

# REVISTA **BOLETIM**

OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

## **DIVERSIDADE, PATRIMÔNIOS LOCAIS E PERIFÉRICOS**

V. 97, N. 02.2022

Setembro . Outubro/2022

ISSN 2526-7442

# V.97

- Patrimônio e Práticas Museológicas
- Arte, Patrimônio e Representações
- Relatos de Experiência



**OBSERVATÓRIO**  
*da diversidade*  
**CULTURAL**



Gustavo Caboco  
*As tramas do jereré e o retorno do manto*  
Impressão em papel algodão, 20x20cm  
Curitiba, PR, 2021.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Maurício Amormino Júnior, CRB6/2422)**

B688 Boletim do Observatório da Diversidade Cultural, v. 97, n. 2 (set.-out. 2022) / Coordenação editorial José Márcio Barros... [et al]. – Belo Horizonte, MG: Observatório da Diversidade Cultural, 2022.  
21 x 29,7 cm

Trimestral.

Vol. 1, n. 1 (2014)-

ISSN 2526-7442

Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>

1. Diversidade cultural. 2. Patrimônio. 3. Práticas museológicas.  
4. Museologia. 5. Arte. I. Barros, José Márcio. II. Val, Ana Paula do.  
III. Dupin, Giselle. IV. Souza, Marcelo Renan Oliveira de. V. Lolata,  
Priscila Valente. VI. Melo, Sharine.

CDD 306.47

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

# EXPEDIENTE

O Boletim do Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma publicação periódica que difunde textos, artigos, entrevistas, relatos de experiências, resenhas, reportagens e trabalhos artísticos (ilustrações, gravuras, fotografias) relacionados à diversidade cultural em suas diferentes perspectivas conceituais, metodológicas e estéticas, na qual pesquisadores envolvidos com a temática refletem sobre sua complexidade em suas variadas vertentes.

## **BOLETIM OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL**

### **Coordenação Editorial**

José Márcio Barros  
Ana Paulo do Val  
Giselle Dupin  
Marcelo Renan Oliveira de Souza  
Priscila Valente Lolata  
Sharine Melo

### **Colaboradores**

Igor Cândido Costa  
Pompea Auter Tavares

### **Editoria de Arte**

Ana Paula do Val  
Priscila Lolata

### **Revisão**

Carolina Maria Soares Lima  
Giselle Dupin  
Jocasta Holanda  
Luana Vilutis  
Renata Leandro

### **Pareceristas**

Giselle Dupin  
Jocasta Holanda  
José Márcio Barros  
Marcelo Renan O. de Souza  
Sharine Melo  
Vitor Barreto

## **Projeto Gráfico e Diagramação**

Ana Carolina de Lima Pinto

### **Créditos das Imagens**

Duo Paisagens Móveis – Bárbara Lissa e Maria Vaz  
Edgar Kanaykō Xakriabá  
Elian Almeida  
Gustavo Caboco  
Isabela Seifarth  
Jan Ribeiro  
Leonardo Mareco  
Marcia Abreu  
Marcenaria Olinda  
Ricardo Prado  
Sarah Hallelujah  
Shirley Stolze  
Talbert Igor  
Tiago Aguiar  
Vinicius Xavier

### **Capa**

Gustavo Caboco  
*As tramas do jereré e o retorno do manto*  
(detalhe)  
Impressão em papel algodão, 20x20cm  
Curitiba, PR, 2021.

A obra integra a série apresentada na exposição  
“KWÁ YEPÉ TURUSÚ YURIRI ASSOJABA TUPINAMBÁ –  
ESSA É A GRANDE VOLTA DO MANTO TUPINAMBÁ”.

**Acompanhe o ODC**

[observatoriodadiversidade.org.br](http://observatoriodadiversidade.org.br)



Projeto executado por meio da  
Lei Estadual de Incentivo à Cultura.  
CA: 2018.13609.0056

## Realização

---



## Parceiros

---



## Patrocínio

---





ISABELA SEIFARTH  
*Bar amigos do Nordeste*  
Acrílica sobre tela  
Cachoeira e Salvador, BA, 2022

# SUMÁRIO

---

11

EDITORIAL

## SEÇÃO I - PATRIMÔNIO E PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS

16

MEMÓRIAS EM DISPUTA NO BRASIL: A GALERIA DE RACISTAS

*Jorge Amilcar de Castro Santana e Camila Fogaça Aguiar*

31

PRÁTICAS COMPARTILHADAS E O SAGRADO NOS MUSEUS:  
OBSERVAÇÕES SOBRE A COLEÇÃO NOSSO SAGRADO

*Pamela de Oliveira Pereira*

42

CACIQUE SOTERO: NARRATIVAS DA MEMÓRIA,  
CONSCIÊNCIA ÉTNICA E MUSEOLOGIA INDÍGENA

*Suzenilson da Silva Santos (Suzenilson Kanindé) e Alexandre Oliveira Gomes*

54

ESPANANDO A POEIRA DO PASSADO EM UM MUSEU DE  
FAVELA

*José Augusto de Paula Pinto*

62

DESLOCAMENTOS ARTÍSTICOS E ESTÉTICOS DO ACERVO DA  
LAJE DAS PERIFERIAS PARA OUTROS ESPAÇOS MUSEAIS, A  
PARTIR DAS NOSSAS NARRATIVAS

*Vilma Soares Ferreira Santos e José Eduardo Ferreira Santos*

## SEÇÃO II – ARTE, PATRIMÔNIO E REPRESENTAÇÕES

- 72** ENTRE FLORESTA E IGARAPÉS: UMA REFLEXÃO SOBRE O MÍTICO E O SIMBÓLICO NA FESTA DO JACARÉ DO POVO INDIGENA ASSURINI DO TROCARÁ  
*Maria Gorete Cruz Procópio e Nazaré Cristina Carvalho*
- 85** A FOLIA DE REIS DE PARACATU DE BAIXO  
*Luiz Antônio Guerra e Paula Pflüger Zanardi*
- 97** REVISITANDO JAVÉ: AUDIOVISUAL, TERRITÓRIO, PATRIMÔNIO E MEIO AMBIENTE  
*Joelma Cristina Silva Moreira Stella e Ricardo Silva de Araújo*
- 110** PATRIMÔNIO, PAISAGEM CULTURAL E COMUNIDADES PERIFÉRICAS: INTERFACES POR MEIO DA FOTOGRAFIA PINHOLE  
*Gabriela de Lima Gomes e Paloma Christina Nascimento de Jesus*
- 121** MOCAMBOS NA GRANDE CASA AMARELA: A PATRIMONIALIZAÇÃO DE REMANESCENTES DOS QUILOMBOS URBANOS  
*Pollyana Calado de Freitas e Jonas Augusto Rodrigues dos Santos Lopes*
- 135** TERREIRO DE QUILOMBO: SABERES TRADICIONAIS DOS QUILOMBOS DE SANTA CRUZ E PAUS ALTOS EM ANTÔNIO CARDOSO-BA  
*Izabel Santos Pereira*

### **SEÇÃO III – RELATOS DE EXPERIÊNCIA**

- 146** BAOBÁ DA SALVAGUARDA DA FESTA DE IEMANJÁ  
*Autoria Coletiva. Coordenação do relato: Carolina Ruoso, Fernanda Cristina de Oliveira e Silva e Jean dos Anjos*
- 165** SOBRE A COORDENAÇÃO DO EDITORIAL E EDITORIA DE ARTE
- 169** SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL
- 172** APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E AUTORES



MARCENARIA OLINDA  
*Santíssima Trindade*  
Objeto  
Paudalho, PE, 2021

# EDITORIAL

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) apresenta a nova edição da Revista do Observatório da Diversidade Cultural, vol. 97, n. 02/2022, que traz o tema: Diversidade, patrimônios locais e periféricos.

No Brasil, as diferentes formas de reconhecimento do patrimônio cultural mantêm estruturas que privilegiaram, por muito tempo, narrativas de valorização de referências culturais de culturas hegemônicas (das elites políticas e econômicas) e eurocêntricas, que por sua vez, desprestigiaram a produção de sentidos e valores culturais diversos emergentes das periferias, das favelas, dos quilombos, comunidades indígenas, ciganas, ribeirinhas, LGBTQI+.

O movimento no sentido da retomada dos espaços de afirmação e representação “dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (CF. 1988. Art. 216) promoveu rupturas com esses padrões epistemológicos previamente determinados sobre os patrimônios culturais brasileiros e revelou conjuntos de bens materiais, valores, simbologias e bens intangíveis que, mantidos e transmitidos por essas diferentes comunidades, potencializam a necessidade de repensar os meios de preservação do patrimônio no Brasil.

Uma das experiências mais determinantes para essa virada de posturas se dá justamente a partir da instrução, pelo Iphan, do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial (Decreto Federal nº 3.551/2000), que dá sequência a outros processos normativos em âmbito federal, nos estados e municípios, que gradualmente aproximaram as comunidades periféricas das políticas de patrimônio. Contudo, as distâncias entre a objetificação dos seus saberes tradicionais como bens simbólicos e sua participação na definição de prioridades e políticas públicas para a salvaguarda de suas tradições continua sendo o maior entrave para o efetivo reconhecimento dos patrimônios locais.

Nesta edição, autores de diferentes partes do Brasil apresentam reflexões e relatos de experiências que tratam do desafio do desenvolvimento de ações adequadas aos diferentes contextos e diversidades culturais e

à preservação e o desenvolvimento das políticas públicas do patrimônio cultural. Partem de epistemologias decoloniais e especialmente de vivências em pesquisas e intercâmbios acadêmicos, criação e gestão de museus nas próprias comunidades, além das experimentações e diálogos entre arte e patrimônio cultural.

A primeira seção reúne textos dedicados à relação entre patrimônio e museus, tratando da sua estreita relação entre memória, educação, representação e os valores das instituições museais, pensadas pelas, para e nas próprias comunidades. Assim, encontram-se discussões que permeiam a relação da presença do sagrado religioso nos museus, da representação em museus de imagens e símbolos e artefatos que remetem posturas racistas e do desenvolvimento de uma museologia social indígena a partir de valores patrimoniais particulares, definindo o que deve ser e para quem deve ser preservado os objetos nos museus.

Na segunda seção, a relação do patrimônio cultural com a arte fica mais evidenciada, a partir da utilização da fotografia e do audiovisual para o registro de tradições culturais das comunidades, das paisagens e da história sobre o patrimônio edificado de bairros e cidades, projetando a necessidade de compreensão das diferentes possibilidades de recursos para documentação e promoção dos patrimônios culturais locais.

Por fim, essa edição traz na íntegra um relato da experiência de elaboração do plano de salvaguarda da Festa de Iemanjá nos municípios de Fortaleza - CE e Belo Horizonte - MG, a partir de metodologias participativas, considerando as epistemologias locais, dos povos e comunidades de terreiros, que resultou na elaboração de uma matriz organizacional das ações e políticas públicas voltadas à salvaguarda da festa, inspirada no Baobá e em outros referenciais das religiões afro-ameríndias.

Com a proposta de ressaltar os usos sociais do patrimônio pelas próprias comunidades detentoras, e de revelar caminhos de reformulação de políticas e tratamentos envolvendo a preservação de patrimônios locais, essa edição da Revista do Observatório da Diversidade Cultural, vol. 97, n. 02/2022, busca valorizar as singularidades e individualidade dos grupos e sujeitos que, diferentes, reivindicam e atuam na valorização de suas culturas, tradições e patrimônios culturais.



ELIAN ALMEIDA

*O mais importante é inventar o Brasil que nós queremos*

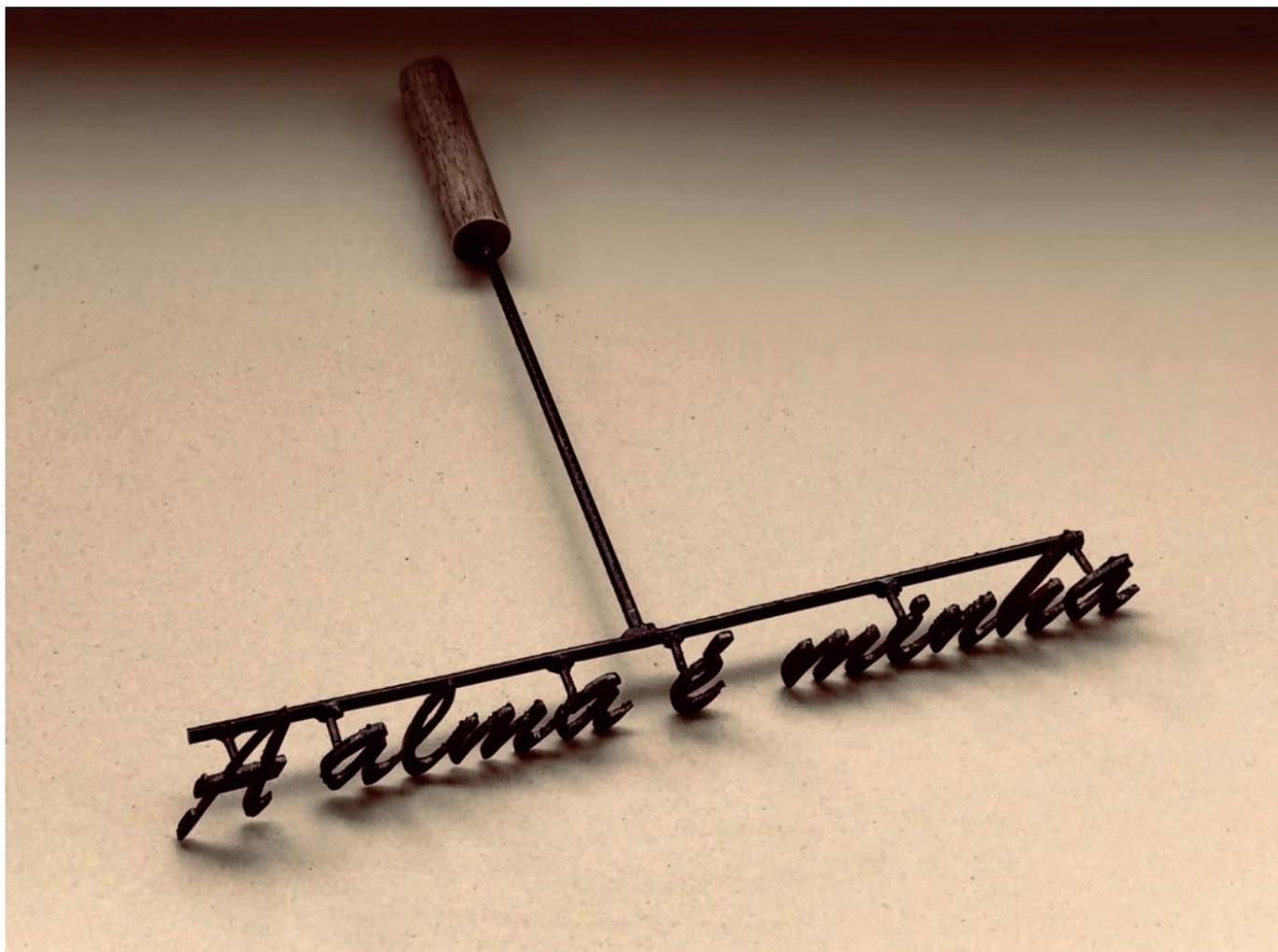
Acrílico e pastel oleoso sobre tela

Rio de Janeiro, RJ, 2021

---

**PATRIMÔNIO  
E PRÁTICAS  
MUSEOLÓGICAS**

---



MARCIA ABREU  
*"À Ferro e Fogo":*  
*Ferro 01 - A Alma é minha.*  
Ferro recortado à laser e montado com cabo de madeira  
Salvador, BA, 2019.

# MEMÓRIAS EM DISPUTA NO BRASIL: A GALERIA DE RACISTAS

Jorge Santana<sup>1</sup>  
Camila Fogaça Aguiar<sup>2</sup>

## RESUMO

A Galeria de Racistas se entende como uma ação afirmativa que tem como objetivo expor para a toda a sociedade a verdadeira história dos escravagistas exaltados que apenas servem como forma de perpetuar o racismo. O projeto tem por finalidade provocar na sociedade a mesma reflexão causada por outros protestos ocorridos no mundo, a partir de 2020, sob o contexto da pandemia de COVID-19 e de importantes movimentos sociais com prerrogativas antirracistas.

**Palavras-chave:** Patrimônio; Racismo; Memória

\*

## Introdução

A Galeria de Racistas é um projeto colaborativo feito pelo Coletivo de Historiadores Negros Teresa de Benguela<sup>3</sup>, o site antirracista Notícia Preta e um coletivo de publicitários pretos. O projeto é resultado de uma extensa pesquisa sobre monumentos brasileiros que homenageiam figuras escravagistas que cometeram diversos crimes contra a humanidade.

Através do site oficial<sup>4</sup>, o projeto expõe em galerias digitais monumentos

<sup>1</sup> SANTANA, Jorge. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais vinculado à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCS/UERJ). E-mail: [jorgesantana\\_sg@yahoo.com.br](mailto:jorgesantana_sg@yahoo.com.br).

<sup>2</sup> AGUIAR, Camilla F. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social vinculado à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHS/UERJ)/FAPERJ. Compõe o Grupo de Pesquisa do Coletivo Negro De Historiadores Teresa de Benguela e atua como Historiadora da Galeria de Racistas. E-mail: [camillafogaca.pesq@gmail.com](mailto:camillafogaca.pesq@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5128-8428>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4440500964663447>

<sup>3</sup> O Coletivo de Historiadores Negros Teresa de Benguela nasceu em 2020 para pesquisar os monumentos em homenagem a figuras envolvidas diretamente com a escravidão indígena e negra no Brasil. O coletivo é formado por historiadores e historiadoras formados na UERJ, campus São Gonçalo e Maracanã. O nome do coletivo foi escolhido em homenagem à líder quilombola Teresa de Benguela, que viveu no século XVIII, na capitania do Mato Grosso. Teresa de Benguela fugiu da fazenda onde era escravizada para viver no Quilombo do Queriterê ou Quilombo do Piolho. Ela foi casada com José Piolho, que chefiava o Quilombo do Piolho até ser assassinado por soldados do Estado. A partir desse evento, Teresa de Benguela passou a liderar o Quilombo, ficando famosa por ser combativa e uma líder altiva. Em 1770, o Quilombo acabou sendo vitimado por incursão, Teresa foi presa e posteriormente assassinada.

<sup>4</sup> Galeria de Racistas. Disponível em: < <https://galeriaderacistas.com.br/#sobre> > Acesso em 10 set. de 2022.

localizados por todo o Brasil que homenageiam personalidades da história nacional. Todavia, esses monumentos expostos na Galeria destacam personalidades que, de diferentes formas, fomentaram a manutenção e o tráfico de escravizados no país.

A Galeria de Racistas se entende como uma ação de reparação histórica que tem como objetivo expor para a toda a sociedade a verdadeira história dos escravagistas exaltados que apenas servem como forma de perpetuar o racismo. O projeto é defendido como uma forma de provocar na sociedade a mesma reflexão causada por outros protestos ocorridos no mundo, a partir de 2020, sob o contexto da pandemia de COVID-19 e de importantes movimentos sociais com prerrogativas antirracistas.

Sobre o cenário da pandemia, destacamos que, em dezembro de 2019, a China informou à Organização Mundial da Saúde (OMS) sobre o surto de uma nova doença transmitida pelo novo coronavírus, denominada COVID-19. Em janeiro de 2020, novos casos da COVID-19 foram notificados fora da China. Então, em 11 de março do mesmo ano a OMS decretou estado de pandemia com a chegada do vírus COVID-19. Junto com as restrições de mobilidade social e aumento da vigilância pública, a pandemia produziu uma nova dinâmica na economia mundial. Segundo Costa (2020), as desigualdades sociais e urbanas das cidades foram reveladas pela acelerada propagação da doença e o uso do distanciamento como forma de prevenção.

