tempo em que dão novos significados às suas identidades nesse jogo identitário e político, nessa disputa em que a identidade essencialista (fixa e determinada) e a não essencialista (fluída e em transformação no tempo) estão em tensão, podendo ser usadas ao mesmo tempo por um grupo para marcar sua identidade. A busca pelo passado, pela origem histórica, visa afirmar e manter determinadas identidades, assim como criar e fixar novas. Este processo está ligado e diz respeito ao presente, ao contexto em que essas identidades redescobrem o passado para firmarem positivamente suas existências. As narrativas de memórias têm sido usadas por alguns grupos étnicos para reagirem contra sua marginalização e exclusão social, se ancorando nas suas origens. Entretanto, os grupos hegemônicos também recorrem às histórias de origens para afirmarem suas identidades (WOODWARD, 2014; SILVA, 2014).

Nesse processo, os indivíduos e os grupos acionam as suas memórias para construir sua narrativa, exteriorizar sua história e definir sua identidade, que é construída através do discurso, da narrativa. Esse passado, que visa sustentar a identidade a partir de uma suposta origem, possibilita uma espécie de autenticação, que acaba sendo importante para a afirmação política, como no caso do reconhecimento de comunidades quilombolas.

A certificação, então, além de reafirmar a presença negra na cidade, evidencia um processo de apagamento destas populações na memória e identidade da cidade, mas que nos últimos anos e agora, com o reconhecimento de remanescente quilombola, passa a ganhar destaque e reafirmar-se como pertencente à cidade, disputando seu lugar na memória e identidade de Joinville.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. [Não paginado].

BRASIL. Ministério da Educação. Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação (CNE). Texto Referência para a elaboração das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola. Brasil, DF: CNE, 2011.

CASTILHO, Suely Dulce de; Gonçalves, Eva Almeida de SANTANA. ETNOSABERES E FORMAÇÃO DE PROFESSORES QUILOMBOLAS: REFLEXÃO A PARTIR DO OLHAR DE DOCENTES. *Expressa Extensão*, v.24, n.1, p. 40-54, jan-abr, 2019.

CUNHA, Dilney. **História do trabalho em Joinville: gênese**. Santa Catarina: Toda letra, 2008. 135 p.

FERNANDES, Rhuan Carlos; CARELLI, Mariluci Neis; MEIRA, Roberta Barros. Insurreições patrimoniais: os espaços negros no cemitério do imigrante em Joinville, SC. SOSSAI, Fernando (*et al*). **Patrimônio e sociedade: desafios afuturo**. Joinville – SC: Editora da Univille, 2020. Disponível em: <https://enipac2019.com/index.php/e-book/>.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Ministério da Cultura. **PROCESSO 01420.011206/2013-18**: comunidade quilombola beco do caminho curto. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2019a. 34f. Departamento de Proteção ao Patrimônio Afro-brasileiro.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Ministério da Cultura. **PROCESSO 01420.102078/2019-06**: comunidade quilombola Ribeirão do Cubatão. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2019b. 33f. Departamento de Proteção ao Patrimônio Afro-brasileiro.

GUEDES, Sandra P. L. de Camargo. A escravidão em uma colônia de “alemães”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. **Anais** [...]. São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em: <https://data.uni-plages.edu.br/mestrado_educacao/dissertacoes/ce32f47f210eaa845be52b665f264754.pdf>.

LEITE, Ilka Boaventura. **Descendentes de Africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação**. Textos e Debates: Núcleo de estudos sobre identidades e relações interétnicas, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 5-42, 1991.

MACHADO, Diego Finder. **Nós difíceis de desatar: reaberturas do passado e sobreposições de narrativas patrimoniais sobre a presença negra em Joinville (SC)**. Revista Confluências Culturais, Joinville, SC, v. 7, n. 1, p. 21-35, mar. 2018.

REBELATTO, Martha. **Fugas escravas e quilombos na Ilha de Santa Catarina, século XIX**. 2006. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017, 112p.

SANTA CATARINA. Governo do Estado. Secretaria de Estado da Educação. **Política de educação escolar quilombola**. Florianópolis: Secretaria de Estado da Educação, 2018. 80 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção Social da identidade e da diferença In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p.73-102.

SOUSA, Amária Campos de; LIMA, Débora Gomes; SOUSA, Maria Aparecida Ribeiro de. Da comunidade à universidade: trajetórias de luta e resistência de mulheres quilombolas no Tocantins. In: DEALDINA, Selma dos Santos (Org.). **Mulheres Quilombolas**: territórios de existência negras femininas. São Paulo: Sueli Carneiro – Jandaíra, 2020, p. 88-96.

SOUZA, Sirlei. **Narrativas Imigrantes**: tramas comunicacionais e tensões da imigração haitiana em Joinville/SC (2010-2016). 2019. 267f. Tese (Doutorado) – Curso de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SOUZA, Sirlei de; PRATEAT, Jonathan; VICENZI, Tales (org.). **Quilombola**: um olhar sobre as populações afrodescendentes em Joinville (sc) e região. Joinville: Univille, 2021. Ebook.

WOODWARD, Katryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.



(RE)CONHECENDO O PATRIMÔNIO CULTURAL DE GRÃO-PARÁ/SC

Tatiane Soethe Szlachta | Prefeitura Municipal de Grão-Pará | tatianesoetheszlachta@outlook.com

Geovan Martins Guimarães | Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL | geovan.guimaraes@hotmail.com

Introdução

A presente pesquisa foi realizada, em 2020, no âmbito do projeto de extensão “Um olhar sobre o patrimônio”, desenvolvido na Universidade do Sul de Santa Catarina — UNISUL sob coordenação da professora Bruna Cataneo Zamparetti e do professor Geovan Martins Guimarães. Nesse sentido, realizamos um inventário do patrimônio cultural do município de Grão-Pará/SC, visando identificar quais patrimônios os munícipes consideram representativos de sua história e cultura e se algum deles possui reconhecimento oficial. Para isso, inicialmente consultamos o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — IPHAN, a Fundação Catarinense de Cultura — FCC e a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, órgãos públicos responsáveis pela gestão do patrimônio nas diferentes esferas. A seguir, houve a aplicação de questionários online com o uso da ferramenta *Google Forms*, onde a população do município foi consultada visando identificar o que considera como patrimônio do município. Baseado no resultado da aplicação, selecionamos três dos patrimônios citados para o preenchimento de fichas de inventário, seguindo as orientações do “Guia de Aplicação de Inventários Participativos” do IPHAN. Para o preenchimento das fichas, foram consultadas bibliografias que tratavam da história do município e dos bens inventariados e realizadas entrevistas com dois moradores do município a respeito de um dos patrimônios inventariados.

Tal pesquisa se fez necessária, principalmente, para diagnosticar o que a população considera representativo de sua história e cultura, visto que nem sempre os bens com reconhecimento oficial refletem a visão de patrimônio da população que o

detém. Em muitos casos, são reconhecidos os patrimônios referentes à classe dominante, deixando os demais bens invisibilizados.

História e patrimônio cultural no município de Grão-Pará

O município de Grão-Pará está localizado no sul de Santa Catarina, em área de encosta da Serra Geral. Devido à sua localização, distante dos grandes centros econômicos que movimentaram a economia durante os séculos de colonização, a região não despertou interesse inicialmente. Desta forma, apenas no final do século XIX, quando se multiplica a criação de colônias no estado de Santa Catarina, seu território vai ser efetivamente ocupado por grupos não-indígenas. Até então, a região de encosta da Serra Geral havia sido habitada por ao menos três grupos distintos: os caçadores-coletores, os ceramistas Jês Meridionais e os Laklãnõ/Xokleng.

Os caçadores-coletores portadores da tradição Umbu foram os primeiros a habitar a área de pesquisa. Tinham sua economia baseada na caça e na coleta, assentando-se junto a pequenas calhas fluviais, colinas, colos e platôs mais interiorizados, locais que apresentavam condições favoráveis à sobrevivência do grupo. Sua cultura material era marcada pela presença de material lítico bem elaborado, com destaque para as pontas de projétil (FARIAS, 2005).

Os vestígios pertencentes a tais grupos são encontrados em toda a região, principalmente por agricultores durante suas atividades de preparo do solo para o plantio. O registro de sítios arqueológicos desta ocupação teve início com a pesquisa de Farias (2005), prosseguindo nos anos seguintes com pesquisas de licenciamento ambiental e o projeto Arqueologia na Mata Atlântica, desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Educação Patrimonial e Arqueologia da Universidade do Sul de Santa Catarina – Grupep/Unisul. Até o momento, foram encontrados vestígios dos grupos caçadores-coletores, tais como líticos e manchas escuras no solo, em 33 sítios arqueológicos do município.

Posteriormente, em meados do primeiro milênio da era cristã, aparecem vestígios relacionados aos Jês Meridionais. Trata-se de um grupo que tinha sua subsistência baseada na caça, coleta principalmente do pinhão e cultivo de alguns alimentos, como mandioca, milho e abóbora (CORTELETTI *et al.*, 2016). Seus vestígios foram encontrados em áreas de altitude elevada, próximas à Serra do Corvo Branco,

durante o acompanhamento arqueológico das obras de pavimentação da SC-370, em trecho que liga os municípios de Grão-Pará e Urubici. Anos depois, um novo sítio é registrado no contexto do projeto “*Je Landscapes of Southern Brazil*”, totalizando três sítios arqueológicos desta ocupação no município contendo cerâmicas da tradição Taquara/Itararé, estruturas subterrâneas e montículos. Os vestígios, por vezes associados a material lítico vinculado à tradição Umbu, sugerem uma possível reocupação dos sítios ou integração entre grupos caçadores-coletores e ceramistas Jês.

Algo peculiar acontece no sítio arqueológico denominado “Estrutura Subterrânea Descampado”, registrado pela primeira vez em 2008, durante as atividades do “Programa de Levantamento Prospectivo e Monitoramento Arqueológico na Área de Pavimentação da Rodovia SC-370 — Trecho Urubici — Grão-Pará/Santa Catarina”. Em sua ficha de registro, consta que abrange uma área estimada de 2.500 m², onde foi evidenciada a ocorrência de uma estrutura subterrânea, dez montículos e um artefato lítico. No âmbito do projeto “*Je Landscapes of Southern Brazil*”, o sítio arqueológico é cadastrado novamente e passa a ser denominado “Corvo Branco (SC-GP-16)”. A descrição dos vestígios arqueológicos também muda. São localizadas cerca de 150 cavidades e montículos distribuídos em uma área de cerca de quatro hectares.

O fato de o mesmo sítio arqueológico ter sido registrado duas vezes pode ser atribuído à desatualização do Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos – CNSA/IPHAN, onde deveriam estar listados todos os sítios registrados em território brasileiro. Deste modo, ao realizar uma pesquisa arqueológica, os pesquisadores não têm acesso às informações dos sítios já registrados em pesquisas anteriores. No entanto, a causa maior de surpresa é a divergência na descrição dos vestígios encontrados em sua extensão.

Além dos vestígios relacionados à ocupação pré-colonial, o patrimônio cultural de Grão-Pará apresenta elementos relacionados à colonização não-indígena, iniciada em 1882 com a criação da Colônia Grão-Pará. A partir de então, se dirigem para a região imigrantes vindos principalmente da Alemanha, Itália e Polônia, que se estabelecem no atual município de Grão-Pará e implantam seu modo de vida.

Cabe destacar que, na época em questão, viviam na região da encosta da Serra Geral os indígenas Laklãnõ/Xokleng, deslocando-se para o planalto e litoral conforme a disponibilidade de alimentos e fatores socioculturais (FARIAS, 2005). Com o contato entre indígenas e imigrantes europeus, ocorre a disputa por terra e alimento, que estão

entre os principais motivos para o conflito entre os dois grupos. Dall’Alba (1973, 1986, 2003) descreve inúmeros embates que causaram mortes de ambos os lados. Além disso, o autor fala da atuação dos bugreiros, colonos que se especializaram em caçar e matar os indígenas. Segundo relatos trazidos por seus entrevistados, após assassinar os indígenas, os bugreiros levavam consigo pertences de suas vítimas, que guardavam como recordação e exibiam como troféus. Tratam-se de objetos da cultura material Laklãñõ/Xokleng, dos quais podem ser citados os arcos, flechas, cestarias, cerâmicas e artefatos líticos. Com o extermínio físico dos indígenas, restaram apenas estes vestígios de sua cultura material, as memórias dos que viveram naquela época e os relatos passados de geração para geração.

Após o extermínio dos indígenas, a colonização prossegue. Avançam as derrubadas para a construção de casas, roças e pastagens. Gradualmente, aparecem as atafonas, engenhos, serrarias e comércios. As comunidades passam a se desenvolver ao redor das igrejas, construídas como lugares de manifestação da fé dos imigrantes. O modo de vida europeu é adaptado às condições encontradas na Colônia Grão-Pará e ressignificado a partir do contato com elementos de outras culturas.

O patrimônio cultural passa então a ser formado pela mistura de elementos trazidos por imigrantes e pelo patrimônio cultural dos povos indígenas, presente mesmo após seu extermínio. Tais elementos podem ser percebidos ainda hoje nas práticas religiosas, celebrações e festividades, onde se destacam a Festa de São João Batista e as celebrações em homenagem à Nossa Senhora Aparecida; na gastronomia, na língua e em canções trazidas pelos imigrantes de seus países de origem; nas construções, saberes, fazeres, crenças etc. Dentre os bens materiais referentes à colonização, podemos citar ainda sete sítios arqueológicos registrados durante o acompanhamento das obras de pavimentação da SC-370, que compreendem uma atafona e engenho movidos a roda d’água, três engenhos, uma atafona em conjunto arquitetônico e uma serraria.

Após breve descrição do contexto histórico e cultural do município, identificando alguns elementos do patrimônio cultural, coube verificar se estes bens são reconhecidos pela população que os detém, bem como pelos órgãos de preservação do patrimônio.

Desenvolvimento da pesquisa

A pesquisa foi desenvolvida entre os meses de abril e julho de 2020, momento em que vivíamos a pandemia de Covid-19, portanto, precisou ser adaptada ao contexto de restrição do convívio social imposto pelos órgãos de saúde pública. Desta forma, o levantamento de informações para identificação dos patrimônios culturais reconhecidos pela população do município e o preenchimento das fichas de inventário tiveram que ser feitos principalmente de forma online.

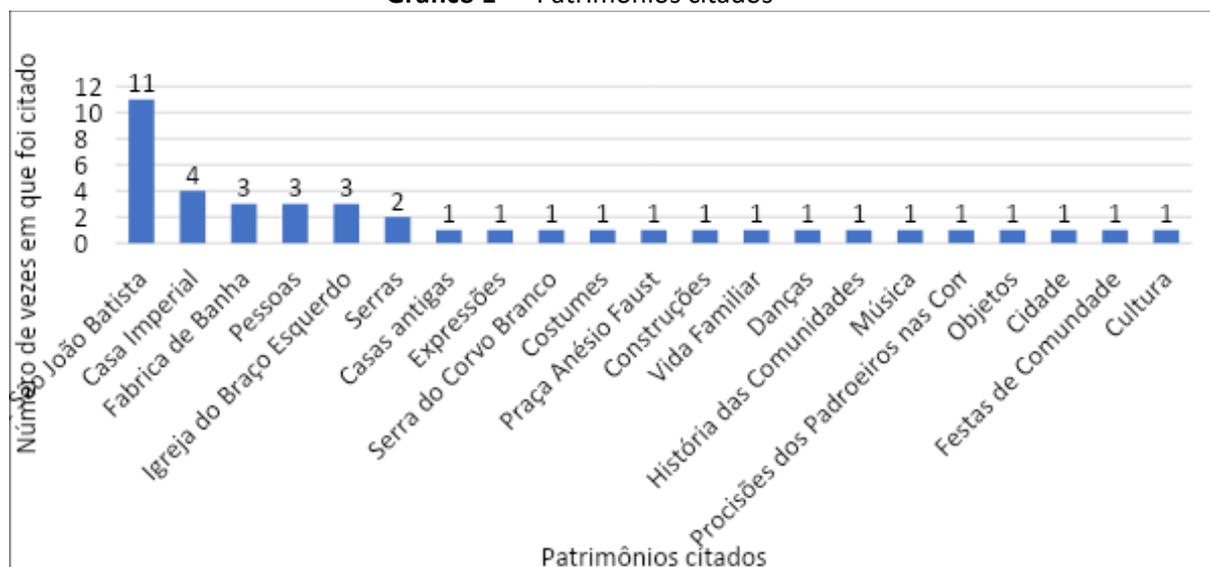
Em um primeiro momento, foram consultados os órgãos de gestão do patrimônio cultural, buscando saber se já haviam sido realizados levantamentos patrimoniais em Grão-Pará e se havia bens tombados ou registrados no município. Ao consultar as informações disponíveis no site do IPHAN e da FCC, constatamos que não havia bens do município reconhecidos em esfera federal ou estadual. O contato com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura foi feito por e-mail. Ao questionar sobre o reconhecimento de bens patrimoniais através de registro e tombamento e da realização de inventários, recebemos apenas um panfleto de comemoração aos 55 anos do município, completados em 2013. Em seu conteúdo, o arquivo enviado pela Secretaria trazia um breve histórico do município, ressaltando aspectos relacionados à sua economia, características naturais e colonização, contando uma história a partir da criação do patrimônio dotal da Princesa Isabel. Desta forma, percebemos que não foram realizadas pesquisas em prol do patrimônio de Grão-Pará.

Apenas em julho de 2021, após a finalização da pesquisa, é realizado o reconhecimento de um patrimônio cultural. Trata-se da Festa de São João Batista, tombada através do Decreto-lei nº 2.202/2021. Percebe-se que o instrumento utilizado para o reconhecimento do bem é equivocado, pois o tombamento se aplica apenas ao patrimônio material, cabendo ao patrimônio imaterial o registro. Além disso, o reconhecimento da festividade como bem cultural foi realizado pelo poder público sem consultar a população que o detém.

Após a consulta aos órgãos oficiais, houve a aplicação de questionários quali-quantitativos com a população, utilizando a ferramenta *Google Forms*. A divulgação do link de acesso foi realizada através das redes sociais, entre os dias 20 e 30 do mês de maio, período no qual o questionário permaneceu aberto a respostas. Ao final da aplicação, havia 25 respostas a serem analisadas, o que corresponde a 0,37% da população do município.

A principal questão oferecia uma breve definição do conceito de patrimônio cultural e, em seguida, pedia que fossem elencados os patrimônios culturais do município. Os patrimônios e a frequência em que foram citados podem ser vistos no gráfico abaixo.

Gráfico 1 — Patrimônios citados



Fonte: Elaborado pelos autores com base na pesquisa.

A Festa de São João Batista foi, de longe, o patrimônio mais citado, reconhecido por 11 das 25 pessoas que responderam ao formulário. Inicialmente, chama atenção o patrimônio mais citado ser uma celebração, considerando a forte tendência em se valorizar como patrimônio cultural os bens materiais. Esse destaque pode ser atribuído à relação da comunidade com o bem ou ao fato de que a festa consiste em um grande atrativo turístico.

Em seguida, aparece a Casa Imperial, mencionada quatro vezes. Ela consiste nas ruínas da casa que sediou a empresa colonizadora logo no início da colonização não indígena. O destaque deste patrimônio nas respostas se deve ao discurso da história oficial, onde são valorizados fatos relacionados à Colônia Grão-Pará e sua relação com o dote da Princesa Isabel, ressaltando os aspectos que relacionam a criação do município à família real.

A Fábrica de Banha, as pessoas e a Igreja da Comunidade do Braço Esquerdo foram citadas por três pessoas. A primeira remete a uma atividade econômica de destaque no município durante a maior parte do século XX. Ao mencionar as pessoas,

os participantes da pesquisa apontam para as memórias dos mais velhos e também a indivíduos que se destacaram no decorrer da história do município. A Igreja (Capela) da Comunidade de Braço Esquerdo é outro bem referente à história contada a partir da colonização não indígena.

As serras aparecem em duas respostas. Além destes, outros patrimônios foram mencionados. Dentre eles, estão: as casas antigas, expressões, a Serra do Corvo Branco, costumes, a Praça Anésio Faust, construções, vida familiar, danças, história das comunidades, músicas, procissões dos santos nas comunidades, objetos, a cidade, festas de comunidade e cultura, ambos citados uma vez.

A Serra do Corvo Branco pode ser vista como um patrimônio natural e cultural, a partir da construção monumental da estrada que atravessa a serra ligando os municípios de Grão-Pará e Urubici. A Praça Anésio Faust está localizada no centro do município, consistindo em um ponto de encontro da população, onde também estão localizados monumentos relacionados à colonização. Os demais patrimônios citados aparecem de forma genérica, mesmo assim apontam para alguns elementos que a população considera importantes.

Ao observar as respostas, percebemos uma valorização de bens relacionados à cultura trazida pelos imigrantes em decorrência da colonização. Apesar da forte presença indígena antes e durante a colonização não indígena, estes não são citados, o que aponta para uma desvalorização de seu patrimônio material. Tal fato pode ser atribuído ao etnocentrismo, onde são valorizados os elementos trazidos pelos europeus em detrimento da cultura indígena.

Após a análise das respostas, foram selecionados os bens culturais para o preenchimento das fichas de inventário. A princípio, seriam inventariados a Festa de São João Batista, a Casa Imperial, a Fábrica de Banha e a Igreja da Comunidade de Braço Esquerdo. Entretanto, no decorrer da pesquisa, percebemos que não seria possível preencher a ficha referente à Fábrica de Banha devido à falta de acesso a informações disponíveis, agravada pela restrição do convívio social, consequente da pandemia de Covid-19. Sendo assim, a presente pesquisa resultou no preenchimento de três fichas de inventário, duas delas da categoria patrimonial de lugares, referentes às Ruínas da Sede da Empresa Colonizadora e à Capela de Santo Estanislau, e uma de celebrações,

referente à Festa de São João Batista, patrimônios que serão apresentados nas seções seguintes.

Festa de São João Batista

A Festa de São João Batista foi o patrimônio mais citado pela população, sendo reconhecida como patrimônio cultural do município através do Decreto-lei nº 2.202/2021. Ela consiste em uma celebração religiosa em homenagem ao padroeiro do município, São João Batista, realizada no centro do município desde 1963. Devido a seu sucesso, passou a ser realizada anualmente, durante o mês de junho, atraindo moradores de todo o município e visitantes das cidades vizinhas.

O destaque da festa é a queima da fogueira, acompanhada de fogos de artifício, realizadas no sábado à noite após leilão que define por quem ela será acesa. De acordo com a crença popular, seu significado tem origem em uma história bíblica, onde Isabel e seu esposo Zacarias acenderam uma fogueira para informar a prima Maria, mãe de Jesus, do nascimento de seu filho. Deste modo, a fogueira simboliza o nascimento de São João Batista, último profeta e primeiro apóstolo. Na crença popular, durante os festejos, São João deseja descer à Terra e festejar, mas Deus o faz dormir durante todo o dia. Com a finalidade de acordar o santo, durante o mês de junho podem ser ouvidas músicas juninas vindas da torre da Igreja Matriz. No dia da queima da fogueira, os fogos de artifício teriam a mesma finalidade, acordar o santo (BLAZIUS, 2008).

Figura 1 — Queima da Fogueira de São João Batista.



Fonte: Imagem dos autores.

Além da queima da fogueira, são realizadas outras atividades voltadas para a religiosidade e diversão. A programação religiosa consiste na realização de novenas em preparação à festividade, missas festivas e procissão com a imagem do santo. Com foco na diversão são realizados bailes, almoços, feira de exposição de produtos do município, cavalgadas e trilhas de bicicleta, *jeeps*, gaiolas, motos e quadriciclos. No pátio da igreja e arredores, são montados camelôs, parque de diversões e barracas para a venda de quitutes típicos, como a cocada e o pé-de-moleque.

Percebendo o interesse crescente de pessoas de outras localidades do município e de outras cidades, os envolvidos na organização acrescentaram novos elementos, visando atrair um público cada vez mais diversificado. Por outro lado, alguns elementos presentes nas primeiras edições sofreram alterações. Dentre eles, a queima da fogueira, que teve sua estrutura e local alterados, e a procissão com a imagem do santo, atualmente realizada de carro, percorrendo uma distância maior.

Um ponto levantado por Blazius (2008) é que o significado religioso da festividade vem perdendo espaço e a festa se torna cada vez mais um produto comercial. Inicialmente, realizada em devoção a São João Batista, a maior parte das atividades estava voltada para a religiosidade. Em segundo plano estava o objetivo de arrecadar fundos para a construção da nova igreja. Atualmente, a festa consiste em uma oportunidade para a divulgação do comércio local através da expo-feira de São João e arrecadação de fundos através da venda de produtos, rifas e leilões. Para Blazius (2008), muitos participantes nem sequer conhecem o significado religioso da festividade.

Deste modo, o principal problema relacionado à festa de São João Batista em Grão-Pará é a supervalorização do caráter comercial em detrimento de seu significado religioso. Além disso, o reconhecimento oficial da festa como patrimônio cultural foi realizado sem a participação da população que a detém. Por tais motivos, são necessárias ações voltadas à valorização da festividade enquanto manifestação cultural, não apenas como atrativo turístico e econômico. Além disso, tais atividades devem ser realizadas com a participação das pessoas que a detém como patrimônio.

Ruínas da Sede da Empresa Colonizadora Grão-Pará

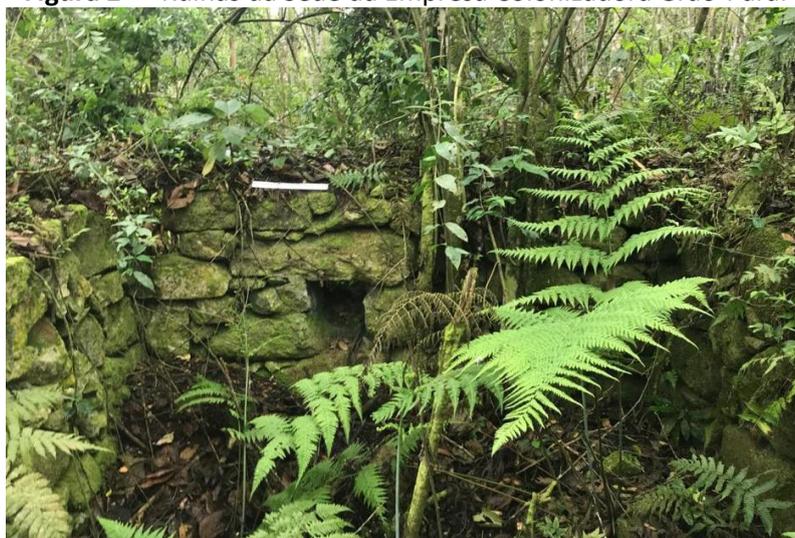
As Ruínas da Empresa Colonizadora Grão-Pará, citadas por quatro entrevistados, estão localizadas na comunidade de Rio Valter, o patrimônio está localizado a cerca de

2 km de distância do centro da cidade. A estrutura foi construída em 1882 e inaugurada em 2 de dezembro daquele ano para sediar a Colônia Grão-Pará, criada visando colonizar parte das terras pertencentes ao dote da Princesa Isabel e de seu esposo. Para Lottin (2002, p. 42), a justificativa à implantação da sede naquele local se dava pela existência de caminhos e comunicações utilizados pelos tropeiros, possibilitando o trânsito de pessoas e mercadorias.

Dois anos após sua inauguração, a sede recebe a visita do Conde D’Eu, que estava na região para a inauguração da Estrada de Ferro Teresa Cristina. Ao passar pelo local onde hoje encontra-se o município de Orleans, o Conde observou condições mais favoráveis para o crescimento da Colônia, decidindo pela transferência da sede para aquele local, concretizada em 1888.

Como não apresentava mais serventia para a Empresa Colonizadora, o terreno onde se localizava a antiga sede foi vendido para a família Dacoregio, a quem permaneceu por três gerações (MICHELS, 2009). Em 2009, as terras eram posse de Divo Müller, que as comprou dos antigos donos. Em entrevista a Michels (2009), ele conta que a casa foi simplesmente abandonada e que, com o passar do tempo e a exposição às intempéries, acabou desmoronando. Atualmente, o terreno pertence à prefeitura, que está construindo ali a Casa de Cultura do município. As ruínas da construção original ainda se encontram no local, cobertas pela vegetação.

Figura 2 — Ruínas da Sede da Empresa Colonizadora Grão-Pará.



Fonte: Imagem dos autores.

A história oficial do município traz a Empresa Colonizadora como elemento de grande importância histórica. Desta forma, as Ruínas da Sede da Empresa consistem em um vestígio material desta narrativa. Apesar do reconhecimento, a situação em que este patrimônio se encontra sugere que não houve medidas para sua preservação.

Capela de Santo Estanislau

A Capela de Santo Estanislau está localizada na comunidade de Braço Esquerdo, a cerca de 5 km da sede municipal. Sua história está intrinsecamente relacionada à história daquela comunidade, uma das primeiras a serem colonizadas após a criação da Colônia Grão-Pará. Até o momento, não foram encontrados documentos que confirmem a data de sua construção, apenas um tijolo onde estão gravados alguns números, interpretados pelos atuais moradores da comunidade como sendo a data de inauguração da capela. Deste modo, ela teria sido construída em 1886, quatro anos após a criação da Colônia.

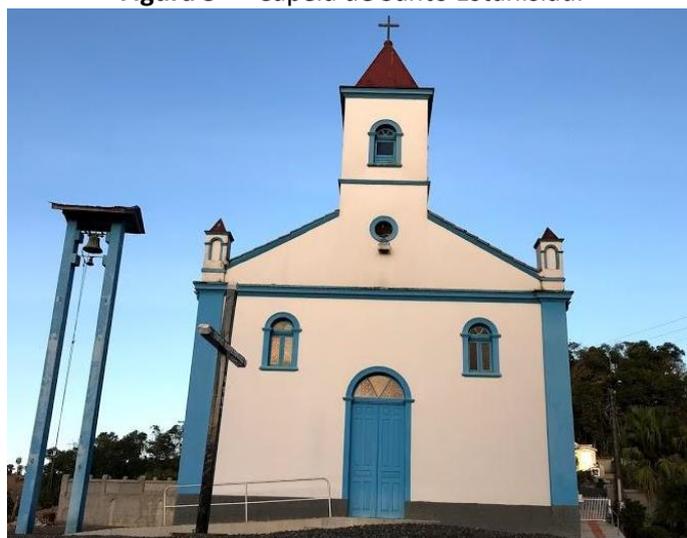
Os primeiros anos da capela também foram os primeiros anos de colonização na Colônia Grão-Pará. Portanto, havia muitos moradores e quase nenhuma infraestrutura nos arredores, de modo que a Capela de Santo Estanislau foi a primeira a ser construída na região. Assim, ela serviu como ponto de encontro para a manifestação da fé católica para moradores das comunidades vizinhas: Linha Antunes Braga, Rio do Meio, São Camilo e Rio Valter. Vinham para as celebrações pessoas de todas as etnias e ali, durante muito tempo, também enterraram seus mortos. Com o avanço da colonização, novas capelas foram construídas e as pessoas passaram a frequentar as capelas de suas respectivas comunidades. Muitos, inclusive, levaram seus mortos para outros cemitérios.

Em entrevista, o Sr. Elvino Szlachta (78 anos) e sua esposa, Sra. Angelina Zeling Szlachta (76 anos), afirmam que a construção aconteceu a partir da cooperação dos moradores da comunidade de forma voluntária e que o trabalho se deu de forma manual e com o auxílio de força animal, pois não existiam olarias na região. Sr. Elvino descreve que além da execução da obra, os imigrantes foram os responsáveis pela elaboração dos materiais usados. Para a fabricação dos tijolos, o barro era colocado em uma espécie de buraco e amassado. Depois colocavam a massa em uma forma do tamanho desejado. As pedras usadas na construção do alicerce, por outro lado, eram

cortadas de forma manual por um imigrante português, que o entrevistado não soube identificar. Terminada a construção, Santo Estanislau foi escolhido como padroeiro e da Polônia foi enviada uma imagem do Santo, presente ainda hoje no interior da capela.

Conforme descrito pelos entrevistados, na parede acima do altar existia uma pintura que retratava a Última Ceia. O forro era azul e apresentava várias estrelas brancas, representando o céu. Após várias reformas, o piso de madeira foi substituído por azulejos, as paredes foram pintadas e o forro substituído, apagando as imagens desenhadas. Na última reforma, realizada em 2015, foram substituídos o reboco das paredes, o piso e o telhado, acrescentando novamente o retrato da Última Ceia sobre o altar. Apesar do pouco tempo decorrido desde a última reforma, a capela apresenta inúmeras manchas de umidade em suas paredes e, em determinados locais, a pintura e o reboco estão se desprendendo.

Figura 3 — Capela de Santo Estanislau.



Fonte: Imagem dos autores.

Ao observar os relatos dos entrevistados e os aspectos históricos, é perceptível a ligação deste bem com a história da comunidade, pois foi em torno da capela que a comunidade cresceu. Os moradores do local uniram suas forças para construí-la e mantê-la de pé, o que demonstra o laço de cooperação e sentimento de pertencimento e comunidade em torno dela. Para muitos moradores atuais, ela representa um laço com seus ancestrais, responsáveis pela construção da edificação. Além disso, existe o sentido religioso, é neste local que a comunidade manifesta sua fé.

Considerações finais

Através de uma breve descrição do contexto histórico e cultural do município, identificando que o patrimônio cultural de Grão-Pará é formado por elementos referentes aos povos indígenas caçadores-coletores e ceramistas Jês Meridionais, materializados nos sítios arqueológicos registrados em toda a área de pesquisa. Da cultura Laklãñõ/Xokleng restaram vestígios de sua cultura material guardados pelos bugreiros, as memórias dos que viveram naquela época e os relatos passados de geração para geração. Dos imigrantes europeus, temos uma infinidade de bens culturais, produto de sua adaptação ao novo território e do contato com outras culturas.

Apesar da diversidade cultural, percebemos, no decorrer da pesquisa, em especial durante a aplicação de questionários, que muitos destes bens não são reconhecidos pela população e pelo município. Existe uma tendência eurocêntrica em valorizar a cultura trazida pelos imigrantes, em detrimento da cultura indígena, especialmente em aspectos relacionados à Colônia Grão-Pará. Na prática, esta postura pode colaborar para a desvalorização e até mesmo destruição desses bens.

No que diz respeito aos três patrimônios selecionados para o preenchimento das fichas, verificamos que todos possuem forte ligação com a história e cultura do município, mas que, apesar disso, não são reconhecidos oficialmente. A exceção é a Festa de São João Batista, reconhecida pelo poder público municipal em 2021. Ainda assim, não vemos ações efetivas para sua valorização enquanto manifestação cultural. A cada ano, aumenta o interesse econômico em torno da festividade, transformando-a em um produto. Nos demais patrimônios inventariados, por outro lado, o problema é a conservação da estrutura física. As Ruínas da Sede da Empresa Colonizadora por muito tempo estiveram abandonadas, o que causou o desmoronamento da estrutura devido à ação do tempo e ação humana. Atualmente, o poder público prevê a valorização dos aspectos relacionados à Colônia Grão-Pará através da construção da Casa de Cultura, que tem sua arquitetura inspirada na antiga sede da Colônia. Até o momento, nenhuma ação pensada para as ruínas foi posta em prática. Para a preservação da Capela de Santo Estanislau, foram realizadas diversas reformas, porém, não foram realizadas com o auxílio de profissionais especializados em construções antigas. Desta forma, os problemas que danificam sua estrutura permanecem.

Com base na situação dos patrimônios culturais pesquisados, recomendamos que sejam tomadas medidas para a valorização e preservação do patrimônio cultural de Grão-Pará. Ademais, é importante que tais ações estejam sendo pensadas para abranger toda a população e estejam voltadas para o reconhecimento de bens relacionados a diversos grupos formadores da história do município, mesmo daqueles que não estão mais presentes, pois deixaram sua contribuição na história. Nesse sentido, durante a educação escolar, os indivíduos devem ser apresentados aos conceitos referentes ao patrimônio cultural e à história local, o que pode acontecer através da educação patrimonial. Para os demais segmentos da população, devem ser pensadas ações e espaços não formais, seja através de palestras e oficinas, seja através de outros meios considerados adequados.

Avaliamos que esta pesquisa, mesmo com as restrições decorrentes da situação da pandemia vivida, atingiu os objetivos propostos. Foram identificados os patrimônios considerados representativos da história e cultura de Grão-Pará por seus habitantes e que apenas um deles possui reconhecimento oficial. Ainda assim, não descartamos a relevância dos bens não inventariados neste trabalho e daqueles que serão identificados futuramente. Portanto, recomendamos que no futuro novas ações sejam realizadas com o objetivo de inventariar os patrimônios do município.

Referências

BLAZIUS, C. O. **Viva São João! A História da Tradicional Festa Junina Em Grão-Pará-SC**. 2008. Monografia (Graduação) - Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL, 2008.

CORTELETTI, Rafael *et al.* News from the field ou como um projeto internacional começa a sair do papel. **Revista do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 27, p. 197-212, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/137304/133045>.

DALL'ALBA, João Leonir. **O Vale do Braço do Norte**. Orleans: Edição do Autor, 1973

DALL'ALBA, João Leonir. **Colonos E Mineiros No Grande Orleans**. Florianópolis: Edição do Autor, 1986.

DALL'ALBA, João Leonir. **Pioneiros nas terras dos condes**. 2. ed. Orleans: Gráfica do Lelo, 2003.

FARIAS, Deisi Scunderlick Eloy de. **Distribuição E Padrão De Assentamento - Propostas Para Os Sítios Da Tradição Umbu Na Encosta De Santa Catarina**. Orientador: Pedro

Inácio Schmitz. 2005. 370 f. Tese (Doutorado Internacional de Arqueologia) - Curso de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

LOTTIN, Jucely. **Colônia Imperial Grão-Pará: 120 anos.** Grão Pará: Prefeitura Municipal, 2002.

MICHELS, Gabriela Heidemann. **Colônia Imperial Grão-Pará: Uma época de esplendor regional.** 2009. 61 f. Monografia (Graduação) - Curso de História, Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul, Tubarão, 2009.



NARRATIVAS HISTÓRICAS COLONIAIS: POSSIBILIDADES DE ENTRELAÇAMENTO ENTRE A HISTÓRIA DAS CRENÇAS E A HISTÓRIA INDÍGENA NAS MISSÕES JESUÍTICAS

Andrew Bernardo Corrêa, Acadêmico de História | Univille | andrew-musica@hotmail.com

Lucas Pscheidt Batista, Acadêmico de História | Univille | lucas.p.batista8@gmail.com

Roberta Barros Meira, Dra. | Univille | rbmeira@gmail.com

Introdução

As narrativas jesuíticas compõem um vasto corpus documental, formado, principalmente, por relatos e descrições contidas em cartas. Os dados apresentados nesses documentos, ainda pouco estudados, propiciam levantar indícios e novas percepções acerca das estruturas sociais vigentes e das relações de poder estabelecidas no Brasil Colônia, entre os séculos XVI e XVIII. Estes manuscritos e cartas descrevem o comportamento das populações indígenas e dos colonos, as características ambientais, a organização social e a própria cultura das aldeias e dos primeiros assentamentos ou missões da Companhia de Jesus, assim como os entraves políticos e interesses econômicos que nortearam a relação entre os colonos, os povos indígenas e os jesuítas. O ímpeto colonizador e a expansão religiosa provocaram a ocupação do território, a exploração mineral em larga escala e a hibridização cultural. Por outro lado, os discursos e narrativas buscaram silenciar e privar os povos indígenas tanto da sua identidade e cultura próprias quanto do território ao qual pertenciam.

Através da análise das cartas ou ânuas jesuíticas, buscamos analisar as narrativas históricas que perpassam não apenas as narrativas presentes nas cartas, mas também o enredo social e a história por trás dos movimentos de revolta indígena ao colonialismo no território da América Portuguesa. Nesse sentido, a pesquisa se propõe a refletir sobre o protagonismo indígena e a resistência por parte das populações indígenas e da Companhia de Jesus no processo de expansão territorial e da exploração da mão de obra desenfreada, bem como da expropriação cultural e religiosa dos povos ameríndios. Todavia, as cartas jesuíticas aclaram, com viés de comparação e de comportamento

européu, a convivência nas missões e o estabelecimento de uma rede complexa de comunicação, calcada em embates e negociações que envolveram inúmeras questões, quais sejam a continuidade, a perda ou a adaptação dos ritos, das crenças, da medicina, dos aspectos sociais ou culturais das populações indígenas. O viés dualista (racional/selvagem) das narrativas contidas nas cartas jesuíticas sugere pouca abertura, por parte da Companhia de Jesus, no reconhecimento da cultura indígena mesmo nos processos de hibridização e hibridação cultural, afirmando o caráter doutrinário centrado na identidade transcendental unificadora imposta pela Igreja. Por fim, almejamos problematizar essas narrativas religiosas que descrevem os povos indígenas como submissos e/ou arredios aos comportamentos ocidentais, ditos racionais, tornando claro que as fontes primárias produzidas pelos jesuítas e suas implicações histórico-sociais ressaltam tanto questões culturais como políticas que apontam para um protagonismo indígena na história, nas entrelinhas, mas também o apagamento desta participação, evidente na história oficial.

A Companhia de Jesus, as populações indígenas e a conversão dos “brasis”

Caracterizado por interesses econômicos, pelas intervenções políticas, pelo hibridismo cultural e pelas interjeições religiosas cristãs, o contexto social e cultural colonial no Brasil foi escopo para a expansão das crenças ocidentais e do ímpeto empreendedor ibérico. As transformações e adaptações socioculturais oriundas do estabelecimento das relações de poder e de contato entre portugueses e as populações indígenas engendrou-se no cruzamento cultural, presente nos assentamentos jesuíticos, nas aldeias e na essência cristã do colonialismo nascente. A Companhia de Jesus, conforme aponta Neto (2008), foi

uma ordem religiosa da Igreja Católica, fundada na Europa em 1540 por Inácio de Loyola. Era formada por padres designados de jesuítas, que tinham como missão catequizar e evangelizar as pessoas, pregando o nome de Jesus. Os princípios básicos dessa ordem estavam pautados em: 1) a busca da perfeição humana por meio da palavra de deus e a vontade dos homens; 2) a obediência absoluta e sem limites aos superiores; 3) a disciplina severa e rígida; 4) a hierarquia baseada na estrutura militar; 5) a valorização da aptidão pessoal de seus membros. São esses princípios que eram rigorosamente aceitos e postos em prática por seus membros, que tornaram a Companhia de Jesus uma poderosa e eficiente congregação (NETO, 2008, p. 173).

Inspirados pela essência da caridade e da evangelização, incitados ao ardor missionário por Inácio de Loyola (1491-1556), também pela Contra Reforma, e influenciados pelas inovações doutrinárias e teológicas do Concílio de Trento (1545-1563), obtiveram papel fundamental no processo de expansão da fé, da doutrinação e da cristianização, afinal, os jesuítas estavam motivados a combater a expansão e a possível conversão das populações indígenas à religiosidade e aos princípios das Reformas Protestantes, considerados heréticos. Responsáveis pela educação e doutrinação dos índios nos assentamentos, os jesuítas prescreveram a ótica comportamental e a organização social hierarquizada das populações indígenas, almejando conquistar os maiores resultados possíveis na conversão de almas e em quantidade de catecúmenos, fortalecendo a implantação da ótica religiosa e social católica ocidental nas aldeias e objetivando atribuir à Companhia de Jesus e à essencialidade jesuítica os produtos dessas inferências tão assíduas: a garantia do poder eclesiástico, a influência política e econômica entre Igreja de Roma e a coroa portuguesa, mas também a autonomia nas estratégias de catequização e contato com os povos nativos. Conforme apresentado por Antonio Maicon Batista Bezerra (2018, p. 16), os jesuítas “chegaram ao Brasil em 1548, encarregados de catequisar os nativos, função potencializada com a criação das chamadas missões ou reduções, que tiveram papel fundamental na consolidação da presença portuguesa em terras além-mar. Os inicianos adquiriram uma inquestionável independência financeira e influência entre as populações indígenas, diferindo-se nos meios de exploração e de contato com os índios e no alcance de suas predileções, seja entre as outras ordens religiosas presentes, seja até entre os colonos que cultivavam interesses econômicos na mão de obra indígena, nos recursos minerais e na exploração massiva dos povos aqui presentes.

A voracidade e a persuasão dos soldados de Jesus alcançaram resultados iminentes na colônia e nos assentamentos, entretanto, o contato primário com as populações indígenas foi permeado por uma série de dificuldades e empecilhos, desde as características culturais e a hierarquia nas aldeias até o fator linguístico. A criação de uma rede complexa de comunicação, entre linguagens corporais, representações gestuais e a estruturação linguística gramatical, como foi o caso da arte da grammatica da lingua mais usada na costa do Brasil (1933) em 1595, pelo padre José de Anchieta

(1534-1597), foi indispensável para a funcionalidade e o êxito doutrinário da catequização, tornando-se peça-chave na estratégia de catequização dos povos tupi.

De forma inédita, os padres missionários conquistaram espaço e influência entre as populações indígenas nos assentamentos e na sociedade colonial, com colégios e paróquias, tornando possíveis inúmeras aproximações religiosas e culturais através de alianças, de acordos políticos nas aldeias e até de elos afetivo-espirituais embasados na conversão de almas e da busca pela redenção divina. Os jesuítas buscaram meios pelos quais pudessem, num primeiro momento, compreender e assimilar a cultura e os costumes dos índios e, num segundo momento, incitar as simbologias apostólicas e a ortodoxia religiosa da tradição católica, fortalecendo a presença do crer e a aplicação diligente e integral da fé nos assentamentos, usufruindo de recursos da oralidade e da fé indígena, características ritualísticas e solenidades. A partir de então, os padres da Companhia de Jesus reconfiguram e reinterpretam as significações atribuídas pelas populações indígenas e, através do contato e de referências europeias, adquirem inovações ou ressignificações religiosas e que destacam o fator linguístico-comportamental como demarcador de sucesso ou fracasso, visto que o contexto social e cultural indígena não compõe uma unidade social homogênea, mas sim uma rede ampla de singularidades que caracterizam o contexto catequético indígena e os preceitos ideológicos da Companhia de Jesus, patronos de uma didática linguística e metódica de doutrinação ímpar em intensidade e qualidade de ensino, visto que

seu papel na sociedade portuguesa da época foi fundamental, pois cabia a eles propiciar as condições necessárias para educar os grupos sociais menos favorecidos da população. Portanto, sua obra tornava-se uma atividade de caridade. Portanto, o ensino jesuítico, no início de suas atividades, não era um ensino para todos e sim para uma pequena parcela da população, pois destinava-se exclusivamente a ensinar os “ignorantes” a ler e escrever (NETO, 2008, p. 172).

Toda a conjuntura religiosa e o cenário sociocultural presentes nos assentamentos foram observados e apresentados em cartas, ou ânuas, pelos padres jesuítas que, nesses manuscritos, descrevem como sucedeu o contato primário com as populações indígenas, revelando suas características culturais, os costumes e também o ambiente que ocupavam e que compartilhavam os padres, os índios e os colonos, mas, principalmente, tornam possível apontar nas suas entrelinhas as formas indígenas de

perceber a vida, da ligação com a natureza, da personificação mística e identidade, da organização social, da medicina, da relação com o sagrado e com os espíritos, mas consideradas práticas e, no olhar europeu que identificava as ações das populações indígenas como submissas, irracionais e até heréticas. Cartas estas que

descreviam aspectos da cultura e modo de vida dos nativos, principalmente as práticas ligadas a antropofagia, que se formou e solidificou-se a visão extremamente estereotipada dos europeus a respeito dos diversos grupos étnicos que aqui viviam. Esses relatos carregavam constantes distorções e imprecisões, na maioria das vezes, destacavam apenas as diferenças de costumes diante dos europeus, ressaltando as práticas tidas como bárbaras (BEZERRA, 2018, p. 19).

Pode-se perceber, nas narrativas jesuíticas, a falta de reconhecimento da relatividade das culturas e dos espaços significativos de autonomia, coadunando as perspectivas dos missionários com a inferiorização das populações indígenas. Os registros inicianos apontam para o objetivo de corrigir o corpo dos “brasis” e de cuidar da salvação espiritual dos indígenas, “onde o índio é colocado como figura coadjuvante oriundo de sociedades decaídas, agrafos, portanto sem história e fadados ao desaparecimento” (BEZERRA, 2018, p. 25). A Companhia de Jesus, em seus manuscritos, defendia que os indígenas eram

seres humanos “decaídos”, e, sendo assim, como filhos de Deus e portadores de alma precisavam ser salvos por meio do evangelho. A segunda colocava-os como seres inferiores, criaturas bestiais que não poderiam ser cristianizadas, seriam, portanto, mais úteis mortos ou feitos de escravos. Essa perspectiva recheada de preconceitos, no qual enfatizava os rituais antropofágicos e a poligamia, prática comum entre os índios, eram usadas constantemente pelos colonos para legitimar a guerra justa, e promoverem o extermínio ou a escravidão (BEZERRA, 2018, p. 19).

Releva notar que as narrativas jesuíticas trazem o olhar exclusivamente europeu. As cartas são ricas em detalhes, mas também em preconceitos, limitadas às interpretações e visões ocidentais e católicas de mundo, de vida e de predileção à dita racionalidade e/ou superioridade étnico-racial. Esses discursos narram os conflitos sociais, dilemas religiosos e imagens e descrições de análise aversiva dos povos indígenas, em uma perspectiva de convívio temporal, territorial e cultural entre os padres, colonos e populações indígenas, numa “dialética” entre índios e europeus,

prevalecendo a imagem do reflexo no espelho o “outro” – que não europeu –, sem muitas vezes buscar aceitar a diferença e a singularidade de formas distintas de (co)existência social humana, visto que os ideais inicianos compunham “um projeto de transformação social, pois tinha como função propor e implementar alterações profundas na cultura indígena brasileira” (NETO, 2008, p. 173-174).

As cartas e relatos jesuíticos “privilegiam os feitos e a historiografia das potências europeias, silenciando ou ignorando os feitos e vivência dos povos que aqui viviam”, resultando “no fato do índio aparecer como coadjuvante na história e não como sujeito histórico, o que revela o viés etnocêntrico e estereotipado da historiografia em uso” (GRUPIONI, 1995, p. 487) ou, ainda, que

um segundo modo de operação deste mecanismo de simplificação é a apresentação isolada e descontextualizada de documentos históricos que falam sobre os índios. Assim, cartas, alvarás, relatos de cronistas e viajantes são fragmentados, recortados e, porque não dizer, adulterados e apresentados como evidências, como relatos do passado, sem que sejam fornecidos [...] instrumentos para que [se] possa filtrar aquelas informações e reconhecê-las dentro do contexto no qual elas foram geradas. É assim que, fatos etnográficos retirados do seu contexto, bem como iconografias da época, são apresentados, criando um quadro de exotismo, de detalhes incompreensíveis, de uma diferença impossível de ser compreendida e, portanto, aceita (GRUPIONI, 1995, p. 488).

Deve-se compreender que nas ânuas inicianas

o modelo ideal de homem, o homem puro, cristão e livre dos pecados do mundo burguês, que buscavam os padres jesuítas, poderia ser este homem inocente, encontrado em terras brasileiras. [...] Relata [cada carta jesuítica] as preocupações, as necessidades e as atividades realizadas pelos padres jesuítas. Juntamente com suas atividades de catequização, os jesuítas tentaram desenvolver no indígena a preocupação burguesa com o trabalho, com o produtivo (NETO; MACIEL, 2008, p. 174).

Fato é que as populações indígenas mantiveram suas especificidades, costumes e cultura próprias mesmo depois do contato, seja com os jesuítas, seja com os colonos. Entretanto, as adaptações e transformações ocorreram em ambos os lados, indígena e jesuíta, em que as solenidades, ritos e celebrações tornaram-se lugar de incorporação e de efetivação das mudanças, constituindo-se como espaços privilegiados do encontro e

da tradução das culturas particulares, da construção da religiosidade e do hibridismo cultural, principalmente quando percebemos que

à esfera que definimos como “religião” se constituiu historicamente como um poderoso construtor de realidade. Desde a conquista espiritual do Novo Mundo até os nossos dias, a linguagem na qual se expressa e é compreendida a alteridade é fundamentalmente uma linguagem religiosa. Dessa forma, ao analisarmos a relação entre índios e missionários, em sua longa duração, temos de abandonar a pergunta relativa ao se e quantos índios se converteram ao cristianismo, e investigar os significados que a noção de conversão foi assumindo ao longo de quatro séculos de missão, no interior do discurso das diferentes ordens, nos diversos momentos da história das relações entre a Igreja, Estado e grupos indígenas e, finalmente, à medida que nos permitem as fontes, no próprio discurso indígena (POMPA, 2011, p. 87).

As ressignificações e as crenças indígenas: a “efervescência” religiosa nos assentamentos

A dominação ocorrida durante a colonização do Brasil foi um fenômeno complexo, no qual se entrelaçaram relações de poder do conquistador sobre os nativos, dos interesses da coroa portuguesa e também da Igreja Católica, mas trazem à tona, ainda, as estratégias de resistência, de assimilação ou de adaptação das populações indígenas, evidenciando que estas sociedades são “extremamente diversificadas entre si: cada uma tem uma lógica própria e uma história específica, habitam diversas áreas ecológicas e experimentaram situações particulares de contato e troca com outros grupos humanos” (GRUPIONI, 1995, p. 489). As narrativas contidas nos registros e ânuas jesuíticas descrevem o combate da Companhia de Jesus aos costumes e práticas indígenas, vista

a imposição dos sacramentos (alguns, ao menos), a proibição de usos e costumes ancestrais, a disciplina de horários, ofícios divinos e serviços, a tentativa, enfim, de -vestir os índios — com algodão ou o que fosse —, pois nada repugnava mais a um jesuíta do que o corpo do "gentio": sua nudez, sem dúvida, mas também suas aparentes lubricidades e seu apego ao canibalismo — o pior dos males (VAINFAS, 1995, p. 48).

A antropofagia era abominada pelos padrões e compreensões europeias, uma prática retrógrada, inaceitável aos preceitos católicos e civilizados, desconsiderando que

esse elemento era uma forma de resolução entre tensões internas à cosmologia indígena e seus signos, afinal, mais que fator cosmológico,

era por meio da guerra, e da captura de prisioneiros para o sacrifício antropofágico, que os nativos adquiriam o pleno status de membros do grupo, habilitando-se ao casamento e beneficiando-se do sistema de trocas e reciprocidades inter e intramalocas. Era por meio da guerra que se tornava possível a vingança antropofágica — recuperação simbólica do membro do grupo morto pela ingestão do inimigo, como se a morte do inimigo cancelasse a "morte do grupo" (VAINFAS, 1995, p. 65-66).

Neste cenário de conflitos e das simbologias atreladas à guerra, houve a existência de alianças, principalmente entre indígenas e portugueses, caracterizadas tanto por interesses em comum quanto próprios – do lado luso, a manutenção dos seus domínios e das fronteiras, visando combater conquistadores de outras nacionalidades e povos indígenas arredios ao domínio português, e do lado indígena, principalmente, combater aldeias rivais. Sobre isso, Bezerra (2018) aponta que

os conflitos indígenas eram permeados por complexas redes políticas, onde os indígenas representavam figuras principais e atuantes, agindo de forma ativa na resistência contra o colonizador ou contra os grupos indígenas inimigos. Essas redes políticas foram marcadas não apenas pelo extermínio ou genocídio étnico, mais sim, por intensa e complexa ressignificação cultural. Através das “políticas de alianças” os indígenas também foram responsáveis pela manutenção e ampliação das fronteiras coloniais [...] (BEZERRA, 2018, p. 24-25).

Considerando a conquista portuguesa, o caráter político e a capacidade colonial de estruturar novas relações sociais, dentre essas com os povos nativos, deve-se notar alguns princípios:

1) conquista enquanto noção é uma modalidade de guerra, em que domínio sobre populações reduzidas pela força militar, suas terras, seus recursos naturais são apropriados num processo no qual a aliança com parte das populações habitantes dos espaços a serem incorporados, e todo um aparato que hoje chamaríamos de meios de comunicação, têm tanta ou mais importância que a violência física; 2) conquista não é somente guerra e destruição (violência aberta, portanto); mas implica em produção de novas relações/identidades sociais, isto é, também se apresenta como violência simbólica; 3) no caso dos povos presentes na porção do continente invadida pelos portugueses, que desembocaria no Brasil, devemos falar no plural - em

conquistas, pois [...] seus dispositivos políticos eram em sua maioria muito distintos (LIMA, 1995, p. 409).

Desta maneira, além de uma lista de vocábulos, da transmissão de técnicas manuais e de caça, de conhecimentos da fauna e da flora, da espiritualidade ou da medicina, devemos reconhecer nas narrativas outras contribuições das populações indígenas que por vezes são esmaecidas, como a fé, as relações com o sagrado e seus signos e também as táticas militares que contribuíram no jogo de forças, nas guerras, entre alianças e acordos políticos. Afinal, tanto a cultura quanto

a mitologia heróica dos tupi não desconheceu a história, embora lutasse contra ela. Deu sentido, pela boca de seus profetas e xamãs, e por meio de cerimônias que reforçavam as tradições ancestrais daquela cultura, a atitudes de franca resistência e hostilidade ao colonialismo nascente. Assumiu, portanto, função de mensagem anticolonialista típica das idolatrias [...]. Idolatrias concebidas teoricamente como recusa da situação colonial, e idolatrias pensadas também no sentido estrito de culto e cerimônia idolátrica (VAINFAS, 1995, p. 46).

A compreensão indígena da simbologia cristã, dos percalços sociais e dos entraves políticos que permearam os processos de expansão da colônia portuguesa e, por acréscimo, da catequização e doutrinação jesuítica, engendrou uma série de medidas, de adaptações e transformações culturais e políticas, seja numa vertente colonial e cristã, seja numa ótica indígena e particular a cada um dos lados, compondo uma realidade de convívio plural e complexo e destacando, indubitavelmente, um “entusiasmo” místico de vertente indígena.

Esta complexa e assimétrica interação de grupos sociais, seus valores, costumes, modos de pensar e agir, produzem novas realidades sociais marcadas por maneiras de hierarquizar e construir o entendimento da realidade que nada têm de "mestiço", pois os fenômenos de ordem política são neles determinantes: se são novos não quer dizer que não haja um predomínio do mundo do conquistador, ainda que muitas vezes de maneira sutil e negociada, nem tampouco significa que se tenha total submissão das populações conquistadas (LIMA, 1995, p. 416).

Cabe apontar que embora houvesse conflitos, houve também alianças entre indígenas, padres e até colonos, culminando em associações que

resultavam em uma série de transformações, como perda de línguas, mudanças de cultura, convívio social, formas econômicas e incorporação de novas “tecnologias”, como por exemplo, arma de fogo ou cavalos. [...] Algumas mudanças, nem todas, ocorram de maneira deliberada como forma de resistência as agressões externas, sem que se configure como perda de cultura, tendo em vista, que se trata, pura e simplesmente, de uma transformação, algo natural em todos os grupos humanos ao longo do tempo. As relações inerentes a “políticas de alianças” propiciaram, não somente a miscigenação, raiz da população brasileira, mais a etnificação dos grupos indígenas que se associavam para combater os portugueses (BEZERRA, 2018, p. 24).

As críticas impostas à cultura das populações indígenas pela Companhia de Jesus moldaram os traços específicos da cultura, da fé e da organização social das aldeias e dos assentamentos jesuítos. Os missionários almejavam, principalmente, a conversão integral da alma dos índios, o que provocaria mudanças radicais na maneira indígena de perceber a vida, a ligação com a natureza, o papel individual na organização social e política das aldeias, mas, principalmente, a forma de se projetar no tempo e no espaço, as vestimentas e a ligação com o sagrado. Assim, visando assimilar a cultura e a fé indígena, provendo críticas fundamentadas numa ótica dualista (bem e mal, civilizado e selvagem, Deus e diabo), a Companhia de Jesus buscou aproximar as narrativas de fé e de crenças, incitando inúmeras mudanças e, ainda, estabelecendo vínculos entre as entidades, cerimônias e solenidades e a mitologia heróica indígena, as doutrinas, os sacramentos e o dogmatismo cristão católico. Ademais,

ao analisarmos a relação entre índios e missionários, em sua longa duração, temos de abandonar a pergunta relativa ao se e quantos índios se converteram ao cristianismo, e investigar os significados que a noção de conversão foi assumindo ao longo de quatro séculos de missão, no interior do discurso das diferentes ordens, nos diversos momentos da história das relações entre a Igreja, Estado e grupos indígenas e, finalmente, à medida que nos permitem as fontes, no próprio discurso indígena (POMPA, 2011, p. 87).

Entre diferentes posições e discursos numa versão dualística da fé católica, nominavam-se princípios de análise os rituais indígenas ou “gentilidades”, dispostas as compreensões acerca do que os inicianos consideravam ser: amor divino e amor demoníaco, contemplação de Deus e idolatria, da bravura guerreira e das práticas de antropofagia, mas, principalmente, do erotismo das mulheres e da representatividade atribuída aos caraíbas (caraís ou pajés), sob análise e discussão do que seria o bem e mal

que estas personalidades praticavam. Figuras atuantes no cenário das aldeias, das solenidades jesuíticas, fundamentalmente responsáveis pela ligação terrena indígena com os ancestrais e com o plano espiritual, esses eram os

caraibas, que na realidade eram pajés de grau superior, homens que não se limitavam a "curandeirar" ou a desempenhar o papel de conselheiros tribais. O caraíba ou pajé-açu destacava-se do comum dos pajés pela virtude de comunicar-se com os espíritos através dos maracás (encarnação mística do pajé), e de passar semelhante dom a qualquer indivíduo mediante a defumação com petim, que os portugueses chamaram "erva santa". Por tais virtudes estava habilitado a percorrer aldeias inimigas sem ser molestado, e a receber em cada unia o sustento e a hospedagem dos nativos. Todo caraíba era pajé, embora nem todo pajé fosse caraíba (VAINFAS, 1995, p. 61).

Embora representassem uma figura de intercessores espirituais, não se pode negar a disputa entre padres e caraibas numa visão litúrgica de cargo, de responsáveis pela espiritualidade, por nortear a ligação com o sobrenatural, dirimirem as futuras posições militares e decisões políticas e nominarem o andamento social embasados pela "vontade" dos espíritos – de Deus, no caso jesuítico – e pela "efervescência" religiosa indígena inerente. Na ótica jesuítica, conforme aponta Vainfas (1995),

despontam, aqui e ali, juízos eurocêntricos e mesmo etnodemonológicos. Entre outros, a qualificação do profeta indígena como feiticeiro, não obstante a insistente sugestão de que se tratava antes de um embusteiro do que de um servidor do diabo; à certeza de que as mulheres ficavam possuídas pelo demo; a descrição da cerimônia através de imagens por vezes semelhantes ao estereótipo do sabá (possessões, sacrifícios), embora em momento algum o jesuíta utilize aquela expressão (VAINFAS, 1995, p. 53).

E, ainda,

a obsessão de inquisidores e teólogos europeus em separar o santo do diabólico sugere quão irmanados estavam Deus e o diabo no cotidiano da velha cristandade que aportou na América. Não é de admirar, neste sentido, que os jesuítas chamassem santidade a uma cerimônia julgada diabólica, embora também eles, a exemplo da santa [Teresa] de Ávila, procurassem distinguir, pela força e com método, a verdadeira santidade da falsa. Prisioneiros da confusão entre céu e inferno que tentavam dirimir na velha cristandade, os europeus a reproduziriam no trópico (VAINFAS, 1995, p. 63).