Nesse contexto, a desigualdade racial recebe atenção mundial a partir do caso George Floyd, nos Estados Unidos<sup>5</sup>. Em abril de 2020, na cidade de Minneapolis, o cidadão negro George Floyd foi assassinado por policiais brancos. Sem que a vítima reagisse à agressão, os policiais o estrangularam, causando sua morte. O caso viralizou em diferentes mídias digitais, revoltando parcela da população estadunidense, ocasionado estopins de manifestações contra o racismo, contra a violência policial e em defesa de justiça para negros e afro-descendentes. Nos Estados Unidos, as manifestações antirracistas levaram às ruas milhões de pessoas, foram os atos contra o racismo mais potentes desde a luta pelos direitos civis, na década de 1960<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Justiça para George Floyd: Como a morte de um homem negro nas mãos de um policial inspira a luta antirracista no mundo hoje. Edição: Clarice Cardoso; Texto: Ana Caratchuk e Agências de Notícias. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/george-floyd-como-negro-morto-pela-policia-inspira-hoje-luta-antirracista/>> Acesso em 10 set. de 2022.

<sup>6</sup> A Luta por direitos civis foi um potente movimento da população negra norte-americana reivindicando o fim da segregação racial, a igualdade de direitos entre negros e brancos e o direito ao voto até então negado a população negra nos estados do Sul, da América do Norte. O movimento pelos direitos civis teve como líder proeminente o pastor e

O assassinato brutal de George Floyd desencadeou a politização contra a violência policial a partir do movimento internacional *Black Lives Matter*. Ambos vão fermentar o cenário mundial com debates sobre o racismo estrutural. Em 11 de junho de 2020, durante a maior pandemia dos últimos 100 anos (Covid-19), milhares de pessoas realizaram uma manifestação contra o racismo, na cidade de Bristol, no Sul da Inglaterra. O ato seguia pelas ruas gritando palavras de ordem e demandando políticas de combate à discriminação racial. Os manifestantes de maneira pré-programada, ou não, decidiram colocar abaixo, em uma ação direta, o símbolo do racismo em forma de bronze, a estátua do traficante de pessoas escravizadas Edward Colston (1636-1721)<sup>7</sup>.

Munidos de cordas e anseios por remover a memória ufanista de um representante de um dos crimes mais bárbaros da história, a escravidão, os manifestantes derrubaram a estátua de Edward Colston do pedestal, pintaram com tinta vermelha e a jogaram nas águas geladas do porto. O ato de retirar o monumento produziu uma repercussão mundial, tanto de críticas à derrubada, como em defesa da ação dos manifestantes. Posicionamentos contra e a favor da derrubada da estátua de Edward Colston abriram caminho para uma série de questionamentos acerca dos monumentos em homenagem a figuras “controvérsias” (MONTERO, 2012) (MIRANDA; CORREA; ALMEIDA, 2017)<sup>8</sup>.

Nesse cenário, o Brasil também vai apresentar mudanças em relação às ações de enfrentamento ao racismo. Os ventos da Europa e dos Estados Unidos da América chegaram ao Sul do Equador, provocando a luta antirracista a repensar os monumentos brasileiros em homenagem a figuras responsáveis pela escravidão africana em nosso país. A chegada desses ventos produziu uma série de atividades de contestação aos monumentos, como o incêndio na estátua do bandeirante Borba Gato<sup>9</sup>,

militante Martin Luther King Jr. Disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2020-06/protostos-deste-sabado-contraracismo-nos-eua-sao-os-maiores-ate-agora>> Acesso em 10 set. 2022.

7 Edward Colston foi um alto funcionário da empresa Royal African Company (Companhia Real Africana), que no século XVII traficou milhares de escravizados africanos da África Ocidental para as colônias inglesas no Caribe e para as Treze Colônias da América do Norte. Tornou-se rico por fazer comércio de diversos produtos, mas entre eles o comércio de seres humanos. Disponível em: < <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/07/manifestantes-derrubam-estatuado-trafficante-de-escravos-edward-colston-em-bristol-na-inglaterra.ghtml>> Acesso em 10 set. de 2022.

8 O conceito de “controvérsias” é utilizado nesta pesquisa como uma categoria capaz de problematizar a visibilidade ou invisibilidade das ações coletivas que podem revelar a existência de determinadas gramáticas, moralidades e interesses que orientam as ações e as justificativas utilizadas pelos agentes diante das “controvérsias”, possibilitando a legitimação de seus argumentos nas arenas públicas e viabilizando, ou não, a sua explicitação e seu reconhecimento como problema público (MONTERO, 2012) (MIRANDA; CORREA; ALMEIDA, 2017).

9 Borba Gato (1649-1718) foi um bandeirante no século XVIII responsável por expedições nas regiões de São Paulo e Minas Gerais em busca de metais preciosos ou povos indígenas para escravizá-los. As expedições chamadas de bandeiras eram violentas, em que os indígenas eram assassinados, estuprados e escravizados. Disponível em: <<https://galeriaderacistas.com.br/borba-gato/>> Acesso em 10 set. de 2022.

em 2021, no bairro de Santo Amaro, na cidade de São Paulo. A ação direta foi realizada pelo grupo “Revolução Periférica”, que tem como um dos seus membros, o Galo de Luta<sup>10</sup>.

O incêndio da estátua de Borba Gato significava uma ação contundente de questionamento dos monumentos escravistas no Brasil, com aponto a fala de Galo de Luta. Produzindo um profícuo debate e em âmbito nacional sobre essa questão. Em agosto de 2021, no Rio de Janeiro, também ocorreu uma ação direta semelhante, a estátua de Pedro Álvares Cabral foi incendiada, no bairro da Glória. A ação foi realizada pelo Coletivo Uruçu Mirim, formado por indígenas. O ato fazia parte da luta contra a aprovação do Projeto de lei<sup>11</sup> que estabelece a alteração das regras de demarcação de terras indígenas, em tramitação no Congresso Nacional e apoiado pelo atual mandatário da presidência.

No campo institucional, parlamentares no âmbito estadual e municipal apresentaram projetos de lei para a retirada de monumentos escravistas ou para a proibição de novos. No Estado de São Paulo, a deputada estadual Érica Malunguinho (PSOL)<sup>12</sup> apresentou um projeto de lei que proíbe homenagens a escravocratas e a eventos históricos ligados ao exercício da prática escravista no âmbito da administração estadual direta e indireta. No Rio de Janeiro, as deputadas estaduais Dani Monteiro, Mônica Francisco e Renata Souza (PSOL)<sup>13</sup> apresentaram o projeto de lei para remoção de estátuas. Em outras assembleias estaduais e câmaras municipais projetos nesse sentido se espalharam pelo Brasil.

Também no Rio de Janeiro, em 2020, nasceu a Galeria de Racistas, uma pesquisa sobre os monumentos escravistas em todo o Brasil. Foram catalogados quase uma centena de estátuas, hermas e bustos em homenagem a figuras envolvidas diretamente no processo de escravidão africana e indígena. Cada um dos escravistas expostos na galeria tem uma biografia embasada em pesquisas e documentos que revelam

10 Paulo Galo Lima, conhecido como Galo de Luta, é um motoboy e ativista de São Paulo que luta contra a exploração dos entregadores de aplicativo a partir do “Movimento de Entregadores Antifacistas” (MEAF). Após atear fogo na estátua de Borba Gato, ele e sua esposa, Géssica, se apresentaram na delegacia e foram presos e soltos dias depois. Disponível em : < <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2021/08/justica-revoga-prisa-paulo-galo-libertado/>> Acesso em 10 set. de 2022.

11 PL 490/2007- Estabelece a alteração das regras de demarcação de terras indígenas. A demarcação deixaria de ser realizada pelo governo federal a partir de pedido da Funai e analisada por uma equipe multidisciplinar através de um processo administrativo. O PL estabelece um marco temporal em que as terras indígenas só poderão ser demarcadas, se ocupadas pelos povos originários até 1988. O projeto legislativo também passa o poder de demarcação para o Legislativo e impede a ampliação de terras indígenas já demarcadas. Todos esses pontos são considerados pelos indígenas como retrocessos e entraves à demarcação de terras indígenas.

12 PL nº 404/2020 - Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1000327788>> Acesso em 10 set. de 2022.

13 Disponível em <[http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus\\_notes/default.asp?id=156&url=L3NjcHJvMTkyMy5u c2YyVWUxYmUwZTc3OWFkYWlyNzgzMjU2NmVjMDAxOGQ4MzgvYjQwNGU0MDk5ZGQ5MGM5MDAzMjU4NTkyMDA2ZmZkZDY/ T3BlbkRvY3VtZW50](http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus_notes/default.asp?id=156&url=L3NjcHJvMTkyMy5u c2YyVWUxYmUwZTc3OWFkYWlyNzgzMjU2NmVjMDAxOGQ4MzgvYjQwNGU0MDk5ZGQ5MGM5MDAzMjU4NTkyMDA2ZmZkZDY/ T3BlbkRvY3VtZW50)> Acesso em 10 de set. de 2022.

sua participação na escravidão. Será a partir da Galeria de Racistas que pretendemos problematizar parte da construção desse instrumento de contestação ao passado escravocrata e racista brasileiro. Buscamos assim, não só despertar o debate sobre quem são os homenageados nos espaços públicos, mas ensejar a luta pela construção de uma cidade democrática e que contemple a diversidade racial e cultural brasileira. A Galeria de Racistas não é apenas um site de divulgação dos monumentos e da história de escravistas, mas um instrumento político na esteira de produzir uma política de verdade de justiça acerca do genocídio negro e indígena.

### **A Galeria de Racistas: em exposição a arte do racismo**

A derrubada da estátua do comerciante de escravizados em Bristol inspirou aqui no Brasil a criação da Galeria de Racistas. A ideia partiu de Thais Bernardes, jornalista e CEO do portal jornalístico Notícia Preta, um importante veículo da imprensa negra brasileira. A partir de sua ideia foi formado o Coletivo de Historiadores Negros Tereza de Benguela, responsável por realizar a pesquisa dos monumentos em homenagem aos escravistas e suas biografias. A construção da Galeria de Racistas também contou com a participação de publicitários, profissionais do marketing e designer negros a partir da liderança de Diego Guildeguer. Esse grupo de profissionais foi o que construiu o site, a concepção gráfica, o layout e demais questões técnicas para o lançamento e manutenção do site.

O período da pandemia de Covid-19 e as medidas de isolamento social e a paralisação de inúmeras atividades foi importante para os historiadores terem um tempo para se concentrar na pesquisa. A reunião desse grupo, formado por negros e negras profissionais de diversas áreas, tornou possível a construção deste instrumento. De agosto até novembro de 2020, foram realizadas intensas pesquisas pelo Coletivo para localizar as estátuas, monumentos, bustos em homenagem a figuras escravistas. Ou seja, a Galeria de Racistas é um trabalho de pesquisa interdisciplinar, que atravessa distintas áreas do saber, como História, Arte, Antropologia, Museologia, Comunicação e Publicidade. É a interdisciplinaridade que produz ao projeto uma potência singular.

A ideia do próprio nome, que a princípio seria um mapeamento,

foi transformado para a Galeria de Racistas, partindo do conceito que os monumentos em homenagem aos escravistas representam arte do genocídio negro e indígena. O nome Galeria de Racistas explora a concepção de que as obras de arte em homenagem a figuras envolvidas no genocídio indígena e negro através do trabalho compulsório é uma exposição do horror. É um patrimônio público, que embeleza as cidades não em denúncia ao passado trágico, mas em glorificação ufanista aos algozes do processo de morticínio de grupos sociais. Dessa maneira, o poder e as hierarquias sociais são materializados a partir desses monumentos.

O primeiro passo era uma pesquisa nos sites das prefeituras ou em páginas de monumentos e obras de artes. A partir desse levantamento fizemos uma triagem dos monumentos que homenageavam figuras históricas e pesquisamos sobre a vida dos mesmos. A partir da identificação dos biografados, suas relações econômicas, sociais ou políticas, dávamos início a uma pesquisa aprofundada em documentos, dissertações e teses de doutorado. Quando essas pesquisas apontavam um envolvimento direto com a escravidão indígena e africana dentro das quatro categorias definidas como escopo do projeto, o personagem e seu respectivo monumento eram incluídos na Galeria de Racistas.

Em seguida, também pesquisávamos acerca de outros monumentos em homenagem ao personagem histórico identificado em outra cidade. A nossa pesquisa partia, portanto, do monumento para o personagem. Figuras históricas envolvidas com a escravidão têm milhares. Contudo, nossa pesquisa era sobre aqueles que foram homenageados em patrimônios no espaço público, porque compreendemos a homenagem como uma forma de eleger tal personagem como um herói, digno de figura em forma de arte nos espaços públicos.

A pesquisa tinha uma metodologia bem definida. Os personagens históricos da Galeria de Racistas estão classificados dentro do escopo de quatro categorias:

- a) Proprietários de pessoas escravizadas negras e indígenas;
- b) Figuras históricas que atuaram no comércio de pessoas escravizadas, tanto indígenas como negras;
- c) Teóricos e intelectuais responsáveis por produzir obras em defesa da escravidão no Brasil;
- d) Figuras históricas responsáveis por massacres contra escravizados, quilombolas, libertos e indígenas.

Para o leitor compreender melhor as quatro categorias definidas vamos exemplificar cada uma delas com um dos personagens escravistas identificados pela pesquisa. A primeira categoria é de figuras homenageadas em monumentos as quais foram proprietárias de escravizados. Identificamos o Joaquim da Silva Xavier, mais conhecido como Tiradentes<sup>14</sup> (1746–1793), pela sua atuação na Inconfidência Mineira (1789)<sup>15</sup>. Tiradentes era proprietário de seis escravizados africanos como apontam os documentos do julgamento o qual foi condenado à pena de morte.

Na segunda categoria, a de pessoas envolvidas com comércio de seres humanos, tem o exemplo do português Joaquim Pereira Marinho<sup>16</sup> (1828–1887). O comerciante chegou ao Brasil na primeira metade do século XIX, viveu e trabalhou na capital baiana. Ele atuou ativamente no tráfico de pessoas escravizadas entre os anos 1839 até 1850. Os documentos revelam que seus navios transportaram aproximadamente 11 mil escravizados africanos de África para o Brasil. Sua estátua está localizada na frente do Hospital Santa Izabel, na cidade de Salvador.

Na terceira categoria, de figuras responsáveis por produzir obras em defesa da escravidão, ou seja, produtores de uma ideologia em prol da escravidão no Brasil, está o padre lusitano Antônio Vieira<sup>17</sup> (1608–1690), famoso por seus sermões, entre outras obras literárias. Contudo, o sacerdote produziu em suas obras uma defesa teológica da escravidão africana, apesar de ser contrário à escravidão indígena. Segundo Antônio Vieira, a escravidão negra era um “cativeiro justo”, pois a partir do trabalho árduo da escravidão os negros alcançariam a remissão dos pecados e acesso à salvação eterna.

A quarta categoria é constituída, principalmente, de militares responsáveis por massacres contra escravizados, libertos, quilombolas e indígenas. Porque compreendemos que esses episódios sangrentos fazem parte do genocídio, que tem como morticínio principal o trabalho cativo. O General David Canabarro<sup>18</sup> (1796–1867) era proprietário de fazendas e de escravizados, mas ganhou fama durante a Revolução Farroupilha

14 Disponível em: <<https://galeriaderacistas.com.br/tiradentes-14/>> Acesso em 10 set. 2022.

15 A Inconfidência Mineira (1789) é considerada a primeira tentativa de revolta com objetivo de libertar o Brasil do domínio de Portugal. Em especial, durante o período republicano esse evento histórico foi imensamente exaltado, pois tinha como um dos objetivos um regime republicano, inspirado no modelo norte-americano. Contudo, apesar dos planos dos revoltosos defender a liberdade como um princípio, eles não eram defensores da abolição da escravidão africana. Pois assim como Tiradentes a maioria dos inconfidentes mineiros eram proprietários de escravizados.

16 Disponível em: <<https://galeriaderacistas.com.br/joaquim-pereira/>> Acesso em 10 set. 2022.

17 Disponível em: <<https://galeriaderacistas.com.br/padre-antonio-vieira/>> Acesso em 10 set. 2022.

18 Disponível em: <<https://galeriaderacistas.com.br/david-canabarro/>> Acesso em 10 set. 2022.

(1835-1845), quando liderou tropas revoltosas contra as tropas imperiais. Ao final da revolta, quando estava em negociação de um acordo de paz, Canabarro e Duque de Caxias organizaram um massacre contra os escravizados que lutaram ao lado dos farroupilhas. Em 14 de novembro de 1844, ocorreu o Massacre de Porrongos, quando milhares de lanceiros negros foram enviados para uma emboscada pelo General Canabarro e foram brutalmente massacrados.

São essas as quatro categorias da Galeria de Racistas e alguns dos personagens históricos que estão no site. Cada um dos monumentos contém uma curta biografia, a relação do personagem com a escravidão africana ou indígena, a foto do monumento, o endereço do mesmo, o artista da obra, a data de construção, a bibliografia e documentos que apontam a relação do personagem com a escravidão. Dessa forma, estão expostos atualmente cerca de 80 monumentos, contudo alguns personagens são repetidos, pois foram homenageados em diversas cidades brasileiras, sendo aquele com maior número o Tiradentes.

Uma segunda iniciativa é um projeto de lei de âmbito nacional para implementação das nossas reivindicações. O projeto de lei nº 5296/2020<sup>19</sup> foi protocolado em novembro de 2020, fruto da interação do mandato parlamentar da deputada federal Talíria Petrone com a sociedade civil organizada, na representação da Galeria de Racistas.

## **Arte pública, racismo e identidade nacional**

A permanência da escravidão ainda hoje é expressa, principalmente, nos índices estatísticos das desigualdades sociais, econômicas e políticas entre negros e brancos. Entretanto, os espaços públicos e arte pública revelam também essa desigualdade racial. Àqueles homenageados refletem como símbolos e representação de uma nação, no conceito de comunidade imaginada do historiador inglês Benedict Anderson (2008). Segundo Anderson (2008), os Estados modernos e seus intelectuais buscam construir identidades nacionais para justificar a coesão dos indivíduos pertencentes a essa comunidade nacional.

<sup>19</sup> O projeto prevê a substituição dos monumentos escravistas por novos em homenagem a negros e indígenas, atendendo a uma paridade de gêneros. A nossa pesquisa revelou uma imensa desigualdade em todos os estados entre figuras históricas homenageadas. A imensa maioria das estátuas eram de homens brancos. Quando os monumentos são de indígenas ou negros, em geral são de figura masculina, porém sem identidade, como um representante do grupo étnico ou racial. O projeto de lei ganhou, em 2021, uma campanha de mobilização pela sua aprovação intitulada "Na minha rua não". A campanha de mobilização produzida pelo mandato da deputada federal Talíria Petrone convocava os cidadãos a assinarem uma petição para acelerar a tramitação do projeto de lei. Até a presente data (setembro de 2022) o projeto ainda não passou pelas comissões da Câmara para ser analisado e, sendo aprovado, ir para a votação no plenário da Câmara dos Deputados Federais.

Esse processo de construção das nações modernas é produzido de maneira artificial, pois são criações humanas, obra dos homens e os mesmos têm gênero, raça e classe. Dessa maneira, compreendemos que a comunidade imaginada que conhecemos como Brasil, como defende Anderson (2008), é uma comunidade imaginada, produzida pelas classes dominantes que sempre detiveram o poder, dirigiram o Estado e através do mesmo produziram essa construção, tendo a arte pública como um dos seus elementos. Segundo Silvio de Almeida (2019), o nacionalismo cria regras de pertencimento dos nacionais a partir de uma identidade e, também pela mesma lógica, exclui. Se os heróis brasileiros são os colonizadores e seus descendentes, automaticamente os demais grupos sociais estão excluídos do processo histórico da construção da nação. Quando esses demais grupos são incluídos, é uma inclusão marginalizada, tutelada e sem agência histórica ou uma agência histórica a partir do patriarcalismo dos ícones brancos.

O Estado brasileiro é, desde o seu nascimento, dirigido pelas classes dominantes e, como defende Silvio de Almeida (2019), o Estado é disputado pelos grupos que buscam através dele impor suas demandas. A partir de um domínio do Estado pela elite nacional, essa produziu um arcabouço ao longo da história não apenas de exclusão dos negros e indígenas, como também de produção de racismo. Esse racismo está expresso de inúmeras formas, desde o Decreto de Imigração promulgado em 28 de junho de 1890<sup>20</sup> pelo presidente Deodoro da Fonseca, que proibia a entrada de imigrantes africanos no país, passando pela produção de uma arte em enaltecimento aos brancos.

Como apontam Carlos Avila e Aldira Guimarães Dominguez (2022), as estátuas, monumentos e outras expressões da arte pública fundamentalmente representam o que as elites do passado escolheram para celebrar e memorizar. Assim, a produção da arte pública no Brasil configura a produção de racismo, em especial contra negros e indígenas. Como também revela a homofobia, pois um busto do capitão francês Daniel de La Touche (1570-1631), um dos responsáveis pelo assassinato do indígena Tibira por praticar relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, uma afirmação dos valores europeus sob os povos originários, uma das características trágicas do colonialismo. Como apresenta o patriarcado

20 O Decreto 528, de 1890, foi expedido pelo presidente Deodoro da Fonseca, proibindo a entrada de imigrantes oriundos de África e Ásia, no Brasil.

com estátuas como de Borba Gato, responsável pelo estupro de mulheres indígenas. O que de fato revela é uma produção de arte edificantes dos homens brancos e colonizadores, ou seja, a classe dominante historicamente desse país.

O centro da discussão da Galeria de Racistas é o legado da escravidão africana e indígena em nosso país, que permanece ainda nas praças, logradouros e demais espaços públicos. Nesse sentido, o questionamento se formula na crítica de como as classes dominantes impõem suas ideologias e sua simbologia a partir de monumentos, estátuas e de outros ícones de pedra e cal. Portanto, os monumentos não são neutros, mas sim, fruto da intenção dos grupos detentores de poder de registrar na história os feitos que escolherem celebrar em sua memória (AVILA; DOMINGUEZ, 2022).

Segundo Silvio de Almeida (2019) o racismo institucional é fruto dos conflitos raciais que também fazem parte das instituições. Dessa forma, a desigualdade racial não é apenas uma característica da sociedade apenas por ações individuais de racistas, mas também por instituições que são hegemônicas por determinados grupos sociais que implementam nelas seus interesses. Quem detém poder econômico e político, quem está na direção ou nos cargos de poder institucionaliza seus interesses, impõe sua ideologia, seu padrão estético, sua cultura e constroem a longo prazo um horizonte civilizatório (ALMEIDA, 2019).

Já os autores Aldira G. Dominguez e Carlos F. D. Avila (2022) apresentam os monumentos como expressões materiais da classe dominante que imprimem as questões ideológicas, sociais, políticas e culturais. E avançam no sentido de que a instalação desses patrimônios culturais revelam relações de poder, hegemonia ideológica e desenvolvimento político social (AVILA; DOMINGUEZ, 2022), pois é preciso ter capital político para pressionar o Estado ou dirigir o próprio para erguer monumentos.

Em suma, o ato de colocar estátuas, bustos, entre outros, revela o poder de uma classe dominante que busca impor seus valores e seus ídolos para a posteridade. Os monumentos refletem acerca do período em que foram construídos e a intencionalidade de tal intento. Investigar a arte pública erguida no pretérito revela sobre qual era a concepção histórica da época. Esse questionamento acerca da construção aponta, como em determinados períodos do Estado brasileiro, a classe dominante concebia esses personagens históricos. Portanto, não se trata de um "revisionismo

histórico” em dois sentidos: a historiografia sobre o homenageado e sobre os que homenagearam.

Como exemplo, na Galeria de Racistas figuram diversos monumentos em celebração aos bandeirantes paulistas, desde Borba Gato (1649-1718), passando por Domingos Jorge Velho (1641-1705), chegando em Anhanguera (1672-1740), entre outros. Esses monumentos são, em sua maioria, da primeira metade do século XX, período em que a classe dominante paulista buscava construir uma identidade e representação dos bandeirantes como grandes heróis do estado e do Brasil (MORETTIN, 1998). Dessa maneira, essas estátuas refletem a busca pela construção de heróis, mesmo que na época já fossem vastamente conhecidos os crimes humanitários cometidos pelos expedicionários.

Em São Paulo, uma das estátuas o qual encontramos foi a do bandeirante Domingos Jorge Velho, líder da expedição que destruiu o Quilombo de Palmares (1620-1964). A cerca de Domingos Jorge não trouxemos à tona nenhum fato novo, os documentos que revelam sua participação não apenas no combate a quilombos, como proprietário de escravizados, são do século XVII. Contudo, o que foi produzido no início foi uma revisão histórica paulista para conceber o personagem como um símbolo do heroísmo paulista (MORETTIN, 1998).

O que revela também que a tal sociedade paulista ignorava os crimes da escravidão cometidos pelos bandeirantes, eram considerados um mal menor em comparação com seus grandes feitos da expansão territorial da América portuguesa. O processo histórico de construção de heróis e ícones não é apenas estabelecido a partir de um rigor científico ou historiográfico, mas sim, a partir dos valores e identidades compartilhadas pela sociedade à época. Ignorar atos de assassinatos e estupros compulsórios de mulheres indígenas não era um problema moral e político, pois partilhavam de uma concepção dos estratos sociais vitimados como despossuídos de direitos.

Nesse sentido, os patrimônios culturais construídos nesse período como em outros estavam dentro de um processo de construção de identidade política, racial e ideológica nacional. Uma das acusações recorrentes de grupos conservadores contra a remoção de estátuas é que tal ato é um revisionismo histórico. Como se o “revisionismo histórico” fosse um mal em si e não um método científico de refletir e repensar eventos históricos a partir de novas fontes históricas e à luz do tempo presente. Importantes

“revisionismos históricos” foram e são relevantes para historiografia brasileira, por exemplo, acerca da Ditadura Civil Militar (1964–1985)<sup>21</sup>.

O “revisionismo histórico” não é um problema, o que configura uma questão muito séria é o “negacionismo histórico”, compartilhado por parte dos críticos dos movimentos que reivindicam reparação histórica. O “negacionismo histórico” é negar, a partir de fontes, pesquisas e da produção da ciência História a relação intrínseca e ativa de determinadas figuras históricas em crimes contra a humanidade, como a escravidão. Grupos de extrema-direita, conservadores e supremacistas brancos têm atuado a partir do “negacionismo” travestido de científico para inviabilizar ações de reparação e políticas afirmativas.

## Conclusão

O cuidado em fazer a pesquisa não tem apenas uma busca pela objetividade científica, mas principalmente combater os argumentos críticos à remoção das estátuas. A Galeria de Racistas nos permite perceber que, como no caso do bandeirante Borba Gato, são recorrentes as argumentações na opinião pública e também por alguns jornalistas em defesa do personagem, a partir de argumentos de que não há provas, documentos e evidências de seu envolvimento com a escravidão. Portanto, de antemão, produzimos um sólido arcabouço teórico, a partir do exercício da historiografia para assentar os nossos argumentos. No site da Galeria, todos os personagens escravistas têm ao menos duas referências bibliográficas, que referendam a sua participação no sistema de trabalho compulsório.

Um caso exemplar da objetividade científica da Galeria de Racistas foi a figura de Pedro Álvares Cabral (1467–1520), concebido pelos movimentos indígenas e outros como responsável pelo início do genocídio dos povos originários. Ao pesquisarmos os documentos e a bibliografia do navegador lusitano, não encontramos evidência da sua participação direta na escravidão indígena ou africana. Portanto, ele não está incluído entre os escravistas, porém a continuidade da pesquisa pode alterar esse cenário, desde que encontremos documentação e bibliografia.

<sup>21</sup> No período após o fim da Ditadura Civil Militar (1964–1985), o primeiro conceito para designar esse período autoritário pelos historiadores foi o de Ditadura Militar. O termo apresentava apenas uma participação ativa dos militares, excluindo a agência e participação civil. Novos estudos históricos, ou seja, revisionismo histórico apontaram a densa participação dos civis desde o golpe até o período final. Dessa maneira, o conceito foi reelaborado tornando-se Ditadura Civil Militar, hoje vastamente compartilhado e aceito por grande parte da comunidade científica das Ciências Humanas.

O rigor científico dos pesquisadores envolvidos na Galeria tem um segundo propósito, que também é político. A Galeria de Racistas não foi concebida apenas como um site para denunciar esses monumentos que homenageiam pessoas envolvidas nos genocídios indígenas e negro. Mas para que esse instrumento não fique restrito à denúncia e possa de fato alterar o cenário de um Brasil permeado por estátuas de figuras históricas com mãos sujas de sangue. Nesse sentido, o rigor científico tem a ver com a nossa reivindicação para com o Estado brasileiro. A pauta política é a retirada dos monumentos e a substituição por novos em homenagem a negros, negras, indígenas e demais grupos sociais historicamente excluídos.

Ao reivindicar a substituição de monumentos em celebração a figuras escravistas por pessoas que lutaram contra a escravidão, estamos disputando a memória coletiva e a construção da história nacional. Uma das acusações dos conservadores é a de que a retirada das estátuas pode significar um apagamento da história, o que contribuiria para reduzir a produção de denúncias do genocídio indígena e africano para novas gerações. Nessa proposta conservadora, a ideia é manter os personagens para que através deles se possa criticar os seus atos pretéritos. Contudo, ao fazer isto, não se questiona a ocupação dos espaços públicos por brancos, portugueses e membros das classes dominantes. Como se ignora que esses espaços afirmam uma agência histórica dessas figuras, mesmo que a abordagem seja de forma acrítica. Ao invés de fazermos as críticas a partir da exibição e celebração dos monumentos dos algozes, nós podemos fazê-las a partir dos que foram vitimados ou dos que lutaram e resistiram. Assim, diversificando os personagens representados na arte pública hegemonicamente protagonizada pela raça e classe dos dominantes e elevando àqueles que sempre tiveram alijados desses espaços de representação e memória.

---

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Janadaíra, 2019.

ANDERSON, B. R. **Comunidades Imaginadas**: Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

AVILA, C. F. D; DOMÍNGUEZ, A. G. D. Erguendo, removendo e ressignificando as estátuas: olhares desde a experiência brasileira. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 48, n. 1, p. 1 -17, jan.-dez. 2022 | e- 40986.

Costa, S. da S. Pandemia e desemprego no Brasil. In: A resposta da administração pública brasileira aos desafios da pandemia. **Revista De Administração Pública**, v. 54 n. 4, 2020, pp 969–978.

MIRANDA, Ana Paula Mendes; CORRÊA, Roberta de Mello; ALMEIDA, Rosiane Rodrigues. Intolerância Religiosa: a construção de um problema público. **Revista Intolerância Religiosa**, v. 2 n. 1, p. 01-19, 2017.

MONTERO, Paula. Controvérsias religiosas e esfera pública: repensando as religiões como discurso. **Religião & Sociedade** [online]. 2012, v. 32, n. 1 [Acessado 28 Setembro 2022], pp. 167-183. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-85872012000100008>>. Epub 02 Ago 2012. ISSN 1984-0438. <https://doi.org/10.1590/S0100-85872012000100008>.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Quadros em movimento: O uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 105-131, 1998.



TALBERT IGOR  
Axé  
Fotografia digital  
Salvador, BA, 2018

# PRÁTICAS COMPARTILHADAS E O SAGRADO NOS MUSEUS: OBSERVAÇÕES SOBRE A COLEÇÃO NOSSO SAGRADO

Pamela de Oliveira Pereira<sup>1</sup>

*Nota*<sup>2</sup>

## RESUMO

A coleção Nosso sagrado é o ponto de partida para as discussões apresentadas neste artigo. A partir de exemplos, abordaremos as tensões geradas pela presença de objetos religiosos e sagrados em acervos quando as práticas em museus levam em consideração também os usos rituais dos itens em questão.

\*

A coleção Nosso sagrado, como vem sendo denominado pelas lideranças religiosas da umbanda e candomblé o conjunto de 519 itens transferido do Museu da polícia civil do Rio de Janeiro para o Museu da República (MR/IBRAM), é o caso de estudos apresentado neste artigo, no qual pretendemos abordar algumas reflexões sobre as tensões geradas pela guarda, conservação e exposição de objetos religiosos e sagrados nos museus.

A apreensão de objetos das religiões Afro-brasileiras foi uma prática constante realizada pela Polícia da Corte, no século XIX, e continuada na República a partir do cumprimento dos artigos 155, 156 e 157 do Código Penal de 1890 que versavam sobre a prática ilegal da medicina e do curandeirismo, da magia e de seus sortilégios.

Atabaques, fios de contas, vestimentas e ferramentas de orixás, ibás ou assentamentos de orixás compunham o conjunto que, no primeiro momento, possuía caráter educativo na formação de novos policiais.

<sup>1</sup> Museóloga e doutoranda em memória social (PPGMS-Unirio). Atua na organização e gestão de acervos. Membro do Comitê para o desenvolvimento de coleções (COMCOL/ICOM) e do Observatório do patrimônio religioso fluminense.

<sup>2</sup> O presente artigo foi parcialmente apresentado na Conferência Internacional do COMCOL (Comitê para o desenvolvimento de coleções do ICOM – Conselho internacional de museus) intitulada Reimagine collecting: how collecting can inspire the future, realizada no Instituto Ricardo Brennand, Recife, Brasil, entre os dias 20 a 25 de setembro de 2021. O trabalho intitulado Respect our sacred: tensioning museum practices será publicado em inglês nos anais do evento.

Posteriormente, o conjunto foi exposto ao lado de outros objetos apreendidos e que configuravam o museu do crime: armas, objetos de cunho integralista e fascista, dinheiro falsificado, entre outros.

**Figuras 1 e 2** – Acervo Nosso Sagrado



Crédito: Oscar Liberal/IPHAN

Em pesquisas anteriores (Pereira 2016, 2017), analisamos o histórico de formação da coleção a partir do conceito de biografia cultural das coisas, de Igor Kopytoff (2008), compreendendo as múltiplas categorias nas quais os objetos foram enquadrados ao longo dos anos, como provas de crime, como objetos museológicos, pedagógicos e como patrimônios nacionais. A partir de entrevista realizada com lideranças religiosas, compreendeu-se que na perspectiva das comunidades de terreiro a presença dos objetos no Museu da Polícia significava a prisão do próprio sagrado e, por consequência, de todo o povo de terreiro.

A coleção foi considerada patrimônio nacional através de tombamento efetuado em 1938, quando recebeu a denominação *Coleção de Magia Negra*, um ano após a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo o primeiro registro do Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, que completou oitenta anos de sua inscrição em 2018.

A partir de 1980 estabeleceu-se um processo de disputa em torno da coleção e sua restituição foi reivindicada pelo povo de terreiro, que

considerava ilegítima a forma de aquisição dos objetos. Até o ano de 2018 as negativas da instituição policial foram constantes, ausentando-se do diálogo com as comunidades tradicionais, proprietárias originais dos objetos expostos e que apresentou, em diversos momentos, o discurso de caráter salvacionista em relação ao patrimônio, isto é, o Museu da Polícia considerava que os objetos não mais existiriam se não houvessem sido confiscados de forma violenta nos terreiros.

Entende-se que os pedidos de restituição dos objetos sagrados afro-brasileiros compõem uma situação de controvérsia pública em relação à memória. Compreendida como fato social no processo pelo qual se constitui e se formaliza, com ênfase no papel dos atores envolvidos, nota-se que estão evidenciados os momentos de disputa entre memórias concorrentes (POLLAK 1989,1992).

Em relação à decolonização em museus e suas relações com a memória, é preciso refletirmos sobre o passado e, sem dúvidas, sobre o presente, o que se evidencia nas palavras de Homi Bhabha: "(...) o crítico deve tentar apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico" (Bhabha 2019, p.36). Sobre a relação com a memória, Bhabha comenta: "Relembrar nunca é um ato tranquilo de introspecção ou retrospectão. É um doloroso relembrar, uma reagregação do passado desmembrado para compreender o trauma do presente" (Bhabha 2019, p. 112).

As desigualdades raciais no Brasil contemporâneo refletem a forma como se entendeu e construiu a noção de raça, primeiramente atrelada a fatores biológicos e posteriormente como elaborações a nível social. A comercialização de pessoas negras escravizadas do continente africano para o *novo mundo* proporcionou a base para a consolidação do sistema de exploração que viria a fundamentar o capitalismo. Para Paul Gilroy (Gilroy 2007), não é possível pensar *modernidade* apartada da *colonialidade*, pois ambas se entrelaçam e fundamentam. Noções modernas como individualidade, subjetividade, tempo, verdade e beleza tomaram como ponto comparativo a África, sendo estas referências tomadas numa escala hierarquizante e inferior.

Paul Gilroy aponta para a importância de construção de uma distância temporal para ratificar o estabelecimento destes locais: representantes do passado, categorizados como pré-históricos e pré-políticos (Gilroy,

2007). Raça, logo, constitui-se num momento em que: “os corpos humanos passaram a comunicar as verdades de um Outro irrevogável, as quais eram então confirmadas por uma nova ciência e uma nova semiótica no momento mesmo em que a luta contra a escravidão racial atlântica estava sendo travada” (ibid, p. 81).

As ciências sociais funcionam como dispositivos de saber e poder que tiveram papel fundamental na construção de um outro, atreladas à noção de controle e violência epistêmica, as quais serão marcas da colonialidade. É o Estado-Nação o centro do controle e as ciências sociais serão “plataforma de observação científica sobre o mundo social” e servirão como legitimadoras do poder regulador do Estado (Gomez 2005). Para se criar a noção de cidadania, faz-se necessário o estabelecimento da barbárie em contraposição. A primeira categoria cria um tipo ideal: Branco, homem, casado, heterossexual, disciplinado, trabalhador, dono de si mesmo; já a segunda contempla todos os outros que naquela não se encaixam. A legitimação dessas categorias nos termos jurídicos e de direitos culmina no que é entendido como violência epistêmica.

As categorias binárias sustentaram as ciências sociais, produzindo alteridades: “barbárie e civilização, tradição e modernidade, comunidade e sociedade, mito e ciência, infância e maturidade, solidariedade orgânica e solidariedade mecânica, pobreza e desenvolvimento. Dessa forma, permeiam os modelos analíticos das ciências sociais (Gomez, 2005). Nesse sentido, percebe-se a influência desses modelos analíticos também nas ciências sociais aplicadas e, por consequência, nas práticas museológicas dos séculos XIX e XX. O museu terá papel fundamental na materialização daquelas categorias binárias tanto na Europa quanto nas Américas.

O museu consolida-se como marco civilizatório quando seus contornos institucionais são delimitados, principalmente como integrante da própria formação dos Estados Nacionais. Os museus foram essenciais para a construção de um outro, localizados em espaços-tempo distintos de forma hierarquizante e que, ao longo do século XIX e XX, foram representados nos museus, principalmente aqueles vinculados à etnologia.

Estes objetos, em grande parte, foram adquiridos através da pilhagem ou roubo e formam ainda hoje as grandes coleções europeias. Entretanto, isso não se deu sem a resistência dos *grupos de origem* que nas últimas décadas reivindicam a repatriação dos considerados *objetos*

*museológicos*, mas que em primeira instância, são divindades e até mesmo ancestrais, no caso dos remanescentes humanos.

Movimentações semelhantes ocorrem, inclusive, no interior de antigas colônias. É o caso da campanha *Liberte Nosso Sagrado*, ocorrida no Rio de Janeiro, composta por lideranças religiosas da umbanda e candomblé, representantes da sociedade civil, membros da comunidade acadêmica, entre outros, que teve início em abril de 2017. A partir da realização de audiências públicas, vistorias no Museu da Polícia, intensa mobilização por meio das redes sociais e articulação política na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, iniciou-se o processo de negociação com a Polícia civil do estado do Rio de Janeiro para transferência do acervo. Por meio de uma ação no Ministério Público, ocorreram avanços que culminaram no sucesso do aceite de parte das reivindicações.

A campanha *Liberte Nosso Sagrado* constituiu-se de ações pela reivindicação de dois pontos principais: em primeiro lugar, a mudança de nome do conjunto que, na perspectiva das lideranças religiosas, evidencia o caráter racista de sua formação e, em segundo lugar, da transferência do conjunto para outro museu. Em 21 de setembro de 2020, este ato ocorreu e o total de 519 itens, dos quais 126 são tombados pelo IPHAN, foi recepcionado no Museu da República (IBRAM) por *iyalorixás* e *babalorixás*, marcando, assim, o início um novo capítulo dessa história.