Vale também ressaltar o papel e o que viriam a ser as "santidades" indígenas. A denominação de santidade, por várias vezes e de diversas maneiras, fora atribuída às

cerimônias, solenidades e rituais indígenas, julgados diabólicos e, por sua vez, considerados práticas heréticas pelos padres inacianos. Contudo,

por que chamá-la assim, se no Antigo Testamento a santidade permanecia "ligada a uma escolha direta e pessoal de Deus"? Para o cristianismo medieval e moderno, santos eram os homens de Deus e da Igreja; os taumaturgos que, tocados pela graça, curavam os enfermos; os continentes que fugiam do mundo; os soldados de Cristo que lutavam pela verdadeira fé. Santos eram, [...] os companheiros de Cristo, os apóstolos, os mártires, os parentes de Jesus, os escolhidos pela graça de Deus, elevando-se acima da vil condição humana. É certo que os europeus insistiram em considerar como falsa e enganosa a "santidade" que, no entender deles, os caraíbas apregoavam de si mesmos; falsas e diabólicas as cerimônias aparentemente santas em que se alimentavam os maracás — verdadeiro sabás [...] (VAINFAS, 1995, p. 62).

Quase incompreensíveis aos olhos europeus e às narrativas jesuíticas, a “verdadeira santidade era aquela que os inacianos pregavam em nome do bispo/pajé-açu, [...] após o que se punham os padres a ‘tanger e cantar’ com o fito de doutrinar os índios na santa fé” (VAINFAS, 1995, p. 62). Vainfas (1995) defende que os inacianos, promovendo uma “grande confusão nos espíritos, misturando bispos com caraíbas, no plano da linguagem, e prédicas com danças tribais, no plano dos gestos” (VAINFAS, 1995, p. 62-63). De certa maneira,

não é menos certo que quase todos usaram a expressão santidade para qualificar o caraíba, o maracá e a própria "festa diabólica" dos índios, mormente os jesuítas, os mais apavorados com a multiplicação e a visibilidade da cerimônia. Usaram-na a tal ponto que, ao longo do século XVI, santidade e religião indígena acabariam sinônimos no vocabulário dos colonizadores. Instalou-se mesmo Uma curiosa disputa entre jesuítas e caraíbas pelo uso da expressão que os próprios inacianos haviam atribuído à cerimônia tupi (VAINFAS, 1995, p. 62).

Não obstante, houve também conflitos entre caraíbas e padres. Diziam, esses, que o “batismo matava”, que a ministração dos sacramentos e da missa católica eram formas de doutrinar os índios para o regime de servidão, de coerção, ao que os padres contrapunham-se, dizendo que os caraíbas eram o “profeta dos nativos, feiticeiro que se passava por santo, o responsável por tantas ‘fomes e mortandades’, ao promover "carnalidades e vícios diabólicos" castigados por ‘Deus: Nosso Senhor’” (VAINFAS, 1995, p. 62-63). Fato é que, compreendidas pela Companhia de Jesus como cerimônias ou

solenidades especiais às populações indígenas, “as ditas ‘santidades’ também foram percebidas como movimento, isto é, como ações coletivas dos índios quer no sentido de migrações em massa rumo ao interior, quer no sentido de rebeliões e assaltos contra o colonizador” (VAINFAS, 1995, p. 64), e que essas santidades, cerimônias, solenidades ou rituais ameríndios não podiam “evitar a assimilação ou integração de elementos cristãos. Santidade, movimento de migração ou de luta centrado na busca da Terra sem Mal que, cada vez mais, se tornaria a antítese do colonialismo” (VAINFAS, 1995, p. 68). Deve-se considerar as migrações indígenas em busca da “Terra sem Mal” e as guerras anticolonialistas travadas por meio dessas migrações. Nos mitos e na narrativa tupi, a “Terra sem Mal” seria um lugar extremamente espiritual, onde trabalho, vivência e as próprias crenças indígenas estariam entrelaçadas diretamente, formando um lugar ideal para se encontrarem com os espíritos e as entidades da sua própria fé e onde, juntos, conviveriam em extrema paz e justiça, sem guerras ou trabalhos manuais. Sobre as santidades indígenas, Vainfas (1995) destaca que

consideradas quer em suas crenças e rituais, quer enquanto movimentos de fuga em massa ou rebelião anticolonialista, as santidades expressaram o que chamei de idolatrias insurgentes, atitudes coletivas de negação simbólica e social do colonialismo. Assemelham-se, nesse ponto, malgrado as especificidades culturais dos diversos povos ameríndios, aos milenarismos que espocaram em toda a América no tempo do encontro e da conquista. O significado maior das “santidades” deve ser relacionado, assim, ao amplo contexto de expansão ibérica na época moderna e aos embates culturais dela resultantes na América — contexto que engloba e ultrapassa a “história noturna” do profetismo tupi (VAINFAS, 1995, p. 69).

Fato é que as santidades indígenas compuseram uma série de movimentos, de intersecções e de locomoções, tanto territoriais quanto culturais, que acentuaram a mobilidade social e as tratativas políticas, mas, principalmente, as contribuições e o papel histórico que ocuparam as populações ameríndias durante o colonialismo, traçando novas perspectivas e formas de compreensão, não como “habitantes de um passado longínquo e moradores de uma floresta distante” (MONTEIRO *apud* BEZERRA, 2018, p. 20) ou como povos “isolados no tempo e no espaço, entendendo o processo de “etnificação” como a perda de identidade étnica, encarando a incorporação dos nativos na vida colonial, como se de alguma maneira se tornassem ‘menos índios’, ignorando

totalmente o dinamismo das culturas” (BEZERRA, 2018, p. 20). Nesse sentido, é relevante notar que, no contexto colonial ou contemporâneo, “as populações nativas nunca estiveram paradas, estagnadas num tempo lendário intocável” (LIMA, 1995, p. 417). Segundo Vainfas (1995),

já em 1569, conta-nos Anchieta, a "fome e doença" levaram os índios aldeados à revolta, dizendo que lhes vinha falar um santo, "o qual lhes mandava que se fossem para suas terras", "matando alguns portugueses, pondo fogo a algumas fazendas, roubando o que podiam". Antes disso, em 1559, Manoel da Nóbrega relatara o caso de uma "santidade" ocorrida entre os escravos de um engenho baiano, referindo-se a certo índio cativo que recebeu um afamado caraíba e reuniu gente para ouvi-lo pregar. O profeta dizia que "faria bailar o engenho e o próprio senhor com ele; que converteria em pássaros a quem quisesse, e mataria a lagarta das roças; que haveria de destruir a Igreja e o casamento dos cristãos, pois os índios precisavam ter muitas mulheres" (VAINFAS, 1995, p. 67).

Parte da historiografia sobre as populações indígenas evidencia as truculências religiosas e as coalizões políticas coloniais, propensas a considerar cada índio como vítima da história e da insidiosa varonia lusitana católica, como meras forças invisíveis do processo histórico. Parte dessas leituras historiográficas desconsidera os fatores conjunturais e históricos para além das narrativas oficiais, isto é, os valores e planos estratégicos indígenas para reivindicar aquilo que lhes pertence e aglutinar a si próprios a história em que estão inseridos, rompendo as narrativas oficiais.

Considerações finais

A fé indígena, as suas cerimônias, solenidades e rituais, a atuação dos caraíbas e a bravura guerreira, embasados pela mitologia heróica e pela busca à Terra sem Mal, evidenciam a participação histórica inquestionável das populações indígenas nos processos de formação cultural, social e religiosa no contexto colonial do Brasil. As inferências culturais, as santidades indígenas e os movimentos de revolta, as alianças políticas fortalecem o protagonismo indígena e as ressignificações oriundas do contato entre europeus, populações ameríndias e inacianos, desvendando uma rede complexa de comunicação e coexistência que são descritas em cartas e ânuas jesuíticas, ricas em detalhes e descrições de características sociais, culturais e da natureza do Brasil, entretanto, narram exclusivamente a visão europeia sobre o contexto colonial dos

assentamentos, das aldeias e das relações estabelecidas. Busca-se, neste artigo, problematizar as narrativas e abordagens que expõem as populações indígenas como povos ausentes, imutáveis, dotados de essências a-históricas e como objeto de preconceitos, apenas como vítimas de uma terrível “injustiça histórica”.

Durante décadas, as narrativas históricas interpretaram a participação e a personificação das populações indígenas na história como vítimas, como consequência do sistema colonial, dos senhores da colonização. Essas narrativas, mais que limitadas à visão dos conquistadores e dos padres jesuítas, desvenda que a historiografia era manipulada pelas metrópoles, por padrões europeus nos quais, de certo modo, “índios e negros são quase sempre enfocados no passado. Falar em índios é falar do passado, e fazê-lo de uma forma secundária: o índio aparece em função do colonizador” (GRUPIONI, 1995, p. 487). Afinal, na história oficial, afirma-se que o Brasil foi descoberto, não conquistado, e dessa maneira “transpõe-se um movimento em face da natureza (a descoberta) para um processo social (a conquista), retirando-se (e reiterando-se) um fator decisivo que torna um totalmente diferente do outro, isto é, a violência física e simbólica” (LIMA, 1995, p. 410).

Cabe aqui afirmar a importância de reiterar uma crítica integral, que provenha e reelabore o modo pelo qual reificou uma visão da trajetória histórica, das contribuições culturais e da performance social das populações indígenas, não em perceber a história do Brasil e o lugar dos povos ameríndios restringindo-se a narrativas saturadas, em abordagens que os colocam “como empecilho à expansão portuguesa na colônia, secundarizando sua importância para a formação brasileira e mesmo para o processo de transformação étnica dos próprios grupos indígenas” (BEZERRA, 2018, p. 17). Como afirma Vainfas (1995), “precisamos, assim, perceber que somos uma cultura, um grupo, e mesmo uma nação, no meio de muitas outras. Que nossas explicações são particulares, específicas e diferentes das de outros grupos, que também têm as suas” (VAINFAS, 1995, p. 485), que são essas explicações individuais, singulares, que constroem a pluralidade, que a magnitude da história está na multiplicidade, nas diferentes percepções que compõem a conjuntura histórica, o seu campo de estudo e a nossa própria história. Entender a história e a participação das populações indígenas, as suas ressignificações e o seu espaço simbólico é compreender a maneira pela qual essas

populações se adaptaram e como se tornaram agentes transformadores da sociedade e da história, no tempo colonial e agora.

Referências

ANCHIETA, José. **Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil** (1595). Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1933.

BEZERRA, Antonio Maicon Batista. Lutas e resistências indígenas no período colonial: miscigenação e etnificação, novas abordagens para o ensino de história. Rio Branco: Das Amazônias, **Revista Discente de História da UFAC**, v.1, n.1, 2018.

GRUPIONI, Luíz Donizete Benzi. Livros didáticos e informações sobre as sociedades indígenas no Brasil. In: SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONI, Luíz Donizete Benzi (org.). **A Temática Indígena na Escola: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

LIMA, Antônio Carlos de Souza. Um olhar sobre a presença das populações nativas na invenção do Brasil. In: SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONI, Luíz Donizete Benzi (org.). **A Temática Indígena na Escola: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

NETO, Alexandre Shigunov; MACIEL, Lizete Shizue Bomura. **O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões**. Curitiba: Educar, Editora UFPR, n.31, p.169 – 179, 2008.

POMPA, Cristina. Conversões indígenas: poder simbólico e a razão prática no sertão colonial. In: **Contextos missionários: religião e poder no império português**. São Paulo: Editora Hucitec, 2011, p. 86 – 109.

VAINFAS, Ronaldo. **A Heresia dos Índios - Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



CAMINHOS QUE LEVAM À PRESERVAÇÃO DA CULTURA: UMA ANÁLISE DO “MARCO TEMPORAL” DA DEMARCAÇÃO DE TERRAS INDÍGENAS NA TRAMITAÇÃO DO RECURSO EXTRAORDINÁRIO Nº 1.017.365/SC

Luiz Aristeu dos Santos Filho, doutorando | Univille | luiz.aristeu@univille.br
Euler Renato Westphal, Dr. | Univille | eulerwestphal@gmail.com
Luana de Carvalho Silva Gusso, Dra. | Univille | lu_anacarvalho@yahoo.com.br

Introdução

Conforme a Constituição, a Separação dos Poderes é um dos conceitos associados ao exercício do Estado Democrático de Direito. A Constituição atribuiu a cada um dos Poderes do Estado uma função específica. Dentro dessa lógica, o Poder Judiciário cuida da resolução das controvérsias na aplicação das leis que são criadas pelo Poder Legislativo e que são executadas para garantir as Políticas Públicas implementadas pelo Poder Executivo.

O controle exercido pelos grupos sociais que circulam pela estrutura dos Poderes Executivo e Legislativo acaba atribuindo sentidos específicos ao ente estatal. Como uma decorrência dessa condição, acaba-se alterando o funcionamento do Estado. Exemplo disso é a política de demarcação de terras indígenas definida no âmbito do art. 231 da Constituição Federal. Para dar forma à sua ocorrência, essa política se processa na forma da Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que dispõe acerca do “Estatuto do Índio”.

Porém, essa lei foi criada na década de 1970, quando no Brasil a Constituição vigente era a Constituição de 1967, com as alterações nela promovidas pela Emenda Constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969. Tal Constituição atribuía protagonismo ao Poder Executivo, decorrência natural do Regime de Exceção Militar no qual o país se encontrava imerso. A ele, por intermédio das competências atribuídas ao “órgão proteção e assistência aos silvícolas”, cabia invariavelmente o poder/dever de demarcação das terras indígenas.

Devido ao processo de redemocratização e ao fortalecimento das instituições concretizadoras da política de Estado, coube ao Poder Judiciário compatibilizar a “leitura” da Lei nº 6.001/73 aos novos parâmetros constitucionais. Dessa forma, suas predições puderam ser (re)consideradas a partir da noção de Estado Democrático de Direito, seguindo a lógica dos Direitos e Garantias Fundamentais inscritos na Constituição de 1988.

O Poder Judiciário, na dinâmica constitucional de 1988, passa a “analisar a constitucionalidade” dos atos dos demais poderes. E o Poder Judiciário se envolve nessas questões à medida que ocorre a Judicialização das Políticas Públicas. Judicialização nada mais é do que a proposição das ações que envolvem o desenvolvimento e o funcionamento das Políticas Públicas. É apenas por intermédio da proposição das ações judiciais que o Poder Judiciário passa a se envolver nos atos dos demais poderes.

No presente artigo, discute-se acerca de uma decisão judicial envolvendo o conflito entre Proteção Ambiental e Proteção da(s) Cultura(s). Inicialmente, apresenta-se a secularização do Estado e a relação da secularização com a Proteção da(s) Cultura(s). A discussão também envolve a criação da Reserva Biológica Estadual do Sassafrás (REBES), suas transformações e a suposta “invasão” de seu território. Por fim, delimitam-se as questões atinentes à Repercussão Geral do Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC.

Secularização do Estado: um olhar sobre a cidadania e a proteção da cultura indígena

De plano, cumpre definir que o Estado brasileiro vai estar imerso na lógica de Mercado, por conta da pós-modernidade. Para Westphal (2010), a “[...] pós-modernidade rompeu com os vínculos, pois particularizou a percepção da realidade ao romper com os valores universais” (WESTPHAL, 2010, p. 12). No mesmo senso, afirma Vattimo (2006) que os valores universais se esboroaram, graças à substituição da divindade pela humanidade. E a ausência de valores universais leva à extrapolação dos cálculos econômicos.

Influenciados pelo Mercado, os indivíduos passam a se comportar segundo a lógica do Liberalismo. Na realidade, o Estado também está imerso na lógica do Liberalismo. Sob tal aspecto, salientam Costa e Silva (2019), que “o liberalismo é a

grande concepção político-econômica, mas também normativa e filosófica, que se hegemoniza e organiza instituições e ideias das sociedades, da economia e da política ocidental moderna, pelos desdobramentos que se deram desde o século XVII [...]” (COSTA e SILVA, 2019, p. 4).

O processo de “homogeneização” vai abranger o modo como o Estado incorpora à sua lógica uma visão utilitarista da vida. E a visão utilitarista vai ser incorporada até mesmo ao conceito de humanidade, imersa na tradição ética universalizante cristã. Westphal e Ferretti Junior (2019) vão aduzir que, a partir de uma leitura de Singer sobre Habermas, “[...] filósofos como Jürgen Habermas estão inseridos na tradição da ética universal humanista cristã. De fato, Habermas, como intérprete de Kant, ressalta a dimensão cristológica da dignidade humana como valor universal” (WESTPHAL; FERRETTI JUNIOR, 2019, p. 507).

Assim, a percepção sobre os limites e definições do Direito está vinculada à visão secularizada e universalista da religiosidade humana. Conforme definem Carelli e Menegasso (2010), vai ocorrendo a racionalização da vida em sociedade a tal ponto que o “divino”, a “ética” e a “filosofia” desaparecem. O Estado racionaliza a vida social, tendo como base um norte religioso secularizado. E tendo como base a religiosidade, o Estado vai atender a uma lógica da utilidade, tornando-se ele próprio a fonte de toda a razão utilitária.

Um elemento que corrobora esse argumento é o Decreto nº 119-A, de 7 de janeiro de 1890, que estabeleceu a separação entre a Igreja Católica e o Estado. Segundo Marin (2021), a primeira Constituição Republicana (de 1891) “[...] foi promulgada em nome dos representantes do povo brasileiro, e não em nome de Deus, consagrando a plena separação entre a Igreja e o Estado e firmando a laicidade estatal [...]” (MARIN, 2021, p. 2). A partir daí, o Estado se “liberta” do dogma religioso, incorporando autonomamente a lógica liberal.

Mas, ao mesmo tempo, isso “desumaniza” o Estado. É por isso que torna-se necessária a “reconexão” do Estado à humanidade. Conforme Westphal (2010), o resgate da noção de humanidade ocorre à medida que se reconhece a alteridade. O diferente importa à medida que se disponha a protegê-lo, afinal, a diferença está em sua essência. E, segundo Bauman (2004), “[...] as coisas valorosas na vida humana nada

mais são que diferentes fichas para a aquisição do único valor que torna a vida digna de ser vivida” (BAUMAN, 2004, p. 3).

Dentro da lógica da preservação da humanidade, vai ocorrer a proteção das minorias. Candau (2012), discutindo a percepção de Nancy Fraser, afirma que o século XX demarca a luta pelo reconhecimento das diferenças (nacionalidade, etnicidade, raça, gênero e sexualidade). A diferenciação sobrevaloriza o combate à dominação cultural das minorias, tratando-a como “remédio” para injustiça e como objetivo na luta política. Neste sentido, a proteção do patrimônio cultural envolve diversos atores e contexto, como destaca Chuva (2012).

Pode-se vislumbrar concretamente essa situação no caso da proteção das populações indígenas brasileiras. Tal proteção surgiu como reação ao extermínio dessas populações durante a colonização (especialmente em Santa Catarina). Como refere Bandeira (2010),

houve muitos conflitos entre imigrantes e Xokleng, o que levou os primeiros a contratar homens (bugreiros) para o extermínio dos indígenas. [...] Em 1910, por força de segmentos contrários a essas ações, institui-se o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que passa a defender o aldeamento desses indígenas (BANDEIRA, 2010, p. 180-181).

Em decorrência da oferta de “proteção étnica”, surge no estado de Santa Catarina, em 1926, a Reserva Duque de Caxias. E o território dessa reserva vai se transformar na Terra Indígena Ibirama-Laklãnõ-Xokleng (TIILK). A proteção étnica é reforçada pelo art. 215 (*caput* e § 1º) da Constituição de 1988, por meio do qual exsurge a Proteção à(s) Cultura(s).

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º. O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

Há um dever legal de Proteção da(s) Cultura(s) atribuído ao Estado, que busca reconectar a lógica utilitária do Estado com a proteção da cidadania. Afinal, como expressa Westphal (2010), “a cultura da cidadania é o resgate da noção de humanidade construída nos processos complexos de alteridade. Os valores cidadãos [...] promovem

a causa da dignidade humana”. No caso brasileiro, a Dignidade Humana é um dos princípios que foram inscritos na Constituição de 1988, em específico, no inciso III do art. 1º.

No próximo item, trata-se do surgimento e transformação da REBES, bem como da existência de território sobreposto desta em relação à TIILK.

Estabelecimento e transformação da REBES: um processo histórico

A REBES foi criada por intermédio do Decreto do Estado de Santa Catarina nº 2.221, de 4 de fevereiro de 1977. O vocativo do decreto indica que “cria a Reserva Biológica Estadual do Sassafrás, no município de Benedito Novo”. O decreto foi elaborado durante o mandato do governador Antônio Carlos Konder Reis. Nessa época, não havia demarcação de terras indígenas que confrontasse o território ocupado pela REBES.

Conforme o Instituto do Meio Ambiente de Santa Catarina (IMA), inicialmente, a REBES estava localizada em uma gleba de terras de 3.868 hectares. Essa gleba compõe o território da comunidade de Alto Forção, no município catarinense de Doutor Pedrinho (IMA, s.d., p. 1). A extensão da REBES se manteve inalterada por quase vinte anos. E durante esse período, não houve grandes alterações no padrão de administração da REBES.

No entanto, o Decreto Estadual nº 4.847, de 23 de setembro de 1994, anexa à REBES mais 1.361 hectares, localizados no município de Benedito Novo. Dessa forma, a área da REBES atualmente totaliza o montante de 5.229 hectares, que estão divididos nas duas glebas de terras que abrangem áreas nos dois mencionados municípios. Os municípios de Doutor Pedrinho e Benedito Novo estão separados pela distância de 24 km por transporte rodoviário e 14 km em linha reta (IMA, s.d., p. 1).

O nome atribuído à REBES tem como base a “canela-sassafrás”. Segundo informações do IMA (s.d.), essa espécie está

presente em elevada abundância na região, a canela-sassafrás foi sobre-explorada a partir do início do século XX em função da qualidade da sua madeira para a construção civil e de sua grande capacidade de produção do óleo essencial Safrol, com aplicabilidades diversas para a farmacologia, cosmetologia e medicina, fatores que resultaram na sua

inclusão na Lista Oficial de Espécies da Flora Brasileira Ameaçada de Extinção (IMA, s.d., p. 1).

Conforme o Plano de Manejo (s.d.), a REBES está localizada na zona de transição de Floresta Ombrófila Densa e Mista. Além da presença de mata nativa, a REBES abriga espécies raras, tais como a anta e o queixada, a onça-parda e uma relativamente alta população de veado-mateiro (mamíferos terrestres). Em adição, tem-se uma extensa representação de espécies de pássaros pertencentes à fauna natural de Santa Catarina, como o curiango-do-banhado e o papagaio-do-peito-roxo. Destaca-se, entre a presença de anfíbios, a rã-flautinha.

No Plano Básico que integra o Plano de Manejo da REBES consta expressamente uma eventual expansão, no ano de 2003, da TIILK. A necessidade da expansão da TIILK foi reconhecida pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e foi garantida pela Portaria nº 1.128, de 13 de agosto de 2003, do Ministro da Justiça. Por conta da mencionada Portaria, passou a ocorrer sobreposição de terras entre REBES e TIILK. A Portaria é objeto de contenda na forma da Ação Civil Ordinária nº 1.100/SC, que tramita no Supremo Tribunal Federal (STF).

Depois de especificada a nova delimitação da TIILK, ocorreram duas supostas “invasões” de terras. Uma no ano de 2006, contida pela Polícia Militar do Estado de Santa Catarina. No ano de 2009, ocorreu uma segunda suposta “invasão” que, apesar do esforço policial, não conseguiu ser contida. A situação ensejou a proposição da Reintegração de Posse nº 0000168-27.2009.4.04.7214 pelo IMA. A discussão acerca dessa reintegração de posse, bem como da segunda suposta invasão, é apresentada no próximo item.

A suposta invasão da REBES: uma definição legal

Para tratar da questão da (suposta) invasão do território da REBES, é necessário identificar, inicialmente, que, segundo Lavina (1994), as populações indígenas, em especial a etnia Xokleng, já ocuparam livremente Santa Catarina. Costumavam circular pelas terras entre o litoral e o planalto do sul do Brasil, “[...] englobando áreas do litoral, contrafortes da Serra Geral e do Mar e do Planalto Meridional Brasileiro, compreendendo atualmente partes dos estados do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina e do Paraná” (LAVINA, 1994, p. 18).

Mas além dessa definição, é necessário entender que ao longo do tempo, o território ocupado pelas populações indígenas foi sendo alterado. O Decreto Estadual nº 15, de 03 de abril de 1926, versa acerca da demarcação do território que foi reservado ao Serviço de Proteção ao Índio - SPI (hoje FUNAI). O decreto dedicou às populações indígenas um montante de 20.000 mil hectares (montante original de área da TIILK). Na segunda metade da década de 1950, esse território foi reduzido em quase 6.000 hectares.

Porém, na metade da década de 1970, foi celebrado acordo entre o governo do estado de Santa Catarina e o Governo Federal para a construção da Barragem Norte do Alto Vale do Itajaí. O lago de contenção inundou 900 hectares das terras mais planas e agriculturáveis da área da TIILK. A construção da Barragem Norte afetou as populações ocupantes da TIILK: elas viviam em uma única aldeia. Mas, por conta dessa alteração, passaram a se dividir em diversas aldeias, como destacam Athayde e Antunes (2017).

Com base em laudo antropológico, emitido na década de 1990, a FUNAI aprovou a ampliação da TIILK. Ficou estabelecido no laudo que era necessária a ampliação da TIILK para 37.108 hectares. E essa ampliação deveria ocorrer no âmbito dos territórios dos municípios de Doutor Pedrinho, Itaiópolis, José Boiteux e Vitor Meireles. Note-se que, durante o dimensionamento da REBES, a TIILK não apresentava área comum. Apenas na proposta de ampliação consignada no laudo antropológico é que haveria um “conflito de territórios”.

Observa-se que se tratam de decisões de dois órgãos governamentais de níveis distintos. De um lado, o Poder Executivo Estadual, que demarcou o território da REBES. Ao fazê-lo, o Executivo Estadual deixou de levar em consideração a inicial diminuição da área original da TIILK. A decisão de implantação da REBES ocorreu no final da década de 1970 e foi renovada (com ampliação) na década de 1990. Por sua vez, o Plano de Manejo da REBES, que atende à legislação ambiental vigente, só foi efetivamente aprovado na década de 2010.

De outro lado, deve-se considerar o ato do Poder Executivo Federal, que reservou a área do território da TIILK. Esse ato ocorreu na segunda metade da década de 1920, após a disponibilização inicial do território, pelo estado de Santa Catarina. No entanto, o próprio Poder Executivo do estado de Santa Catarina reduziu a área inicial da TIILK, o que foi determinado na década de 1950. Por fim, a demarcação da TIILK recebeu

autorização de ampliação na primeira metade da década de 2000, com base em documentação e laudo antropológico (da década de 1990). Porém, a demarcação efetiva ainda não ocorreu.

As modificações da Política Federal de Proteção aos Territórios Ocupados por Populações Indígenas e a Política Estadual de Demarcação de Unidades de Conservação são conflitantes. Especialmente considerando-se a prerrogativa de Proteção à Cultura, Hábitos e Tradições das populações indígenas e a Proteção Ambiental, ambas inscritas na Constituição de 1988. Assim, quer parecer que o “conflito de territórios” foi gerado a partir da omissão do estado de Santa Catarina em manter inalterado o território inicial da TILK.

Mas, como referido, a discussão é um pouco mais profunda, à medida que, apesar do conteúdo da Portaria nº 1.128, do Ministro da Justiça, ainda não foi realizado o efetivo processo de demarcação das terras designado. Ao mesmo tempo em que reconhece a validade jurídica da Portaria, o órgão judicial de Santa Catarina entendeu necessária a efetivação do processo de (re)demarcação deferido na Portaria, que juridicamente ainda não ocorreu. Decidiu liminarmente a Justiça Federal que:

A alegação de que a área em cuja posse a autora pretende ser mantida é de ocupação tradicional por silvícolas, o que obstaría o deferimento da proteção possessória em sede de liminar, não procede, porque não há prova de que as terras referidas sejam tradicionalmente ocupadas pelos índios, na forma do art. 231 da Constituição da República, e porque, como está estampado nos autos, quem as vem ocupando, para fins de preservação ambiental, é a parte autora (SANTA CATARINA, 2009, p. 1).

Assim sendo, nos termos da sentença da Reintegração de Posse nº 0000168-27.2009.4.04.7214, é essencial para a garantia da proteção das populações indígenas que haja a efetivação do processo (re)demarcatório. Enquanto este procedimento administrativo não ocorrer, quaisquer movimentos de populações indígenas serão considerados ilegais. E, dessa forma, a ocupação e aproveitamento do território para práticas culturais, na área de sobreposição TILK-REBES, será objeto que fere o direito à Proteção Ambiental.

Dessa forma, a decisão liminar de 07 de julho de 2009 foi escudada tão-somente em instrumento formais de prova. Buscou o julgador pautar sua decisão pela existência

de elementos confirmadores do direito, no caso concreto. A decisão tomada foi: “Ante o exposto, defiro o requerimento liminar, para manter ou [...] reintegrar a autora na posse do imóvel matriculado sob o nº 12.266 no Registro de Imóveis da Comarca de Itaiópolis.” Essa decisão demonstra uma interpretação sobre como se conforma o direito, na questão.

Poder-se-ia, nesse sentido, assumir inicialmente que, ante a falta de elementos permissivos para o reconhecimento das Práticas Culturais das Populações Indígenas, resta reconhecido como válido o direito à Proteção Ambiental. Em função da decisão do Poder Judiciário, impende analisar os elementos que circundam (e circulam) pela tese que foi adotada na resolução desse conflito. Assim, no próximo item, observa-se o Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC e seus possíveis impactos na questão.

Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC: uma nova luz na Proteção da(s) Cultura(s)?

Apesar da decisão inicial negativa ao Direito de Proteção da(s) Cultura(s) Indígena(s), o processo original sofreu recurso de Apelação. A Apelação no âmbito do Tribunal Regional Federal da 4ª Região (TRF-4) impôs nova derrota à Proteção da(s) Cultura(s) dos Indígenas. O mesmo processo foi objeto do Recurso Especial nº 1.452.195/SC, no âmbito do Superior Tribunal de Justiça (STJ), cuja decisão também foi negativa à Proteção da(s) Cultura(s) Indígena(s). Por fim, o processo foi objeto do Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC.

Pode-se observar que, embora não tenha mencionado expressamente a questão do chamado “Marco Temporal”, a sentença da Reintegração de Posse nº 0000168-27.2009.4.04.7214 reconheceu a possibilidade de reintegração de posse ao IMA. Assim, pode-se inferir que o julgador Selmar Saraiva da Silva Filho tomou como elemento decisório, além das reiteradas decisões no mesmo sentido, a tese do “Marco Temporal”. Essa é uma tese que foi construída a partir da decisão da Petição nº 3.388/RR.

Pode-se afirmar isso à medida que o núcleo argumentativo da decisão releva, de um lado, a documentação que garante a propriedade da terra apresentada pelo IMA. O IMA apresentou Certidão do Registro de Imóveis que sustenta a sua posse do território sobreposto. E a decisão o faz enunciando que, além da propriedade, o IMA tem o domínio da terra, por conta da presença de escritório no local.

De outro, menciona expressamente a disposição do § 1º do art. 231 da Constituição. Ao fazer menção expressa ao mencionado dispositivo, o julgador ressalta leitura legalista da suposta “invasão” cometida por populações indígenas, consolidada no mencionado artigo. O art. 231 da Constituição (e seus dois primeiros parágrafos) exprime que:

Art. 231. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.

§ 1º. São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições.

§ 2º. As terras tradicionalmente ocupadas pelos índios destinam-se a sua posse permanente, cabendo-lhes o usufruto exclusivo das riquezas do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes. [...] (BRASIL, 2021).

A leitura inaugurada com a tese do “Marco Temporal”, conforme a Organização Não-Governamental (ONG) Conectas, “[...] considera que os indígenas só teriam direito à terra se estivessem sob sua posse no dia 05 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição Federal, ignorando as históricas violações que esses povos sofreram ao longo dos anos”. Dessa forma, não é estranho tratar a tese do “Marco Temporal” como um limitador lógico à efetivação da Proteção da(s) Cultura(s) das Populações Indígenas, que foi originalmente definida no âmbito da Constituição.