**Figura 3** – Cartaz Liberte Nosso Sagrado



Fonte: Reprodução

## **Prática em museus em relação ao religioso e ao sagrado**

A noção de objeto, tão cara à museologia e aos estudos em cultura material, deve ser questionada quando se conjuga ao religioso e ao sagrado. Como o museu deve proceder quando os “objetos” que constituem seus acervos são, em primeira instância, ou seja, para aqueles que os criaram ou com os quais possuem íntima relação, ancestrais e/ou divindades? Em última instância, profissionais de museus deparam-se com questões éticas que atravessam fronteiras geográficas, culturais e religiosas.

Da mesma forma, está sob essa influência o tratamento concedido àqueles “objetos” que constituem o fazer religioso, sendo necessária a distinção entre as categorias “sagrado” e “religioso”. Todo objeto “sagrado” é religioso, mas nem todo objeto religioso é “sagrado”, resume Crispim Paine (2013). Nesse sentido, o autor destaca interseções entre os fazeres religiosos e museológicos, quando menciona a manipulação de determinados objetos de forma especificada por seu grupo religioso, por exemplo, apenas realizado por pessoas iniciadas na religião, ou ainda com restrições particulares, como a impossibilidade de toque relativa ao gênero: em determinados casos homens não podem manipulá-los, ao passo que em outros às mulheres é negado o manuseio.

A complexidade trazida pela entrada de objetos religiosos em uma instituição museológica, principalmente em se tratando de museu público, é proporcional à responsabilidade demandada para o tratamento técnico e abordagem a partir de um conceito que figura em inúmeros documentos oficiais do campo dos museus: Respeito. A noção é abrangente e por isso exige dos profissionais de museus especial atenção às singularidades de cada item e grupo a este relacionado.

Alguns documentos da área buscam abordar as singularidades do tratamento de objetos sagrados, como é o caso do Código de Ética do Conselho Internacional de Museus, documento que unifica e norteia as práticas dos profissionais de museus em nível internacional. O documento original foi aprovado por unanimidade em 1986, modificado posteriormente em 2001 e revisado em 2004. Além de afirmar o respeito às crenças ou religiões de grupos de origem durante a aquisição e exposição de objetos sagrados, no item 2.5 trata sobre as condições necessárias para isso:

“2.5 Materiais culturais “sensíveis” ou que podem ferir sensibilidades Os acervos de remanescentes humanos e de material de caráter sagrado devem ser adquiridos somente se puderem ser conservados em segurança e tratados com respeito. Isto deve ser feito de acordo com normas profissionais, resguardando, quando conhecidos, os interesses e crenças da comunidade ou dos grupos religiosos ou étnicos dos quais os objetos se originaram. (ver também 3.7; 4.3)” (p. 21)

O código traz o tratamento com respeito como condição para aquisição de materiais culturais sensíveis, exemplificado a partir de remanescentes humanos e objetos sagrados. A segunda frase do trecho citado trata de uma questão amplamente discutida pela comunidade internacional de museus: o respeito aos interesses e crenças das comunidades de origem, sejam elas étnicas ou religiosas. Em muitos casos, as tipologias de objetos referenciadas foram incorporadas aos acervos de museus a partir de práticas de espoliação. Dessa forma, como seria possível levar a cabo a prática de contato entre comunidades e museus?

Tomando como ponto de partida o caso da restituição do *sagrado*, buscaremos identificar práticas que levem em consideração a noção de *respeito*, analisando três perspectivas: a conservação, a documentação e a difusão de acervos. Destaca-se que o diálogo entre profissionais e lideranças religiosas é essencial para a execução de práticas respeitadas. A busca pela gestão compartilhada, no caso de coleções nesse formato, tende a ser uma alternativa viável.

No caso aqui apresentado, optou-se pela criação de um conselho consultivo com representação de casas e terreiros de umbanda e candomblé participantes da campanha. Para isso oficializou-se, ao final de audiência realizada em 19 de abril de 2021, a conformação de um grupo de trabalho que, a partir de reuniões periódicas com a equipe técnica e gestora do museu, é corresponsável pelas ações de preservação que levem em consideração o caráter sagrado do conjunto.

Na ocasião foram relatados alguns exemplos que serão úteis para a análise empreendida neste trabalho. No dia da transferência do conjunto, foi indicado por ogã de uma das casas representadas que os atabaques deveriam ser acondicionados na vertical, nunca na horizontal. Para isso, a equipe do museu desenvolveu um protótipo de suporte que cumprisse a função solicitada. Isto é, trata-se de uma ação de conservação preventiva que visa preservar a materialidade do objeto, levando em consideração a indicação da maneira como o mesmo seria mantido caso ainda integrasse

uma casa de culto e o tratamento a ele concedido quando cumpre sua função sagrada.

Outro exemplo diz respeito à documentação e à ação do conselho consultivo que será responsável por renomear os itens, que levam ainda as denominações realizadas pelo Museu da Polícia e que carregam, em muitos casos, viés preconceituoso e, ainda, errôneo, no caso da identificação dos usos e funções ou mesmo da relação dos objetos aos orixás com os quais se relacionam. O ato de renomear possibilita, assim, a reescrita da história do conjunto, que passará a novamente estar circunscrito ao circuito religioso e sagrado de onde foi retirado ao ser considerado *prova de crime*.

A difusão do conjunto também será negociada com o grupo de trabalho, pois compreende-se que alguns itens não deverão ser expostos ou acessados pelo público em geral, tendo em vista serem parte integrante do *sagrado* que não deve ser visto por aqueles de *fora* das religiões. Destacamos que, nesses casos, pode-se criar alternativas que permitam ao público o acesso às informações relativas aos itens, sem que para isso sua materialidade seja exposta fisicamente ou por meio de imagens.

Compreende-se que há inúmeras possibilidades de abordagem para a prática em museus a partir de uma perspectiva de *respeito* aos grupos religiosos; não há, portanto, um protocolo único a ser seguido. No entanto, a manutenção do diálogo entre os grupos representados e os profissionais de museus poderá, sim, funcionar como importante ponto de partida para que esse ideal seja atingido.

Os tensionamentos gerados por esse contato podem vir a criar barreiras e impossibilitar determinadas ações de conservação e exposição planejadas, entretanto, não devem ser vistas como impeditivas para o desenvolvimento conjunto de atividades. Incorporar práticas colaborativas e compartilhadas no cotidiano das instituições é um ganho para o campo dos museus e priorizá-las é um dos caminhos possíveis na busca de práticas mais simétricas.

## **Considerações finais**

Entendemos que processos de repatriação e novas formas de gestão compartilhada de coleções estão, mais do que nunca, no bojo das discussões atuais. Destacamos que isso não seria possível sem as

reflexões empreendidas no sul-global, incluindo aqui a realidade brasileira no contexto da América latina.

É o caso da Mesa redonda de Santiago do Chile, que neste ano comemora 50 anos, na qual profissionais dos museus latino-americanos sublinharam o papel social dos museus. Não podemos esquecer que o movimento iniciado em 1972 influenciou diretamente as iniciativas de museologia social desenvolvidas no Brasil nas últimas décadas, das quais destacamos os museus comunitários e o programa Pontos de Memória.

Outra referência relevante no cenário contemporâneo é o processo de atualização da definição de museu sob responsabilidade do ICOM, aprovada na 26ª Conferência Internacional realizada em Praga, na República Tcheca. A nova definição é resultado de uma larga pesquisa que contou com a participação de comitês nacionais, incluindo o Brasil. A tradução ainda não oficial para o português é:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (grifo nosso).

A noção de *participação das comunidades* é, sem dúvida, uma alteração que pode vir a proporcionar uma mudança de paradigma na museologia a nível global. A compreensão sobre essa relação entre pessoas e objetos depende objetivamente de um lugar de escuta por parte daqueles que fazem o museu. Em se tratando de objetos religiosos e sagrados este espaço de diálogo torna-se ainda mais necessário, tendo em vista serem materiais sensíveis.

Dessa forma, percebemos que as alterações propostas pela nova definição de museu, apesar de ainda não incluir alguns conceitos-chave como a repatriação, ou mesmo a ideia de descolonização, aponta para novas possibilidades em relação à função da instituição no presente, mas principalmente no futuro.

## REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

GILROY, Paul. **Entre campos**: Nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GOMES, Edlaine de Campos. BIZARRIA, Júlio César de Lima. PEREIRA, Pamela de Oliveira. Destruição e resistência de imagens e objetos: políticas de morte e memória. **Ensaio sobre memória** (Vol.2). Leiria: Instituto Politécnico de Leiria. pp 118-156.

GOMEZ, Santiago Castro. Ciências Sociais, violência Epistêmica e o problema da invenção do Outro. In: LANDER, E. (coord.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, 2005

KOPYTOFF, Ygor. A biografia cultural das coisas: A mercantilização como processo. In.: APPADURAI, Arjun (org). **A vida social das coisas**: As mercadorias sob uma perspectiva cultural. EdUFF, 2008.

PAINE, Crispin. **Religious objects in museums**: private lives and public duties. London: Bloomsbury Academic, 2013.

PEREIRA, Pamela. Novos olhares sobre a coleção de Magia Negra. In: Gomes, E. C. Oliveira, P. **Olhares sobre o Patrimônio Religioso**. Rio de Janeiro: Mar de Ideias, 2016: pp. 150-181.

\_\_\_\_\_. Novos olhares sobre a coleção de objetos sagrados Afro-brasileiros sob a guarda do museu da polícia: da repressão à repatriação. 2017. 115f. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS/UNIRIO).

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.



EDGAR KANAYKÔ XAKRIABÁ  
*Canto e dança das mulheres indígenas para a cura da terra*  
Fotografia digital  
Acampamento Terra Livre, Brasília, DF, 2022

# CACIQUE SOTERO: NARRATIVAS DA MEMÓRIA, CONSCIÊNCIA ÉTNICA E MUSEOLOGIA INDÍGENA

**Alexandre Oliveira Gomes**  
**Suzenilson da Silva Santos**

*Nota<sup>1</sup>*

*A gente bota na parede desse museu tudo da cultura da gente. A gente guarda tudo que representa nossa nação, seja caça, armas, plantas nativas e documentos. Aqui a gente vive de agricultura. Planta o milho, feijão, a fava, a mamona, a mandioca. E principalmente a gente se alimenta da caça. Isso aqui é a peba! Nós temos muito peba aqui na nossa quebrada. O pé do gavião estragador de galinha. Ele é muito danado! Tem o pé do jacu. Esse é um pé de um veado. Nós temos muito ainda na nossa quebrada. Essa é a cabeça de um cassaco e esse outro é o tejo. Nós temos muito ainda e é muito gostoso! Esse é um gato maracajá. Essa é uma coruja. Isso aqui é um serra-pau. Ele derruba tudo que é galho. Ali é a cabeça de um bode. Isso aqui é uma casa de abelha. Isso ali é uma casa de formiga. Esse é um couro de mocó. Isso é uma asa de gavião. E isso é o nosso artesanato de madeira imburana. (Cacique Sotero).*

Em 2020, o Museu dos Kanindé completou 25 anos e, em 2021, o Núcleo Educativo da instituição fez 10 anos de existência. Premiado nacional e estadualmente, é uma referência dentre os museus indígenas do Ceará e uma das principais instituições museológicas comunitárias brasileiras. Tal fato é um motivo de orgulho para a população do Sítio Fernandes. Apresentamos nesse escrito comentários e dados biográficos de seu fundador, o senhor José Maria Pereira dos Santos, o Cacique Sotero, também conhecido pelos mais próximos como o “Potrofó”, um destacado personagem dentre os protagonistas de uma história dos museus indígenas no Brasil.

Atualmente com 78 anos de idade, Sotero nasceu no dia 15 de novembro de 1943 no Sítio Fernandes, zona rural do município de Aratuba, localizado no maciço de Baturité, a cerca de 130 quilômetros de Fortaleza, a capital do Estado do Ceará, região Nordeste do Brasil. Construiu, desde uma trajetória como trabalhador rural, liderança sindical e indígena, um pensamento museológico que se expressou através de práticas de colecionamento

<sup>1</sup> Este texto foi elaborado a partir da adaptação de conteúdos textuais que produzimos em diferentes momentos. Primeiro, para a elaboração do dossiê que apresentou a candidatura do cacique Sotero no Edital Tesouros Vivos/ Mestre da Cultura – Edição 2018, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará; posteriormente, para a tese de doutorado de Alexandre Gomes (2019) e para a dissertação de mestrado de Suzenilson da Silva Santos (2021).

e musealização bastante particulares, materializadas com a criação do Museu dos Kanindé, em 1995. Com uma vida inteira dedicada à militância em movimentos sociais de luta pela terra, tem contribuído e inspirado significativamente o fortalecimento de projetos étnicos associados à construção e auto-gestão de museus entre diferentes povos indígenas, processos nos quais as noções de “patrimônio” e “cultura” tornaram-se ferramentas de mobilização, luta e resistência.

**Figura 1** – Cacique Sotero na primeira sede do Museu dos Kanindé, 2011



Sotero cresceu junto com sua família em meio à Mata Atlântica do Sítio Fernandes, na serra de Baturité (localizada à cerca de 130 quilômetros de Fortaleza) aprendendo desde cedo as técnicas da caça e os saberes da agricultura, ouvindo as memórias dos seus ancestrais e vivenciando os ofícios de seus antepassados. Construtor de sentidos sobre o tempo, arquiteto-narrador da história Kanindé, a práxis museológica do cacique Sotero fundamenta-se em conhecimentos sobre as matas, os seus encantos, mistérios e segredos, incorporados nos sentidos dos objetos e nas narrativas da memória que evidenciam uma profunda consciência étnica (Gomes, 2016 e 2019; Santos, 2021).

Em 1995, com sua participação na II Assembleia dos Povos Indígenas do Ceará (realizada em Maracanaú, no território do povo Pitaguary), passou a liderar, entre seus parentes, um movimento de afirmação étnica e luta por reconhecimento como povo indígena, assumindo a função de

cacique do povo “Kanindé de Aratuba”, etnônimo com o qual passaram se identificar coletivamente. A dinâmica identitária individual foi parte de um processo coletivo de transformação no autorreconhecimento por parte da população do Sítio Fernandes como grupo étnico. Neste mesmo ano, abriu em uma casa sua um “museuzinho”, com o objetivo de “contar a história do índio no meio da sociedade”, inspirado das suas vivências e memórias como caçador e agricultor.

O Museu dos Kanindé foi a primeira organização educacional e cultural criada desde um horizonte semântico indígena no Sítio Fernandes, entre os anos de 1995 e 1996. Foi aberto ao público nesse período, após o acirramento da principal luta territorial empreendida pela população do Sítio Fernandes pela área conhecida na região como “terra da Gia”. Tal luta, que envolveu a população da então Fazenda Alegre, depois transformada em Projeto de Assentamento, juntamente com a criação do museu, estão no bojo da organização da população para o reconhecimento. Com o processo crescente de mobilização, surgiu a Associação Indígena Kanindé de Aratuba/AIKA (1998) e se iniciou o movimento por uma educação escolar diferenciada (1999), processos liderados pelo cacique Sotero e seu irmão, Cícero Pereira, juntamente com outras lideranças, como Senhor Bernardo e Valdo Teodósio.

**Figura 2** – Primeira sede do Museu dos Kanindé, 2011



Em 2005, a escola indígena foi construída através de recursos públicos. Ao longo dos anos, organizados nessas instâncias – associação, museu e escola – desenvolveram-se vários projetos voltados para o fortalecimento da cultura, da educação e da história do povo Kanindé, em prol de uma trajetória histórica de luta pelo direito ao bem-viver.

O Museu Kanindé se estabeleceu a princípio em um pequeno quartinho ao lado da casa de seu fundador. Entre 1995 e 2013, funcionou nessa primeira sede, onde as primeiras ações relacionadas à memória e ao patrimônio foram sendo desenvolvidas. Desde meados de 2011, o Museu dos Kanindé vem cada vez mais chamando atenção à nível nacional, principalmente por suas atividades realizadas em torno da articulação entre educação escolar específica e diferenciada e Museologia Indígena.

Desde seus primeiros tempos, o Cacique Sotero sempre apresentou com muita emoção os objetos guardados dentro daquele pequeno espaço físico, no antigo espaço onde tudo começou. Ali se deram as primeiras formações com jovens, o inventário participativo, a limpeza dos objetos e a marcação, a elaboração da documentação museológica, processos que culminaram com a formação de um grupo de estudantes que originou o Núcleo Educativo, grupo que passou a realizar permanentemente atividades relacionadas ao museu e à escola.

**Figura 3** – Cacique Sotero apresentando peça do museu, 2011



O Museu dos Kanindé e a Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos são espaços de transformação e afirmação étnica para o povo Kanindé. Instituições indígenas voltadas à reunião, incentivo, resgate e difusão da memória, são fontes de estudos e inspirações para as novas gerações, locais onde compartilhamos as conquistas concebidas através de projetos e parcerias. Além disso, constituem espaços educativos onde preservamos e divulgamos importantes informações da cultura do povo para nós mesmos e para as pessoas de fora.

Trata-se de um espaço de memória que retrata a história do povo indígena Kanindé, através dos seus objetos e da memória indígena do povo. Foi criado com o objetivo de contar as histórias dos troncos velhos para as novas gerações. Em seu acervo, há objetos representativos do nosso modo de vida, que classifica aquilo que é importante para a vivência em comunidade e como coletividade. Os objetos estão ligados a significados e interpretações que remetem a um passado comum e, sobretudo, refletem como se deu nosso processo de organização para a reivindicação de reconhecimento étnico. Sobre isso, Sotero aponta que,

Cada vez que o tempo passava eu fui amadurecendo e fui achando e ganhando mais coisas, fui pensando que era uma cultura nossa, por exemplo, a caça que nós gostava muito de caça e ainda hoje nós gosta, só que elas tão mais difícil por causa das matas que foram muito acabada... Mas era eu pensar que aquilo ali era uma cultura nossa, como o milho e as outras coisas, tudo era coisa que ia ser bem difícil pra gente, por isso que eu guardava pra mostrar como era, porque quando eu fui vendo as coisas mudando eu pensei em guardar àquelas coisas pra gente ver a diferença de hoje pra o tempo passado. E comparava aquelas coisas como um museu, eu disse: eu vou guardar que são coisas velhas que nossos filhos talvez num alcance, pros meus netos e meu povo que não conhece, eu vou mostrar as coisas velhas antigas que diziam que tinha índios. – (Cacique Sotero)

Essa experiência museal se tornou referência no Brasil diante da diversidade museológica não somente dos povos indígenas, mas também àquelas vinculadas a movimentos sociais diversos (como quilombolas, LGBTQIA+, de favelas etc.), associadas ao que se afirmou como o campo da Museologia Social no país. Em 2011/2012, fomos premiados no edital do Programa Pontos de Memória do IBRAM, que nos fez participar de uma ampla rede de iniciativas de memória, patrimônio e museologia social de todo país. Entre 2011 e 2013 ocorreu um processo de reorganização do Museu, partindo do desejo de que as ações pudessem ser mais eficazes

para contribuir, inclusive, com a formação de jovens estudantes da escola diferenciada. Pensando nessa perspectiva, foi discutida a criação de um Núcleo Gestor e Educativo para o Museu Kanindé e foi construída uma nova sede, um antigo sonho do Cacique Sotero, ao lado da escola indígena. Essas ações foram fundamentais para concretizarmos nossos objetivos de delinear ações para o crescimento e fortalecimento do papel educativo e social do museu.

O Museu Kanindé tem sido fundamental para a ampliação do reconhecimento dos museus indígenas no Ceará, no Nordeste e no Brasil, chamando a atenção para a importância de falarmos sobre nós mesmos (“dos índios para os índios”) e, em termos de uma Museologia Indígena, apresentarmos formas próprias de classificação dos objetos (“coisas dos índios”, “coisas dos velhos”, “coisas das matas” e as “coisas do mar<sup>2</sup>”) como parte de práticas de colecionamento contra-coloniais. Associado ao projeto político do povo Kanindé, a articulação entre ensino escolar diferenciado e educação não-formal através dos objetos, nos possibilitou atualizar tradições e histórias de nossos antepassados para as novas gerações, em contextos de mobilização étnica nos quais o museu se configura como um lugar de construção social dos sentidos do pertencimento, da escrita da história e da formação de novas lideranças.

Segundo o Cacique Sotero,

Para mim, como um índio, como cacique, eu acho muito importante aquilo ali. Para quem? Principalmente, para o mais novo, os alunos, que aquilo ali é uma aula que, quando eles vão com os professores consultar a gente o que é aquele, eu sei explicar ou também alguma liderança mais velha sabe explicar o que é e quem utilizou aqueles couros ali. A gente comia a carne e fazia do couro, costura, come, deixa o tamanduá, o tejo, que mesmo que é está olhando para ele vivo, para mostrar que tinha e tem ainda pouquinho, mas ainda tem aquela caça ali. Porque se a gente não mostrar aquilo ali, pode, hoje, o mais novo dizer “o papai, ou vovô ou tataravô, dizia que comia isso, pegava aquilo e a gente nunca viu um couro ou uma figura, da onde ele disse que tinha no museu”. Mas lá tem essa história e tem as coisas para quem quiser ver ou viver. Eles não estão vivos, eles estão mortos, mas é um morto-vivo. Para a sociedade, a gente mostrar à sociedade, que existia aquilo ali. E é um livro, nós não vê um aluno hoje, não estuda num livro? Nós também ensina o mais novo naquela coisas, que tem todo naquele quartozinho no nosso museu Kanindé, lá em Aratuba, no Ceará. Era isso. (Cacique Sotero)

<sup>2</sup> As “Coisas do Mar” são uma categoria de classificação dos objetos elaborada pelo cacique Sotero a partir da relação com os Tremembé de Almofala. Em uma itinerância de movimentos, objetos e pessoas, se deram trocas e intercâmbios entre os dois povos, que originaram parte do acervo que remete às “coisas do mar”, uma variedade de objetos que Sotero colecionou e expôs no MK e que tem como procedência a Aldeia da Praia de Almofala, núcleo histórico e político do chamado “Aldeamento Tremembé”, do século XVIII.

O cacique se tornou uma das maiores referências em relação aos processos de apropriação, na qual lideranças indígenas têm construído, através de uma criação ocidental, os museus; e atribuído traduções e recriações de sentidos a partir de suas próprias realidades. Ao falar da formação do Museu dos Kanindé, assim o cacique Sotero relata os fatos:

Cada vez que o tempo passava eu fui amadurecendo e fui achando e ganhando mais coisas, fui pensando que era uma cultura nossa, por exemplo, a caça que nois gostava muito de caça e ainda hoje nois gosta, só que elas tão mais difícil por causa das matas que foram muito acabada... Mais era eu pensar que aquilo ali era uma cultura nossa, como o milho e as outras coisas, tudo era coisa que ia ser bem difícil pra gente, por isso que eu guardava pra mostrar como era, porque quando eu fui vendo as coisas mudando eu pensei em guardar àquelas coisas pra gente ver a diferença de hoje pra o tempo passado. E comparava aquelas coisas como um museu, eu disse: eu vou guardar que são coisas velhas que nossos filhos talvez num... pro meus netos e meu povo que não conhece, eu vou mostrar as coisas velhas antigas que diziam que tinha índios. (Cacique Sotero)

Mostrar o que veio do passado e expressar modos de ser, estar e conhecer. Comparar como as coisas eram e como estão, para as novas e antigas gerações. A consciência da historicidade do espaço museal, alicerçada em sua potencial função de exercer uma educação histórica e para a convivência com diversidade, nos permite considerar que o pensamento museológico do cacique Sotero evidencia uma profunda reflexão sobre as noções de temporalidades próprias de povos indígenas.

Esforçando-se para manter, por conta própria, o espaço físico e o funcionamento do Museu dos Kanindé há 27 anos, o cacique Sotero reverteu saberes apreendidos e acumulados em suas experiências de vida na criação de uma «expografia caleidoscópica» (Gomes, 2016; Santos, 2021), que reflete as múltiplas temporalidades e formas de vida e cultura presentes em seu fazer museológico. Dono de uma oratória singular, arquivista e memorialista de seu povo, historiador e historiógrafo, selecionou o que deve ser lembrado, formado um acervo indígena e arquitetando memórias para a construção de uma história Kanindé, demonstrativa da íntima relação entre o passado e o presente. Nessa relação a oralidade é reunida aos objetos e aos documentos guardados no museu, ressignificados em conexão com o processo de reelaboração cultural que vivenciam desde 1995 e cuja primeira materialização foi o espaço museal indígena.

A museologia indígena do cacique Sotero, como ciência sobre a relação passado-presente e com a alteridade, foi incorporada nos

sentidos dos objetos e patrimônios herdados de seus antepassados, cujo bem maior deixado foi a terra: “a quebrada de plantar dos Fernandes”, com dizem os documentos que guardam, datados de 1874 e 1884 (GOMES, 2016). Os saberes e as técnicas associadas à atividade da caça, bem como o material utilizado (armadilhas), possuem um lugar especial dentre os saberes museológicos indígenas que vem compartilhando. Suas práticas museológicas associam-se aos conhecimentos herdados de seus ancestrais sobre as “coisas”, a natureza e os seres que nela habitam: bichos, plantas e Encantados, dos quais destaca-se a Caipora. Vinculam-se, também, aos conhecimentos das técnicas de produção da cultura material associadas ao fabrico de objetos de seu povo: o trançado em palha (especialmente de carnaúba), a cerâmica, os artefatos em madeira e a fiação manual de algodão – esta última, uma arte dos antigos que hoje os Kanindé não mais praticam, embora no museu tenham guardado vários fusos de algodão das velhas tias de Sotero.

**Figura 4** – Atual sede do Museu dos Kanindé, 2013



À sua maneira, ao longo de quase três décadas, Sotero vem implementando práticas voltadas à construção da memória social com sua parentela. Compartilhando e ensinando saberes apreendidos de seus antigos, empenhando-se em atualizados para as novas gerações – conhecimentos traduzidos para um espaço museal indígena no qual contamos nossas histórias para as mais novas gerações (primos, filhos,

sobrinhos, netos, sobrinhos-netos, enfim, seus parentes em geral, já que entre os Kanindé, “é tudo uma família só”). Desde 2011, há um grupo no qual isso acontece de modo planejado, permanente e sistemático: as crianças e jovens do Sítio Fernandes, que são estudantes da Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos e vem participando do Núcleo Educativo do Museu dos Kanindé. A partir deste grupo surgiram dois outros: o Núcleo de Estudos e Pesquisas Indígenas Kanindé (NEPIK) e o HUVIXA (Jovens Lideranças Kanindé), ambos vinculados à escola indígena. Atualmente, o Núcleo Educativo do Museu dos Kanindé está na terceira geração de jovens, tendo passado pelo grupo mais de 40 estudantes. Em suas ações, aprendem com os mais velhos e desenvolvem atividades de pesquisa e salvaguarda de saberes da memória e do patrimônio cultural entre o povo, a partir do museu e da escola e em diálogo com a população da aldeia.

O cacique Sotero tornou-se um especialista na práxis da tradução para construir, ao seu modo, elementos fundamentais para a constituição de um pensamento museológico indígena. Além da atuação junto aos seus parentes e aos demais povos do Ceará, veio inspirando iniciativas e influenciando as reinvenções museológicas no campo da memória e do patrimônio cultural entre lideranças indígenas e de movimentos sociais de todo o país, que tem tido contato com o Museu dos Kanindé. A parceria entre o museu e a escola é fundamental na realização das diversas atividades com o patrimônio e com a memória. Estas duas instituições educacionais são espaços onde expressamos de maneira mais dinâmica nossa relação com as tradições e os modos de ser e estar no mundo dos Kanindé.

Através da rearticulação de saberes em torno de uma arquitetura dos sentidos sobre o passado dos seus antepassados, Sotero foi estabelecendo uma relação entre a memória e os objetos que foram alvo de sua prática de colecionamento. Esse processo gerou a construção de um espaço museológico próprio, fortemente relacionado a um processo de transformação identitária da população do Sítio Fernandes como povo Kanindé.

A Museologia Indígena do cacique Sotero traduz saberes e modos de fazer associados com a continuidade da luta indígena, que não é somente dos Kanindé, mas de um movimento dos povos indígenas que está para além de fronteiras étnicas e territoriais. Como base de sua Museologia Indígena, Sotero criou um “sistema da mata”: concepção de objetos e patrimônios

vinculada às ideias e categorias de seu povo, formando uma coleção de objetos que faziam referência aos seus antepassados, seus costumes e modos de vida. Esta perspectiva museológica indígena estabelece relações concretas com a reescrita da história numa perspectiva indígena que, através das narrativas dos guardiões da memória, se torna importantíssima para a formação da consciência étnica nas gerações vindouras.

Em 2018, Cacique Sotero recebeu o título de Notório Saber em Cultura Popular concedido pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), a partir de seu reconhecimento pelo Governo do Estado do Ceará como um dos Mestres da Cultura do Estado, em uma categoria até então inédita para estes processos de reconhecimento como “patrimônios vivos” no campo das políticas públicas culturais: Mestre em Museologia Indígena.

Juntamente com Nino Fernandes<sup>3</sup>, fundador do Museu Maguta do povo Tikuna (Benjamin Constant/AM), criado em 1991, são dois pioneiros e referências do movimento dos museus indígenas no Brasil. São criadores de pensamentos museológicos indígenas que expressam de modo emblemático processos de descolonização e, mais especificamente, de indigenização dos museus que tem acontecido na América Latina e em todo o mundo.

Construtor de sentidos no presente, arquiteto dos sentidos sobre o passado. O cacique Sotero é um empreendedor étnico que estabelece uma consciente relação entre os objetos e o poder da memória, que se materializou na seleção de um conjunto de peças para a formação de um acervo relacionado com o processo de construção da etnicidade e da memória indígena de seu povo, fundamento de sua mobilização por reconhecimento, na qual estabelece uma íntima relação entre o passado e o presente conectada ao processo de reelaboração cultural e luta indígena. Mais que um espaço físico para a ressignificação de memórias e patrimônios, o Museu dos Kanindé é um lugar de construção social dos sentidos de pertencimento (identificação) e sobre o tempo (historicidade), de escrita da história e de formação de jovens para se tornarem novas lideranças.

---

3 Nino Fernandes participou de vários encontros nacionais de museus, sendo também um dos articuladores da Rede Indígena de Memória e Museologia Social. Nos deixou para o mundo dos encantados em fevereiro de 2018, logo após sua participação no III Fórum Nacional de Museus, realizado no povo Tabajara no Piauí, em outubro de 2017.

## REFERÊNCIAS

GOMES, Alexandre Oliveira. **Aquilo é uma coisa de índio**: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé de Aratuba/CE. 2016. Recife: Editora da UFPE (Série Etnicidade).

\_\_\_\_. **Museus indígenas, mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória**: um estudo antropológico. Tese (Doutorado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

Santos, Suzenilson da Silva. **Um museu indígena como estratégia interdisciplinar de formação entre os Kanindé no Ceará**. Dissertação (Mestrado em Humanidades). Redenção: UNILAB, 2021.



LEO MARECO

*Do Prosa ao Formoso - Série Fé nas Crianças Pretas*  
Fotografia de intervenção urbana com lambe-lambe  
Campo Grande (MS), 2022.

# ESPANANDO A POEIRA DO PASSADO EM UM MUSEU DE FAVELA

**José Augusto de Paula Pinto<sup>1</sup>**

## RESUMO

Através de um resumo histórico do MUQUIFU e após dissertar sobre algumas de suas exposições, intentamos caminhar pela vastidão da diversidade dos patrimônios locais e periféricos, demonstrando que um museu de favela deve ser sempre inclusivo, onde congadas, reinados, domésticas, pedreiros, indígenas e, fundamentalmente, as mulheres têm voz e poder, com muita memória a ser preservada, sejam do passado ou do momento atual.

\*

O presente texto será a representação dos novos museus surgidos nas últimas décadas, principalmente a partir dos anos de 1970, ou seja, será um texto que não caminhará em uma linha reta, com movimentos ora em direção ao ensaio, ora como um relato de experiência, e sempre como um processo, caminhando, procurando caminhos e respostas, enfrentando trilhas que se dividem e se cruzam, se ramificam em várias direções.

Hugues de Varine, em seu texto “O museu comunitário é herético?”, nos auxilia sempre na construção de pensamentos relacionados ao estágio atual dos conceitos e da importância dos museus comunitários.

“O novo museu e mais ainda o museu comunitário, na sua forma mais inovadora, não segue um procedimento, mas, como já se viu, ele é um processo. Seu objetivo não é a instituição nem uma inauguração; ele é a co-construção, na comunidade e sobre seu território pelos membros da comunidade e as pessoas mais ou menos qualificadas que os ajudam, de um instrumento de desenvolvimento a partir de um patrimônio global identificado por seus detentores.” (VARINE, 2005, p.09)

---

<sup>1</sup> José Augusto de Paula Pinto, e-mail: [japp2009@gmail.com](mailto:japp2009@gmail.com). Graduado em Museologia pela UFMG em 2014, Mestrando em Artes, Urbanidade e Sustentabilidade pela UFSJ. Museólogo no Museu de Quilombos e Favelas Urbanas-MUQUIFU, em Belo Horizonte, desde 2014.

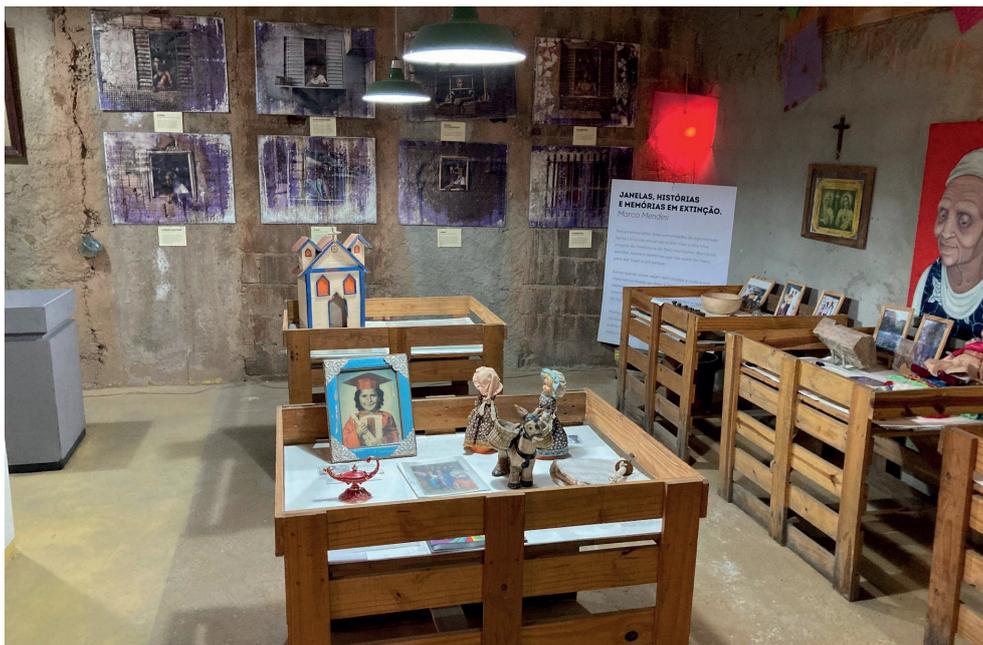
O Museu dos Quilombos e Favelas urbanos-MUQUIFU, como deveriam ser todos os museus comunitários, de território ou de favela, somente tornou-se uma realidade porque, antes de sua abertura oficial em 20 de novembro de 2012, um grupo de moradores do Morro do Papagaio, em Belo Horizonte, reuniu-se na intenção de resgatar e preservar as memórias desse aglomerado de vilas.

A partir de reuniões de alguns moradores, atividades foram criadas, jornais e documentos pesquisados, memórias revividas. Destas ações surge o anseio e necessidade da criação de um espaço de memória. Sem sermos prolixos com a história, simplificaremos ao dizer que o Muquifu, assim, surge na urgência de se preservar objetos e histórias dos moradores, que seriam “obrigados” a deixar suas residências em duas vilas, recebendo apartamentos a serem construídos, ou uma indenização pecuniária para adquirirem outro local de moradia. Retornando da Itália, após terminar uma graduação em defesa e preservação do patrimônio histórico, o Pároco da Paróquia local, Padre Mauro Luís da Silva, coloca o projeto Muquifu em andamento, possibilitando a sua inauguração há quase dez anos.

**Figura 1** - Foto Morro do Papagaio com novos “predinhos”.



Fonte: Acervo próprio, 2022.

**Figura 2** – Foto sala de exposições no Muquifu.

Fonte: Acervo próprio, 2022.

Os museus, sejam os mais tradicionais, sejam os novos museus comunitários, são lugares de preservação da cultura e, a noção de cultura não deve passar pelo indivíduo, ser único e irreproduzível, mas sim pelo grupo do qual ele participa socialmente, já que surge a partir da necessidade humana da não-unicidade, do compartilhamento, do distribuir e “contar” conhecimento entre seus pares. Aí nos debruçamos sobre uma montanha e vemos a cultura seguir adiante sempre, nunca apagada, mas dinâmica, em movimento, renovando e sendo renovada, retratando e sendo retratada. Cultura é conhecimento sempre. Cultura são valores agregados e distribuídos em novos formatos. Cultura é a junção de experiências com o intuito empírico do conhecer, evoluir, politizar, compartilhar, agregando e distribuindo saber, no mesmo formato ou em formatação revitalizada, mas mantendo o cerne que a conduziu até aquele patamar. Museus possuem um conteúdo sempre: cultura e suas memórias, com o dever de identificá-las, preservando e comunicando, seja através de suas exposições, redes sociais, documentos, seminários, publicações.

O tema cultura é complexo e dele temos as mais diversas conceituações e opiniões. No momento interessa a diversidade imbuída neles, assim como a infinita localização do meio ambiente, espaço, e das pessoas, que, ao conviverem e trocarem experiência, “criam” cultura. Ao

mesmo tempo, interferem no seu local de moradia e entorno. Museus são, por excelência, locais onde se vive, explora e distribui cultura. E os museus comunitários, e a Museologia do século XXI, não importa a sua classificação, são de território e sociais; saem dos limites de sua sede e comunicam-se com os espaços vizinhos e as pessoas que ali vivem. Os museus atuais, antigos ou novos, com cinco, vinte ou duzentos anos, voltam-se necessariamente para o tempo atual, vivendo o presente e sempre preservando o que de importante já ocorreu.

Arte, liberdade, sustentabilidade, criatividade, respeito, expressar sincero, afetar e ser afetado, e o afeto enquanto “simples afeto”, são algumas das palavras e expressões que permeiam o inusitado, novo, atual estágio da Museologia Social, do Afeto, no Brasil. O invisível e não palpável do patrimônio das comunidades, alijadas do direito à memória, e jogadas no limbo do esquecimento, assim como os objetos materiais e sempre tocáveis, por desejo dos seus donos, merecem a honra do lugar mais alto do pódio, sempre. São eles os verdadeiros e merecedores de serem chamados e homenageados como heróis do museu. Sem medo do afeto, de afetar ou ser afetado. Inúmeras são as possibilidades e caminhos que se vislumbram, sempre com muita diversidade humana, comunidades periféricas, e faz-se quase desnecessário citar com nenhum preconceito religioso, de gênero ou quaisquer outros. Museus como o Muquifu são inclusivos naturalmente.

**Figura 3** – Foto Exposição “Uma Rainha na Favela” no Muquifu.



Fonte: Acervo próprio, 2022

**Figura 4** – Foto Exposição “Doméstica: da escravidão à extinção” no Muquifu

Fonte: Acervo próprio, 2015

Desde sua inauguração, o Muquifu primou pelo intuito do social comunitário, com a melhoria da vida e o sentimento de pertencimento de seus moradores à história da cidade. A Carta do Rio – Museologia com Afeto, produzida no Rio de Janeiro, em 2013, durante encontro do Movimento Internacional pela Nova Museologia – MINON, afirma que o propósito futuro deveria ser:

“Dar relevo à atuação dos museus sociais, dos museus comunitários, dos ecomuseus, dos museus de favela, dos museus de território, dos museus de percurso e dos espaços museais. Todas essas organizações tiram e põem, fazem e desfazem suas memórias, sentimentos, ideias, sonhos e ansiedades, tensões, medos, e vivem sua própria realidade, sem pedir permissão às autoridades estabelecidas.” (MINON, 2013)

O Muquifu, desde antes de sua abertura oficial, em novembro de 2012, é um museu das imaterialidades, das relações, das histórias e memórias de vida, da não permanência, do não sacralizado. Um museu vivo sempre! Inaugurado com uma exposição sobre os pequenos quartos de domésticas nas residências e apartamentos, em um diorama perfeito (foto acima), já trazia em seu bojo o espírito do incomum, da diversidade, do afeto, do respeito e da participação intensa da comunidade nas decisões, do próprio espaço e do seu caminhar em direção a um futuro promissor.