A dinâmica impressa pela tese do “Marco Temporal” identifica uma leitura limitada da Proteção da(s) Cultura(s) das Populações Indígenas, tendo em vista que o que conta não é a Tradição da População Indígena. Mas, antes, o registro jurídico do direito à ocupação das terras como elemento regulador do direito. Por analogia, aquelas populações indígenas que não estivessem ocupando determinada terra não poderiam clamar direitos sobre estas. Salvo por decisão do Poder Executivo assegurando tal direito, por meio da (re)demarcação.

Interessante perceber que, embora o julgamento do Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC ainda não tenha chegado ao fim, ele representa um elemento importante para repensar do Direito à Proteção da(s) Cultura(s) das Populações Indígenas. Para

tanto, observa-se a manifestação do Relator do Recurso Extraordinário, Ministro Edson Fachin, para quem:

[...] a área em discussão é de ocupação imemorial dos indígenas e está abrangida pela Portaria MJ n. 1.128/2003, que foi precedida de regular processo administrativo [...] Ademais, a ocupação da área é tradicional e está registrada na literatura histórica da região.

Sendo assim, o título de domínio apresentado pela Recorrida se mostra nulo, em face da previsão constante do art. 231, §6º, da Constituição da República, haja vista que se constituíram sobre área indígena, se mostrando despidos de qualquer eficácia jurídica. Da mesma forma, tratando-se de direito originário, é inoponível aos indígenas o disposto nos arts. 924, 926, 927 e 928 do CPC, pois possuem direito originário àquela terra (BRASIL, 2019).

Dessa forma, requisita o Relator Ministro Fachin um tratamento diferenciado à questão da Proteção da(s) Cultura(s) das Populações Indígenas em relação àquele deferido nos termos da decisão da Petição nº 3.388/RR. E, na visão do Ministro, a decisão que inaugurou a tese do “Marco Temporal”, distintamente do argumento em sede da decisão acerca da Reintegração de Posse nº 0000168-27.2009.4.04.7214, não possui caráter vinculante.

Isso quer dizer que o próprio plenário do STF pode inaugurar decisão distinta. E, na visão do Relator, por conta da Repercussão Geral da decisão acerca do Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC, o que se decidir possuirá caráter vinculante. Portanto, a decisão em sede do Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC poderá revelar um novo norte interpretativo para a questão da Proteção da(s) Cultura(s) das Populações Indígenas, em relação à tese do “Marco Temporal”.

Considerações finais

Pode-se perceber que, durante todo o desenvolvimento do presente artigo, emergiu uma aparentemente clara tensão entre a Proteção do Ambiente e a Proteção da(s) Cultura(s), em especial a(s) Cultura(s) das Populações Indígenas. Porém, assim como muitas falácias da retórica política, essa contradição não é real. É possível falar em Proteção do Ambiente sem ter que obrigatoriamente minorar a Proteção da(s) Cultura(s) e vice-versa. No entanto, é necessário entender os limites e os focos discursivos dos atores envolvidos.

Tem-se que há um dever legal do Estado de garantir a Proteção da(s) Populações Indígenas, que não se estende apenas à efetivação dos direitos dessas populações. Ele vai englobar suas práticas, hábitos e rituais, pois tais elementos são essenciais para a existência e preservação da(s) cultura(s) dessas populações. A demarcação das terras tradicionalmente ocupadas por populações indígenas visa garantir meios para a manutenção de culturas que foram entendidas como “desnecessárias” no curso do processo de Dominação.

A retomada democrática do Brasil, no final da década de 1980, não é um luxo, mas um dever que só pode subsistir em um Estado Democrático de Direito. E esse Estado só pode existir a partir da proteção das suas populações e de todas as suas tradições. Não é à toa que foram formadas historicamente instituições cujo objetivo é justamente garantir a proteção desse patrimônio cultural, que é essencial para a formação da população brasileira. A(s) Cultura(s) das Populações Indígenas é(são) parte(s) integrante(s) desse patrimônio.

Denota-se a existência da tese do “Marco Temporal”, uma tese jurídica que vem sendo aplicada nos últimos anos aos casos de “invasões de terras” por populações indígenas. Essa tese tem sido amplamente recepcionada por órgãos da Justiça Federal (em Santa Catarina). Porém, não é a única percepção acerca do tema, visto que o “Marco Temporal” não possui, apesar dos pesares, caráter vinculante. A decisão do Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC trouxe à cena uma nova tese.

Essa nova tese é mais afinada com o Direito de Proteção da(s) Cultura(s) Indígena(s). Afinal, ela não fixa como prazo para o reconhecimento de que determinado lugar ser considerado terra indígena, a entrada em vigor da Constituição. Ela reconhece que a Constituição apenas demonstra (ou antes, reconhece) um direito histórico e pré-jurídico das populações indígenas. E esse direito perpassa a ocupação dos seus locais de práticas e rituais essenciais ao desenvolvimento da(s) sua(s) cultura(s) e da sua vida social.

E mais, entende que esse direito é tão essencial, que nem mesmo o Estado pode fixar limites. Afinal, limitar o direito de populações indígenas apenas aos territórios que eram ocupados pelas mesmas antes da entrada em vigor da Constituição de 1988 é algo irreal. Afinal, limitar a ocupação desses espaços de práticas sociais significa

sobremaneira cercear o direito ao seu desenvolvimento cultural. E o direito às Práticas Culturais é algo protegido pela Constituição de 1988.

Referências

ATHAYDE, Marcia Fusinato Barbosa; MARTINS, Pedro. Barragem Norte e sus influências socioespaciais no município de José Boiteux - SC: um olhar sobre as comunidades atingidas. **Revista Geosul**, Florianópolis, v. 32, n. 64, mai./ago. 2017.

BAUMAN. Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BRASIL. SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. **Recurso Extraordinário nº 1.017.365/SC**. Relator Ministro Edson Fachin. 2019 Disponível em: <<http://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidental=5109720>>. Acesso em: 16 out. 2021.

BRASIL. SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. **Petição nº 3.388/RR**. Relator Ministro Ayres Brito. Disponível em: <<http://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=2288693>>. Acesso em: 16 out. 2021.

CANDAU, Vera Maria Ferrão. Direito à Educação, diversidade e educação em direitos humanos. **Revista Educação e Sociedade**. Campinas, v. 33, n. 120, jul-set. 2012.

CARELLI, Mariluci Neis; Maria Ester Menegasso. Patrimônio ambiental: discussão de pressupostos sob a ótica da ecologia política. In: LAMAS, Nadja Carvalho; MORAES, Taiza Mara Rauen. **(Pro)posições culturais**. Joinville: Univille, 2010.

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília**, n. 34, mar. 2012.

CONNECTAS. Marco temporal: entenda por que julgamento no STF pode definir o futuro das terras indígenas. **Notícias**. 24 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.conectas.org/noticias/marco-temporal-entenda-a-importancia-do-julgamento-no-stf-para-os-indigenas>>. Acesso em: 25 set. 2021.

COSTA, Marilda de Oliveira; SILVA, Leonardo Almeida. Educação e democracia: base nacional comum curricular e o novo ensino médio sob a ótica de entidades acadêmicas da área educacional. **Revista Brasileira de Educação (Online)**. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. Rio de Janeiro. v. 24, 2019.

INSTITUTO DO MEIO AMBIENTE DE SANTA CATARINA. **Plano de Manejo da REBES**. Disponível em: <<https://www.ima.sc.gov.br/index.php/biodiversidade/unidades-de-conser-vacao/reserva-biologica-estadual-do-sassafras>> Acesso em: 21 out 2021.

SANTA CATARINA. Decreto nº 2.221, de 04 de fevereiro de 1977. Cria a Reserva Biológica Estadual do Sassafrás, no município de Benedito Novo. Disponível em: <https://www.icmbio.gov.br/cepsul/images/stories/legislacao/Decretos/1977/dec_22_21_1977_criareservabiologicaestadualsassafras_sc.pdf>. Acesso em 17 de out. 2021, p. 01

SANTA CATARINA. TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 4ª REGIÃO. **Reintegração de Posse nº 0000168-27.2009.4.04.7214**. Julgador Selmar Saraiva da Silva Filho. Disponível em: <https://www2.trf4.jus.br/trf4/controlador.php?acao=consulta_processual_resultado_pesquisa&txt=Valor=2009.72.14.000168-0&selOrigem=SC&chkMostrarBaixados=&selForma=NU&hdnRefId=&txtPalavraGerada=>>. Acesso em: 16 out. 2021

VATTIMO, Gianni. A idade da interpretação. In: RORTY, Richard; VATTIMO, Gianni. **O futuro da religião**: solidariedade, caridade e ironia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2006.

WESTPHAL, Euler Renato. A pós-modernidade e as verdades universais: a desconstrução dos vínculos e a descoberta da alteridade. In: LAMAS, Nadja Carvalho; MORAES, Taiza Mara Rauen. **(Pro)posições culturais**. Joinville: Univille, 2010.

WESTPHAL, Euler Renato; FERRETTI JUNIOR, Arlindo. O aborto seletivo como caminho para o infanticídio. **Revista Estudos Teológicos** (Online). Faculdades EST. São Leopoldo, v. 59, n. 02, p. 502-515, jul./dez. 2019.



DA ARMAÇÃO BALEEIRA À FREGUESIA: O PROCESSO DE FORMAÇÃO DO “CENTRO HISTÓRICO” DE GAROPABA-SC

Fabiano Teixeira dos Santos, doutorando | UFSC | fabianoteixeiradossantos@gmail.com
João Pacheco de Souza, Me. | IFSC | joapachecosouza@gmail.com
Mara de Oliveira, Dra. | UCS | molivei8@gmail.com

Introdução

A extensão que compreende o núcleo fundacional da cidade de Garopaba, no litoral de Santa Catarina, há muito tem sido identificada, por moradores e turistas, como “Centro Histórico”. Contudo, como tal, ainda carece do reconhecimento por parte dos poderes públicos. Para que isto ocorra, entende-se ser primordial que mais pessoas, sobretudo a população local, percebam as razões de tal defesa, apropriando-se e engajando-se na luta pela preservação dos valores históricos e culturais que este sítio abriga e representa.

A presente comunicação objetiva contribuir com as discussões justificadoras de tal reconhecimento, apontando aspectos das memórias e da história deste espaço em apreço, que na contemporaneidade, justamente por ser portador de características singulares do ponto de vista do patrimônio cultural, acaba sendo associado ou identificado ao conceito de Centro Histórico. Para tal, efetuou-se um recorte de tempo histórico, particularizando dois períodos: a instalação da Armação Baleeira de São Joaquim de Garopaba, em 1793, e a criação da Freguesia de Garopaba, em 1830, por se depreender que estes são determinantes no processo de formação do “Centro Histórico” deste município.

Ou seja, a origem e o desenvolvimento de Garopaba tiveram início nesta área que abrigou a administração destas duas unidades (Armação e Freguesia), centralizando, durante muito tempo, atividades políticas, religiosas, econômicas e culturais, reunindo um conjunto de bens materiais e imateriais portadores de valor

histórico, arqueológico, arquitetônico, urbano e paisagístico que se entrelaça com a identidade e as memórias coletivas, merecendo ser reconhecido e preservado.

Há prédios remanescentes da armação baleeira: a Igreja de São Joaquim (tombada pelo Governo do Estado de Santa Catarina em 1998, juntamente com faixa contida nos 100 metros tomados de cada uma das extremidades do bem) e a antiga casa da administração, conhecida popularmente como Casarão, “único exemplar deste tipo e nestas condições de preservação dentre as armações catarinenses” (COMERLATO, 2012, p. 154).

Se juntam a isto evidências arqueológicas e edifícios históricos datados dos períodos de freguesia e vila, que constituem, com os atributos naturais e culturais do lugar, uma paisagem singular dotada de grande expressividade cênica.

O conceito de Centro Histórico e sua apreensão pelos moradores de Garopaba

Para este texto, Centro Histórico, diante do objetivo da discussão aqui proposta, é a designação atribuída a áreas que abarcam uma “sucessão de testemunhos de várias épocas, monumento que nos trás vivo o passado” (SALGUEIRO, 2005, p. 259). Ou ainda como, igualmente ao “Centro Histórico” de Garopaba,

[...] representam principalmente o traçado inicial da cidade, são estruturas urbanas e arquitetônicas que expressam as manifestações políticas, econômicas, sociais, culturais e tecnológicas, das formações sociais dos diferentes períodos históricos [...], vestígios dessas expressões materializadas no espaço se apresentam como testemunhos de civilizações do passado (SALCEDO *et al.*, 2015, p. 227).

Nesta concepção, são ambientes portadores de atributos e características singulares, principalmente no que tange à concepção de Patrimônio Cultural, o que inclui, de acordo com a Constituição Federal de 1988, “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). Tal Patrimônio engloba:

I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de

valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, art. 216).

Deste modo, “a natureza do centro histórico, não é apenas a estrutura física, mas também o valor social da população que nela habita” (SALCEDO, 2009, p. 71).

Estas definições permitem identificar clara e objetivamente, mesmo sem reconhecimento jurídico, que há em Garopaba uma extensão espacial que se está denominando – em adesão ao que popularmente é chamado – “Centro Histórico”.

Em outras palavras, a área aqui analisada é aquela circunscrita a certo limite territorial: “Entorno da igreja matriz e Praça Vinte e Um de Abril, compreendendo a rua de acesso principal à região até a fronteira com o cemitério” (PACHECO, 2010, p. 13). Lugar de nascimento da cidade de Garopaba, “situada no extremo leste da praia do centro, ocupa um espaço na forma de um quadrado, nome como era designada nos seus primórdios, a partir da instalação da Armação Baleeira” (SOUZA; VIEIRA FILHO, s/d, p. 4). Contempla “sucessões de testemunhos” e, como se sabe, além de conter o “*traçado inicial da cidade*”, possui ainda, de forma visível, edificações e “*sítio de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico*” (Figura 1). É, por conseguinte, integrante da memória e da história local em várias expressões: sociais, políticas, econômicas e religiosas, logo, Patrimônio Cultural.

Figura 1 — Casarão, Igreja Matriz, Praça 21 de Abril e entorno: “Centro Histórico” de Garopaba



Fonte: Prefeitura Municipal de Garopaba.

Importa salientar que a denominação “Centro Histórico” é designação auto atribuída pelos moradores e frequentadores da Praça Vinte e Um de Abril e seu entorno. É utilizada, amiúde, como referência identitária por quem nasceu e reside na área ou pode estar vinculado à noção que pretende dar ao local como reconhecimento do seu valor (PACHECO, 2010). Em síntese, tal designação ocorre especialmente a partir de uma relação afetiva e identitária formulada por parte da população (moradores e turistas) com o local, ainda que não haja um reconhecimento formal por parte dos poderes públicos.

Da armação baleeira à freguesia: origem e formação do núcleo fundacional de Garopaba

Armação baleeira significa local “de armar para a pesca, [...] nome que é dado aos estabelecimentos de onde partem os barcos que vão à pesca e para onde são trazidas as baleias a fim de ser extraído óleo” (SAINT-HILAIRE, 1936, p. 36). No Brasil, tais empreendimentos foram de grande importância para a economia colonial, mesmo sem o devido reconhecimento pela historiografia, como unidade de produção e beneficiamento do óleo e outros derivados da baleia, entre os séculos XVII e XIX, desde a Bahia a Santa Catarina (SOUZA, 2016).

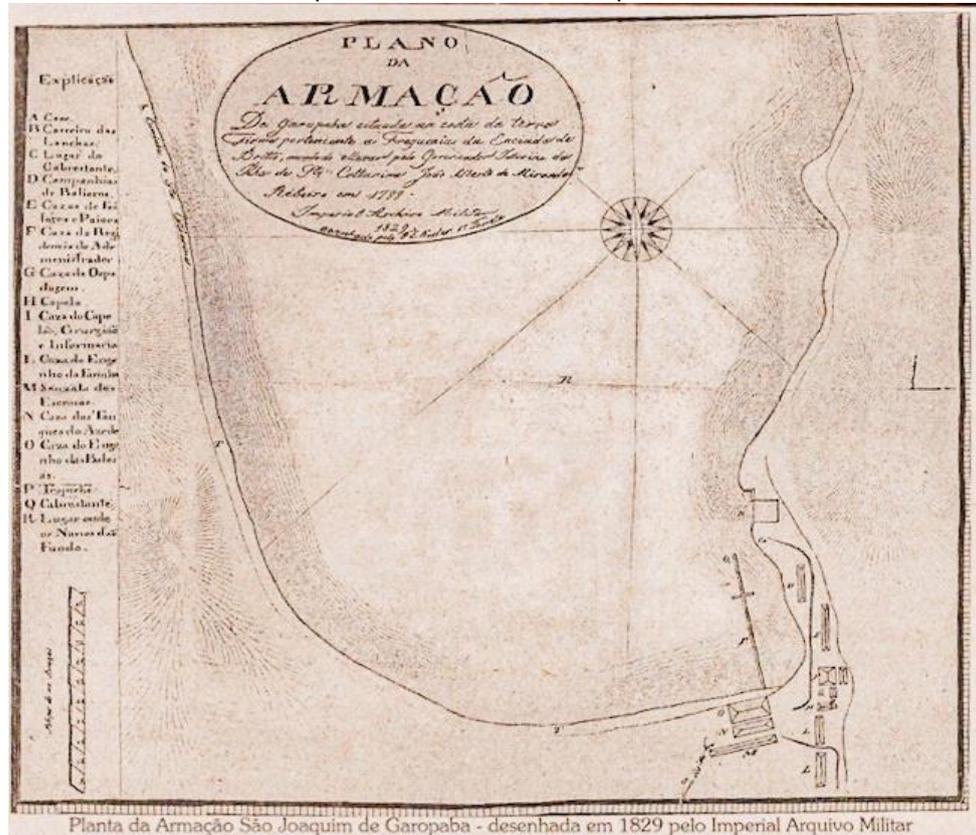
Destarte, as armações baleeiras, o que inclui a de São Joaquim de Garopaba, instalada em 1793, constituíram importantes lugares de produção, de comercialização, de residência e convívio social, de práticas religiosas, de trocas materiais e simbólicas. Com suas estruturas e instalações, fixou significativa parcela populacional com mão de obra diversificada (escravizada e livre), configurando empreendimentos com alto grau de sofisticação e que atuavam no ambiente marítimo e terrestre (Figuras 2 e 3).

No caso do município aqui analisado, a armação estabeleceu base relevante da estruturação e consolidação do que veio a se tornar o que é atualmente e que, por seu legado e vestígios, contribuiu e muito para compor o rico acervo cultural que faz parte do “Centro Histórico” de Garopaba.

A armação São Joaquim de Garopaba, nos últimos anos de existência, encontrava-se, a exemplo das demais armações de Santa Catarina, “em condição de abandono”, dada a decadência da atividade baleeira. Sua desativação, conseqüentemente, contribuiu com a “proposta de criação da Freguesia de Garopaba,

como alternativa para o aproveitamento das instalações da armação de Garopaba” (SOUZA, 2016, p. 78).

Figura 2 — Plano de Localização da Armação Baleeira de “Garupaba” feito em 1799 e copiado em 1829



Fonte: Arquivo Histórico do Exército. Rio de Janeiro.

Figura 3 — A Armação Baleeira de Garopaba em aquarela atribuída a Jean-Baptiste Debret, c. 1827



Fonte: Reprodução fotográfica de Fabiano Teixeira dos Santos.

Esta unidade administrativa ensejou a fundação da Vila de Garopaba, em 1890, condição que manteve até 1923, quando se tornou, novamente, distrito e que só foi restabelecida em 1961, com a emancipação do município.

A capela e o cemitério, além da residência do administrador, foram aproveitados para o estabelecimento da nova unidade administrativa estrategicamente situada entre as cidades de Desterro (Florianópolis), ao norte, e Laguna, ao sul. O processo de instalação ocorreu dezesseis anos depois, a partir da Lei nº 231, de 13 de maio de 1846 (BESEN, 1980).

Na área entre a praia e a base da elevação em que havia sido erguida a sede da armação, aos pés da agora Igreja Matriz de São Joaquim, as antigas instalações de serviço deram lugar à praça da freguesia, atual Praça Vinte e Um de Abril (SANTOS; SOUZA, 2018). Este espaço se tornou o palco principal das atividades do cotidiano e da convivência social da comunidade, concentrando significativo número de serviços e instituições que o tornaram o centro administrativo, econômico, político e religioso de Garopaba.

Por conseguinte, o núcleo urbano que se formou (Figuras 4 e 5) sediava as atividades de pesca e transporte marítimo, além de abrigar os principais estabelecimentos comerciais e concentrar as festividades religiosas, as comemorações cívicas e os eventos sociais.

Com base na documentação existente nos acervos do Arquivo Histórico da Arquidiocese de Florianópolis e do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina, dentre outros, registra-se, até o final do século XIX, a instituição de órgãos e serviços públicos no local, o que ampliou consideravelmente a dinâmica social, tornando Garopaba um povoado importante.

Figura 4 — Garopaba no início do século XX: na parte mais elevada do sítio visualizam-se as construções remanescentes da armação baleeira



Fonte: Fotografia desconhecido/acervo dos autores.

Figura 5 — Núcleo urbano de Garopaba no início do século XX: aos pés da capela, as instalações de serviço da antiga armação deram lugar à atual Praça Vinte e Um de Abril, de onde partiu o arruamento



Fonte: Fotografia desconhecido/acervo dos autores.

A partir de 1848, a Paróquia passou a realizar os registros de nascimento, casamento e óbito, tendo no Vigário o representante da Freguesia junto ao governo da Província como interlocutor das necessidades da população. Neste mesmo período, foram implantados o Juizado de Paz, a Subdelegacia de Polícia, a Escola de Primeiras Letras e mais tarde o Distrito Escolar, o Cartório e o Conselho de Qualificação da Guarda Nacional, tendo lugar a realização de eleições para juiz de paz, vereador, deputado provincial e demais cargos políticos.

A consolidação do processo de organização política se deu no ano de 1890, com a emancipação política de Garopaba, sendo a freguesia elevada à vila e compreendendo

a área urbana que hoje corresponde ao “Centro Histórico”, incluindo, além da Praça Vinte e Um de Abril, as ruas São Joaquim, Manoel de Araújo, Aderbal Ramos da Silva, Marques Guimarães, Daniel Faraco, Travessa Cônego César Rossi, Benevenuto Gonçalves, Nereu Ramos e Travessa Manoel Cascaes.

Os testemunhos materiais que constituem o “Centro Histórico” de Garopaba

A concentração de um número expressivo de estruturas arquitetônicas antigas numa determinada área, juntamente com o traçado urbano, reforça seu caráter de sítio histórico e local dotado de atributos que lhe conferem um significado patrimonial, contribuindo para o seu entendimento e designação como Centro Histórico (SALCEDO, 2015).

Esse fenômeno pode ser identificado no núcleo fundacional de Garopaba, onde a reunião de edifícios que testemunharam o processo de desenvolvimento da cidade desde a implantação da armação baleeira levou a população, e até mesmo turistas e visitantes, a identificar tais características e atribuir-lhe a denominação de “Centro Histórico”, embora não haja, conforme visto, nenhuma chancela ou medida legal que formalize tal reconhecimento sobre a área.

Tanto no entorno da Praça Vinte e Um de Abril como nas ruas próximas, é possível encontrar várias construções remanescentes dos períodos da armação baleeira e da criação e instalação da freguesia, além de edifícios datados do início do século XX, época em que Garopaba havia sido elevada à vila.

Estruturas remanescentes da armação baleeira

Foi a possibilidade de reutilização que melhor explica o fato de parte das instalações físicas da armação baleeira terem sido preservadas, quando de seu aproveitamento para a Freguesia de São Joaquim, na primeira metade do século XIX. Garopaba é o município catarinense que preserva de maneira mais substancial as estruturas remanescentes da armação baleeira, as quais se encontram completamente inseridas na área identificada como “Centro Histórico”.

Dentre essas estruturas, é preciso destacar a primitiva capela convertida em matriz, a qual se filia à arquitetura religiosa tradicional portuguesa introduzida no litoral de Santa Catarina na época colonial (VIEIRA FILHO, s/d). Possui fachada enquadrada por

cunhais e apresenta portada, sendo encimada por frontão triangular rompido na base e dotado de óculo. Sua planta baixa configura-se como uma nave única dotada de coro alto, separada da capela-mor por arco cruzeiro e tendo ao lado da capela-mor uma única sacristia. A primitiva sineira, implantada à esquerda da fachada, foi substituída pela torre atual na primeira metade do século XX.

Internamente, encontram-se o altar-mor e dois altares colaterais, confeccionados em madeira e provavelmente datados do século XIX, nos quais se percebe, em meio à simplicidade de evidente feitura popular, alguma influência erudita, barroca e neoclássica.

Conforme a Figura 6, além da capela, mantém-se de pé a casa do administrador da armação – Casarão – e que, diferentemente da construção religiosa, que conta com tombamento estadual, não é legalmente protegida, apesar do seu valor histórico imensurável. Trata-se da última construção de sua tipologia relacionada ao ciclo baleeiro em Santa Catarina e possivelmente é uma das últimas encontradas em território nacional (ELLIS, 1969).

Figura 6 — Duas principais estruturas arquitetônicas remanescentes do ciclo baleeiro no “Centro Histórico” de Garopaba: capela, depois transformada em igreja matriz; casa do administrador da armação



Fonte: Acervo de Manfredo Hübner, c. 1960.

Tendo hospedado o imperador Dom Pedro I quando de sua viagem ao Sul do Brasil em 1826 (SILVA, 2007), o Casarão desempenhou diversas funções administrativas durante o período em que Garopaba foi freguesia e vila, dentre as quais coletoria, cartório, escola, clube social e delegacia, abrigando atualmente uma residência particular. Apesar dos sucessivos usos ao longo de mais de dois séculos, manteve boa parte das feições luso-brasileiras e elementos originais, incluindo um extenso muro em pedra localizado na sua lateral esquerda, ao longo da Rua São Joaquim, e estruturas de arrimo e canaletas de drenagem também em pedra, na encosta situada na parte posterior.

Implantado à meia encosta, configura-se como uma casa sobre porão habitável, que dadas as proporções generosas, assume aspecto de sobrado, coberto por telhado de quatro águas. A fachada frontal é emoldurada por cunhais e cimalha, contando com três janelas em arco abatido que se abrem na forma de sacadas para a praia, em frente.

O acesso principal à residência atualmente é lateral e se dá pela fachada voltada para a igreja, sendo protegido por um alpendre. Nos fundos, junto a um extenso quintal remanescente da propriedade original, encontra-se a cozinha, que ocupa um volume secundário disposto perpendicularmente ao corpo principal da moradia, resultando numa planta em formato de “L”, característica das casas dos séculos XVIII e XIX. Em inventário realizado por ordem da Fazenda Real, em 1816, foi assim descrita:

Huma casa edificada sobre o tope de hum morro com 57 palmos de frente, e 67 de fundo com a frente do mar de Sobrado, por onde tem hum paredão de 190 palmos de frente, 13 de alto e 4 groço, construída de pedra e cal, dividida em 2 salas, 5 quartos, 3 varandas, hum armazém por baixo, com sua cozinha ao lado, e mais 3 quartos de frontaes de tijolo, tudo cercado com um paredão de pedra seca de 50 braços que cerca a casa pela parte do mar para conter as águas [...] (*apud* ELLIS, 1969, p. 77).

Outros vestígios físicos da armação, embora menos evidentes, estão situados ao lado direito da igreja: duas edificações geminadas as quais, segundo a descrição de Saint-Hilaire em 1820, confirmada pelo levantamento realizado pelo Exército em 1799 e copiado em 1829, compreenderiam a casa do capelão (depois transformada em casa paroquial) e a casa dos feitores, estando ambas já bastante descaracterizadas (SAINT-HILAIRE, 1936).

Contígua à casa dos feitores, encontram-se as ruínas de um muro de arrimo e do pavimento térreo de uma terceira edificação, a qual possivelmente também integrou o conjunto arquitetônico da sede da armação e que no século XIX serviu de residência ao padre Rafael Faraco, pároco de Garopaba (BESEN, 1980).

O grande potencial arqueológico do “Centro Histórico” de Garopaba poderá ser confirmado quando da realização de prospecções e escavações na área da Praça Vinte e Um de Abril e em seu entorno, junto à praia, onde certamente serão encontrados vestígios das demais instalações da armação baleeira.

Outros testemunhos materiais e atributos

Além dos remanescentes do ciclo baleeiro, Garopaba mantém outros edifícios datados dos séculos XIX e XX, representando expressivo conjunto arquitetônico que materializa o processo de desenvolvimento da cidade, como, por exemplo: a Capelinha do Senhor Bom Jesus, moradias de feições luso-brasileiras e ecléticas, os ranchos de pesca enfileirados junto à praia e até mesmo o antigo calçamento das ruas, com paralelepípedos de granito, que dão forma e visibilidade ao “Centro Histórico”.

Figuras 7 e 8 — Respectivamente, capelinha do Senhor Bom Jesus e moradia de feições luso-brasileiras



Fonte: Fabiano Teixeira dos Santos, 2015.

Esse conjunto de bens materiais, que mantêm entre si e com o local em que estão inseridos uma relação de escala e proporções volumétricas bastante harmônica, encontra-se integrado a uma paisagem natural de grande apelo cênico, sobretudo, por

sua relação com o mar e o morro coberto de vegetação nativa, que serve de pano de fundo para a Igreja de São Joaquim e para o Casarão.

Configura-se, portanto, como um sítio que ainda, na atualidade, é palco de inúmeras manifestações culturais de larga tradição para a comunidade local, mesmo que com a expansão urbana ocorrida nas últimas décadas, parte dos usos e atividades (administrativas, econômicas, religiosas e sociais) originalmente aí concentradas tenha sido deslocada para outras áreas da cidade. Sua relevância enquanto local de memória e o seu significado identitário, principalmente para a população local, permanecem.

Considerações finais

Espera-se que as descrições e reflexões apresentadas ao longo do texto corroborem, mesmo que de maneira não aprofundada, a intenção desta comunicação de fundamentar a importância da Armação Baleeira São Joaquim de Garopaba e da Freguesia São Joaquim de Garopaba como relevantes na formação do “Centro Histórico”, servindo de subsídio não apenas para o aprofundamento de pesquisas, mas principalmente para a sensibilização da sociedade e das instituições públicas e privadas.

Um primeiro passo nessa direção pode ter sido, a partir de mobilização popular, a recente publicação da Lei Municipal nº 2.342/2021, que, ao instituir os limites dos bairros do município de Garopaba, trouxe o recorte da área definida como Centro Histórico enquanto localidade específica inserida no centro da cidade (conforme Figura 9).

Figura 9 — A poligonal indicada pela linha amarela compreende a área do núcleo fundacional de Garopaba, identificada como Centro Histórico de acordo com a Lei Municipal nº 2.342/2021



Fonte: Google Earth; Câmara Municipal de Garopaba, 2021.

Certamente, a instalação e funcionamento da armação baleeira foi aspecto basilar na estruturação do lugar, seja pela população ali fixada para o desempenho das atividades da caça, fabrico de óleo e processamento dos demais derivados da baleia, seja pela manutenção dos equipamentos, necessárias atividades de sobrevivência dos habitantes e visitantes.

A criação e instalação da Freguesia São Joaquim de Garopaba, igualmente, foi elemento estruturante do lugar, no que tange à implantação de instituições e serviços, o que por sua vez levou à ampliação do quadro populacional residente, de forma a constituir, nos limites do que atualmente vem sendo denominado “Centro Histórico”, o núcleo de referência da comunidade local, consolidando o que veio a se tornar a cidade de Garopaba.