O Muquifu coloca-se para o Aglomerado Santa Lúcia/Morro do Papagaio, e para a cidade, como um museu não templo. O não ser templo imprime ao mesmo a sua face mais clara, a de museu integrado

à comunidade, onde importa a ressonância que ali se edifica, com os moradores de seu entorno e com a participação desses mesmos moradores, gradualmente, de forma continuada, nas decisões e nas ações do Museu. A noção de um espaço comunitário, e de território, é neste ponto edificada, visto encaminhar-se o Muquifu para assumir variadas ações culturais na comunidade, que em muitos pontos depende de negociações, conversas, dedicação e vontade dos moradores e diversos atores sociais naquele espaço periférico.

Para encerrar estas reflexões faz-se necessário não deixar de citar que a transmissão de conhecimento, o deleite e a fruição têm-se apresentado com intensa transversalidade, onde pontos diversos se tocam, criando conexões que emocionam, seja no contar de uma história ou no simples ato de doar algo sempre muito precioso, mas que agora se compreende, continuará por tempo não determinado a fazer parte da história da comunidade. Instituições como o Muquifu já se faziam necessárias e desejadas (mesmo que de forma inconsciente) pelas comunidades, e o caminho escolhido por espaços museais comunitários e territoriais é acertado e se infla de grandes possibilidades, presentes e futuras; como repositórios dos grupos de favelados e “quilombolas” que, separados das áreas tradicionais do espaço urbano, resistiram na luta cotidiana e agora, que se inserem na vida econômica da cidade, reivindicam a sua inserção nos espaços de memória destas mesmas cidades.

---

## REFERÊNCIAS

BRUNO, Cristina. **Generosidade e Acessibilidade:** A Contribuição da Metodologia Museológica na Construção da Noção de Pertencimento. ABREMC. Disponível online, acessado em 21 de outubro de 2013. Disponível em: <<http://www.abremc.com.br/artigos2.asp?id=17>>

CHAGAS, Mário. **Educação, museu e patrimônio:** tensão, devoração e adjetivação. Patrimônio – Revista Eletrônica do IPHAN. Brasília, 2010. Disponível online, acessado em 11 de dezembro de 2013.

COUTO, Mia. **Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra.** São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

ICOM 2013. Minon, Declaração do Rio - **“Museologia do Afeto”**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://ecomuseus.wordpress.com/minom-conferencias-internacionais/declaracao-do-rio-2013-museologia-do-afeto/>>

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único ao pensamento universal. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VARINE, Hugues de. **O museu comunitário é herético?** ABREMC, 2005. Disponível online, acessado em 11 de dezembro de 2013. Disponível em: <<http://www.abremc.com.br/artigos1.asp?id=9>>



TALBERT IGOR  
*Comadres*  
Fotografia digital/Celular  
Salvador, BA, 2020

# DESLOCAMENTOS ARTÍSTICOS E ESTÉTICOS DO ACERVO DA LAJE DAS PERIFERIAS PARA OUTROS ESPAÇOS MUSEAIS A PARTIR DAS NOSSAS NARRATIVAS

**Vilma Santos<sup>1</sup>**

**José Eduardo Ferreira Santos<sup>2</sup>**

## RESUMO

Esse relato trata das experiências do Acervo da Laje nos últimos anos, quando ocorreram projetos e exposições em outros territórios periféricos e espaços museais centrais, levando as artes das periferias de Salvador para esses territórios. A experiência provocou deslocamentos estéticos e curatoriais, possibilitou uma ampliação das atividades do espaço e visibilidade no Brasil e na cidade do Salvador, produzindo trocas entre periferia e centro no campo das artes visuais.

\*

## O que é o Acervo da Laje?

O Acervo da Laje é uma Casa – Museu – Escola, localizado em duas casas no bairro São João do Cabrito, periferia de Salvador, conta com milhares de obras artísticas produzidas pela população local como bibliotecas, hemerotecas sobre o território do Subúrbio Ferroviário de Salvador, artefatos históricos e conchas. Além disso, o Acervo da Laje promove exposições dentro e fora do território, visitas guiadas, oficinas artísticas e bate-papo na laje, recebendo um público heterogêneo, que vai desde a população local (escolas, moradores, moradoras) até universidades, turistas, curadores e projetos sociais. Considerando que a maioria dos museus concentra-se no centro da cidade do Salvador, o Acervo da Laje é um dos primeiros espaços museais surgidos na periferia. Um ambiente que provoca deslocamentos estéticos dentro e fora da cidade, tencionando as noções de arte, e de centro e periferia. Mantido pela iniciativa própria de

<sup>1</sup> Professora, fundadora do Acervo da Laje. E-mail: [ferreirasantosenator@gmail.com](mailto:ferreirasantosenator@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor, fundador do Acervo da Laje. E-mail: [ferreirasantosenator@gmail.com](mailto:ferreirasantosenator@gmail.com)

um casal de professores, Vilma Santos e José Eduardo Ferreira Santos, o Acervo conta com uma extensa rede de colaboração de moradores das periferias, estudantes universitários, professores/as e agentes culturais. Fundado em 2010, em 2011 o Acervo abre as portas para visitação, sendo que em 2014, durante a 3<sup>a</sup> Bienal da Bahia, foi construído como espaço aberto para visitação, pesquisa e diálogo com toda a cidade por conta da presença das mediadoras Carol Souza e Camila Souza, além da guarda de acervo Lilian Ventura. A bela intera o destas profissionais com a popula o local e, principalmente, as crianças, tornou o Acervo da Laje um espaço de acolhimento e afeto durante essa experiência. Durante a 3<sup>a</sup> Bienal as mediadoras desenvolveram uma série de oficinas de desenho de observa o com as crianças, além de bate-papos na laje sobre temas relacionados às artes nas periferias, que foi se tornando uma atividade contínua na existência do Acervo da Laje.

### **A Casa – Museu – Escola**

O conceito de Casa – Museu – Escola   um dos diferenciais do Acervo da Laje, caracterizado pela possibilidade de que, nos espaços periféricos, as pessoas se sintam acolhidas em estruturas sem a rigidez dos museus hegemônicos. Um espaço periférico onde   possível interagir com as obras, dialogar nos espaços, almoçar, deitar em redes, levar mudas de plantas, estudar em um ambiente permeado de obras de arte, pesquisar sobre o território. Tudo isso em ambientes próximos das nossas vivências, por conta da própria arquitetura das casas das periferias e suas lajes, que são ambientes de socializa o, trabalho e festividades.

Neste sentido, o Acervo da Laje tem como característica o acolhimento e fruic o dentro de casas abertas, nas quais os visitantes vivem a experiência de ter a arte ao seu lado, no seu território, como parte da sua história.

### **Da periferia para as periferias: o projeto #Ocupalajes**

No ano de 2016, sentimos a necessidade de dialogar com outras periferias de Salvador, por conta desse vazio de espaços de arte nestas localidades. Então, neste ano, formulamos o projeto #Ocupalajes, com o intuito de democratizar as artes nas periferias de Salvador, através de

diversas oficinas com artistas das periferias, bate-papos na laje e exposições nas lajes do Subúrbio Ferroviário de Salvador, próximas às residências dos artistas que eram “invisíveis” nos seus territórios. Assim ocupamos as lajes de Plataforma, Tubarão, Periperi, São Caetano, Marback e Vale das Pedrinhas, transformando esses espaços em galerias de arte interativas e trazendo à tona a memória dessas famílias, do bairro e da produção artística local, tendo como eixo curatorial as “encruzilhadas”, ou seja, pontos de encontro entre a arte e a periferia, até então inéditos.

Em 2018 realizamos a segunda edição do #Ocupalajes, ampliando a diversidade de espaços e territórios, ocupando espaços culturais e também as lajes de moradores das vizinhanças com oficinas artísticas nos espaços e depois exposições nas lajes. Percorremos bairros como Alagados, Plataforma, Engenho Velho de Brotas e Itapuã, ocupando os espaços Culturais Alagados, Centro Cultural Plataforma, Solar Boa Vista e Casa da Música. Nesta edição foi muito importante o deslocamento do Subúrbio Ferroviário de Salvador para descobrir que as periferias sentem falta de iniciativas como essa que trazem as artes visuais para os seus territórios nas mais diversas linguagens.

Sobre as oficinas realizadas tivemos pintura em tela, graffiti, escultura em gesso, fotografia, estamparia, mosaico, pintura em tecido, fotografia pinhole, escultura em madeira e alumínio, xilogravura, entre outras, mesclando artistas da periferia e do centro para justamente provocar diálogos intergeracionais e interterritoriais.

As duas edições foram contempladas por editais públicos, visto que o Acervo da Laje é mantido por recursos próprios de Vilma e José Eduardo, recebendo contribuição voluntária de turistas e visitantes de fora do território, pois, para estes a entrada é gratuita. A primeira edição do #Ocupalajes teve patrocínio da Fundação Gregório de Mattos, da Prefeitura de Salvador e a segunda edição da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Outra exposição realizada no Subúrbio 360, localizado na periferia de Salvador, em 2018, foi “Memórias Afetivas do Subúrbio Ferroviário de Salvador”, que mostrou através de conchas, artefatos históricos e fotografias, a beleza do nosso território que era entrecortado pelos trens (agora extintos) e a beleza do mar e das matas, como a do Parque São Bartolomeu, outrora Quilombo do Urubu, chefiado pela Guerreira Zeferina.

## Da Periferia para os centros

Após as experiências com o #Ocupalajes, tivemos outros movimentos de ocupação de espaços considerados centrais como o Teatro Gamboa Nova com a exposição “Os labirintos de Zaca Oliveira”; logo depois, após ganharmos um edital do Goethe Institut para criar o site do Acervo da Laje durante a pandemia surgiu o convite de Keyna Eleison, Pablo Lafuente e Beatriz Lemos para a exposição “A memória é um invenção” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de setembro de 2021 a abril de 2022. A própria diretora artística do MAM Rio veio até nós fazer o convite, o que foi uma experiência maravilhosa, pois passamos dez dias vendo a montagem e a abertura da exposição e conosco foram dez artistas e colaboradores do Acervo da Laje viver essa experiência expositiva dialogando com os acervos do IPEAFRO/ Museu de Arte Negra, de Abdias Nascimento e do MAM Rio.

## Diálogos horizontais

As artes das periferias não podem ser vistas como “artesanato”, apesar de não termos nada contra o termo, mas, de certo, essa expressão invisibiliza artistas que têm uma produção autoral e que precisa ser colocada nos campos das artes, pois implicam, também, em formas de expressão que historicamente foram apartadas do circuito artístico. Neste sentido o Acervo da Laje busca descentralizar essas concepções, trazendo à tona que o dito “artesanato” faz também parte do circuito das artes que foram esquecidas e colocadas em um nível “menor” do que se considera “artes”, que podem ser expostas em galerias e com sua conceituação original de que se trata de artes feitas pelo povo, principalmente das periferias. Quebrar esses estereótipos tem sido uma função exercida pelo Acervo da Laje nos últimos anos, indicando que as memórias e as artes da periferia precisam ocupar outros espaços para “quebrar” a hegemonia existente nos museus mais centralizados e indicar que as periferias estão vivas e produzindo artes que não foram entendidas, analisadas e validadas como tal. Talvez por isso, não tenhamos uma verdadeira dimensão do que é a diversidade das artes brasileiras, sendo importante “furar as bolhas” artísticas ditadas pelos sistemas, pois as periferias sempre foram produtoras de arte negligenciadas e invisibilizadas.

## **O que é arte? A parede de placas, cavernas de canoas antigas, nomes de barcos e placas: o território representado em sua materialidade estética e o choque que isso provocou nas pessoas**

Para nós a arte faz parte do cotidiano e não é essa elaboração muitas vezes canonizada pelo mercado. Por exemplo, na residência artística e na exposição “Subúrbio: uma exposição em três atos”, realizada no MAM Bahia, a convite do seu diretor, Pola Ribeiro, o curador Daniel Rangel e a responsável pelo setor educativo, Bel Gouveia, o que mais chamou a atenção das pessoas foram as paredes repletas de placas de ônibus, placas de venda de geladinho, ou venda de casas, além das conchas, pedaços de ferro da antiga ferrovia do Subúrbio que deixou de existir, além de pedaços de cavernas de barcos resgatadas do mar. Esses artefatos conectaram as pessoas às suas memórias afetivas, por verem expostas pela primeira vez em um museu algo que lhes comunicava e dialogava com suas existências. Importante destacar que nossa curadoria foi feita para dialogar com as pessoas que geralmente não frequentam este museu, que, particularmente, é um dos mais inacessíveis do cidade pelo fato de não contar com um ponto de ônibus no local, além de ter “bilheterias invisíveis” que não permitem o acesso de pessoas das periferias, sendo este um dado histórico, que com muitas iniciativas (oficinas, rodas de conversa, lançamento de catálogo) procuramos quebrar e levar as pessoas para ocupar esse espaço público. Um verdadeiro desafio, pois os museus centrais não estão preparados para receber a população das periferias por diversos motivos, entre eles, a acessibilidade e a mobilidade.

## **A periferia invadindo o centro: a primeira vez de centenas de pessoas no MAM Bahia**

Outro dado muito importante dessa residência artística no MAM Bahia, foi a experiência inédita de um museu central de Salvador convidar espaços de arte periféricos para ocupar seus espaços e realizar diversas atividades e propiciar a entrada de novos públicos, a quantidade de pessoas, das mais diversas idades que disseram em todos os momentos que nunca haviam pisado no referido museu – mostrando como ainda espaços públicos e museais estão distantes da população pelos motivos elencados acima.

Realizamos também diversas rodas de conversa sobre Resquícios: a cidade em suas partes, com o Coletivo Mouraria 53, Arte Moderna e Cultura Popular, com o professor Luciano Santos, Acervos Negros e Insurgentes, com o Zumvi Arquivo Fotográfico, com Lázaro Roberto e José Carlos Ferreira, Oficina de capoeira para crianças com o professor Dentinho, Oficina de desenho e pintura com o artista Zaca Oliveira, lançamento do catálogo da exposição A memória é uma invenção do MAM Rio, com sarau poético de Bruno Black, lançamento do documentário Acervo ZUMVI: o levante da memória, de Iris de Oliveira, lançamento indisciplinado do Atlas das Periferias do IPEA, com a participação da Associação Amigos de Gegê e Moradores da Gamboa de Baixo, Associação de Moradores e Amigos do Centro Histórico (AMACH), Projeto Cultural Arte Consciente de Saramandaia, Associação Beneficente de Moradores de Saramandaia, Associação Nova República em Santa Cruz, Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MBL), Movimento Sem Teto da Bahia (MSTB) e Grupo de pesquisa Lugar Comum, da FAU/UFBA, lançamento do documentário Memórias do Subúrbio: o que é o Acervo da Laje, com direção de Cecília Veras, Diana Miranda, Tainã Pacheco e Yan Azevedo, além dos três dias de festas juninas produzidas por Fabrício Cumming, também produtor da nossa residência artística e exposição. Em todas essas atividades levamos a dinâmica de que o Acervo é Casa – Museu – Escola, levando comidas, bebidas e caldos para confraternizar e celebrar a vida, pois as curadorias em arte precisam lembrar que vivemos em uma país de extrema desigualdade social e é preciso pensar na fruição artística, mas também na alimentação das pessoas, ou seja, as curadorias precisam ser pensadas para pessoas que precisam se alimentar.

Outro aspecto importante da exposição “Subúrbio: Uma Exposição em Três Atos” é o fato de que todos/as os/as artistas ou a maioria presentes na exposição nunca participaram de exposições no MAM Bahia ou em outros museus da cidade. Entre os meses de abril e julho de 2022, novas obras passaram a ser acrescentadas, com um processo curatorial dinâmico, trazendo obras de artistas que já compunham o Acervo da Laje e jovens talentos que foram convidados/as.

**Conclusão: quando nos veremos nas exposições e nos reconheceremos nelas – a arte periférica invadindo o mundo dos nichos das artes “consagradas” pela elite. Quais curadorias queremos?**

As questões trazidas neste relato de experiência apontam para uma maior valorização das artes produzidas nas periferias, a partir de nossas curadorias, quebrando a hegemonia das artes e indicando que as periferias estão atuantes nos campos das artes, da memória e da produção artística e estética dentro das cidades e que é preciso, também ocupar esses espaços com arte e memória para ressignificar essas territorialidades estigmatizadas. Também consideramos importantes fazer os movimentos de deslocamentos estéticos e artísticos, ocupando espaços museais centrais como forma de provocar diálogos, encontros e atrair novos públicos para ocupar esses espaços de arte.

Queremos, também, que as periferias sejam conhecidas pela diversidade da sua produção artística e cultural.

Espaços como o Acervo da Laje surgem para documentar e promover a visibilidade dessa produção e tornar possível que ela seja conhecida pelas pessoas de diferentes contextos e territórios, com curadorias que tenham a nossa autoria.

---



ELIAN ALMEIDA

*Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Beatriz Nascimento,  
Maria Auxiliadora da Silva e Djamila Ribeiro (Vogue Brasil)*

Acrílica e pastel oleoso sobre tela

Rio de Janeiro, RJ, 2022.

Cortesia Elian Almeida e Galeria Nara Roesler

photo © Raphael Salim

---

**ARTE,  
PATRIMÔNIO E  
REPRESENTAÇÕES**

---



EDGAR KANAYKŌ XAKRIABÁ  
*Festa das águas*  
Fotografia digital  
Aldeia Inbiruçu, Povo Pataxó, MG, 2018

# ENTRE FLORESTA E IGARAPÉS: UMA REFLEXÃO SOBRE O MÍTICO E O SIMBÓLICO NA FESTA DO JACARÉ DO POVO INDIGENA ASSURINI DO TROCARÁ

Maria Gorete Cruz Procópio<sup>1</sup>  
Nazaré Cristina Carvalho<sup>2</sup>

## RESUMO

O presente estudo analisa a Festa do Jacaré, ritual realizado pelo povo indígena Assurini no Pará, povo falante do Tupi-Guarani e habitante da Aldeia Trocará no Município de Tucuruí. O aspecto central do ritual é o momento da captura da espécie de jacaretinga realizada por homens Assurini, principalmente, os considerados obedientes das regras mítica e simbólica dessa festa, seguido por dança com o animal.

**Palavras-chave:** Índios. Festa do Jacaré. Mítico. Simbólico.

\*

## Introdução

Na aldeia Assurini do Trocará podemos perceber através dos relatos de alguns de seus habitantes que muito dos seus traços culturais, estão sendo cada vez mais inseridos no cotidiano deste povo, mesmo em meio às mudanças que levaram a transformação de muitas práticas realizadas antigamente por esses sujeitos que buscam cada vez mais continuar repassando os saberes tradicionais, como de suas danças, suas músicas, seus ritos e muitos dos costumes, como forma de resistência e identificação étnica. Essas manifestações são inseridas não apenas pelos mais velhos e lideranças, que de certa forma são os porta-vozes da comunidade, e procuram sempre manter no cotidiano desse povo tais práticas, tendo as crianças e jovens como agentes de transmissão cultural, visto que é possível observar nos momentos de diversão e brincadeiras, que realizavam

<sup>1</sup> Prof<sup>a</sup> Mestra, atuando como Técnica em Educação na Universidade do Estado do Pará-UEPA, E-mail: [anjoete@yahoo.com.br](mailto:anjoete@yahoo.com.br).

<sup>2</sup> Prof<sup>a</sup> Adjunta da Universidade do Estado do Pará-UEPA, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Educação. E-mail: [n\\_cris@yahoo.uol.com.br](mailto:n_cris@yahoo.uol.com.br).

de forma descontraída no centro da aldeia, através de danças, cantos e pinturas, que imitam as práticas e vivências dos mais velhos, e assim, repassam seu legado cultural para as novas gerações.

Nesse sentido, percebemos que a vivência do povo Assurini é carregada de danças, cantos e festas, tais características são parte atuante de seus traços culturais e religiosos, trazendo ao longo dos anos juntamente a seus habitantes um inestimável valor da diversidade cultural. Visto que as diversas festas de iniciação praticadas pelos Assurini em sua comunidade trazem consigo um grande valor religioso em sua realização fundamentalizando a religiosidade Assurini justamente porque tais festas apresentam em suas ritualizações fortes crenças míticas e ritos que são fatores caracterizantes da religiosidade indígena.

Em meio a tais festas, a Festa do Jacaré merece destaque pelo forte valor simbólico, mítico e religioso que a caracteriza. Para os habitantes da comunidade Assurini, essa festa é composta de um significado estreitamente interligado às práticas religiosas desse povo, possuindo uma grande complexidade em sua realização, exercendo todo um significado simbólico que caracteriza os traços religiosos e culturais dessa comunidade indígena.

A Festa do Jacaré é carregada de espiritualidade e sua participação é restringida exclusivamente aos homens, sendo que a mulher apenas pode observar, não havendo participação direta, podendo comer a carne do Jacaré somente após seu marido e os demais homens se alimentarem e levarem para suas casas a porção destinada às esposas. Da mesma forma, o próprio homem deve seguir as determinações estabelecidas no processo de ritualização, como por exemplo, se abster de relações sexuais nesse período, haja vista que podem ser remetidos de consequências graves se não seguir as determinações. Conforme os relatos dos Assurini, no passado já houve indígena que perderam a vida por desobedecerem as regras desse ritual que para eles é considerado sagrado.

Deste modo, o processo de ritualização dessa festa é muito minucioso, de modo que os Assurini precisam seguir com rigor todas as orientações de seu líder espiritual que nesse caso é o pajé, logo se desrespeitá-lo pode ser arremetido a graves consequências, que podem até lhe tirar a vida. Dessa forma, na cultura religiosa dos índios Assurini, na realização de suas festas, busca-se manter o respeito em torno da palavra dos mais velhos e

sábios da aldeia, e principalmente em torno da figura do pajé, mas devido a sua ausência, tal função é designada às demais lideranças que passaram também pelo processo de ritualização como forma de revalidarem e tornarem cada vez mais ativa a palavra dos mais velhos junto aos demais moradores da Aldeia Assurini do Trocará.

### **A festa como um evento multicultural**

As festas são capazes de colocar em destaque os conflitos e as exigências de uma vida controlada de acordo com a própria natureza humana, a qual considera a religião e as festas como elementos que refazem e fortificam o espírito exausto da vida do homem, que possui uma dura rotina de trabalho, mas que no momento da festa tenta imaginar uma vida menos tensa e mais livre, mesmo que seja de forma momentânea.

Podemos entender a festa como um evento multicultural que perpassa por todas as culturas, sendo vista como um importante elemento para compreender os diferentes aspectos que caracterizam um grupo social. Essas discussões nos possibilitam dizer que as festas se incluem tanto nos estudos dos rituais festivos quanto nas festas rituais.

A festa religiosa acabou sendo definida como um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, para a ruptura solene de uma proibição (DURKHEIM apud AMARAL, 1998, p. 15), em razão de que a festa possui uma função libertadora no decorrer de sua prática, porque realiza a transgressão do sagrado, manifestando a sacralidade das normas da vida social. Essas normas foram violadas por meio das alterações e das inversões da ordem nela estabelecidas pelas barreiras sociais, que tinham a função de fraternidade nas relações comuns que se instituíam no decorrer da vida, para separar e classificar os sujeitos que participavam das diferentes festas.

No Brasil colônia, os mandatários estabeleciam as medidas de normatização que deveriam ser usadas pela elite e pelo povo no momento de suas festas. Sustentavam uma farsa, das fantasias utilizadas para o divertimento entre diferentes culturas, se destacando, no caso do Brasil, a negra e a indígena, as quais viam os momentos festivos como um espaço comum para suas trocas culturais, visto que as festas coloniais eram embaladas pela cultura europeia. Outro momento festivo, segundo

Del Priore (1994, p. 13), ocorria na produção agrícola, que reunia os sujeitos para celebrar, agradecer ou pedir proteção para a repetição dos ciclos agrícolas que faziam parte da vida desses sujeitos.

Percebemos que essa é uma prática histórica que ainda está muito presente entre alguns grupos que compõem a nossa sociedade, como o dos índios Assurini, que até os dias atuais realizam algumas de suas festas, como a do mingau de inajá, para celebrar o momento de fatura desse fruto em sua comunidade.

A festa é um elemento de comunicação entre os diferentes grupos de nossa sociedade, de tal modo que ela acaba expressando a religiosidade que envolve esses sujeitos. A festa se relaciona com o homem e com a sociedade em toda sua existência, nos seus múltiplos aspectos, uma vez que todas as civilizações de todos os tempos reconheceram suas festas como uma ligação de sentimento e pertencimento de uma determinada comunidade (RUBIM, MIRANDA, 2012, p.8).

A Festa do Jacaré altera o cotidiano dos índios Assurini no decorrer de sua realização, pois eles não conseguem manter o tempo da festa inalterado, visto que, segundo Da Matta (1985, p. 35), nas festas o tempo pode ser acelerado ou vivido como tal, porque na rotina os espaços específicos estão equacionados socialmente à atividade específica, pois a festa envolve um cerimonial, um ritual e um momento solene.

A festa ritualiza momentos profanos e sagrados, os quais poderão estar relacionados ao grupo de acordo com sua instância comunitária que apresente um passado tradicional e busque manter atualizadas suas significações para expressar as relações simbólicas formadas no seu contexto social. Isso pode ser percebido na Festa do Jacaré na aldeia Assurini, em que os indígenas buscam reunir elementos que incentivem a continuidade de sua tradição, e a Festa é um momento que oferece oportunidade para expressar suas crenças e transmitir aos mais jovens seus conhecimentos e suas tradições.

As festas possuem a capacidade de produzir as fronteiras e os limites que giram em torno dos diferentes elementos que determinam a ideia de pertencimento de um grupo, de acordo com as dinâmicas que precisam constantemente ser ritualizadas. Segundo Tedesco:

as festas possuem conexões com os tempos sociais, coletivo, lineares e cíclicos da safra, o calendário e relógios expressam a multiplicidade de experiências do homem com o tempo, o espaço, a natureza humana, as

ideologias, as visões de mundo, a história do homem e sua construção social, para a vida em sociedade, envolvendo saberes e fazeres de sua relação com a natureza (TEDESCO, 2007, p. 27).

O ambiente festivo passa a se constituir como um local de expressão de tempo múltiplo e complexo, que possui uma função social capaz de incorporar a aprendizagem, partilhando conhecimentos de comunhão e comunicação, que legitimem e reconheçam a luta por suas interpretações ritualísticas de acordo com sua tradição cultural, de modo que as festas de determinados grupos sejam entendidas como um espaço carregado de historicidade que se centralize pelos vieses culturais de sua etnia, para que seja um evento arquitetado para tentar estabelecer a continuidade de um processo histórico que faz parte da vida de um povo.

Por essa razão, compreendemos que a festa é um importante campo de observação que projeta simbolicamente a representação de mundo de um determinado grupo social, como fazem os índios Assurini através de suas diferentes festas culturais.

### **Universo cultural dos Assurini: entre o mítico e o simbólico**

O universo cultural dos Assurini é carregado de crenças, por isso é importante pensar em um povo que possui seus cultos, cantos, danças, calendários sagrados, pajés, rituais e festas, que são elementos característicos de sua tradição e que se manifestam no seu cotidiano por meio de suas práticas culturais.

As crenças e tradições estão presentes nas diversas festas dos Assurini, e algumas delas merecem destaque pelo forte valor simbólico e religioso que apresentam, como a Festa do Tabaco, o Ritual do Mingau de Inajá, a dança das Tabocas, a Festa do Peixe e a Festa do Jacaré, dentre outras. Nessa discussão damos destaque para a Festa do Jacaré, por ser uma das manifestações culturais que possuem inúmeros significados entre os habitantes da aldeia Trocará e por ser um ritual que está ligado às práticas religiosas desses indígenas por meio do seu simbolismo cultural.

Os rituais como da Festa do Jacaré são reproduzidos a partir da memória de seus anciões, em um intenso processo de ressignificação, de acordo com as características de seu grupo para a formação de uma identidade individual que busque entre esse povo um sentido coletivo de

pertencimento, para que cada vez mais os Assurini sintam-se fortalecidos na sua cultura. A Festa do Jacaré entre os Assurini busca reafirmar seus laços de pertencimento étnico e cultural, tendo em vista que essas festas apresentam características específicas de seu povo, de tal modo que esse é um processo que reforça a memória desses indígenas.

Compreendemos que a Festa do Jacaré é uma das cerimônias que preparam simbolicamente esses indígenas para manter contato com os seres sobrenaturais, os quais eles acreditam que estão presentes nesse ritual, no momento que estabelecem um forte diálogo com esses seres, de modo que essa festa só é realizada quando os Assurini precisam descobrir algo de errado que esteja acontecendo em suas aldeias, como, por exemplo, um namoro às escondidas, um desvio de verba e outros fatos que nesse caso possam estar ocorrendo e que poderá ser revelado por meio das letras das músicas próprias desse ritual. No decorrer de sua prática, gradativamente vão surgindo algumas das características das pessoas que cometeram um ato dessa natureza.

Diante disso, confirma a crença dos Assurini nos seres sobrenaturais que se manifestam nesse ritual, que é realizado somente em época de seca, nos meses de setembro ou novembro, considerado por esses indígenas um mês propício para a captura do Jacaré, que é o elemento principal dessa manifestação cultural e está relacionado ao calendário da atividade de caça, de modo que eles buscam realizar essa festa obedecendo os ciclos da natureza, quando fica mais fácil capturar os jacarés nos lagos e nos igarapés de sua reserva.

Por isso, faz-se necessário que os Assurini obedeçam o período adequado para sua realização, do mesmo modo que ela só deve ocorrer se eles conseguirem capturar o jacaré, já que esse ritual é também uma forma de os Assurini exaltarem o poder desse animal e o respeito que eles têm por todos os elementos que vêm da mãe natureza.

Essa festa foi destacada por Andrade (1992, p. 114) como uma inversão do ritual da Festa do Mingau de Inajá, em que as mulheres figuram como personagens centrais, ao passo que na Festa do Jacaré são os homens que oferecem o alimento produto da caça do jacaré, e as mulheres não podem participar diretamente desse momento festivo, pois as mesmas são consideradas como seres sensíveis ao espírito do mal, de modo que elas ficam apenas de longe, observando.

As mulheres, além de não poderem participar desse ritual, também não podem comer a carne do jacaré, a não ser que seu esposo, no decorrer do ritual, marque com um fio o pedaço de jacaré que ele deseja oferecer à esposa depois que ele e os demais homens tiverem se alimentado. O pedaço de carne, ao ser marcado, não poderá ser retirado por uma outra pessoa, e a mulher só pode comer o pedaço da carne do jacaré em sua casa, conforme afirmam os Assurini.

Ao se alimentarem do jacaré, os Assurini precisam enterrar os ossos em um buraco, para não correrem o risco de serem atingidos pelo feitiço que os mesmos chamam de Wareria e que, conforme esses indígenas, está presente nos ossos desse animal. Esse é um ritual no qual eles devem obedecer criteriosamente todas as suas determinações, inclusive a de se abster de relações sexuais nesse período, em virtude de que possam ter consequências graves caso não cumpram algumas de suas exigências.

Para os Assurini a desobediência das regras da Festa do Jacaré pode ser algo fatal na vida dos índios Assurini, em virtude de que esse é um ritual muito minucioso, por lidar com os espíritos que somente o seu líder espiritual, que nesse caso é o pajé, tem o poder de afastar. Por essa razão, eles buscam sempre manter o respeito em torno da figura do pajé, pois acreditam que ele é a pessoa mais preparada para lidar com os espíritos que se manifestam nesse ritual.

Para os Assurini, a Festa do Jacaré está relacionada ao sagrado e possui uma natureza mágica, vinculada ao seu ciclo de vida, considerando que ela se volta para a preparação dos jovens da comunidade para que no futuro possam vir a ser um pajé. Caso contrário, essas práticas podem estar condenadas ao desaparecimento, em razão das novas condições de vida dominantes em seus grupos.

Atualmente, os jovens não têm demonstrado interesse em dar continuidade às tradições de seu povo. Por essa razão, algumas festas rituais, como a do Jacaré, vêm se enfraquecendo entre os Assurini, que deixaram alguns anos de realizar essa prática cultural, retomada por eles em sua comunidade no ano de 2008. Acreditamos que a retomada desse ritual marca um processo de valorização de sua cultura tradicional, pois permite despertar no jovem o interesse em aprender os conhecimentos advindos dos pajés, que para esses indígenas são os que guardam a história que está nos cantos, nas rezas e nos mitos de seus rituais.

O falecimento do antigo pajé Nakawaé contribuiu para que houvesse o enfraquecimento nos rituais da aldeia, do mesmo modo que também deixou seu povo desprotegido, podendo ser afetado diretamente por diversos males que deixam os Assurini doentes. Entre eles, não existe mais um pajé como Nakawaé, a quem recorrer nos momentos que necessitam da cura para os seus males, pois esta era uma de suas funções enquanto pajé.

Esse fato revela que muitos dos valores tradicionais desses indígenas vêm sendo esquecido, provocando o declínio de rituais como esse realizado pelo pajé Nakawaé. Hoje, os Assurini estão vivenciando a falta de rezadores em sua comunidade, que conta apenas com alguns candidatos a pajé, haja vista que alguns conhecimentos fundamentais para a formação de um pajé se perderam com a morte dos seus maiores líderes espirituais, que tinham o poder de se comunicar diretamente com as divindades, de modo que até hoje os Assurini sentem sua falta, porque para eles o pajé é um grande conhecedor de seus rituais, e um dos maiores símbolos de sua religiosidade.

A festa de iniciação para a formação do pajé realizada historicamente pelos Assurini apresentava um caráter simbólico que manifestava parte do misticismo e da religiosidade desses indígenas que se utilizavam dessa prática ritualística para repassar ao seu povo muitos de seus conhecimentos tradicionais o que contribuía para eles manterem vivos os seus traços culturais. Fato como esse evidencia que, entre esses indígenas, existe uma luta constante para a transmissão de seus valores culturais e religiosos, considerando que a figura do pajé possui um papel importante para a continuidade de suas tradições.

Os Assurini possuem em suas aldeias uma das maiores representações simbólicas para a formação do pajé, que é a Tekatáwa, uma casa de ritual onde eles realizam todas as suas festas. Historicamente esse foi um local muito utilizado pelo pajé Nakawaé, que nela passava horas se preparando para participar das festas de iniciação do pajé, e também da Festa do Jacaré.

A Festa do Jacaré é um ritual realizado anualmente pelos Assurini, quando nessa ocasião eles se reúnem em uma de suas aldeias para a celebração desse ritual, que no passado era reservado somente para esses indígenas e hoje já permite a participação restrita dos não índios.

Entretanto, eles continuam mantendo alguns segredos desse ritual, principalmente aqueles presentes nas suas músicas e que não podem ser repassados para os não índios, em razão das consequências que podem levar à morte caso não mantenham os segredos dessa tradição.

Os conhecimentos advindos do ritual da Festa do Jacaré, conforme testemunho dos índios Assurini, teriam ocorrido mais vezes sob a liderança dos pajés Sakamiramé e Nakawaé, os quais participavam da realização desse ritual, que na maioria das vezes é conduzido pelos líderes mais velhos da comunidade, pois são eles que detêm um maior conhecimento sobre a cultura tradicional de seu povo, por isso são considerados como sábios.

Segundo os Assurini, para celebrar o ritual da Festa do Jacaré, é necessário que os homens sigam todas as suas exigências e também demonstrem para sua comunidade que possuem interesse em aprender todas as músicas e danças que envolvem esse ritual, de maneira que procurem sempre estar atentos aos conhecimentos repassados pelo pajé.

No dia da realização desse ritual, a aldeia escolhida para esse momento deve apresentar uma situação que permita oferecer estadia e alimentação para os convidados de outras aldeias, sobretudo para que se possa viver momentos de alegria, com muita tranquilidade, visto que essa festa deixa o povo Assurini muito feliz, porque eles buscam através nesse ritual reviver parte de sua história como nos tempos passados, quando ainda não possuíam o contato com o homem branco. Por isso, a Festa do Jacaré é um dos rituais mais importantes e complexos de sua tradição, pois dela dependem para esclarecer alguns fatos que possam ocorrer entre seu povo.

### **Considerações finais**

Percebemos que o ritual da Festa, entre os Assurini, se insere nas tramas e teias de saberes existentes nas relações da vivência cotidiana desses indígenas, se entrelaçando nos atos da prática desse ritual, em que ocorre um processo intenso de transmissão dos conhecimentos tradicionais desse povo, por meio da oralidade, exaltando os elementos simbólicos, que nela existe tomando por base as referências do universo cultural desses indígenas.

Os gestos e as técnicas adotadas no decorrer do ritual da Festa do

Jacaré revelam os diferentes saberes que são transmitidos pelos índios mais velhos de sua aldeia, considerando que eles detêm um maior conhecimento a respeito da tradição de seu povo, e estão presente em todas as etapas e ciclos anuais desse ritual que faz referência ao calendário da caça dos Assurini. As etapas de preparação e execução da celebração desse ritual são realizadas anualmente para reatualizar os fazeres e dizeres de sua tradição que perpassam de geração em geração entre esses indígenas.

Os fazeres e dizeres presentes no ritual da Festa do Jacaré potencializam a ação educativa que se faz presente no momento da transmissão dos conhecimentos de diferentes saberes inscritos também nesse ritual, principalmente no decorrer de sua realização, em que podemos perceber alguns momentos de ensino e aprendizagem dos Assurini entre as gerações. Eles ocorrem no espaço de sua aldeia que tem um ambiente propício para esses momentos em que os indígenas também trabalham a construção da pessoa Assurini.

A interação simbólica, no universo cultural desses indígenas, dá o poder para pensar a relação do ser, do saber e do conhecer o seu mundo nas múltiplas formas de apreensão da realidade. Nisso reside a ação educativa do ser, no estar junto, no relacionar-se com o que há no mundo dos Assurini, e com o que há em si. Tais processos educativos estão imbricados ao sistema cultural, os quais existem como forma de educação compartilhada, que auxiliam na permanente construção do corpo social Assurini, implicando num modo de conhecer o mundo, o qual é herdado pela tradição do seu povo.

Fatos dessa natureza contribuem para que um ritual como o da Festa do Jacaré seja lembrado no universo cultural desses indígenas, pelos antigos habitantes de suas aldeias, que buscam por meio desses processos reforçar a importância da valorização cultural do seu povo, de modo que diariamente esses indígenas também estão exercitando outras práticas culturais como a pintura corporal, que faz parte de sua tradição, no sentido de fortalecer sua identidade étnica.

Assim, os sábios de suas aldeias nos dias atuais tentam despertar nos jovens o interesse pelas práticas de seus rituais, para que eles possam manter o conjunto de valores e possam garantir a continuidade dos antigos modos de viver de seu grupo, por meio das relações sociais internas desse grupo, que vêm tentando ser preservadas pela prática do ritual da Festa do Jacaré.

A partir desses fatores, percebemos que cultura Assurini se mantém viva entre seu povo, já que esses indígenas compreendem que a cultura é o que lhes identifica como sujeitos que possuem uma diferença cultural, principalmente quando os mesmos veem, no cotidiano de suas aldeias, jovens e crianças exercitando, por exemplo, a língua, a pintura corporal, danças e ritos que lhes são próprios, o que permite dizer que a cultura desse povo é carregada de sentidos e significados, que lhes são atribuídos com o poder de alegrar a vida e colocar em movimento os elementos contidos na natureza, e carregados de simbolismo, como, por exemplo, as pinturas corporais que podem simbolizar alguns animais de sua reserva.