Avalia-se, desta forma, que o pilar fundacional do município se expressa não apenas como um sítio urbano histórico, como também um lugar simbólico. Trata-se de um espaço diferenciado e que, como tal, demanda a adoção de políticas públicas que

reconheçam seus valores patrimoniais, formalizando a atribuição e alcunha que já lhe foram dadas por parte da população, consciente de sua importância.

Referências

BESEN, José Artulino. **São Joaquim de Garopaba** (recordações da Freguesia 1830-1980). Brusque: Gráfico Mercúrio, 1980.

BITTENCOURT, Fernando. **De Igará-mpaba a Garopaba: sete mil anos de história**. Garopaba: Gráfica Garopaba, 2003.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil, 1988**. Brasil, DF, Presidência da República.

COMERLATO, Fabiana. Arqueologia e patrimônio nas armações baleeiras catarinenses. **Revista Tempos Acadêmicos**, Dossiê Arqueologia Histórica, nº 10, 2012, Criciúma, Santa Catarina. Disponível em: <https://novonea.paginas.ufsc.br/files/2018/07/Comerlato2012b.pdf>. Acessado em: 10 ago. 2021.

ELLIS, Miriam. **A baleia no Brasil Colonial**. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

PACHECO, Larissa Migliavacca. **Entre “nativos” e “de fora”**: estudo etnográfico sobre nuances identitárias no Centro Histórico de cidade litorânea no sul do Brasil, Garopaba/SC. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2010.

QUOOS, João Henrique; FIGUEIRÓ, Adriano Severo. Paralelo 28° Sul, Geoturismo em prol do desenvolvimento endógeno. **XVIII SGBFA**. Simpósio Brasileiro de Geografia Aplicada. Geografia Física e mudanças globais. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, 11-15 junho de 2019.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem a Curitiba e Província de Santa Catarina**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

SALCEDO, R. F. B.. Gestão do patrimônio cultural e natural. **OLAM Ciência & Tecnologia** - Rio Claro / SP, Brasil Ano VIII Vol. 8 N. 2 , p. 152-181. Janeiro - Junho / 2008. Disponível em: http://fai.com.br/portal/pibid/adm/atividades_anexo/e60226a849d3c4d1871a8be614d203eb.pdf. Acessado em: 09 nov. 2021.

SALCEDO, R. F. B.. Recomendações para a Salvaguarda do Patrimônio Arquitetônico e Urbano nos Centros Históricos. In: FONTES, M. S. G.; BITTENCOURT, L. C.; CONSTANTINO, N. R. T.. (Org.). **Arquitetura e Urbanismo: novos desafios para o século XXI**. 1ed. Bauru: Canal 6, 2009, v. , p. 69-82. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/299595330_Recomendacoes_para_a_salva

[guarda do patrimonio arquitetónico e urbano nos centros históricos.](#) Acessado em: 15 abr. 2021.

SALCEDO, R. F. B. et al.. Arquitetura Dialógica no Contexto do Centro Histórico: o Método. In: Luis Carlos Paschoarelli; Rosio Fernández Baca Salcedo. (Org.). **Interação: panorama das pesquisas em Design, Arquitetura e Urbanismo.** 1 ed. Bauru: Canal 6, 2015, v. 1, p. 227-237. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Rosio-Fernandez-Baca-Salcedo/publication/327558346_Arquitetura_Dialogica_no_Contexto_do_Centro_Historico_o_Metodo/links/5b967475299bf147393abc5f/Arquitetura-Dialogica-no-Contexto-do-Centro-Historico-o-Metodo.pdf. Acessado em: 15 abr. 2021.

SALGUEIRO, Teresa Barata. **A geografia universitária em época de benchmarking.** Universidade de Lisboa, Portugal, 2005. Disponível em: www.ceg.ul.pt/finisterra/numero/2005-79/79_11.pdf. Acessado em: 12 nov. 2014.

SANTOS, Fabiano Teixeira dos; SOUZA, João Pacheco de. As armações baleeiras de Santa Catarina: panorama atual. **Seminário sobre Armações Baleeiras de Santa Catarina.** Florianópolis, 15-16 de junho de 2018. Disponível em: <https://docs.google.com/presentation/d/1AHFhMn4eLv6OFhv9EzQmul-hpZB-D-F/edit?usp=sharing&ouid=108436797665414443790&rtpof=true&sd=true>. Acessado em: 20 nov. 2021.

SILVA, José Gonçalves dos Santos. **Subsídios para a história da província de Santa Catarina.** Florianópolis: IHGSC, 2007.

SOUZA, João Pacheco de. **Armação Baleeira de São Joaquim de Garopaba: um olhar sobre a história de um patrimônio.** Dissertação de Mestrado. Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). Joinville, SC, 2016. Disponível em: https://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Funiville.edu.br%2Faccount%2Fmpcs%2FVirtualDisk.html%3Faction%3DreadFile%26file%3DJoao_Pacheco.pdf%26current%3D%2FDissertacoes&sa=D. Acesso em: 14 set. 2021.

SOUZA, João Pacheco de; VIEIRA FILHO, Adhemar Tavares. **A praça 21 de abril e seu entorno em Garopaba/SC seria um centro histórico?** Em fase de elaboração.

VIEIRA FILHO, Dalmo. **Notas para o estudo da arquitetura religiosa tradicional brasileira.** Florianópolis: s/e, s/d.



ELAS ESCREVEM JUAZEIRO DO NORTE: LITERATURA DE CORDEL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL NA “COLEÇÃO CENTENÁRIO”

Everton Grangeiro Gonçalves - Graduando em Biblioteconomia | Universidade Federal do Cariri | evertongran123@gmail.com

Daniela Maria Alves Daniel - Graduanda em Biblioteconomia | Universidade Federal do Cariri | danielaalvesdaniel@gmail.com

Viviane Vieira dos Santos | Universidade Federal do Cariri | viviane_ats@hotmail.com

Introdução

No Nordeste brasileiro, em meados do século XX, onde os meios de comunicação como rádios, jornais e TVs ainda não eram utilizados e com número reduzido de escolas, o cordel proliferou por diversos estados dessa região. Essa poética, que também é conhecida como folheto, traz elementos inerentes à oralidade e memória.

Reconhecida como uma das literaturas mais importantes do Nordeste, o cordel foi, e ainda é, palco e ferramenta para exposições de vivências ligadas à política, economia e pautas sociais que resultam de relatos da história, experiências, saberes e acontecimentos vivenciados por uma comunidade, grupo, poeta ou poetisa.

Conjugando tradições da oralidade, da poesia e das narrativas em prosa, este bem cultural se constituiu como uma relevante forma de expressão da nossa sociedade. A literatura de cordel refere-se não apenas ao gênero literário, mas também a um veículo de comunicação, ofício e meio de sobrevivência para inúmeros cordelistas. Enquanto elemento constituinte da diversidade cultural brasileira e por todas essas representações, o cordel foi reconhecido como patrimônio cultural brasileiro em 2018 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

No remonte histórico dessa poética oral e distante do reconhecimento desse bem como patrimônio cultural pelo IPHAN, a mulher era descrita e retratada, dentre as diversas formas, como mãe dedicada que protege seus filhos de tudo e qualquer adversidade maliciosa, guardiã dos lares, fazendo referência ao trabalho doméstico, e

destinada à procriação. A esposa, amada, era descrita sob moldes românticos que, em outras palavras, traziam aspectos idealizados com características divinas que assemelham-se à Maria, em contrapartida também era aproximada de Eva ou até mesmo de prostitutas (QUEIROZ, 2006 p. 14), de forma pejorativa.

Como autoras, as mulheres eram invisíveis nessa manifestação desde o início das publicações dos folhetos, por volta do século XIX até 1970, enquanto os homens possuíam liberdade de ação, percorrendo os sertões, viajando e participando de cantorias, feiras, eventos artísticos em praças públicas etc., onde os cordéis eram cantados e recitados. Esses acontecimentos, atrelados ao patriarcado e machismo, fizeram com que o cordel fosse tachado como uma literatura e poética tipicamente masculina.

Essa invisibilidade era notada mais fortemente na historiografia do cordel, através dos folhetos impressos, que possuíam apenas homens como autores e cordelistas. Porém, todos esses acontecimentos não impediam que as mulheres se fizessem presentes nessa manifestação e cantassem os poemas construídos por versos e rimas, mesmo que em número bem reduzido ou apenas em quintais e calçadas juntamente com outras mulheres. Essa presença foi notada de forma mais veemente com o passar dos anos, depois de 1970, e permanece até os dias atuais.

Com este crescimento gradativo da presença feminina no cordel, através da publicação de folhetos, diversas pesquisas e estudos estão sendo produzidos e contribuindo para entender como se deu essa invisibilidade e, conseqüentemente, pautar essas memórias literárias, sociais e identitárias na atualidade.

Levando em consideração esses aspectos, o objetivo deste trabalho é identificar as cordelistas no corpus de cordel da Coleção Centenário, lançada em comemoração aos 100 anos da cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, e analisar os assuntos produzidos por elas, buscando enfatizar a importância das mulheres ao cantar o patrimônio cultural, histórico e artístico da cidade.

A escolha do locus e objeto da pesquisa justifica-se pela cidade supracitada já ser referendada e reconhecida pela diversidade cultural, manifestada por intermédio de expressões artísticas, musicais, religiosas, artesanais e culturais. Além disso, Juazeiro do Norte possui uma contribuição histórica para o cordel e obteve, na coleção, apoio

institucional para publicação desses folhetos. Deste modo, sendo de extrema importância pautar, visibilizar e prestigiar as mulheres com estudos sobre essa coleção.

Visando alcançar os objetivos propostos, o trabalho está organizado da seguinte forma: breve reflexão sobre memória, oralidade, cordel e autoria feminina, seguida da exposição das autoras presentes na Coleção Centenário, os assuntos tratados em seus cordéis e, por fim, apontamento da importância da participação das mulheres na produção da cultura como cantadoras, cordelistas e testemunhas desse universo poético.

Cordel, memória e autoria feminina: breves reflexões

O cordel pode ser apontado como uma poética oral que obteve hibridações com o passar dos anos. Essa poética é chamada também de literatura, cantoria, folheto e faz parte das poéticas orais criadas e difundidas por intermédio de múltiplos gêneros da cantoria¹.

Essa manifestação era, e ainda é, produzida pelos que declamavam em versos, rimas e prosas as notícias, mitos, crenças, histórias, saberes e conhecimentos pelos sertões, praças, terreiros, na caatinga, tabuleiros e diversos outros lugares, principalmente do Nordeste brasileiro.

A literatura de cordel, por décadas, existiu apenas dentro de um contexto em que o corpo era suporte da voz para declamar em uma audiência que o público ouvia e interagia como co-participante (SANTOS, 2009).

Nesse sentido, diversos estudos e reflexões deleitam sobre a voz e suas concepções, chegando a um consenso de ser um território volante e movediço. Esse território de instabilidades se dá pela ligação aos aspectos culturais, às poéticas orais e também às hibridações (oralidade-escrita).

Zumthor (2010, p. 11) considera que a voz ultrapassa a palavra e diz: “[..] A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço”. Logo, podemos compreender as poéticas orais como obras oriundas do caráter sonoro, ao mesmo tempo em que se constroem como expressão do coletivo, dado que representam as

¹ “Diversos são os gêneros da poesia popular do nordeste brasileiro. Além dos vários gêneros poéticos adotados pelo violeiro sertanejo, cantando só, ou alinhado em dupla para o desafio, existem as formas” (FILHO, 1972, p. 19).

identidades, histórias e vivências dos lugares por onde vive e transita o poeta ou poetisa e que, posteriormente, o apresenta para o público.

Levando em consideração todos esses elementos, Alcoforado (2007) diz que o texto oral é, simultaneamente, um texto artístico e também um texto etnográfico, os quais são mantidos na memória do seu transmissor, ajustando-o ao universo cultural do grupo a que ele pertence.

É importante enfatizar que esses processos se encontram associados à memória, na qual Zumthor (1993) salienta que a função primária da voz é congregar na performance o real, onde é essencial a necessidade da memória sob duas vertentes: coletivamente, observando-a como fonte do saber, e também para o indivíduo, enquanto aptidão, para esgotar e enriquecer.

Sob essas explanações, observa-se que não podemos falar da voz sem falar em memória, que, existente na memória individual e fortalecida na memória coletiva, como coloca Zumthor (1997), compõe-se ao longo do tempo enquanto tradição (oral).

No tocante ao cordel, enquanto manifestação que faz parte de uma tradição, houve, durante muito tempo, o compartilhamento da ideia, no senso comum e na perspectiva de alguns pesquisadores - conservadores - de que essa poética teria de se manter pura e autêntica, sendo rejeitada pelos eruditos como digressivas e impuras as formas e expressões dos folhetos, impressos, que não correspondiam ao modelo parado no tempo (LEMAIRE, 2010).

Como decorrência, houve a disseminação de um discurso conservador que compreende a tradição como um vestígio do passado e julga qualquer evolução ou mudança como processo de dessacralização da cultura e saber popular, excluindo modelos variantes do cordel que apresentem mudanças notadas em seu conteúdo, estrutura ou editoração.

Esse discurso conservador transcende a hibridação (voz-escrita) e atinge também os novos formatos atribuídos a essa manifestação, estes pautados nas formas e métodos de informação e comunicação surgidos e influenciados pelas tecnologias e contemporaneidade. Esse discurso desconsiderou também, por muito tempo, a autoria feminina. Corroborando com essas reflexões, Santos (2009) diz que as pesquisas e publicações referentes ao campo do cordel excluíram da historiografia a mulher como cantadora, cordelista e testemunha desse universo poético.

Ainda seguindo as concepções de Santos (2009, p. 5), em meados dos séculos XIX e XX, a presença da mulher era incomum na imprensa oficial, que a considerava incapaz para o trabalho intelectual, e na literatura de cordel, que a excluía de igual maneira, por não considerar de bom tom sua entrada nesse universo na condição de autora, mesmo que, muitas vezes, tenha sido ela, com seus rudimentares conhecimentos da escrita, quem transcrevia as poesias criadas oralmente por seus pais ou maridos, ou mesmo quem as tenha criado, ofertando aos homens da casa. Os chamados pseudônimos.

A exclusão sofrida pelas mulheres ao longo da história do cordel pode ser avocada de “memoricídio”, conforme define Constância Lima como sendo o “nome deste apagamento deliberado da história das mulheres, promovido pelo corporativismo masculino de professores, editores, jornalistas - intelectuais de maneira geral” (MOVIMENTO QUEM AMA NÃO MATA, 2019). Esse processo pode ser definido por consequência de um sistema patriarcal que, absorvido pela sociedade, reproduz discursos androcêntricos, gerando exclusão, apagamento e silenciamento.

Conforme Pinto (2009, p. 3), uma das primeiras descobertas da mulher como escritora de cordel, ainda pelo método de pseudônimo, foi com o folheto publicado em 1938 por Altino Alagoano, pseudônimo de Maria das Neves Batista Pimentel, filha do poeta e editor Francisco das Chagas Batista. Nestes primeiros momentos de composições femininas, elas ainda reproduzem os valores temáticos masculinos. Apenas recentemente esses valores foram deixados de lado e as mulheres buscam firmar suas próprias visões do mundo e da sociedade.

Porém, os cenários foram se modificando com o passar dos anos e as mulheres começaram a adentrar na historiografia do cordel e publicar seus folhetos com mais frequência e em maior número. A exemplo disso, nota-se a Coleção Centenário, lançada em 2011 em comemoração aos 100 anos de Juazeiro do Norte/CE, como uma referência norteadora quanto à produção feminina na literatura de cordel e que aponta caminhos para estudos que reverberam na autoria feminina as mulheres enquanto manifestantes, cantadoras, testemunhas e contribuintes dessa poética. Conforme objetiva e veremos no desenvolver desta pesquisa.

Procedimentos metodológicos

A metodologia é composta por dois momentos que delineiam a estrutura e desenvolvimento do referido trabalho. Em um primeiro momento, realizou-se um levantamento bibliográfico em bases de dados nacionais e internacionais, visando pleitear memória e oralidade na literatura de cordel e autoria feminina nessa poética.

Em um segundo momento, observou-se a Coleção Centenário, realizando a leitura de todos os cordéis, e a busca, por intermédio de pesquisas bibliográficas, de informações sobre as autoras dos cordéis e de trabalhos que contemplassem essa coleção de modo a enriquecer a pesquisa em tela.

Elas cantam o patrimônio cultural: as cordelistas na Coleção Centenário de Juazeiro do Norte

A literatura de cordel funciona como propagadora da arte do cotidiano, das tradições populares e dos autores locais. O cordel é de valiosa importância na preservação das identidades locais e das tradições literárias regionais.

Segundo o IPHAN (2018), sua inserção na cultura brasileira representa a vivência de diversos grupos sociais e seu desenvolvimento, enquanto forma de expressão, perpassa pela transmissão de conhecimentos elementares para a formação da nossa sociedade e, por isso, resultou em seu reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro em 2018 pela instituição.

Logo, podemos vê-lo como universo de particularidades desenvolvido por contadores e contadoras de história, reunindo mitos, crenças, acontecimentos, memórias e rimas que nos direcionam para a forma de ver e narrar o mundo por cordelistas.

Deste modo, observar as mulheres nessa prática na região do Cariri cearense, em específico Juazeiro do Norte, se mostra de extrema importância para estudar e contemplar as diversas cordelistas que se fazem presente na história e que, através dos folhetos, expressam suas memórias, conhecimentos e histórias que recaem sobre o patrimônio histórico, cultural e artístico da região e cidade supracitadas.

Pensando nisso, observa-se a Coleção Centenário, que oriunda como uma das ações em comemoração aos 100 anos de Juazeiro do Norte, em 2011, e teve assistência

institucional para a publicação de cordéis que versem sobre temas que representam a cidade, suas histórias, seus agentes e personagens fundadores.

A coleção é dividida em duas seções: Cordéis Clássicos (volumes 1 e 2) e Cordéis Contemporâneos (volumes 3 e 4), totalizando 100 cordéis (o número faz alusão ao centenário da cidade). Segue na Tabela 1, abaixo, a exposição do demonstrativo dos cordéis de autoria feminina:

Tabela 1 — Cordéis de autoria feminina na Coleção Centenário

Cordéis de Autoria Feminina: Coleção Centenário

Cordéis Clássicos		
Autora	Título do Cordel: Subtítulo	Páginas
Josenir Lacerda	Padre Cícero e o homem com diabo no corpo	16p.
Maria Lindalva Machado Ribeiro	Síntese dos principais acontecimentos históricos de Juazeiro: (história em quadrinhos)	12p.
Maria Rosário Lustosa da Cruz	Padre Cícero do Juazeiro e...: Quem é ele?	12p.
	Padre Joaquim de Alencar Peixoto: O baluarte da emancipação política de Juazeiro	16p.
Maria Rosimar Araújo	Os três maiores momentos da história do Juazeiro: A chegada do Pe. Cícero, o milagre e emancipação política	12p.
Cordéis Contemporâneos		
Autora	Título do Cordel: Subtítulo	
Ângela Maria	Promessas ao Padim Ciço	12p.
Antônia Rodrigues Ferreira	Centenário de Juazeiro do Norte	16p.
Cicera Viana	Recortes de nossa história	20p.
10	Padre Cícero e a vampira	36p.
Josenir Lacerda	Juazeiro do Norte: um século de progresso e fé	16p.
Maria de Fátima Gomes	História de Juazeiro	16p.

Maria Rosimar Araújo	Sonho e realidade	12p.
Nezite Alencar	O santo de Juazeiro	16p.
Rosângela Tenório	Notícia do centenário causa rebuliço no Céu	12p.
Maria do Rosário Lustosa	Assunção Gonçalves: A dama do Juazeiro centenário	12p.
Salette Maria	Embalando meninas em tempo de violência	08p.
Sebastiana gomes de Almeida (Bastinha)	Padim Ciço abençoa o Juazeiro: Nos 100 anos de vida gloriosa	12p.

Fonte: Tabela elaborada pelos autores com base na Coleção Centenário, 2011.

Na Tabela 1, evidencia-se que a coleção apresenta 17 cordéis de autoria feminina, porém, é importante salientar que, na mesma, 78 cordéis são de autoria masculina, quatro de autoria desconhecida e um possui formato editorial de folheto, mas o seu conteúdo é em prosa.

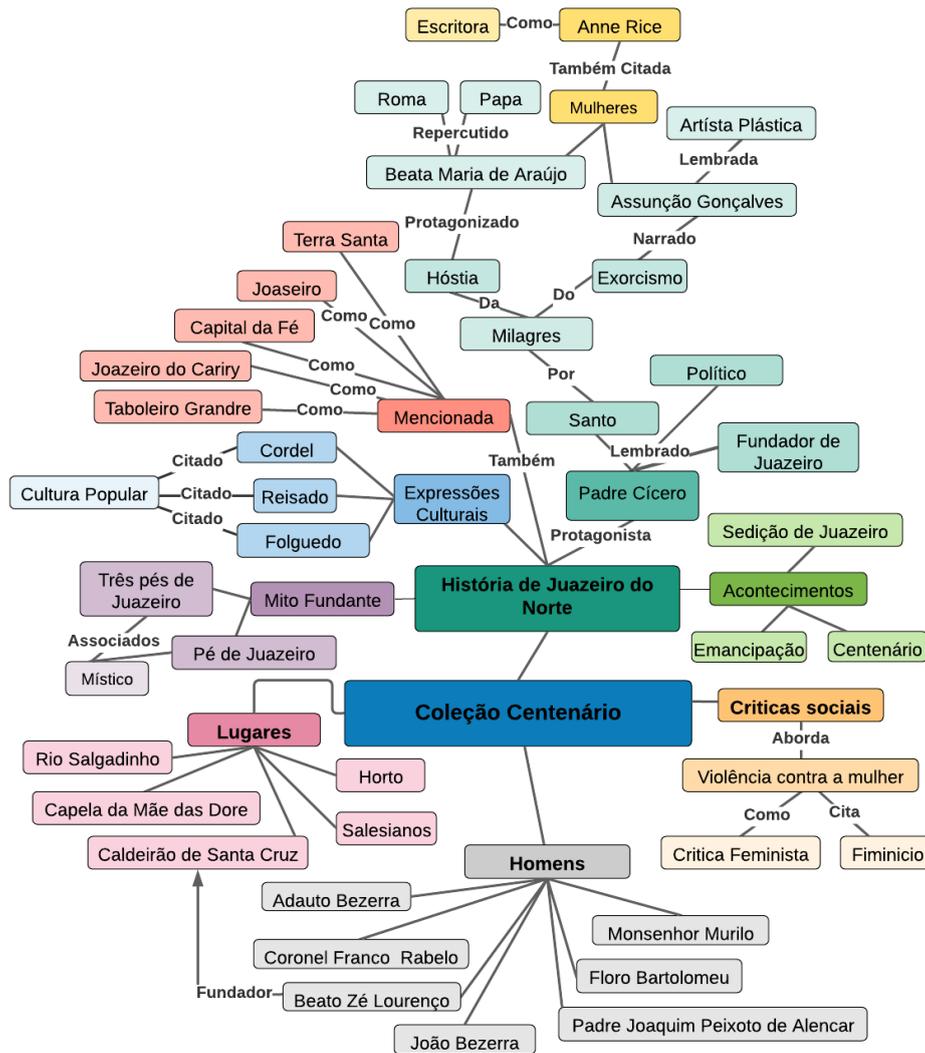
Na tabela acima, são apresentados os cordéis escritos por 13 mulheres cordelistas, sendo três escritos por Maria do Rosário Lustosa, dois por Josenir Lacerda, dois por Maria Rosimar e as demais cordelistas possuindo um cordel, totalizando 17 cordéis de autoria feminina.

O número de cordelistas mulheres parece pequeno quando observamos a disparidade entre os cordéis de autoria feminina e masculina, mas essa quantidade significa uma melhora na representatividade para as mulheres na seara poética cariense e, também, nacional. Entretanto, a diferença ainda é muito perceptível, indicando um largo espaço e caminho que precisamos avançar para reduzir essa disparidade entre autores e autoras nessa manifestação.

Essa representatividade corrobora com Santos (2009), que sugere que antes da década de 1970 pouquíssimas poetisas tinham seus cordéis publicados e a visibilidade para as mulheres no campo poético era escassa, muito pouca em comparativo com os dias atuais. Isso se levarmos em consideração apenas sua assinatura como autora, editora ou xilógrafa. Mas sua contribuição, mesmo no anonimato, ou apenas nos meios em que aconteciam as cantorias, já foi pauta de diversos estudos e pesquisas, evidenciando a contribuição das mesmas para essa poética.

Para observar os assuntos produzidos pelas cordelistas, usamos como referência o estudo de Gonçalves *et al.* (2019, p. 9). No referido trabalho, os autores usaram a técnica de indexação para atribuir termos aos cordéis produzidos pelas cordelistas na coleção em tela. Segue na Figura 1 o mapa mental sobre a produção feminina na coleção centenário:

Figura 1 — Mapa mental com os assuntos retratados pelas cordelistas na Coleção Centenário



Fonte: Elaborado com base na Coleção Centenário e Gonçalves *et al.* (2019, p. 9).

Para apontar as mulheres cordelistas como cantadoras do patrimônio cultural de Juazeiro do Norte, trazemos para discussão Silva e Souza (2006, p. 216), que dizem que cultura é o “registro de um povo” e, desta forma, constitui sua maneira de pensar e agir diante do mundo. Em outras palavras, podemos apontá-la como um conjunto de práticas sociais ligadas inexoravelmente à memória e identidade. Nesse segmento, ao

observarmos os assuntos retratados pelas cordelistas, é notória a abordagem de elementos que trazem a identidade e história da cidade. Sobre esses elementos:

Enquanto o Decreto de 1937 estabelece como patrimônio “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”, o Artigo 216 da Constituição conceitua patrimônio cultural como sendo 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” (IPHAN, 2019).

Ao pautar as referências no que concerne a patrimônio, significa notabilizar aspectos relevantes da cultura dos grupos sociais que se apresentam em expressões ligadas aos saberes, crenças, costumes e línguas. Quando se trata de cultura e memória, significa se referir a elementos que possibilitam que as pessoas se identifiquem e se reconheçam. Corroborando com essas exposições, podemos falar que:

O patrimônio cultural, núcleo da identidade coletiva, não só possibilita que nos reconheçamos, mas também que sejamos reconhecidos; é ele que, contrastada e caracterizadamente, diferencia e distingue dos demais a fisionomia física e moral de um lugar, uma cidade, uma região, um país [...]. (MENDES, 2012, p. 17).

Em âmbito institucional, o patrimônio cultural é abordado sob duas vertentes: tangível ou intangível. O primeiro se trata de tudo aquilo que é concreto, palpável e é configurado como algo material, nessa linha podemos observar os monumentos, estruturas, objetos, locais e afins. O segundo, o intangível, está ligado às práticas, conhecimentos, expressões e competências que, deste modo, constituem e representam grupos, comunidades e pessoas.

O Padre Cícero, como é visível na Figura 1, é notado nos cordéis como personagem principal para Juazeiro do Norte. Ele é apontado como santo, fundador da cidade e também político. Essas citações das cordelistas ao Padre Cícero estão ligadas a uma ideia de milagres, devoção, fiéis e peregrinação dos romeiros que acompanham práticas religiosas que estão inseridas no cotidiano dos juazeirenses e que são marcantes da história da cidade. Além disso, possuem ligações também com

acontecimentos culturais, históricos e marcos importantes, como a Sedição de Juazeiro², a emancipação da cidade e o próprio centenário.

Outra pauta recorrente nos cordéis é a religiosidade. Juazeiro é mencionada pelas cordelistas como “Terra Santa” e “Capital da Fé”, além disso, a temática é acompanhada de personagens como o Padre Joaquim Peixoto, Monsenhor Murilo e o próprio Padre Cícero.

As autoras também citam lugares importantes para a história de Juazeiro, como a Capela de Nossa Senhora das Dores, atualmente chamada de Basílica Santuário de Nossa Senhora das Dores. Essa basílica é palco de diversas manifestações religiosas, como as romarias de *Nossa Senhora das Dores*, *Dia de Finados* e *Nossa Senhora das Candeias*. Nota-se, nessas romarias, a devoção popular dos romeiros e moradores da cidade ao sagrado, que está cultuado nos templos e nas práticas. Podemos notar momentos como “*acender a vela*”, na última romaria citada, e a “*benção do chapéu*”, no desfecho da romaria de finados, como práticas inseridas na história cultural da cidade e que trazem e representam elementos da história e memória dos juazeirenses, por serem repetidas e repassadas de geração para geração.

Figura 2 - Religiosos com velas acesas na Romaria de Nossa Senhora das Candeias



Fonte: Cariri Ceará, s/d.

Figura 3 - Bênção do Chapéu na Romaria de Finados



Fonte: Antônio Rodrigues, 2020.

² Conforme Rosa (2016, p. 1), a Sedição de Juazeiro foi um conflito ocorrido em 1914 entre as oligarquias cearense e o Governo Federal provocado pela interferência do poder central na política estadual nas primeiras décadas do século XX. Ocorreu no sertão do Cariri, interior do Ceará, em reação à interferência do poder central contra a política do coronelismo. A mesma foi liderada por Pe. Cícero, Floro Bartolomeu e Nogueira Accioly.

Outro lugar importante citado pelas cordelistas é o Horto, onde se encontra a estátua do Padre Cícero, reconhecida como Patrimônio Histórico e Cultural do Ceará em agosto de 2020 pela Assembleia Legislativa do estado (RODRIGUES, 2020).

Ao pautarmos a presença feminina nos cordéis analisados, notam-se apenas três citações: beata Maria de Araújo, Assunção Gonçalves e a escritora Anne Rice. A beata Maria de Araújo é, entre as mulheres, a mais citada. As menções estão ligadas ao milagre da hóstia ocorrido na cidade, no qual a hóstia consagrada por Padre Cícero teria se transformado em sangue na boca da beata.

A segunda figura feminina de maior visibilidade é Assunção Gonçalves, tendo ênfase em dois cordéis: “Padre Cícero e o homem com diabo no corpo”, da autora Josenir Lacerda, e “Assunção Gonçalves: A dama do Juazeiro centenário”, de Maria do Rosário Lustosa. O primeiro cordel cita Assunção como narradora, a autora sugere sua presença em um “exorcismo”, que teria sido realizado pelo Padre Cícero. Já o segundo cordel retrata sobre a história, feitos em Juazeiro, bem como sua devoção ao Padre. A terceira citada nos cordéis em análise é Anne Rice³, retratada em um diálogo com o Padre Cícero no folheto “Padre Cícero e a vampira”.

Apenas um cordel de autoria feminina aborda conteúdo feminista: “Embalando meninas em tempos de violência”, de Salete Maria, que denuncia a violência contra a mulher e o feminicídio, sobretudo em Juazeiro do Norte, com versos elaborados a partir de uma releitura das tradicionais cantigas de roda.

Mediante essas considerações, podemos observar que as mulheres cordelistas expressam, por meio dos versos, rimas e prosas, a cultura do cotidiano juazeirense e também de si próprias. Além disso, descrevem de modo lúdico acontecimentos, crenças, mitos, práticas e lugares que podem ser apontados como bens culturais materiais e imateriais e que constituem o patrimônio cultural da cidade.

Considerações finais

A partir desta pesquisa, constata-se que, dos 100 cordéis da Coleção Centenário, 17 são de autoria feminina e resultam da produção de 13 mulheres. Uma presença que

³ Escritora norte-americana, autora de séries de terror e fantasia.

parece pequena quando contrastada com a totalidade, mas que representa mudanças para a publicação de folhetos escritos e assinados por mulheres.

Reflete também que as mulheres evocam memórias, elementos históricos, religiosos, culturais e identitários de Juazeiro do Norte/CE, que, no referido trabalho, são discutidos e apontados como patrimônio cultural por representarem bens culturais materiais e imateriais da cidade.

Além disso, observa-se também que, mesmo sendo escritos por mulheres, a maioria dos cordéis analisados em tela ainda reverbera valores do sistema patriarcal, deixando à margem a mulher como agente social e protagonista da história juazeirense. Outro fato observado é que apenas um cordel aborda temática feminista, “Embalando meninas em tempos de violência”, da escritora Salete Maria.

Por fim, apesar do silenciamento sofrido durante muitos anos na historiografia do cordel, a mulher vem conquistando seu espaço e, deste modo, contribuindo para a produção da cultura, da história e compartilhando suas vivências e visão de mundo a partir da publicação dos seus folhetos.

Referências

FUNDAÇÃO MEMORIAL PADRE CÍCERO *et al.* (org.). **Coleção Centenário: Cordéis Clássicos**. Editora IMEPH, Fortaleza/CE. 2012. v. 1.

FUNDAÇÃO MEMORIAL PADRE CÍCERO *et al.* (org.). **Coleção Centenário: Cordéis Clássicos**. Editora IMEPH, Fortaleza/CE. 2012. v. 2.

FUNDAÇÃO MEMORIAL PADRE CÍCERO *et al.* (org.). **Coleção Centenário: Cordéis Contemporâneos**. Editora IMEPH, Fortaleza/CE. 2012. v. 3.

FUNDAÇÃO MEMORIAL PADRE CÍCERO *et al.* (org.). **Coleção Centenário: Cordéis Contemporâneos**. Editora IMEPH, Fortaleza/CE. 2012. v. 4.

GONÇALVES, Everton Grangeiro *et al.* Elas (re)escrevem a literatura de cordel: autoria feminina na coleção centenário (Juazeiro do Norte-ce). *In: III SIMPÓSIO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM CULTURA E SOCIEDADE (SIICS)*, 2019, São Luís. **Anais eletrônicos** [...]. São Luís: UFMA, 2019. Disponível em: <http://www.3siicsufma.k6.com.br/>. Acesso em: 12 abr. 2021.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1943>. Acesso em: 12 abr. 2021.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônio Cultural, s/d. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>. Acesso em: 23 abr. 2021.

Juazeiro do Norte se prepara para a Romaria de Candeias. **Cariri Ceará**. S/d. Disponível em: <https://www.caririceara.com/juazeiro-do-norte-se-prepara-para-aromaria-de-candeias/>. Acesso em: 26 de abr. 2021.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília n. 35, p. 17-30, 2010. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9650>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PINTO, Maria Rosário. A produção feminina na literatura de cordel – um novo olhar. *In: I ENCONTRO DE POETAS POPULARES E RODAS DE CANTORIA*, 1, 2009. **Anais eletrônicos** [...]. Rio de Janeiro: ABLC, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/36778914/A_produ%C3%A7%C3%A3o_feminina_na_literatura_de_cordel_um_novo_olhar. Acesso em: 05 de abr. de 2021.

QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel**. Orientadora: Sônia Queiroz. 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

RODRIGUES, Antonio. Finados: Maior romaria de Juazeiro do Norte terá restrições por conta da pandemia; saiba o que muda. **Diário do Nordeste**. 2020. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/finados-maior-romaria-de-juazeiro-do-norte-tera-restricoes-por-conta-da-pandemia-saiba-o-que-muda-1.3004668>. Acesso em: 25 de abr. de 2021.

RODRIGUES, Antonio. Estátua do Padre Cícero é reconhecida como Patrimônio Histórico e Cultural do Ceará. **Diário do Nordeste**, 2020. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/estatua-do-padre-cicero-e-reconhecida-como-patrimonio-historico-e-cultural-do-ceara-1.2982557>. Acesso em: 25 de abr. de 2021.

ROSA, Rogério. Sedição de Juazeiro. **Atlas Histórico do Brasil**, 2016. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/sedicao-de-juazeiro>. Acesso em: 26 de abr. de 2021.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes**. Orientadora: Beliza Áurea de Arruda Mello. 2009. 313 f. Tese (Doutorado em Literatura e cultura) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. Estratégias de (in)visibilidade feminina no universo do cordel. *In: V ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*,

2009, Salvador. **Anais eletrônicos** [...]. Salvador: UFBA, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19335.pdf>. Acesso em: 29 de mar. de 2021.

SEMINÁRIO “LEITURAS & AÇÕES FEMINISTAS” CONSTÂNCIA LIMA DUARTE.

Movimento Quem Ama Não Mata, s/a. Disponível em:

https://www.sympla.com.br/seminario-leituras--acoes-feministas-constancia-limaduarte__596155. Acesso em: 30 de mar. de 2021.

SILVA, Fernanda Isis C. da; SOUZA, Edivanio Duarte de. Informação e formação da identidade cultural: o acesso à informação na literatura de cordel. **Informação & Sociedade**, João Pessoa, v. 16, n. 1, p. 215-222, 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/455/1506>. Acesso em: 13 de abr. de 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a Voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução a poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

REFLEXÕES SOBRE O PERCURSO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: POESIA E CIDADE - UMA CARTOGRAFIA DAS MEMÓRIAS DE MARCOS KONDER REIS

Evelise Moraes Ribas, Ma. | PPGPCS-UNIVILLE | evedemoraes@gmail.com

Introdução

Este relato propõe uma breve reflexão sobre o processo de elaboração da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade – UNIVILLE, defendida em 29 de fevereiro de 2020. A ideia de pesquisa deste trabalho surgiu da minha aproximação com a obra do poeta Marcos José Konder Reis, nascido em Itajaí, expoente da poesia brasileira, filho da tradicional família Konder, reconhecida na cidade.

Três vetores me aproximaram deste poeta: a Casa Konder, os espaços urbanos da cidade e a poesia. Conheci a Casa Konder nos anos 2000, quando ainda era sede da CasAberta: sebo, livraria e ponto de encontro da classe artística e intelectual de Itajaí. Construída pelo patriarca da família em 1904, foi o local onde o poeta viveu sua infância, próximo à avó, tios e primos. A arquitetura da casa sempre me encantou e aguçou a minha curiosidade por conhecer as pessoas que pudessem ter vivido ali.

Tendo vindo de Curitiba em 1995 e começando a minha vida acadêmica e profissional no início dos anos 2000, Itajaí e sua urbanidade marcaram imensamente esse tempo de transformações. Os caminhos percorridos no cotidiano também provocavam inquietações e desejos de conhecer memórias sobre esses lugares. Após um intervalo de alguns anos afastada da academia, o desejo de retornar aos estudos ganhou um incentivo a mais a partir do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade – PPGPCS, da Univille, que atendia tanto aos meus objetivos de crescimento profissional como a realização de desejos pessoais em poder desenvolver

uma pesquisa que imbricasse a cidade, a poesia e a biografia do poeta Marcos José Konder Reis.

A pesquisa me proporcionou relacionar a poética de Marcos Konder Reis com a cidade, perceber as ligações entre memória e poesia, através de um percurso cartográfico como trajetória de pesquisa, tendo como fonte seu acervo pessoal salvaguardado no Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí e no Museu Histórico de Itajaí, além dos poemas de diversas fases de sua produção literária.

O trabalho foi construído em três partes, cujos títulos e subtítulos levam nomes de poemas ou versos de Marcos Konder Reis. O primeiro trecho, ‘Canto do vagabundo à entrada de Constantinopla’, aborda minha relação pessoal com o tema da pesquisa, apresenta o poeta e a cidade ao leitor, além de trazer os autores que subsidiam as abordagens teóricas e a cartografia como prática de pesquisa.

‘O pombo apunhalado’ é o segundo trecho do trabalho e apresenta o mapeamento de fontes, fragmentos do seu acervo pessoal e faz relações com sua obra e a cidade. As considerações finais do trabalho têm o título ‘Uma menina passa séria e pensativa, uma menina viva’ e traz as impressões pessoais ao final da construção desta dissertação.

Os poemas citados na dissertação foram todos extraídos da coletânea Privilégio de Pássaros, uma antologia com poemas de diversas fases do artista, única referência de Marcos Konder Reis utilizada.

Mapa, a cartografia como prática de pesquisa

Dos desafios de realizar uma pesquisa de mestrado, as escolhas teóricas e metodológicas são decisivas para o sucesso ou o fracasso no processo de elaboração de uma dissertação. A Professora Dra. Taiza Mara Rauen Moraes, orientadora neste trabalho, sugeriu a opção por uma pesquisa cartográfica, em que o contato com as fontes e os teóricos vai estabelecendo os caminhos traçados na pesquisa paulatinamente, com a possibilidade de ajustes e alterações no percurso. Essa modalidade de prática de pesquisa, onde não se amarra metodologicamente o fazer do pesquisador, foi uma grata surpresa pois possibilitou uma liberdade maior para o processo criativo da escrita, também permitindo novas descobertas e outros caminhos possíveis no contato com os arquivos e autores pesquisados.

A escolha pela pesquisa cartográfica em muito se deveu às particularidades do acervo, composto por fontes diversas como cartas, diários, fotografias, rascunhos e manuscritos, traduções de livros em língua estrangeira, objetos do uso cotidiano e uma infinidade de outras informações. Era necessário abrir e conhecer o acervo do poeta Marcos Konder Reis, para então definir o foco da pesquisa. Outros trabalhos do PPGPCS também foram referências importantes para a compreensão da pesquisa cartográfica como prática de pesquisa que possibilita construir o formato do trabalho no decorrer de seu desenvolvimento, proporcionando uma maior mobilidade entre fontes, referências e o olhar do pesquisador. Para Luciano Bendim da Costa (*apud* RIBAS, 2020, p. 16):

De um modo geral, mais do que uma metodologia científica, a cartografia aqui é entendida enquanto uma prática ou pragmática de pesquisa. A ideia de pragmática está ligada a um exercício ativo de operação sobre o mundo, não somente de verificação, levantamento ou interpretação de dados. O cartógrafo, aqui assumido enquanto pesquisador, atua diretamente sobre a matéria a ser cartografada. No entanto, ele nunca sabe de antemão os efeitos e itinerários a serem percorridos. Na força dos encontros gerados, nas dobras produzidas na medida em que habita e percorre os territórios, é que sua pesquisa ganha corpo. O corpo, aliás, é uma importante imagem no exercício de uma cartografia, corpo que nos remete ao corpo do pesquisador e ao corpo dos encontros estabelecidos.

Advindo dos estudos da geografia, o conceito de cartografia pressupõe mapear e identificar conexões. Mapas apresentam camadas de informações conectadas e possibilitam diversas leituras e interpretações. Dois autores foram essenciais para a discussão dos conceitos de mapa e rede, que deram sustentação à revisão teórica sobre a prática de pesquisa na dissertação: Gilles Deleuze e Lúcia Santaella. Para Deleuze (*apud* RIBAS, 2020, p. 17):

O mapa não produz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, e conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.

A pesquisa cartográfica impõe na prática a construção de uma rede de múltiplas conexões, essencialmente móvel e flexível, que por vezes gerou certa insegurança, mas que proporcionou uma maior criatividade nas análises e percepções. Santaella (*apud* RIBAS, 2020, p. 18) aborda a mobilidade dessas conexões. Para a autora, tanto os elementos como atores em rede conectam-se, imbricam-se, movimentam-se: “Redes são fluxos, circulações, movimentos, alianças que nada tem a ver com entidades fixas [...] As atividades dos atores consistem em fazer conexões e alianças com novos elementos de uma rede, e com isso serem capazes de redefinir e transformar os componentes dessa rede”.

Ao manusear as memórias do poeta materializadas em bilhetes, registros, fotografias, fui percebendo que esses elementos, associados aos poemas, e sempre relacionados aos movimentos e espaços da cidade, compunham essa rede de configuração rizomática, gerando um sistema aberto, sem linearidade. Deleuze (2011) esclarece que o rizoma não é uma forma, mas um meio onde as formas emergem, um ambiente que mistura e aproxima o diferente. O autor contrapõe os conceitos de rizoma e árvore raiz, relacionando este último a estruturas fixas e disciplinadoras e binárias, de forma que o pesquisar de forma cartográfica configura-se essencialmente com a criação e percepção de redes e ambientes rizomáticos e rejeita sistemas binários e dicotômicos.

Paralelamente aos estudos sobre pesquisa cartográfica, foram sendo realizadas as atividades de contato com os acervos e a busca de teóricos que subsidiassem as análises sobre memória, narrativa e cidade, bem como um olhar mais aprofundado sobre a biografia do poeta.

Um vagabundo iluminado que perambula pela cidade

O vagabundo iluminado é o título de um poema publicado originalmente no livro homônimo, de 1986, e depois na coletânea *Privilégio de Pássaros*, referência utilizada na dissertação. Nesse trecho do texto abordaremos aspectos sobre a biografia do poeta e sua obra literária.

O vagabundo iluminado

18.1

Chamava-se Itajaí, para o meninoaquele, o lugar da menina e a cercania dela de barcos ancorados e navios. E ele delirava de mastigá-la no amor de sua mesalina, desde o momentoagosto

de que se lembra de a ter visto pela primeira vez e todas as rosas abertas no jardim. Dizer lá de cima, era vê-la de bruços, no terraço, como se não soubesse de sua presença no telhado, e dar-lhe adeus; lá em baixo, era ela estar, na sombra, mas a olhar, para ele, de soslaio; lá trás e era descobri-la, entre baraços de um jasmim-de-anjo, como a menina morta, que permanecera sorrindo; à porta e era correr para casa, com medo que ela pensasse que ele não estava: os ondes todos da menina descobertos e arrastados, agora, pelo vagabundo iluminar, que a leva, no tempo, através de ruas e caminhos, no seu presente andar em torno dela ressuscitada dos mortos. Mas as paragens do amor já foram tantas, embora cada um dos meus amores permaneça, marco no espaçotempo percorrido, luz lembrada.

(RADÜNZ; FLORIANO, *apud* RIBAS, p. 52).

Marcos José Konder Reis nasceu em 15 de dezembro de 1922, o ano em que o modernismo tem seu nascimento marcado pelos icônicos acontecimentos da Semana de Arte Moderna. Não por acaso tornaria-se poeta associado à terceira geração do movimento modernista, a famosa Geração de 45, ao lado de João Cabral de Melo Neto, Paulo Mendes Campos, entre outros nomes reconhecidos na literatura nacional.

A família Konder se estabeleceu em Itajaí após o avô do poeta, o alemão Marcos Konder Reis, imigrar para o Brasil e assumir a tarefa de ser professor dos filhos de Bruno Malburg, comerciante alemão radicado em Itajaí. Logo Marcos Konder Sênior (pois teve um filho também Marcos, que foi prefeito da cidade mais tarde) passou a auxiliar os Malburg nas atividades comerciais e não tardou a abrir sua própria casa de comércio. Formou família, teve filhos, entre os quais Elisabeth Konder, que se casou com Oswaldo Reis, pais do então menino Marcos José.

Itajaí, uma cidade portuária, de economia marcada fortemente pelas atividades comerciais, de localização estratégica e considerada polo de crescimento por estar próxima de outras cidades em desenvolvimento, como Blumenau, Brusque, Joinville e Florianópolis, buscava, no início do século XX, reconhecimento e destaque através da atuação política dessas elites comerciais. Além dos Konder, nomes como Bauer, Malburg, Burghardt, Bornhausen figuravam nos salões e espaços de discussão política e sociabilidades. São os espaços dessa cidade, que desejava o progresso e a modernização, que compõem as memórias do menino Marcos José, narradas anos mais tarde em seus poemas.

O poeta saiu de Itajaí aos 15 anos para estudar engenharia no Rio de Janeiro, onde fixou moradia, e após isso somente retornou a Itajaí e região em períodos de férias. A pesquisa encontrou elementos que trazem claramente o sentimento de saudade e nostalgia, tanto dos lugares, da cidade, como do tempo e das relações construídas na infância. A partir de sua juventude, Marcos Konder Reis desempenha papéis profissionais como professor na Escola de especialistas da Aeronáutica ou servidor em repartições públicas e passa a desenvolver sua escrita literária em paralelo a essas atividades, tendo obras em vários gêneros literários, como poemas, crônicas, contos e novelas. Alguns temas são bastante marcantes e característicos de sua narrativa, como a religião, a infância, a cidade natal, o amor erótico e a morte.

O primeiro livro publicado foi 'Intróito' e data de 1944, e a última publicação em vida é a 'Antologia Poética', de 1992, que teve a seleção de poemas feita por Walmir Ayala. Esse dado demonstra o longo período de produção literária do poeta e a riqueza de sua extensa obra. Para além da produção literária, sua vida de estudo, suas relações pessoais, seu cotidiano, proporcionou a formação do imenso acervo de memórias consultado para o desenvolvimento deste trabalho. Marcos José Konder Reis faleceu em 11 de setembro de 2001, no Rio de Janeiro, abrindo uma grande lacuna entre os poetas itajaienses.

Uma etapa importante da pesquisa foram os estudos sobre o movimento modernista, necessários para a compreensão mais aprofundada da produção literária de Marcos Konder Reis. Nesse sentido, Alfredo Bosi foi referência fundamental para conhecer as características do modernismo no Brasil e relacioná-las aos acontecimentos nacionais e mundiais que interferiram fortemente nas manifestações culturais e artísticas. Em sua obra *História Concisa da Literatura Brasileira*, Bosi (1994) apresenta as três fases modernistas como pré-modernismo, fase heróica e terceira fase, ou Geração de 45. Essas fases encadeiam-se e misturam-se entre uma e outra, com características que se mantêm ou são renovadas nesse movimento artístico. A fase entendida como pré-modernista é caracterizada por uma nova postura dos artistas em discutir a cultura genuinamente nacional e os problemas sociais enfrentados pelo Brasil. "Tudo o que nas primeiras décadas do século problematizava a nossa realidade social e cultural" (BOSI *apud* RIBAS, 2020, p. 27). O período que inicia com a Semana de Arte Moderna e vai até o início do governo de Getúlio Vargas (1922-1930) é chamado de fase heróica. Nessa

fase, a principal característica é a forte ruptura com o academicismo, mantendo a discussão sobre identidade e cultura nacional e os problemas sociais, características da fase anterior. Dessa forma, a própria Semana de Arte Moderna rompe com o ideal de beleza e regras estabelecidas pelas academias de belas artes. Esse período ainda hoje é reconhecido por promover uma grande mudança nas artes no Brasil.

Alfredo Bosi (1994) avalia o Modernismo como movimento ou como escola literária, porém ressalta que ele apresenta diferentes pontos de vista. Não se pode generalizá-lo, na medida em que havia vários grupos distintos que buscavam, cada qual, definir a arte moderna brasileira. No entanto, além da possibilidade de múltiplas temáticas e da valorização da cultura nacional, os artistas modernistas renovaram poeticamente a arte, enriquecendo os processos criativos. Esse processo culmina na terceira geração modernista, ou chamada de Geração de 45. Não por acaso, o mundo encerra uma fase tenebrosa com o fim da II Guerra Mundial, momento em que a humanidade questiona sua capacidade de destruição quando vem à tona as atrocidades do holocausto. No Brasil, o regime ditatorial sob o comando de Getúlio Vargas, chamado Estado Novo [1937-1945], chegava ao fim e iniciava-se um processo de redemocratização com a eleição de Eurico Gaspar Dutra, que tomou posse em janeiro de 1946 (RIBAS, 2020, p. 27).

Talvez a característica mais marcante da Geração de 45 é o amadurecimento da arte a partir da experiência vivenciada especialmente no acompanhamento dos acontecimentos da II Guerra Mundial, onde diante de um mundo tão violentado e feio, a beleza passa a ter um novo valor, e o retorno aos cuidados métricos e a dicção na literatura tornam-se critérios elevados e contrapõem os poetas de 45 à literatura produzida em 22. Para BOSI (1994), a geração de 45 representava um novo estado poético de artistas que buscavam novos caminhos fora dos limites do modernismo (RIBAS, 2020, p. 29).

Outro teórico que auxiliou nos estudos sobre modernismo foi Antônio Candido (1976), que caracteriza a poesia da terceira geração como uma poesia livre e existencial, desapegada da preocupação político-social. Cândido (1976, p. 128) também coloca a importância dos novos poetas de 45 para a superação de modelos literários e experiências que influenciarão produções e movimentos literários posteriores.

A partir de todos esses estudos, e após um contato mais intenso com os poemas de Marcos Konder Reis, estabelece-se um forte enigma nas análises até então.

Literatura, memória, ficção e biografia foram conceitos que passaram a se misturar nesse grande mapa rizomático.

Muitos dos poemas são carregados de testemunhos que falam de infância, amor, dor e saudade, paradoxos do existencialismo. Ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, o protagonista que aparece entre os versos pode ser o que Bakhtin (2011) chama de autor-herói. Esse conceito consiste na afirmação que a busca pelo sentido da vida passa pela construção estética, e que isso só é possível se vista do exterior, com a criação de um personagem. “A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que umas das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido” (BAKHTIN *apud* RIBAS, 2020, p. 30).

Arte de Viver

Amigo da minha alma, eu te respiro,
Como se nesse sopro eu respirasse
O segredo do tempo, e respirando
E no tempo crescesse a minha face

Perfeitamente igual à tua face.
Por seres o menino respirado
Nas febres vesperais daquele tempo,
Cresceste nos meus braços, abraçado

Ao triste amor feroz de estar crescendo.
A tontura das rosas sobre a grade,
No temporal de abril é semelhante

O nosso modo de viver no mundo:
Eu vivo de crescer o que tu eras,
Tu cresces o meu canto mais profundo

(RADÜNZ; FLORIANO, *apud* RIBAS, 2020, p. 30).

Essa percepção fez surgir o questionamento sobre o que configuraria ficção e o que carregaria elementos autobiográficos nesses poemas. Posto esse dilema, Anna Faedrich (2015) teve imensa contribuição para compreender melhor essas características no processo criativo do poeta Marcos Konder Reis.

A autora nos coloca “a importância do ‘pacto autobiográfico’ em uma obra literária do tipo autobiografia. Esse pacto une autor, texto e leitor num contrato de

leitura fundamentado nos princípios da verdade e da identidade do autor” (FAEDRICH, *apud* RIBAS, 2020, p. 31). Assim, o texto autobiográfico leva o leitor a interpretá-lo como a *verdade do indivíduo*, diferenciando da ficção como nos romances, por exemplo.

Porém, é perceptível na obra de Marcos Konder Reis que ele rompe com qualquer possibilidade de pacto autobiográfico, pois suas narrativas carregadas de testemunhos e desabaços misturam-se a narrativas fantasiosas e metáforas, o que abre espaço para a invenção. Para Faedrich (2015), essas características configuram um outro gênero de narrativa: a autoficção.

Já na autoficção se estabelece com o leitor um pacto oximórico, que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial (FAEDRICH, *apud* RIBAS, 2020, p. 32).

As análises levaram à reflexão que:

Nesse sentido, considerando que o processo criativo de Marcos Konder Reis enquanto escritor apresenta esse jogo de criação e interpretação constante, e que a fruição de seus versos implica, além das múltiplas interpretações do leitor, a compreensão da presença da interpretação do próprio autor sobre os elementos que compõe sua obra e seu processo do fazer artístico, o enigma biografia x ficção se encerra em si mesmo. Podemos avaliar que sua poética contém toda sua experiência de vida, suas memórias, testemunhos e desabaços, mas as múltiplas interpretações lhe conferem um caráter mutável constante, implicando também nas experiências e percepções do leitor (RIBAS, 2020, p. 35).

Um elemento fundamental para a compreensão dessas conexões entre vivência autoral, criatividade, invenção e interpretação da poética de Marcos Konder Reis é a forte presença da memória na construção de sua narrativa e as relações entre os tempos passado, presente e futuro, que muitas vezes misturam-se nos versos do poeta, como aqui:

[...]

Viagem que se perde no meu sono
Mais remota e mais presente
Como um pedaço de mundo independente
Um pedaço do bom que já vivemos

Um pedaço do céu que ainda havemos de viver

(RADÜNZ; FLORIANO, 2008, p. 32).

Grande parte dos poemas analisados na pesquisa narram sua infância em Itajaí (1922-1937). Para essa análise foram teóricos importantes: Aleida Assmann (2011), Ulpiano Bezerra de Menezes (2007), Jöel Candau (2001), Ecléa Bosi (2003) e Beatriz Sarlo (2007).

Assmann (2011) traz reflexões fundamentais para a compreensão do conceito de recordação. Para a autora, que vai à etimologia da palavra, recordar é passar novamente pelo coração, ou seja: ressignificar o que foi produzido pela memória. As memórias, ressignificadas através da recordação, tornam-se potências geradoras de identidade e fortalecedoras de relações, sendo sempre dinâmicas, passíveis de novas ressignificações cada vez que passam por um novo processo de recordação.

Assmann (2011) também evidencia a importância da recordação enquanto potência de contraposição ao presente, abrindo possibilidades para superar esse tempo e criar possibilidades de um novo futuro: “A recordação torna-se uma força política que erige normas capazes de contrapor-se ao presente. Com essa força cabe superar o presente mau e criar um novo tempo” (RIBAS, 2020, p. 38).

Bosi (2003) chama de *constelação memorativa* esse processo em que, a partir do presente, a memória é livre e opera para além das dimensões do tempo, misturando vivências, reinterpretando-as, assumindo novos e diferentes sentidos, formando novos elementos sempre inéditos e irrepetíveis.

Menezes (2007) e Candau (2011) propõem refletir sobre a interpretação e representação das próprias memórias. Menezes (2007) nos coloca que o ato de lembrar só pode ocorrer no tempo presente, por isso implica diretamente em reinterpretar uma memória acessada, o que resulta num processo de representação. Já Candau (2011) nomeia essa nova memória reinterpretada e ressignificada e a permanente relação do indivíduo com o seu passado como *metamemória*.

Sarlo (*apud* RIBAS, 2020, p. 38) identifica a narrativa como um meio de organizar, significar e interpretar o tempo, a partir da relação temporal entre presente, passado e futuro da memória:

As visões do passado (segundo a fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua interrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos de narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencia um *continuum* significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente, e muitas vezes, implicando também o futuro (SARLO, 2007, p. 10).

Michael Foucault (1992) foi um autor fundamental para compreender a questão da autoria partindo da circulação e funcionamento de discursos múltiplos no interior de uma sociedade. Para o autor, que nomeia esse processo de função-autor, a autoria é resultado de uma confluência de fatores que envolvem discurso, poética, construção de mundo e projeção de si próprio.

Partindo de Foucault (1992) para as reflexões de Barthes (2004), foi possível uma análise mais ampla do processo criativo do poeta Marcos Konder Reis e buscar perceber o que em sua obra literária pode identificá-lo como autor. Barthes (2004) forjou o conceito de *escritura*. Hoje, na produção deste texto, posso avaliar que esse conceito se tornou o ponto principal da pesquisa, e que permitiu compreender que uma obra artística não pode ser encarcerada ou rotulada, pois ela acontece na relação entre texto-autor-leitor.

Para Barthes (2004), a escritura é o que proporciona ao leitor identificar e diferenciar o autor, o que torna seu discurso e sua linguagem únicos. Se refletirmos que, ao fruir uma obra literária, o leitor se coloca enquanto individualidade na leitura, carregando suas subjetividades, suas memórias, sua visão de mundo: “É na escritura que um sujeito que se ressignifica pela palavra e firma um lugar de memória no mundo, oferecendo palco para que o autor se posicione” (RIBAS, 2020, p. 43).

Canto da cidade plana

Para falar da relação entre a obra poética de Marcos Konder Reis e a cidade de Itajaí, dois autores foram essenciais nas reflexões propostas. O encantamento pela Calvino (1990) trouxe inspiração para relacionar a vivência humana nos espaços urbanos sob a perspectiva das narrativas.

O viajante mercador passa a ser uma espécie de luneta do imperador ao viajar e narrar os lugares do império que o monarca não pode conhecer. Muralhas, torres, lagos, cidades suspensas, feras e animais

peçonhentos, pântanos, palácios de cristal. Marco Polo conta sobre as cidades, mas não narra o trajeto. O caminho para chegar a elas é desconhecido e a narrativa abre um mapa para um império sem forma e em constante construção e movimento, sem fronteiras, onde a travessia não é física, é interior e imaginária. A linguagem torna-se matéria prima das cidades de Marco Polo. São as palavras (e às vezes o silêncio) que encantam o imperador. Elas transmitem emoções, desenham imagens, apresentam objetos (RIBAS, 2020, p. 46).

Marcos Konder Reis provoca a percepção da cidade através do simbólico, quando fala que o sopro da brisa enche a cidade de porventuras e regressos, ou ainda ao comparar a cidade a uma menina, inclinada de andorinhas. Itajaí, no início do século XX, era uma cidade pequena, com pouco tempo de fundação, com anseios de crescimento e modernização.

Os mastros da manhã

Por entre as árvores da praça, por entre as folhas frias, o ar marítimo da brisa, na madrugada, quebra nos galhos negros uma palavra intermitente, que se propaga nas ruas, como a presença sensual de um noivo. E penetrante, o sopro da manhã nos muros abandonados, enche a cidade por enquanto de porventuras e regressos: ser abraçada pelo céu azul de terra...

Porque a cidade pequena é uma menina inclinada de andorinhas, e a palidez da torre cresce nas madrugadas do inverno, como a certeza do amor no coração de uma menina mal desfeita de sono...

Porque a certeza do amor no coração de uma menina mal desfeita de sono é a presença de um barco embandeirado no cais de uma cidade pequena...

Porque a cidade pequena que amanhece crispada de pássaros e fios elétricos lembra o semblante de um menino que dorme na minha carne, mas cuja alma desperta lentamente, no tempo de um sino estar batendo matinas no coração de uma cidade pequena...

(RADÜNZ; FLORIANO *apud* RIBAS, 2020, p. 47).

Se Marco Polo narra cidades fantásticas ao imperador, Marcos Konder Reis mapeia e significa uma cidade única em sua narrativa. A memória é dimensão que conecta o tempo passado à obra de Marcos Konder Reis. Como nas narrativas do viajante, o poeta plasma para o leitor uma cidade distante, no tempo e no espaço. Será uma cidade imaginária? Nesse sentido, a palavra tem a potência inventiva que propicia transformar o passado e, a partir dos desejos, gerar o futuro.

A grande reflexão da obra de Calvino (1990) é que as cidades são feitas pelos homens que nela vivem, e que os homens são feitos pelos lugares por onde passam. Marco Polo carrega em si todo o império mongol, narrado ao Grande Khan. O viajante torna-se um território sem fronteiras, em constante movimento, numa tríade indivíduo, espaço e tempo (RIBAS, 2020, p. 51).

Pode-se perceber que a obra poética de Marcos Konder Reis apresenta um mapa aberto, formado pela sua trajetória de vida e o transitar nesse espaço e tempo. As experiências vividas tornaram-se eventos passados, mas que compõem o presente quando são registrados em versos e dão valor e significado à existência humana. Um rizoma onde se conectam memórias, símbolos e significações em constante construção e desconstrução.

A poética de Marcos Konder Reis é marcada pela constante significação de eventos passados, em alguns momentos criando espaços de gozo e felicidade, as conexões desse rizoma. Em outros, os versos mostram a dificuldade em superar experiências de dor e sofrimento. A infância configura-se um elemento marcante na poética de Marcos Konder Reis, cujas memórias trazem conflitos e dualidades como morte e vida, alegria e tristeza, prazer e dor, amor e sofrimento, presença e saudade (RIBAS, 2020, p. 51).

As narrativas de Benjamin (1987) também nos trazem seu caminhar pelos espaços urbanos na infância, nos apresentando uma Berlim que se transforma em palco para que o autor organize suas memórias e sentimentos em relação ao passado. O texto intitulado '*Infância em Berlim por volta de 1900*' foi escrito por Walter Benjamin para atender o mercado editorial de uma revista berlinense, cujo objetivo era publicar um relato autobiográfico do autor tendo como cenário sua cidade natal. Cabe ressaltar que Benjamin escreve da Espanha, em período de exílio, em que visitar Berlim era algo muito improvável. Assim, o autor recorre à memória do tempo de criança para falar sobre a cidade, o que transforma os relatos em uma narrativa não linear, carregada de subjetividades e que traz o olhar do menino Benjamin para os espaços da cidade e suas redondezas, como parques monumentos, praças, casas e comércios.

Salvo viagens ocasionais no verão, instalávamo-nos anualmente, antes de eu ir para a escola, em casas de veraneio nas redondezas. Durante muito tempo, o que delas me fazia recordar era a caixa espaçosa na parede do meu quarto, com os primórdios de uma coleção de

borboletas, cujos exemplares mais antigos foram capturados no jardim de Brauhausberg (BENJAMIN *apud* RIBAS, 2020, p. 54).

Nesse sentido, nas obras de Calvino (1990), Benjamin (1987) e Marcos Konder Reis, a cidade funciona como palco para as vivências humanas e elemento fundamental para conectar memórias, todas essas narrativas são marcadas por uma temporalidade não cronológica.

Considerações finais

Poder realizar essa dissertação foi um privilégio. Proporcionou um amadurecimento na compreensão pessoal do processo de pesquisa e escrita, despertou novos interesses e olhares, motivou novas relações. Cartografar foi um grande desafio. Montar esse mapa, compreender os pontos de intersecção, conectar elementos, por vezes causava insegurança. Aos poucos fui conseguindo tecer essa rede e ela foi tomando forma. Creio que ao tentar entender a poética de Marcos Konder Reis, me encontrei na pesquisa cartográfica.

Penso que talvez a maior contribuição deste trabalho possa ser o entendimento de que o historiador pode se apropriar de fontes não convencionais para produzir historiografias também não convencionais, mais interdisciplinares e criativas, que possam contribuir cada vez mais para o entendimento do funcionamento da nossa sociedade e das relações humanas.

Outro aspecto importante é a percepção do artista, neste caso poeta, escritor, como agente produtor de memória e fontes históricas sobre a cidade por meio da produção artística. Num mundo tão dinâmico, cada vez mais digital, novas abordagens são necessárias para preservar as memórias e o patrimônio cultural. Ainda cabe dizer sobre o importante papel da arte para despertar novos olhares sobre os espaços urbanos, fortalecendo nossas relações com os territórios que ocupamos e valorizando nossos trajetos e trajetórias de vida.

Para além das análises aqui brevemente relatadas, a dissertação se propôs a ser um ponto de partida para futuras pesquisas que envolvam as temáticas afins. Um mapa aberto para ser percorrido também por outros pesquisadores que estejam em busca de novos horizontes de pesquisa.

Nesse mundo em que vivemos, tão acelerado, tão cheio de incongruências, se faz cada vez mais urgente falar de arte, de poesia, de histórias de vida, de memórias inspiradoras, coisas tão importantes e que podem nos tornar mais humanos. Apesar das lacunas, das falhas e limitações, sinto que cumpri meu objetivo, e olho para trás com orgulho do caminho que foi feito até aqui. E se a liberdade se faz no exercício da vida, a arte é a possibilidade mais bonita de liberdade (RIBAS, 2020, p. 103).

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços de Recordação: formas e transformações da memória cultural.** Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikahilovich. **Estética da criação verbal.** 6ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Trad. Mario Laranjeiras. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II.** 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDAU, Jöel. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.** 5. Ed. São Paulo, Editora Nacional: 1976.

COSTA, Luciano Bendim da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV. Santa Maria**, vol. 7 n.2. p. 66-77. mai/ago 2014.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol, 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. **Itinerários**, Araraquara, n. 40. P. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antônio Fernando Cascais. 6. ed. Lisboa: Vega, 1992.

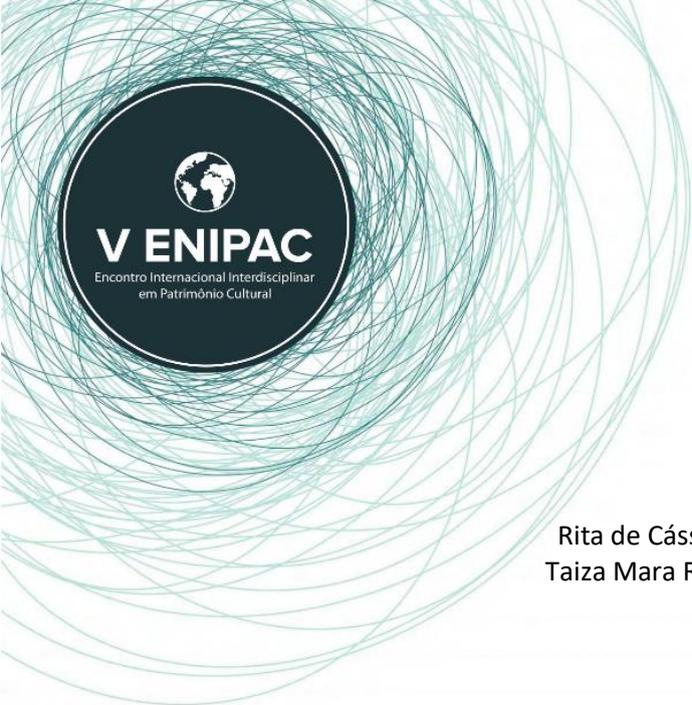
MENEZES, Ulpiano Bezerra. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. (Org.) **Memória e cultura**: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

RADÜNZ, Dennis; FLORIANO, Antônio Carlos. **Um privilégio de pássaros**. Florianópolis: Naembla Ciência e Arte, 2008. p. 99.

RIBAS, Evelise Moraes. **Poesia e cidade**: uma cartografia das memórias de Marcos Konder Reis. Orientadora Dra Taiza Mara Rauen Moraes. 2020. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade). Universidade da Região de Joinville - Univille. Joinville: UNIVILLE, 2020.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.



TECER E NARRAR: AS EXPERIÊNCIAS PELAS TRAMAS DE UM PANÔ DE MEMÓRIAS

Rita de Cássia Fraga da Costa | Univille | ritadacosta08@gmail.com
Taiza Mara Rauen Moraes, Dra. | Univille | moraes.taiza@gmail.com

Introdução

Este artigo resulta de reflexões sobre experiências estéticas e narrativas das artesanias da expressão de si em imagens tramadas em têxteis na composição de um Panô de Memórias, um quadro criado artesanalmente com 11 idosos atendidos no Centro de Referência em Assistência Social (CRAS) do Jardim Paraíso, em Joinville, no campo de pesquisa/dissertação de uma das autoras.

Esta produção é decorrente do processo de cartografia de um Panô de Memórias de/com idosos, desvelador de experiências narrativas (auto)biográficas tramadas na tecitura têxtil de uma imagem, de forma a (re)atualizar seus interlocutores diante da vida; um pesquisar em desenvolvimento junto ao Grupo de Pesquisa Imbricamentos das Linguagens e à pesquisa/tese - Narrativas Artesaniadas: tecituras de um Panô De Memórias, no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade (PPGPCS), na Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE).

A artesanaria, nesta pesquisa, é compreendida como “[...] as complexidades e a amplitude, tanto dos processos reflexivos e manuais que envolvem os fazeres artesanais, quanto dos produtos resultantes pelo uso de tais habilidades, nesse caso, o artesanato” (PETRYKOWSKI PEIXE *et al.*, 2014, p. 41). E, em decorrência, artesanaria é experiência sensível que reconecta seus sujeitos aos seus ritmos e aos conteúdos de seu cotidiano e paisagem cultural (COSTA, 2019).

Nesta via, consideramos que, na experiência de tecer uma apresentação de si na composição do Panô de Memórias, as artesanarias se formam e, simultaneamente, fazem o contorno, dando consistência às multiplicidades das subjetividades tramadas como

texto-têxtil. Oportunidade em que a expressão do sujeito que tece, interlocutor-artífice, é desdobrada, possibilitando o encontro com uma narrativa viva.

Neste estudo cartográfico e narrativo, a relação entre interlocuções que surgem diante das narrativas em imagens possibilita compreendermos o Panô de Memórias como imagem-mapa, como passagem sendo matéria do vivido e do vivível que constrói um inconsciente sobre ela mesma (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Criação rizomática que, pela dinâmica da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015), está em constante (re)articulação.

Assim, o Panô de Memórias não é compreendido como um simples objeto, mas como matéria viva, sujeito narrativo, que fala, que interpela, que questiona, que recorda, traz os sentidos e as experiências. Uma trama viva da materialidade das memórias que é contínua intermediação narrativa entre aqueles que se detiveram em suas imagens.

Como se (des)dobram as experiências estéticas e narrativas pelas artesanias da apresentação de si, em tecituras de imagens com têxteis, na composição do Panô de Memórias? Questão que nos guia como fio condutor deste artigo. A primeira seção – **A aventura de narrar(-se): a composição (auto)biográfica nas artesanias de um panô têxtil** – apresenta a experiência narrativa nas artesanias do Panô de Memórias e, de modo subsequente, a seção dois – **Tecer a extensão do Eu: o encontro com as experiências pelas tramas do Panô de Memórias** – está aportada na busca da expressão de si pela enunciação narrativa em imagens reveladas em um texto-têxtil. Para tais reflexões, alinhavamos recortes do pensamento de Barthes (2012), Passeggi (2010, 2020), Deleuze (2018) e Deleuze e Guattari (2011, 2012).

As seções citadas provocam reflexões sobre as intersecções do tecer e do narrar, do tecer como modo narrativo, presenças nesta pesquisa narrativa e cartográfica, estudo em processo na busca por compreender as experiências pelas tramas de um Panô de Memórias.

A aventura de narrar(-se): a composição (auto)biográfica nas artesanias de um panô têxtil

O Panô de Memórias resulta de uma técnica têxtil elaborada de modo criativo na busca de formar uma imagem em um quadro decorativo confeccionado com tecidos e

fiões, que apresente o interlocutor-artífice, fazendo referência às memórias de sua vida acionadas pelo fazer imagens artesanizadas.

Nas oficinas de artesanias com os idosos, as formas e as imagens buscadas na elaboração do panô surgiam na trama das ações expressas na sua composição, entre um misto de fiões e tecidos e qualquer outro material à disposição de ânimo (COSTA, 2019). Assim, podemos dizer que o Panô de Memórias é um quadro têxtil elaborado com materiais que fazem corpo a uma imagem que quer comunicar, que almeja expressar de modo imbricado o narrativo/verbal e o visual/artesaniado. Falamos de uma artesanaria, fazendo referência ao processo reflexivo para a elaboração artesanal de um objeto que traz em sua composição traços identitários de seu criador.

O Panô de Memórias foi criado e nomeado no campo de uma pesquisa dissertação, em meio às ações interativas de rodas de conversas, em seis oficinas de artesanias com 11 idosos participantes de um CRAS em Joinville/SC (COSTA, 2019). Sua proposta e produção foi elaborada conjuntamente com esse grupo de idosos e, neste contexto, resultou do desafio de costurar um quadro têxtil, acomodando e montando imagens confeccionadas em tramas e aplicações artesanais. Experiência do fazer artesanal que, ao unir, cada qual em seu ritmo, pequenos quadros com têxteis acabou por elaborar uma apresentação de si em imagem, no desejo de fazer uma escritura/leitura de si (BARTHES, 2012).

Essas experiências das narrativas artesanizadas nos convidam a pensar que “[...] somos feitos de linhas. Não [...] apenas [...] linhas de escrita; [...] [mas de linhas que] se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha [...], linhas que estão entre as linhas [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 72).

Neste caminho,

no processo de pensar, refletir e escrever sobre si mesmo, é possível fazer descobertas sobre si, sobre o outro e sobre experiências partilhadas no mundo da vida. O ser individual é um ser subjetivo, mas é também um ser de relações. Existem fiões que unem as pessoas, que as fazem se vincular, vidas que se entrecruzam, histórias que se conectam (OLIVEIRA; PASSEGGI, 2021, p. 49).

Com isso, consideramos que as experiências alcançadas nas artesanias dessas imagens da expressão de si resultam de (inter)ações, relacionais e dialógicas, em que

seus interlocutores contam a própria vida de modo espontâneo (PASSEGGI, 2010). Numa escritura que emprega a reflexão processual do artesanato, uma tecnologia comum, que esteve por muitas gerações ao acesso das mãos e que por elas se expressam com certa liberdade criativa e cultural.

Assim, no acompanhamento dessas experiências com as artesanias do panô, sublinhamos a escritura que advém desta consistência positiva do devir, do desejo particular do sujeito que cria a expressão de si, potência que acontece e/ou se desencadeia no ato de se fazer enunciado, ou ainda de se colocar expresso em linguagem, num esforço de acontecer, no fazer registro de si ao tecer a extensão do seu Eu, num imbricamento de linguagens.

Neste íterim, este pesquisar articula as narrativas do Panô de Memórias com uma leitura reflexiva e cruzada com um Caderno de Experiências, espécie de diário da pesquisadora formado por notas que apresentam trechos das narrativas, sentimentos e percepções dos componentes do grupo registrados no processo de produção do Panô de Memórias (COSTA, 2019). Portanto, esta pesquisa busca investigar como as narrativas (auto)biográficas são desencadeadoras da criação de imagens têxteis de uma apresentação de si.

Do Caderno de Experiências (COSTA, 2019, p. 93), recortamos:

Apresento o Caiçara um boneco de pano, quase que num bate papo combinado, fazendo um paralelo com a narrativa que Sr. José vai construindo [junto ao grupo de idosos] Ele nos conta à medida em que a memória vai lhe mostrando como era ser pescador embarcado.

Ele fala de barcos e de peixes e parece muito feliz (como se tivesse despertado uma memória muito importante, admite: ‘quase nem me lembrava!’.

Ao final, as mãos se embrenham na atividade transformando felpudo e fios em símbolos e significados, enquanto o rio vira assunto, entre todos, nas memórias de pescarias, afazeres da vida adulta e brincadeiras de infância.

Figura 1 — Sr. José artesanando a vida de pescador.



Fonte: Costa, 2019.

Sr. José (2019) tem um grande empenho em apresentar suas memórias (re)tomadas dos tempos em que vivia como pescador embarcado. Toda sua mobilização é no intuito de trazer à percepção as cenas vividas no mar em sua artesanaria. Durante vários de nossos encontros, ele retoma esta memória na busca de lhe dar corpo novo, construindo narrativas com seus gestos, na empolgação da voz, nas tramas e soluções que cria para o seu panô.

A narrativa artesanada pelo Sr. José indica um devir de positividade, como produção do/para o desejo (DELEUZE, 2018). Potência manifesta quando recorre à utilização de múltiplos recursos para compor sua cena de marina, imagem que lhe (re)atualiza como sujeito da experiência narrativa. Nesta busca por alcançar a matéria viva de seu imaginário, na imbricação das linguagens, faz tramas em movimentos de autopoiesis, criando a apresentação de si em imagem.

Nessa experiência de artesanaria, Sr. José cria um tecido-texto-têxtil, de modo que cada ponto traçado na imagem é condutor do desejo de escrever e (re)escrever a leitura de si, um movimento dinâmico e constante, modificável a cada enunciação, a cada contágio com a dinâmica da imagem (texto) (BARTHES, 2012).

Assim como os demais interlocutores-artífices deste panô, Sr. José é um ser de linguagem, entregue à criação de artesanar-se em uma imagem, liberando possibilidades expressivas para narrar suas memórias ao deixar a centralidade do seu Eu emergir na ação de tecer. É corpo em ação pelas imagens, na confecção de um texto-

têxtil narrativo, formado na ação (auto)biográfica e (hetero)biográfica (PASSEGGI, 2020).

Neste estudo, a abordagem narrativa convoca nossa percepção para a necessária atenção em acompanhar os coautores, que depositaram algo de si nesses registros narrativos (re)visitados nesta investigação, bem como a interação com as imagens dessas suas artesanias nos convidam a percursorar por cenários na busca de compreender a experiência da narrativa imagética no texto têxtil.

Tecer a extensão do Eu: o encontro com as experiências pelas tramas do Panô de Memórias

No desafio deste pesquisar cartográfico e narrativo, a partir do Panô de Memórias, retomando registros narrativos das oficinas de artesanias desenvolvidas com o grupo de idosos do CRAS, seguimos selecionando pontos, linhas, ideias aqui esboçadas como recorte deste estudo. Nesse contexto, esta seção está aportada na busca por acompanhar a expressão de si pela enunciação narrativa em imagens reveladas em um texto-têxtil, pois nos interessa compreender as experiências tramadas nas artesanias do Panô de Memórias com os idosos.

O esforço coletivo nessa experiência de artesaniar as suas histórias de vida por imagens elaboradas na acomodação, costura e/ou bordado com têxteis, apresentando alguma das passagens significativas de suas vidas, manteve a artesanaria como modo de expressão e experiência de compartilhamento de memórias, sentimentos e afetos. Na condução desse pesquisar, essa experiência é reavivada a cada contato com a imagem do Panô de Memórias, em instantes que, tanto para seus interlocutores-artífices quanto para quaisquer outros que se deparem diante de suas aberturas imagéticas.

Destacamos a percepção de si diante da aparição da imagem, este acontecimento que “é um perpétuo movimento de fechamento, de abertura, de novo fechamento, de reabertura... É um batimento. Uma vibração rítmica [mise en rythme] do ser e do não-ser” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 9). Produção que rememora a fragilidade da existência humana, no sentido de que nos entrega como pertences somente aquilo possível de ser rememorado.

Pelas artesanarias, os idosos do grupo, cada qual ao seu modo e ritmo, seguiram multiplicando as narrativas por adesões advindas desse jogo da expressão do Eu

elaborado na relação entre a imagem, a memória e as linguagens. Processo constituído em um movimento dinâmico em registros que condessam encontros de vidas em meio ao fazer/sentir e no entrelaçar de saberes.

A dimensão deste espaço (auto)biográfico no tecer “[...] concerne principalmente à compreensão da natureza do discurso autobiográfico, enraizado na atitude fundamental do humano” (PASSEGGI; SOUZA, 2017, p. 8). Assim, é nesta expressão de si construída na relação com os outros, na elaboração temporal de sua vivência, que o homem vai definindo as condições, sua presença social e política, suas identidades e adesões culturais e a própria história.

Em decorrência disso, o Panô de Memórias se constitui por aberturas, articulações, territorialidades e linhas de fuga, desterritorialidades, percursos que, vasculhados em seus agenciamentos, em suas funcionalidades, perpassam tempos, memórias e experiências —narrativas artesanaiadas: um devir-vida revelado nos entrelaçamentos do saber, do fazer e do existir (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Figura 2 — Panô: Memórias do pescador.



Fonte: Costa, 2019.

Diante da imagem do Panô de Memórias, Sr. José tentava de todo modo dizer:

‘O mar é o melhor lugar do mundo, você não quer sair de lá!!’ falava repetidas vezes, ... repetidas vezes, esforço como de quem ainda precisava alcançá-lo como um todo [o pescador diante do mar] [...] um

gigantesco imaginário pinçado a cada imagem das memórias retomadas (COSTA, 2019, p. 139, Caderno de Experiências).

Entregue à artesanaria, Sr. José seguiu como quem procura meios suficientes para revelar “a força material da expressão” da imagem de suas memórias (WARBURG, 2018, p. 82). A experiência com a imagem revelou um efeito de saber (WARBURG, 2018). Produziu um resquício, como resto que fica entre a coisa (imagem) e o rastro de sua desapareição. Como escreve Warburg (2018, p. 82), Sr. José fez como “[...] todos os artífices [...] [pretendeu] transformar a causalidade dos fenômenos em algo regular e purificado, desejando tornar visível o invisível, fazer imaginar o infinito no finito, ainda que [...] sejam diversos a disposição da alma, o ponto de partida, o estímulo”.

Pelas (in)conclusões

No desafio deste pesquisar cartográfico e narrativo, a partir do Panô de Memórias e do Caderno de Experiências, retomando registros narrativos das oficinas de artesanarias desenvolvidas com o grupo de idosos do CRAS, refletimos sobre os (des)dobramentos das experiências estéticas e narrativas por essas artesanarias da apresentação de si, em tecituras de imagens com têxteis.

Neste acompanhamento auscultador e analítico, os gestos narrativos se desvelam na extensão do corpo, que borda, tece e traça ponto a ponto imagens como escrita/leitura de si. Ações em movimentos manifestos no trânsito da memória e na construção do pensamento, portanto, o Panô é decorrente de um tempo/espço tramado como corpo de subjetividades.

Ainda, ao percorrer pelos desdobramentos dos sentidos diante das imagens do Panô de Memórias, percebemos a passagem dos afetos nas proliferações narrativas e nas tramas que se inter cruzam por este texto/tecido (re)ligando existências: ponto a ponto, palavra a palavra, gesto a gesto, sujeito a sujeito. E, na busca por acompanhar a expressão de si pela enunciação narrativa em imagens reveladas em um texto-têxtil, o tecer se configura como via da expressão de si que apresenta seus sujeitos em ritmos próprios, na ação/reflexão/expressão revelada pelas potências dos afetos em outras possibilidades de forjar subjetividades, criando e expandindo à margem, por traços do Eu para o mundo, registros de suas posições e escolhas do viver, possibilitando alcançar

outras camadas e extratos do social e do cultural, em outras narrativas por suas historicidades.

A relação entre têxtil e texto surge evidenciada nas experiências artesanizadas no Panô de Memórias, pelas (inter)ações de seus interlocutores-artífices que, ao empregarem e desprenderem forças nas (re)construções imagéticas, nas formações de seus enunciados subjetivos num imbricamento de linguagens, acabaram por possibilitar o movimento contínuo e dinâmico da escritura e leitura de si.

Por fim, o Panô de Memórias é confecção com têxteis gerada no acolhimento do tecer que, por sua processualidade, envolve seus artífices em tramas, na provocação da expressão de si e o encontro com as narrativas pelas imagens.

Referências

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

COSTA, Rita de Cássia Fraga da. **Artesania: formação cultural, construções identitárias e experiências sensíveis na terceira idade**. Orientadora Silvia Sell Duarte Pillotto. 2019. 159 f. Dissertação (Mestrado em Educação) –Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2019. Disponível em: https://www.univille.edu.br/account/mestradoedu/VirtualDisk.html/downloadDirect/1502804/Rita_de_Cassia_Fraga_da_Costa.pdf. Acesso em: 12 out. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. vol.1. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução de Antônio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. vol. 3. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaios sobre a aparição 2**. Tradução de Antônio Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral e Vanessa Brito. (Coleção Imago). Lisboa: KKYM, 2015.

OLIVEIRA, Roberta Ceres Antunes Medeiros de; PASSEGGI, Maria da Conceição. Escritas de si e desenvolvimento profissional em classe hospitalar: memórias, capital autobiográfico e ethos docente. *In*: PASSEGGI, Maria da Conceição; SÁ JÚNIOR, Lucrécio

Araújo de; BARBOSA, Tatyana Mabel Nobre (Orgs.). **Educação e experiência: narrativas em múltiplos contextos.** – 1. ed. Natal: EDUFERN, 2021. p. 41-69.

PASSEGGI, Maria da Conceição. **Experiência vivida, experiência narrada: potencialidades da pesquisa-formação.** Faculdade de educação UNICAMP. Vídeo do YouTube, em 12 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b1nb9O9JkQ8>. Acesso em: 12 out. 2021.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Narrar é humano! Autobiografar é um processo civilizatório. *In*: PASSEGGI, Maria da Conceição; SILVA, Vivian Batista da (org.). **Invenções de vidas, compreensão de itinerários e alternativas de formação.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 103- 130.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de. O Movimento (Auto)Biográfico no Brasil. **Revista Investigacion Cualitativa**, vol. 2, n. 1. 2017. p. 6- 26. Disponível em: https://www.academia.edu/33544160/O_Movimento_Auto_Biogr%C3%A1fico_no_Brasil_Esbo%C3%A7o_de_suas_Configura%C3%A7%C3%B5es_no_Campo_Educacional. Acesso em: 10 out. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01032>

PETRYKOWSKI PEIXE, Rita I. *et al.* Projeto Desol na promoção da inovação social de empreendimentos em artesanato. *In*: SIMPÓSIO PARANAENSE DE DESIGN SUSTENTÁVEL, 5º, 2014, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, **Anais do 5º Simpósio Paranaense de Design Sustentável**, 05 de dezembro 2014, p. 41-47. Disponível em: <http://media.wix.com/ugd/1c59dd_80ca92a1c5834b6594197c5fdf73ce1f.pdf>. Acesso em: 14 out. 2021.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo:** escritos Inéditos. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. Vol.1. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2018.



PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA: DO GRAFFITI À PRÁXIS DOCENTE – UM ENSAIO

Haro Ristow Wippel Schulenburg, doutorando | Univille | haro.ristow@univille.br

Raquel Alvarenga Sena Venera, Dra. | Univille | raquel.venera@univille.br

Taiza Mara Rauen Moraes, Dra. | Univille | taiza.mara@univille.br

Justificativa

Uma das principais atividades que o homem realiza por meio da linguagem é narrar. Contar fatos, experiências, sejam agradáveis ou dolorosas, ajuda a entender melhor a vida, quem somos, como nos constituímos. Ampliando essa visão, percebe-se que o mapa da história da humanidade, em seus múltiplos aspectos, como artístico, cultural, científico, político, foi desenhado pela narrativa. Narrar a vida é dela reapropriar-se, refazendo os caminhos percorridos, o que é mais do que revivê-los (BOSI, 1987). Ainda sugerido pela a autora, a história narrada “[...] não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu” (BOSI, 2003, p. 57).

Nesse sentido, a aderência deste projeto de pesquisa ao programa de pós-graduação Doutorado em Patrimônio Cultural e Sociedade ampara-se, portanto, na possibilidade de ampliar e sugerir novos modos de ser no mundo, a partir do vivido e do encontro com o outro; de incorporar o vivido, o passado que se faz presente. E que dialoga na linha de patrimônio, memória e linguagens, mais especificamente nas pesquisas de (auto)biografias e histórias de vida.

De acordo com Serrano (1994), a autobiografia é uma narração feita por uma pessoa ou grupo sobre suas experiências, atitudes, aspirações, objetivos. Sendo assim, esse tipo de relato pressupõe uma volta ao passado e implica uma reflexão sobre sua prática e de uma projeção de suas novas aspirações, condutas e inquietudes relacionadas à comunidade.

Do graffiti¹, pode-se ressaltar o caráter efêmero, espontâneo, dinâmico, acelerado, o efeito contaminador rizomático, para citar algumas características. Algumas dessas marcam a sociedade contemporânea, baseada em imagens e valores que tendem à curta duração por serem consumidos rapidamente, tais como os bens de consumo que alimentam a lógica do mercado capitalista.

O caráter estético pictórico do graffiti nos expõe à dialética intrínseca ao fenômeno: produto de consumo ou fenômeno transgressivo. Por um lado, o graffiti é passível de ser capturado e transmutado pelo capital, saindo das ruas e adentrando em galerias e museus, sendo utilizado em meios publicitários ou estampando mercadorias. Por outro lado, não se pode ignorar a ação transgressiva que habita a sua gênese, onde o próprio sistema capitalista é um dos alvos de questionamento. De acordo com Bissoli (2011), como expressão cultural e artística e fenômeno que se transformou e se adaptou a contínuas mudanças da sociedade em que se insere, o graffiti, seja ele o primitivo, seja o contemporâneo, possui a capacidade de fazer emergir na paisagem urbana algumas problemáticas e características da urbanidade da sociedade na qual foi produzido.

Seguindo as premissas vinculadas a pesquisas interdisciplinares sobre os patrimônios culturais, enfocando diferentes perspectivas teóricas acerca da memória e de seus desdobramentos em expressões de identidades e de linguagens, vislumbra-se a oportunidade de união dialética entre prática e teoria. A *práxis* efetivamente construída contribui para a transformação de realidades que não estão fomentando processos humanizadores, tornando consciente o estar sendo de homens e mulheres no contexto no qual estão inseridos.

É através do processo de reflexão-ação-reflexão que surge a *práxis* docente, pois o professor deixa de ser um mero objeto de investigação e se torna o próprio sujeito da investigação, não se limitando apenas a generalizações dos conteúdos abordados pelos alunos, mas tornando-se o agente de mudanças, capaz de, com seu senso crítico, adaptar o método conforme a situação da comunidade (LIMA; SALES,

¹ A palavra graffiti é original da língua italiana, 'graffito' no singular e 'graffiti' em sua forma plural. Neste projeto de tese, optou-se por utilizar a forma graffiti tanto no plural quanto no singular, para remeter à grafia original em italiano e diferenciar da palavra 'grafite', que no português possui outros significados.

2002). E são os educadores os sujeitos principais dessa mudança, já que, ao desenvolverem uma atividade reflexiva sobre a própria prática, estarão pesquisando o próprio trabalho a fim de torná-lo melhor e com foco nas pessoas.

2. Problema de pesquisa

De acordo com Nóvoa e Finger (2010), a utilização do método de pesquisa (auto)biográfico nas ciências culturais e da educação é relativamente recente. Essa perspectiva metodológica surgiu inicialmente na Alemanha, no final do século XIX, como uma alternativa sociológica ao positivismo.

Uma das críticas feitas ao método (auto)biográfico é que ele se constitui em uma aposta científica que apresenta dois aspectos: o primeiro é a subjetividade atribuída como um valor de conhecimento, visto que a realidade é lida do ponto de vista de um indivíduo historicamente determinado, ao passo que a interação pessoal é densa e complexa. No entanto, é justamente a ausência de objetividade o que, aliás, difere o método (auto)biográfico das metodologias quantitativas, pois os elementos quantitativos são periféricos e menos relevantes, já que a (auto)biografia como método se sustenta quase que exclusivamente em dados qualitativos.

O segundo aspecto é que, por ser qualitativo, subjetivo e distante de desenhos de hipótese e verificação, o método biográfico projeta-se fora do quadro epistemológico até então estabelecido para as ciências sociais. Entretanto, ele possui uma especificidade heurística, que impede o entendimento das biografias como meramente materiais justapostos, isto é, apenas como protocolos.

Diante o exposto, a problematização desta pesquisa está delineada em: como a subjetividade presente nas pesquisas e narrativas (auto)biográficas pode se tornar objeto de conhecimento científico, patrimonial e cultural?

3. Objetivos

3.1 Objetivo geral

Criar um espaço de reflexão sobre o caminho do graffiti à *práxis* docente e construir, a partir dele, um produto de pesquisa-ação-formação.

3.2 Objetivos específicos

- a) produzir arcabouço teórico sobre pesquisa (auto)biográfica, graffiti e *práxis* docente, bem como construir sociabilidades entre os pilares;
- b) problematizar, a partir da memória, a construção das múltiplas identidades do graffiti e da docência;
- c) compreender as narrativas de memória na perspectiva de alteridade e auto-formação;
- d) desenvolver um produto que possa tangibilizar e mostrar como narrativas, linguagens e subjetividade tornam-se fundamentais nas novas formulações teóricas que passaram a vigorar nas diversas áreas da ciência.

4. Metodologia e fontes

A narrativa como elemento de comunicação é expressa por Benjamin (1994), para quem o ato de narrar se traduz como capacidade de intercambiar experiências. Para o autor, a arte de contar uma história é um acontecimento infinito, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo o que veio depois” (BENJAMIN, 1994, p. 107) Assim, a narrativa assume uma dimensão muito abrangente, pois não se trata apenas da lembrança acabada de uma experiência, mas se reconstrói na medida em que é narrada. Justamente por seu caráter aberto, comunicativo, pela possibilidade de abranger a subjetividade humana é que a narrativa tem sido bastante utilizada como técnica metodológica, como, por exemplo, a pesquisa (auto)biográfica, apropriada em diversas pesquisas científicas.

De acordo com Santos *et al.* (2018), a pesquisa (auto)biográfica situa-se dentro da pesquisa qualitativa e pode-se considerar que a abordagem remete à pesquisa-ação- formação. Como estratégia, ela se utiliza da narrativa e seu objetivo é estudar os indivíduos mediante os processos de biografização. "Nesse sentido, o estudo autobiográfico (*sic*) permite o encontro de múltiplas possibilidades onde o eu pessoal dialoga com o eu social – sou a autora e a narradora do texto ao mesmo tempo e, por meio da auto escuta, posso comunicar ao mundo determinadas coisas que avalio serem importantes." (NEVES, 2010, p. 125).

[...] não se busca uma ‘verdade’ preexistente ao ato de biografar, mas

sim como os indivíduos significam suas experiências e (re)significam suas consciências históricas de si e de suas aprendizagens, mediante o processo de biografização” (PASSEGGI *et al.*, 2011, p. 371).

Serrano (1994) define a pesquisa qualitativa por suas características mais significativas, dentre elas, o fato de que os métodos qualitativos são mais humanistas. Para a autora, quando os atos e palavras das pessoas são reduzidos a equações estatísticas, perde-se de vista o aspecto humano da vida social. Quando as pessoas são estudadas qualitativamente, chega-se a conhecê-las em seu aspecto pessoal, o que permite experimentar o que elas sentem em suas lutas cotidianas. A autora ainda vê a pesquisa qualitativa como uma arte e o pesquisador como um artífice.

Segundo Passeggi (2011), é a partir da linguagem que ocorrem a construção da realidade e os jogos de poder nas práticas sociais, sendo a linguagem o ponto central das relações, a historicidade do sujeito e de suas aprendizagens, voltando a atenção dos pesquisadores (SANTOS *et al.*, 2018). “Para as noções de representações, reflexividade, construção do sentido, crenças e valores, a criar novas aberturas para o estudo do cotidiano, como lócus da ação social, o saber do senso comum e a diversidade cultural” (PASSEGGI, 2011, p. 9). Se o fazer pesquisa é a partir de um outro e com o outro, compreende-se, assim, a cientificidade do método de investigação da pesquisa (auto)biográfica, ou seja, o auto entre parênteses seria a investigação da própria história e aquilo que pode ser trabalhado no outro a partir dos vínculos construídos e refletidos para a ação-formação-docente (SANTOS *et al.*, 2018).

O eixo posterior se refere às narrativas autobiográficas (biografia escrita pela pessoa ou de quem a biografia fala), abarcando também dois direcionamentos, estudos da constituição e da análise de fontes (auto)biográficas e estudos das tradições discursivas relacionadas aos modos de autobiografar. Este eixo tem o objetivo de apreender das trajetórias de vida aspectos históricos, sociais, cognitivos, multi (inter) culturais, institucionais da formação e da profissionalização docente (PASSEGGI *et al.*, 2011). As maneiras como se produzem e analisam materiais (auto)biográficos vão de fotobiografia, audiobiografia, videobiografia e blogs até redes sociais e outras. Os dispositivos de (auto)avaliação para se produzir materiais são memoriais acadêmicos e de (auto)formação, ensaios biográficos, diários

etnobiográficos, relatórios, cartas, portfólios e outros documentos comprobatórios da prática docente (SANTOS *et al.*, 2018).

Dentre tantas metodologias recorrentes na pesquisa qualitativa para o tratamento de dados com textos, destacam-se a Análise de Conteúdo (FRANCO, 2005), a Análise Documental (CELLAR, 2012) e a Análise de Discurso (ORLANDI, 2010). Certamente, várias poderiam ser citadas para análise e interpretação das narrativas coletadas na pesquisa com fontes (auto)biográficas, já que fornecem instrumentação frente aos textos provindos das representações de si e do outro nos processos de (auto)formação e profissionalização docente (SANTOS *et al.*, 2018).

A princípio, a proposta de desenvolvimento desta pesquisa será dividida em três etapas, onde cada etapa se organiza em uma duração prévia de doze meses, iniciando-se a partir do início das aulas do programa e totalizando (previamente) trinta e seis meses até a defesa final.

- Produção do arcabouço teórico sobre pesquisa (auto)biográfica, graffiti e *práxis* docente e a construção de sociabilidades entre os pilares. Investigação da construção de identidade através do graffiti;
- Análise dos dados qualitativos obtidos nas narrativas da pesquisa (auto)biográfica, filosóficos e científicos, dentro do contexto da *práxis* docente;
- Desenvolvimento de um produto que possa tangibilizar e mostrar como a subjetividade tornou-se fundamental nas novas formulações teóricas que passaram a vigorar nas diversas áreas da ciência.

5. Referencial bibliográfico que se pretende mobilizar na investigação

O referencial bibliográfico a ser mobilizado na investigação foi categorizado em três pilares, descritos a seguir:

- **Pesquisa Auto(Biográfica)** - Pesquisa (auto)biográfica: Diálogos epistêmico-metodológicos (Maria Helena Menna Barreto Abrahão, Jorge Luiz da Cunha e Lúcia Villas Bôas, 2018). Pesquisa(auto) biográfica: Trajetórias de formação e profissionalização (Elizeu Clementino de Souza, 2013). Espaços, Tempos e Gerações: Perspectivas (auto)biográficas

(Elizeu Clementino de Souza e Rita de Cassia Galleg, 2010). Pesquisa (auto)biográfica: Narrativas de si e formação (Maria da Conceição, Passeggi, 2013). Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos. (Daniel Beraux, 2010). A Invenção do Cotidiano (Michel de Certeau, 2012). O Humano na Pesquisa(auto) biográfica (Juliana Pereira de Araújo, 2020).

- **Graffiti** - O que é Graffiti? (Celso Gitahy, 1999). Graffiti: Vandalism or Art? (Anna Collins, 2017). Atmosferas urbanas: Grafite, Arte Pública, Nichos Estéticos. (Armando Silva, 2014). Semiótica e Arte: Os Grafites da Vila Madalena - Uma Abordagem (Aparecida Luzia Alzira Zuin, 2020). Graffiti: Intervenção Urbana e Arte (Ania Rink, 2020). O Graffiti na Cidade de São Paulo e Sua Vertente no Brasil (Sérgio Poato, 2006). O Grafite e a Psique de São Paulo: Metáforas da Cidade (Liliana Wahba, 2019). Grafite, Pichação & Cia (Célia Maria e Antonacci Ramos, 1994). Graffiti: Arte de los cinco continentes (Nicholas Garnz, 2010).
- **Práxis docente** - O Trabalho Docente e os Caminhos do Conhecimento: a Historicidade da Educação Profissional (Maria Ciavatta, 2015). Didática Crítica Intercultural. (Vera Maria Candua, 2012). A Educação na Cidade (Paulo Freire, 1991). Pedagogia da Autonomia (Paulo Freire, 1996). Ação Cultural para a Liberdade (Paulo Freire, 1981). O futuro da filosofia da práxis (Leandro Konder, 1992). Filosofia da práxis (Adolfo Sánchez Vásquez, 1977). *Planejamento como prática educativa* (Danilo Gandin, 1993).

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISSOLI, Daniela Coutinho. **Graffiti: paisagem urbana marginal.** A inserção do graffiti na paisagem urbana de Vitória (ES), 2011.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos.** São Paulo: Edusp, 1987.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CELLARD, A. A análise documental. *In*: POUPART, Jean *et al.* **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2012.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Análise de conteúdo**. 2. ed. Brasília: Líber Livro, 2005.

LIMA, Maria Socorro Lucena; SALES, Josete de Oliveira Castelo Branco. **Aprendiz da prática docente - a didática no exercício do magistério**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

NEVES, Josélia Gomes. Cultura Escrita e Narrativa Autobiográfica: implicações na formação docente. *In*: CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues (org.). **Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação** [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

NÓVOA, António; FINGER, Matthias (org.). **O método (auto) biográfico e a formação**. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. Campinas: Pontes, 2010.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Injunção institucional e sedução autobiográfica: as faces autopoiética e avaliativa dos memoriais. *In*: BARBOSA, Tatyana Mabel Nobre; PASSEGGI, Maria da Conceição (org.). **Memorial acadêmico: gêneros, injunção institucional, sedução autobiográfica**. Natal: EDUFRN, 2011.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de; VICENTINI, Paula Perin. Entre a vida e a formação: pesquisa (auto) biográfica, docência e profissionalização. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 369-386, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/hkW4KnyMh7Z4wzmLcnLcPmg/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 nov. 2020.

SANTOS, Jociane Marthendal Oliveira; ESTEVAM, Rebeca Anselmo; MARTINS, Thiago de Melo. Pesquisa (auto)biográfica. **Ensaios Pedagógicos**, Sorocaba, vol. 2, n. 1, p. 45-53, 2018. Disponível em: <http://www.ensaiospedagogicos.ufscar.br/index.php/ENP/article/view/64/102>. Acesso em: 11 nov. 2020.

SERRANO, Glória Pérez. **Investigación cualitativa. Retos e interrogantes: II. Técnicas y Análisis de Datos**. Madrid: La Muralla, 1994.



PATRIMÔNIO DIGITAL E O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DA DEMOSCENE: O PRIMEIRO PATRIMÔNIO DIGITAL RECONHECIDO PELA UNESCO

Maria Elena Medeiros Marcos - Especialista | UNIVILLE | tb.mariaelena@gmail.com

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo discutir o conceito de patrimônio digital e o processo de patrimonialização da Demoscene, o primeiro patrimônio de origem digital reconhecido como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO.

Segundo a Carta sobre a Preservação do Patrimônio Digital (UNESCO, 2003), o patrimônio (cultural) digital consiste em expressão do conhecimento humano criado digitalmente ou convertido para formato digital a partir de recursos analógicos já existentes, ou seja, pode ser nascido ou convertido em digital.

A Demoscene é uma comunidade internacional focada na criação de demos, apresentações audiovisuais criativas em tempo real que combinam softwares elaborados com gráficos e áudio, e sua formação remonta à década de 1970, quando do acesso aos primeiros computadores domésticos. Essa comunidade iniciou, em 2019, dois processos de reconhecimento da Demoscene como patrimônio cultural imaterial na Finlândia e na Alemanha. Em outubro de 2019, iniciou o processo de reconhecimento como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, o que veio a ser efetivado em abril de 2020.

Para que se possa compreender o patrimônio digital em sua complexidade, faz-se necessário ligá-lo ao conceito de cultura digital, um conceito associado às discussões sobre a era da informação, ou era digital, conforme proposto por Castells (2017). A cultura digital envolve a existência de interatividade, interconexão e inter-relação entre homens, informações e máquinas. Assim, a cultura digital é marcada de forma expressa pela virtualidade, pelas relações fluídas, pela impermanência e pela imaterialidade. Isso

afeta a forma como estamos nos relacionando e comunicando com o outro e com o mundo, como percebemos o outro e interpretamos o mundo.

Metodologia

A metodologia utilizada foi constituída de uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa documental relativa à patrimonialização da Demoscene pela UNESCO. Como fontes conceituais, provenientes da pesquisa bibliográfica, podemos destacar o estudo dos escritos dos autores Manuel Castells, Pierre Lévy, Nathalie Heinich e Silvia Zanirato. A pesquisa documental foi realizada nos bancos de dados criados pelos membros da comunidade Demoscene da Finlândia e da Alemanha.

Demoscene: o primeiro patrimônio digital reconhecido pela UNESCO

Para falarmos de patrimônio digital, partimos da definição de patrimônio proposta por Zanirato (2018, p. 10), para quem o patrimônio “não é algo natural, nem eterno, nem estático. Essa significação foi produzida paulatinamente na configuração dos Estados modernos, ao defender a existência de uma herança pública a ser preservada para o futuro”. Zanirato nos diz que o patrimônio é produto de uma construção político-social, na qual se define o que deverá ser protegido e o que poderá ser esquecido. Natalie Heinich (2014) diz que “o patrimônio torna-se, assim, o estado no qual são mergulhados os objetos na medida em que são submetidos a certos tipos de operação”, operação esta que é o reconhecimento por parte de um Estado como patrimônio.

De acordo com a UNESCO (2003), o patrimônio digital constitui-se como um bem público e pode ser definido como:

Recursos de conhecimento ou expressão humana, seja cultural, educacional, científico e administrativo, ou abrangendo a informação técnica, legal, médica e outros tipos de informação, criados digitalmente ou convertidos de sua forma analógica original à forma digital. [...] incluem textos, bases de dados, imagens estáticas e com movimento, áudios, gráficos, softwares, e páginas Web, entre uma ampla e crescente variedade de formatos. Eles geralmente são passageiros e requerem produção, manutenção e gerenciamento intencionais para serem preservados. Muitos desses materiais são de valor e significância duradouros, e por isso constituem um patrimônio que deve ser protegido e preservado para as gerações

atual e futura. Este patrimônio existe em qualquer língua, parte do mundo, e em qualquer área do conhecimento e expressão humanos (UNESCO, 2003, p. 2).

Segundo os autores Reis, Albernaz e Silveira (2015), o patrimônio digital surge com a conexão do patrimônio cultural com o campo das tecnologias da informação e comunicação. Para estes autores, o patrimônio cultural digital contempla as maneiras de transpor bens patrimoniais para o ciberespaço e que esse processo deve usar de ferramentas digitais em pelo menos uma das etapas da sua produção, edição, armazenamento ou apresentação de dados.

O patrimônio digital pode ser compreendido como “patrimônio intangível ou imaterial circulando na web” (DODEBEI, 2005, p. 2) e pode ser identificado sob duas classificações: o nascido digital e o para fins de preservação, com a duplicação (especialmente através de digitalização) de espaços e acervos. Um dos desafios do patrimônio digital é a obsolescência tecnológica, o que pode vir a impossibilitar o acesso a conteúdos on-line ou armazenados em bancos de dados.

De acordo com Ramires (2019, p. 31), o patrimônio nascido digital “está associado a um novo contexto histórico marcado pela revolução tecnológica e novas lógicas de organização do Estado e da sociedade” e correlaciona a área de estudos do patrimônio com as tecnologias da informação e comunicação. O autor complementa dizendo que a característica efêmera do patrimônio digital frente às transformações tecnológicas aceleradas precisa de “estratégias e políticas que assegurem a sua preservação e o seu acesso universal ao patrimônio documental mundial” (RAMIRES, 2019, p. 31).

Observando esta noção de patrimônio digital e a complexidade de sua característica efêmera, passível de ser apagado, transformado ou da obsolescência do seu suporte de acesso, Reis, Serres e Nunes (2016, p. 66) nos dão a visão de que um “bem digital não é qualquer recurso digital, ou qualquer duplicação de bem analógico, ainda que se considera o potencial de patrimonialização presente em cada um desses”. Para estes autores, para a ativação de um patrimônio digital é imprescindível “ser parte integrante de algum movimento civil, ou funcionar como registro, e ser um recurso que provoque interação ativa na internet” (REIS; SERRES; NUNES, 2016, p. 66).

Assim, um acervo que foi digitalizado como um recurso de preservação não se torna um patrimônio digital e nem mesmo um sítio eletrônico. Para a ativação patrimonial de um bem de cultura digital se faz necessário “o aguçamento de olhares, observação e experimentação orientada, incorporação de outros recursos não necessariamente digitais”, tais como as práticas de uma comunidade e seus costumes (REIS; SERRES; NUNES, 2016, p. 66).

O berço da cultura digital está na internet e, segundo Castells (2015, p. 8), “a Internet é um meio de comunicação que permite, pela primeira vez, a comunicação de muitos com muitos, num momento escolhido, em escala global”. Em outras palavras, a internet é uma rede de comunicação global e sua realidade em evolução são produtos da ação humana, das práticas das pessoas e das comunidades.

Castells (2015, p. 38) pondera que a “Internet é, acima de tudo, uma criação cultural” e que “nessa abordagem comunitária à tecnologia, o patriciado meritocrático encontrou-se com a contracultura utópica na invenção da Internet e na preservação do espírito de liberdade que está na sua fonte”. O autor também argumenta que, à época dos seus estudos para a publicação do livro “A Sociedade em Rede” (anos 1990), não estava claro o grau de sociabilidade que ocorre nestas redes e no interior destas comunidades digitais. Hoje, é sabido que as sociabilidades existentes nas comunidades digitais podem mobilizar a ativação patrimonial, como no caso da comunidade Demoscene.

No caso da Demoscene, o que foi patrimonializado não foram seus repositórios ou os produtos digitais que estão lá armazenados, mas sim suas práticas comunitárias, como a construção colaborativa de artefatos digitais, através da codificação e da transmissão do conhecimento entre os membros da comunidade, tanto de forma on-line como off-line.

Com o objetivo de reconhecimento definido, a comunidade Demoscene criou o movimento “Demoscene – Art of Coding¹”, com o intuito de angariar parceiros e incentivo para os processos de mobilização e ativação patrimonial (PRATS, 2005; 2006) das práticas de codificação e de elaboração de demos pelos participantes dessa comunidade digital. Prats (2006, p. 75) diz que “as ativações do patrimônio são mais um

¹ Acesse a Demoscene – Art of Coding através do link: <http://demoscene-the-art-of-coding.net/>.

elemento na autoconstrução ideológica da comunidade, não sua expressão”. A fim de legitimação da ideologia da comunidade, o movimento criou um sítio eletrônico onde mantém os registros de todas as atividades da Demoscene, bem como da mobilização e ativação patrimonial até o seu reconhecimento pela UNESCO e demais desmembramentos.

Ramires (2019, p. 33) analisa que “a participação social pode ser apontada como importante mecanismo de construção coletiva dos processos de patrimonialização” e que os usos das redes podem promover outros tipos de patrimônio, como codificação, e que elas podem ser um “recurso na construção de sentidos dos lugares e das identidades culturais, de forma mais inclusiva e efetiva” (RAMIRES, 2019, p. 33). O processo de fabricação e ativação do patrimônio digital precisa de elementos legitimadores, assim como precisam adquirir autoridade, representatividade e ressonância na sociedade, e foi isso que a Demoscene buscou.

Segundo a comunidade, a argumentação de forma a caracterizar a cultura do grupo, que tem a sua formação “desde o início em uma filosofia clara sem fins lucrativos, tornando todos os demos disponíveis gratuitamente, e todos os demos são criados em trabalho colaborativo, que são modelos centrais de produção cultural em contextos analógicos e digitais” (DEMOSCENE, 2020). E salienta também “a natureza internacional da Demoscene – e sua autoidentificação como cultura transnacional” (DEMOSCENE, 2020), reforçando o argumento de que não somente seu caráter digital, mas seu caráter internacional voltado à colaboração e ao compartilhamento das suas práticas como comunidade. A Demoscene se caracteriza por uma realidade híbrida, em que as esferas digital e analógica se tornam cada vez mais interligadas, além da interconexão on-line/off-line.

Referente à autodenominação da Demoscene como uma subcultura internacional da área da computação, faz-se necessário contextualizar o que é a cultura da internet. Para Sossai (2016, p. 10), “web não é sinônimo de internet, internet não é sinônimo de digital”, tampouco esses dois termos são sinônimos de cultura digital. Segundo o referido autor, “essas expressões representam constructos mais ou menos elaborados em campos de conhecimento que se aproximam, mas que também diferem entre si em relação ao papel que o digital cumpriu e vem cumprindo ao longo dos tempos” (SOSSAI, 2016, p. 10).

A cultura da internet une a comunicação pela web como meio de expressão das práticas culturais de grupos de pessoas que se conectam em razão de um objetivo em comum, no caso da Demoscene, a codificação de demonstrações audiovisuais. Castells aponta que:

A cultura da Internet é a cultura dos criadores da Internet. Por cultura entendo um conjunto de valores e crenças que formam o comportamento; padrões repetitivos de comportamento geram costumes que são repetidos por instituições, bem como por organizações sociais informais. Cultura é diferente de ideologia, psicologia ou representações individuais. Embora explícita, a cultura é uma construção coletiva que transcende preferências individuais, ao mesmo tempo em que influencia as práticas das pessoas no seu âmbito, neste caso os produtores/usuários da Internet (CASTELLS, 2015, p. 697).

Castells (2015) caracteriza a cultura da computação e da internet como uma estrutura em quatro camadas: a cultura hacker², a comunitária virtual, a tecnomeritocrática e a cultura empresarial, que se entrelaçam e se confundem em suas dinâmicas. A Demoscene é uma subcultura da cultura hacker, conhecida como cracker³. A cultura hacker, de acordo com Lévy (2008), remete ao respeito do conjunto de valores e crenças que emergiu das redes de programadores de computador on-line em torno de sua colaboração em projetos autonomamente definidos como programação criativa.

A Demoscene, como cultura hacker, é uma organização social nascida dos fóruns de discussões on-line e de repositório de arquivos. Usando as palavras de Manuel Castells, ela pode ser caracterizada como uma “cultura comunitária virtual”, acrescentando “uma dimensão social ao compartilhamento tecnológico, fazendo da Internet um meio de interação social seletiva e de integração simbólica” (CASTELLS, 2015, p. 698). Assim, tendo por base a fala de Castells, percebemos que os sentimentos de pertencimento e comunidade com valores e crenças semelhantes dos membros de uma comunidade formam os costumes, neste caso, digitais, e que esses costumes se perpetuaram no tempo.

² A cultura hacker, de acordo com Lévy (2008), remete ao respeito do conjunto de valores e crenças que emergiu das redes de programadores de computador on-line em torno de sua colaboração em projetos autonomamente definidos como programação criativa.

³ *Cracker* é o termo usado para designar o indivíduo que pratica a quebra de um sistema de segurança de forma ilegal ou sem ética (CASTELLS, 2015).

Partindo do pressuposto das práticas da Demoscene em meio on-line e off-line, a ativação patrimonial da comunidade tem como paradigma o reconhecimento da existência de uma cultura viva através de meios digitais, ou seja, a vivência e o pertencimento a esta comunidade são, em grande parte, em meio digital, realizados por pessoas que se encontram em locais geograficamente distintos, quase sempre através da internet.

Para que fosse transposta a barreira do reconhecimento da comunidade como práticas passíveis de patrimonialização, a Demoscene, através de seus membros, apoiadores e incentivadores, iniciou em 2018 dois processos de reconhecimento da comunidade como Patrimônio Cultural Imaterial Nacional, na Finlândia e na Alemanha. Em abril de 2019, a Demoscene foi reconhecida pelo Ministério da Educação e da Cultura finlandês como Patrimônio Cultural Imaterial Nacional. Na Alemanha, tal reconhecimento se deu em maio de 2019. Após o reconhecimento nacional finlandês, em outubro do mesmo ano, a Demoscene iniciou o processo de reconhecimento como Patrimônio Imaterial da Humanidade junto à UNESCO, o que veio a ser efetivado em abril de 2020.

Com o objetivo de organizar e documentar o processo de mobilização da comunidade para a ativação patrimonial e prestar informações sobre os processos de patrimonialização, a comunidade Demoscene, em seu sítio eletrônico, afirmava que o objetivo do seu reconhecimento era “colocar a Demoscene na Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade da UNESCO como uma prática cultural e social, que inclui muitos elementos centrais do mundo digital”, visto que “sua atitude hacker é, entretanto, aceita como um dos principais métodos de inovação em contextos digitais, para citar apenas um aspecto do motivo pelo qual a Demoscene tem liderado o caminho [de reconhecimento] para a cultura digital e híbrida” (DEMOSCENE, 2020).

Um segundo objetivo da comunidade foi “desafiar a lista da UNESCO pela primeira vez com uma cultura digital original”, tornando, assim, a Demoscene pioneira, abrindo um caminho para outras culturas digitais, pois a “natureza descentralizada e procedimental de toda cultura digital obedece muito bem à definição de patrimônio imaterial” presente nos documentos de referência (DEMOSCENE, 2020).

Além disso, a comunidade buscava, com o seu reconhecimento, uma forma de trazer luz sobre os aspectos do patrimônio digital e potencializar, de forma concreta, a

definição de políticas apropriadas para a sua proteção, uma vez que a cultura digital se apresenta de forma descentralizada, anônima e auto-organizada, a fim de ajudar a garantir a diversidade cultural e o “desenvolvimento sustentável” em um sentido amplo e abrangente (DEMOSCENE, 2020).

Como argumento para reconhecimento, o movimento de patrimonialização da Demoscene evocou a Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003):

A presente Convenção tem por fim:

- a) A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- b) O respeito pelo patrimônio cultural imaterial das comunidades, dos grupos e dos indivíduos em causa;
- c) A sensibilização, a nível local, nacional e internacional, para a importância do patrimônio cultural imaterial e do seu reconhecimento mútuo;
- d) A cooperação e o auxílio internacionais (UNESCO, 2003, p. 3).

O contexto no qual a Convenção foi escrita tinha como objetivo salvaguardar os saberes, fazeres e costumes transmitidos de geração em geração, refletindo uma ideia de prolongamento no tempo de práticas comunitárias. Nesse âmbito, a Demoscene se anuncia como uma práxis da cultura digital, com formação a partir da década de 1970, interpretando a Convenção a seu favor, encontrando nela uma oportunidade de buscar o reconhecimento da UNESCO com vistas a salvaguardar aquilo que considera representativo. Os membros da comunidade utilizaram da hermenêutica a fim de encontrar uma oportunidade de patrimonializar aquilo que lhe é característico e transmitido de geração em geração.

A comunidade reivindicou seu enquadramento no artigo 2 da Convenção nos domínios de “práticas sociais, rituais e atos festivos”. Igualmente, ainda justificou que seus “conhecimentos e práticas [estavam] relacionados com a natureza e o universo”, atendendo certas nuances ambientais da Convenção (UNESCO, 2003, p. 3). Apropriando-se das discussões de tal Convenção, a Demoscene destaca em seu processo de candidatura que estava “instalada em todos os domínios definidos pela UNESCO” e que “seu fundamento essencial [residia] nos encontros pessoais e sociais, e em colocar a Demoscene na área das práticas intangíveis tradicionais, mesmo que sua prática

central esteja na codificação, que é claramente localizada no mundo digital” (DEMOSCENE, 2020).

A justificativa mobilizada para patrimonialização também argumentava que a Demoscene seria capaz de “contar histórias, ajudar a preservar o patrimônio e apoiar a cena para atrair novos e antigos talentos para viver por muito tempo e prosperar como uma cultura absolutamente única no mundo digital”. Perceba-se aqui que a comunidade buscava retomar laços com membros que já não atuavam ativamente nas práticas da Demoscene. Nesse aspecto, ainda prometia conquistar novos interessados nas supostas práticas patrimoniais da comunidade (DEMOSCENE, 2020).

Seguindo os procedimentos do Manual para Preparação de Candidaturas para o Patrimônio Mundial (2013), os membros da comunidade, em especial da Finlândia e da Alemanha, deram início ao preenchimento do formulário de que trata a informação a seguir:

Uma candidatura a Patrimônio Mundial é, em essência, o formulário oficial de inscrição para o status de Patrimônio Mundial. É um documento enviado à UNESCO pelo Estado-parte ou por dois ou mais Estados-parte no caso de candidaturas transnacionais (UNESCO, 2013, p. 96).

A Demoscene seguiu os procedimentos de candidatura presentes no citado manual apresentando o formulário de submissão, bem como os documentos solicitados. A comunidade, supostamente, representaria um patrimônio imaterial, uma vez que apresentava práticas, expressões, conhecimentos e aptidões digitais e de programação que são passadas entre gerações de *demosceners*⁴.

O documento de candidatura foi enviado à UNESCO em outubro de 2019. Embora tenha sido escrito em um esforço comunitário colaborativo, ele foi liderado por Tobias Kopka⁵. De acordo com o formulário, a transmissão das tradições e expressões da comunidade se dá por “vocabulário técnico próprio, idioma próprio com terminologia

⁴ *Demoscener* é o nome dado para os membros da comunidade Demoscene.

⁵ Tobias Kopka é o diretor do Festival de Jogos Ludicious Zürich e chefe de relações com desenvolvedores da Reboot Develop na Croácia e no Canadá, tendo liderado o programa de conferências de vários outros eventos de desenvolvedores (DEMOSCENE, 2020).

especializada, e inglês é a língua franca” utilizada pelos *demosceners*, e a sua arte é expressada através de “composição, performance, apresentação pública e animação computadorizada”.

Como representações de sua tradição social, celebrações e rituais, a Demoscene se mencionava às suas “*demoparties*, competições, votações e cerimônia de apreciação”. Já seus conhecimentos e costumes estariam relacionados a “ambientes de vida digitalizados, ciberespaço e realidade virtual”. E, por fim, o formulário ainda apresentava os demos como uma espécie de artesanato da “codificação, composição, animação e [do] faça você mesmo” (DEMOSCENE, *Text of the German application of Art of Coding*, 2019, p. 1).

Ainda sobre as práticas históricas da comunidade (iniciada nos anos 1970 e persistente até os dias atuais), a Demoscene justificava no formulário que protagonizava a “mistura de atividade on-line com a produção autônoma de arte em um contexto privado”. Entre os membros da comunidade, “em eventos de vários dias, as chamadas *demoparties*” abertas ao público em geral”, manifestava-se a “expressão de uma prática cultural” coletiva e que buscava “recrutar novos membros para a comunidade (DEMOSCENE, *Text of the German application of Art of Coding*, 2019, p. 5).

Considerações finais

Como acontece com o conceito de cultura, que, ao expandir-se, aumenta a complexidade do entendimento de seu sentido e função, o conceito de patrimônio quando colocado ao lado de conceitos como virtual e digital também sofre de resignificação e compreensão de sentido, seja pelo conceito em si, seja pelos seus adjetivos, que também não compartilham de uma única definição conceitual.

Por fim, a originalidade e a inovação trazidas pelo reconhecimento da Demoscene como Patrimônio Imaterial da Humanidade da UNESCO não só abrem portas para novas candidaturas de comunidades criadas no seio da cultura digital, como abrem possibilidades para novas interpretações sobre o que é patrimônio imaterial.

Referências

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, negócios e a sociedade.** Rio de Janeiro: Zahar, edição digital, 2015.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** 18 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

DEMOSCENE – Art of Coding. **Core Facts & F.A.Q.** Disponível em: <http://demoscene-the-art-of-coding.net/core-facts-f-a-q/>. Acesso em: 09 set. 2020.

DEMOSCENE - Art of Coding. **Text of the German application of Art of Coding.** Disponível em:

http://demoscene-the-art-of-coding.net/wp-content/uploads/2020/01/AoC_German_appliacion_Oct2019_pub.pdf.

Acesso em: 13 jan. 2021.

DODEBEI, Vera. Patrimônio Digital: Foco e Fragmento no movimento conceitual. In: VI CINFORM – Encontro Nacional de Ciência da Informação, 2005, Salvador. **Anais...** Salvador: Universidade Federal da Bahia. Online. Disponível em: http://www.cinform-antteriores.ufba.br/vi_anais/docs/VeraDodebei.pdf. Acesso em: 10 set. 2020

EFGAMP. **The art of coding applications in Finland and Germany submitte.** 16 Dec. 2019. Disponível em: <https://efgamp.eu/2019/12/16/the-art-of-coding-applications-in-finland-and-germany-submitted/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

HEINICH, Nathalie. O Inventário: um patrimônio em vias de desartificação? **PROA Revista de Antropologia e Arte**, n. 5, 2014.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço.** São Paulo: Loyola, 2015.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 2000.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

PRATS, L. Concepto y gestión del patrimonio local. **Cuadernos de Antropologia Social**, Buenos Aires, n. 21, p. 17-35, 2005.

PRATS, L. La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias. **PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**, n. 58, p. 72-80, maio 2006.

RAMIRES, Julio Cesar de Lima Ramires. Ciberespaço e patrimônio cultural digital. **PatryTer**, v. 2, n. 3, p. 26-36, 2019.

REIS, Marina Gowert dos; SERRES, Juliane; NUNES, João Fernando. Bens culturais digitais: reflexões conceituais a partir do contexto virtual. Encontros Bibli: **Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, v. 21, n. 45, p. 54-69, 2016.

REIS, Marina Gowert dos; ALBERNAZ, Renata Ovenhausen; SILVEIRA, Thiago Rodrigues. Patrimônio cultural digital: uma incursão a partir da Maine Memory Network. In: **10º Encontro Nacional de História da Mídia**, Rio Grande do Sul, 2015.

SOSSAI, Fernando C.; MENDES, G. Tempo tecnológico: uma análise de narrativas orais sobre o uso de tecnologias digitais em escolas públicas de Santa Catarina. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 7-39, 2016.

UNESCO. **Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. 2003.

UNESCO, Brasil. **Preparação de candidaturas para o Patrimônio Mundial**. Brasília: UNESCO Brasil, Iphan, 2013.

ZANIRATO, Sílvia Helena. Patrimônio e identidade. **Revista CPC**, v. 13, n. 25, p. 7-33, 2018.