Esses enunciados orais demonstram que os ritos e os mitos entre os Assurini possuem diversas formas de apresentação e finalidade no contexto desses indígenas e, por meio dessas práticas, demonstram a forte relação que possuem com o sobrenatural no cotidiano de suas aldeias, quando, através da mesma, expressam uma espécie de saudação aos elementos da natureza, evidenciando as diferentes formas e maneiras de invocar e louvar os seres sobrenaturais.

---

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita de Cássia. **Festa à Brasileira**. Significados do festejar no país que “não é sério”. Tese (doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP. 1998.

ANDRADE, Lúcia Mendonça Morato de. **O Corpo e o Cosmos**: relações de gênero e o sobrenatural entre os Asuriní do Tocantins. Dissertação (mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP. 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

PRIORE, Mary Del. **Festa e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja. **Estudos da Festa**. Salvador: Edufba, 2012.

RAMOS, Alcida Rita. **Sociedades Indígenas**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

DA MATTA, Roberto. **A Casa & a Rua**: espaço, cidadania e mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1985.

TEDESCO, João Carlos; ROSSETTO, Valter. **Festas e Saberes**. Artesanatos, genealogias e memória imaterial na região colonial do Rio Grande do Sul. Passo Fundo: Ed. Méritos, 2007.



PAISAGENS MÓVEIS - um duo feminino de arte  
*Quando o tempo dura uma tonelada*  
Fotografia em película 120mm – revelação caseira com químicos de  
revelação, água do rio Paraopeba e pó de minério de ferro.  
Brumadinho, MG, 2021

# A FOLIA DE REIS DE PARACATU DE BAIXO

**Luiz Antonio Guerra<sup>1</sup>**  
**Paula Pflüger Zanardi<sup>2</sup>**

## RESUMO

A Folia de Paracatu de Baixo, há mais de um século, leva a devoção ao Menino Jesus aos lares de comunidades e distritos de Mariana (MG), sendo uma das celebrações religiosas mais importantes da região. Entretanto, em 2015, a comunidade foi soterrada pelo rejeito tóxico do rompimento da barragem de Fundão. Desde então, os folieiros despojados de seu território têm lutado para manter viva a Folia que dá sentido a suas vidas.

\*

A Folia de Paracatu de Baixo<sup>3</sup> existe há mais de um século, levando a devoção ao Menino Jesus aos lares de comunidades e distritos de Mariana (MG), sendo uma das celebrações religiosas mais importantes da região.

Desde a década de 1950, José Patrocínio de Oliveira assumiu a função de capitão da Folia, ou seja, aquele que puxa o canto das toadas, além de se encarregar da organização e manutenção do grupo de fiéis. Conhecido por seu Zezinho, ou Zé Telheiro, ele nasceu no ano de 1930 em Paracatu de Baixo, subdistrito de Mariana, onde passou toda a sua vida. Zezinho começou a acompanhar os folieiros com nove anos de idade e,

<sup>1</sup> Luiz Antonio Guerra é bacharel em Ciência Política; licenciado, mestre e doutor em Sociologia. Em 2021, obteve o título de doutor em Sociologia, pela Universidade de São Paulo (USP) com a tese "Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira", que foi reconhecida com o Prêmio CAPES de Teses 2022 e o Prêmio Sílvio Romero do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (CNPFCP-IPHAN). É professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), campus Parintins. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5060131949403823>. E-mail: [guerra.luizantonio@gmail.com](mailto:guerra.luizantonio@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN e bacharela em Ciências Sociais pela UFSC. Atua como assessora técnica aos atingidos e atingidas pelo rompimento da Barragem de Fundão em Mariana (MG) pela Cáritas. Foi consultora UNESCO para a Superintendência do IPHAN no Pará, atuando como gestora de políticas públicas na área do patrimônio imaterial. Realizadora do acervo virtual Cantigas do Jarê ([www.cantigasdojare.com.br](http://www.cantigasdojare.com.br)), e do museu virtual Mariana Território Atingido ([www.territorioatingido.com.br](http://www.territorioatingido.com.br)). Na produção audiovisual, atua com pesquisa, filmagem e montagem de filmes documentais e etnográficos, baseando-se em metodologia compartilhada com os detentores do patrimônio imaterial. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0421205259737922>. E-mail: [paula.zanardi@gmail.com](mailto:paula.zanardi@gmail.com). Audiovisual: <https://bityli.com/EDCIPmZ>

<sup>3</sup> Uma versão anterior deste texto compõe o Museu Virtual Mariana Território Atingido e está disponível no endereço: [www.territorioatingido.com.br](http://www.territorioatingido.com.br)

posteriormente, passou a ser o Capitão do cortejo, guiando o grupo ano após ano. Desde então, a Folia de Paracatu de Baixo tem atraído centenas de devotos e visitado grande número de lares de localidades vizinhas.

Como Capitão, coube a seu Zezinho promover a união e a motivação do grupo, a definição do trajeto da peregrinação, a conformação de todo o ritual festivo-religioso e, sobretudo, a continuidade e a transmissão do conhecimento popular dos saberes para as novas gerações. Ao lado do Capitão, agregou-se um grupo rotativo de aproximadamente quinze folieiros: porta-bandeira, palhaço, cantores e músicos – tocadores de caixa (também chamada de bumba), pandeiro, xique-xique, sanfona, violão e viola. Zezinho tocava a caixa na maioria das vezes e também portava a bandeira, levando-a durante a caminhada.

O cortejo da Folia de Paracatu tradicionalmente ocorre de 26 de dezembro até 6 de janeiro, dia de Santos Reis. A rota perpassa comunidades vizinhas como Monsenhor Horta, Águas Claras, Paracatu de Cima, Pedras, Furquim, Borba e Ponte do Gama.

Por mais de meio século, Seu Zezinho foi liderança reverenciada em toda a região, responsável também pela Festa do Menino Jesus. No mês de junho, ele já começava a organizar o festejo, valendo-se das esmolas da Folia realizada no ciclo natalino anterior. Era no giro do ciclo natalino que seu Zezinho convidava as comunidades vizinhas e outros grupos de folias e congados para a festa de Menino Jesus em setembro<sup>4</sup> do ano seguinte. Esta festa é realizada desde 1961 e já está consolidada no calendário litúrgico da região. Quando os recursos eram insuficientes, seu Zezinho financiava do próprio bolso os custos restantes.

A festa para o Menino Jesus era realizada em preparação para o giro da Folia e recebia o congado, bandas filarmônicas (como a Sociedade Musical de São Caetano, de Monsenhor Horta) e folieiros de outras comunidades. Naquela celebração, aconteciam danças de fitas, eram instalados brinquedos para crianças e tocava-se música na praça. Igualmente, a Folia de Paracatu de Baixo era convidada a participar dos festejos das comunidades vizinhas, compondo uma série de eventos litúrgicos e fortalecendo as relações de troca entre as comunidades.

O lar de Zezinho abrigava todos os instrumentos musicais e demais objetos sagrados dos folieiros, além de ser o ponto de encontro de onde

<sup>4</sup> O festejo para o Menino Jesus era realizado em dezembro, no contexto natalino. Contudo, por ser uma época de fortes chuvas na região, a festa foi transferida para setembro, no intuito de garantir a presença dos visitantes.

se iniciava a caminhada e, de maneira mais ampla, se concentrava a sociabilidade do povoado, sendo frequentado por toda a comunidade católica da região.

A estrutura da casa de seu Zezinho em Paracatu de Baixo refletia a centralidade que a Folia tinha na sua vida, bem como a sua própria centralidade nos festejos, que chegavam a receber mais de quinhentas pessoas. O presépio, a bandeira e os instrumentos ficavam expostos na sala principal da sua residência, para visitação dos devotos. A  se encontravam e se alimentavam os envolvidos na prepara o do grande almoço da festa, servido a toda comunidade. Anexo   casa, havia um barracão de tr s c modos, coberto de telha, onde se guardavam os instrumentos musicais, indumentárias, livros de cânticos, bandeiras, imagens, documenta o e registros tanto da Folia, quanto do cemitério local, pelo qual seu Zezinho era responsável. Todas as telhas das constru es eram produzidas pelo próprio Zezinho, mestre artífice da constru o tradicional, que sabia fazer "todo tipo de coisa", inclusive o conserto dos instrumentos do grupo.

Entretanto, no final do ano de 2015, a comunidade de Paracatu de Baixo, localizada a 25 km da sede do município de Mariana, foi soterrada pelo rejeito tóxico do rompimento da barragem de Fundão da Samarco, empresa de propriedade das multinacionais Vale e BHP Billiton, duas das mineradoras mais lucrativas do mundo. A residência do patriarca foi totalmente destruída pela lama. Nas palavras de Maria Geralda, filha de Zezinho: "A lama levou a casa de porteira fechada".

Com a casa, foram-se todos os bens salvaguardados por Zezinho: tanto da Folia – como registros escritos e fotográficos, trajes e instrumentos –, quanto do cemitério – como livros de tombo, certidões de óbito e guias de enterramento, documentos antigos que testemunhavam parte fundamental da história dos moradores de Paracatu.

Dias após a passagem da lama, Zezinho retornou com os filhos   sua comunidade devastada, conseguindo salvar apenas a bandeira do Menino Jesus, intacta, que hoje carregam como um símbolo de sobrevivência e resistência da fé popular. A bandeira foi vista como um milagre anunciando a continuidade da Folia, que, aos poucos, vem sendo reconstruída pelos filhos de seu Zezinho, com auxílio do grupo "Amigos do Menino Jesus", e parco apoio institucional da Funda o Renova<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A Funda o Renova   a entidade criada por meio de Termo de Transa o e Ajustamento de Conduta (TTAC), que representa as empresas-r s (Vale, Samarco e BHP Billiton) na repara o dos danos causados pelo rompimento da barragem de Fundão.

Também foi encontrado no meio da lama o mastro da bandeira. Tendo nas celebrações religiosas a motivação da sua vida, Zezinho não esperou a reparação devida pelas empresas-rés, e com recursos próprios comprou toalhas para a igreja, um andor e três arcos para as bandeiras de Menino Jesus, Santo Antônio e Nossa Senhora Aparecida, entre outros itens, que hoje estão sob a guarda de sua filha Maria Geralda. Completamente despojada dos seus recursos materiais, a Folia conseguiu ainda reunir doações para seguir a sua peregrinação, como sanfonas e percussões industriais. Entretanto, alguns instrumentos adquiridos após o rompimento foram novamente perdidos, porque já não havia local adequado para o seu armazenamento. E ainda, a viola, entre outros bens, até hoje não conseguiram reaver.

O desastre-crime fez com que todos os habitantes de Paracatu de Baixo fossem desterritorializados, espalhados por Mariana e seus distritos, com graves consequências para a sociabilidade da comunidade, em especial para a Folia, essencialmente movida pelo sentimento de coletividade. Seu Zezinho passou a viver em uma casa alugada no centro da cidade de Mariana, enquanto aguardava a indenização e reassentamento.

Seu Zezinho faleceu em 2021, com 91 anos, sem ter recuperado completamente os seus bens materiais e sagrados, subitamente espoliado pela consequência nefasta da atividade mineradora na região onde nasceu e viveu toda a sua vida. Atualmente, os filhos de Zezinho, sobretudo Nié, Maria Geralda e Elias, são os responsáveis pela Folia, tendo se comprometido a não deixar a folia acabar, em respeito ao desejo do seu pai que sempre rogou para que dessem continuidade ao festejo.

### **Instrumentos e indumentárias**

Dentre os vários instrumentos musicais que o Sr. Zezinho guardava com muito zelo para o grupo de festeiros tocar todos os anos, havia sanfona, viola, violão, bumba, pandeiro e xique-xique. Quando era preciso, ele mesmo confeccionava os instrumentos e realizava a manutenção.

Zezinho trocava as cordas e tarrachas dos pandeiros, bumbas, violas e violões, além de preparar o couro de boi dos instrumentos percussivos, colocando-o para curtir e amolecer, retirando os pelos e substituindo o couro antigo. Ele também havia inventado outro tipo de bumba, feita de

latão de tinta, que era mais leve, facilitando o giro do grupo por vastas distâncias, e que ecoava desde mais longe, avisando a chegada da Folia. O Capitão da folia também extraía as fibras da piteira<sup>6</sup> (agave), planta comum na região, para produzir as cordas em sisal, que depois eram tramadas para confeccionar as alças das caixas (bumbas).

**FIGURA 1** - Caixa



Foto: Joice Valverde, 2019.

Atualmente, todos os instrumentos da Folia são industriais, uma vez que aqueles de “pau e corda” foram levados pela lama de rejeitos. Com o recente falecimento do patriarca, interrompeu-se também a transmissão dos saberes e fazeres associados à Folia, tais como a produção desses instrumentos.

A Folia possuía seis sanfonas, instrumentos melódicos mais importantes do festejo. Durante o giro, os folieiros sempre levavam duas sanfonas, para substituição, caso ocorresse algum defeito em uma delas. Os instrumentos são enfeitados com fitas coloridas, assim como se ornamenta a bandeira, ainda hoje, com fitas, rendas e flores.

A indumentária do grupo também foi totalmente destruída pela lama, de modo que, atualmente, os folieiros utilizam roupas comuns. O único que atualmente traja indumentária é Zé Nestor, o palhaço da Folia, usando um macacão vermelho com gola amarela e máscara de macaco. Em fotos

<sup>6</sup> O processo envolve extrair as folhas da piteira, secá-las ao sol, quebrá-las para soltar as fibras. Após lavar para retirar o sumo, com o material já seco, é que se faz as tranças de sisal.

de anos anteriores, notamos outras vestimentas para o palhaço, de cetim amarelo com chita, e máscara artesanal, com chapéu cônico, emulando um animal com a língua de fora.

**FIGURAS 2 e 3** - Diferentes máscaras utilizadas pelo palhaço. À esquerda foto por Elias Oliveira, sem data, à direita foto por Wigde Arcângelo na igreja de Paracatu de Baixo, marcada pela lama.



Foto: Joice Valverde, 2019.

Zé Nestor conta que acompanha a Folia desde criança, sendo integrante do grupo há 20 anos. Iniciou tocando caixa, mas logo recebeu a atribuição de ser o palhaço, presença requisitada por seu Zezinho. Uma brincadeira típica é as crianças darem um ovo cru ao palhaço, que, depois de bebê-lo, corre atrás dos meninos e meninas.

Mesmo com vestimenta ordinária, seu Zezinho manteve o uso do chapéu e echarpe vermelha. Após o seu falecimento, os objetos remanescentes e adquiridos foram entregues a Nié, por ocasião da Folia realizada em dezembro de 2021, no interior da igreja de Paracatu de Baixo, em ritual simbólico de transmissão do cargo de Capitão.

## Cantos

Nos grupos de folia (companhias, ternos, embaixadas ou bandeiras), é o Capitão que tem a função de conduzir a caminhada (peregrinação ou

giro) dos fiéis, através da qual se reconstrói simbolicamente a busca dos Reis Magos pelo Menino Jesus, distribuindo suas bênçãos durante o ciclo natalino.

É vasto o repertório do grupo de Paracatu de Baixo, executando cerca de 60 músicas. A maioria delas foi criada na própria comunidade, mas por vezes também entoam cantos de outras Folias. A quantidade de músicas cantadas nas paradas depende da esmola ofertada. A Sra. Maria Geralda explica a sequência das cantigas: “a primeira música é cantando como a gente veio fazer uma visita (...), depois a gente canta pedindo a oferta, depois a gente canta uma outra agradecendo, depois despedindo pra ir embora”.

O puxador das músicas era o mestre Zezinho, mas em razão do seu falecimento, os seus filhos Nié e Elias são os responsáveis hoje por “puxar” as músicas, que logo em seguida são respondidas pelos outros integrantes.

Como em outros grupos, os cantos dos folieiros de Paracatu são estruturados de forma a duplicar cada verso antes de entoar o próximo. Essa maneira de cantar permite que os devotos respondam, mesmo sem conhecer a música, como podemos perceber no canto de chegada abaixo:

Nossa bandeira foi chegando  
 Nossa bandeira foi chegando  
 E ela foi bem recebida  
 E ela foi bem recebida  
 Eu venho pedir uma esmola  
 Eu venho pedir uma esmola  
 Para fazer a festa dele  
 Para fazer a festa dele

Simple na sua base harmônica, a riqueza musical das Folias encontra-se especialmente “na sobreposição e encaixe de vozes” (RIOS; VIANA, 2015, p. 17), que segue o canto do mestre, muitas vezes improvisado, envolto por uma complexa rede de códigos e símbolos do catolicismo popular.

Como apontado por Rios e Viana, “os grupos de Folia de Reis preservam, há várias gerações, cantos, toadas e batidas com as cores e sabores específicos das localidades em que surgiram e das circunstâncias de sua difusão” (*Ibidem*). Com o significativo incremento dos índices

de alfabetização, tornou-se mais comum que os foliões guardem um caderno com as letras dos hinos e cânticos, como um patrimônio do grupo. Entretanto, os saberes e fazeres essenciais das folias, especialmente o ofício do mestre, só pode ser apreendido pela vivência experienciada entre os foliões. A dinâmica da oralidade (que não se restringe ao falar e ao ouvir, mas abrange as diversas formas de expressões corporais) caracteriza não apenas o aprendizado nas folias, sendo a principal forma de reprodução e prática das manifestações populares.

**FIGURA 4 e 5** - A Folia de Paracatu no centro de Mariana.



Foto: Elias Oliveira, sem data.

Assim, não há espaço ou momento institucionalizado, nem uma pessoa especialmente dedicada ao ensino das tradições populares. As folias não são regidas por “práticas deliberadamente organizadas e vertidas para o ensino” (DIAS, 2010, p. 56), mas por “formas próprias de coesão social que são essencialmente produção de sentidos e de saberes” (PESSOA, 2007, p. 63).

Nas folias, e demais folguedos, prevalece o processo informal e natural de transmissão de conhecimento, no qual “as pessoas convivem umas com as outras e o saber flui, pelos atos de quem sabe-e-faz, para quem não-sabe-e-aprende”, tal como descrito por Carlos Brandão. “Mesmo quando os adultos encorajam e guiam os momentos e situações de aprender de

crianças e adolescentes, são raros os tempos especialmente reservados apenas para o ato de ensinar” (BRANDÃO, 2007, p. 18).

## O Futuro da Folia

Das celebrações do catolicismo popular, a mais encontrada atualmente, de norte a sul do Brasil, é a Folia de Reis ou Reisado. As folias são mais comumente dedicadas aos Santos Reis, mas podem homenagear diferentes santidades católicas, como São Sebastião, Divino Espírito Santo, Nossa Senhora ou Menino Jesus – este é o caso da Folia de Paracatu de Baixo. Disseminadas por todo o país, as folias constituíram-se em uma das mais importantes celebrações do catolicismo nas comunidades rurais brasileiras, assumindo uma ampla diversidade de formas culturais.

Como muitos dos ritos religiosos populares praticados desde o período colonial, as folias sofreram um processo histórico de rejeição e afastamento gradual dos grandes centros urbanos, encontrando refúgio no interior do país, onde passaram a ser integradas às culturas rurais.

Acompanhando as progressivas transformações na estrutura social, tais práticas tradicionais foram recriadas, visando a sobrevivência. Em certas comunidades, lograram resistir frente às novas condições sociais; em outras, desapareceram com a sociabilidade camponesa que lhes infundia sentido. Ressurgiram, entretanto, em outros espaços, acompanhando o movimento demográfico dos migrantes, detentores daqueles saberes, como é o caso da migração forçada dos habitantes de Paracatu de Baixo.

**FIGURA 6 e 7** - Nié e Elias dão continuidade à devoção do pai.



Foto: Paula Zanardi, 2021.

Como nas demais folias, a longa jornada natalina da peregrinação dos devotos de Paracatu de Baixo constitui-se em um árduo sacrifício para que seja alcançada a bênção divina ao se renovar todo ano a crença no Menino Jesus. Em condições normais das folias espalhadas pelo país, já não é nada fácil agregar os fiéis, especialmente os mais jovens, perante as exigências materiais de um mundo cada vez mais globalizado.

Nesse sentido, a brusca ruptura ocorrida em Paracatu de Baixo se apresenta como um desafio imenso, porém de superação plausível e primordial, para que os devotos consigam dar continuidade às suas tradições. Com o falecimento do Capitão Zezinho, atualmente a Folia de Paracatu vive um momento crucial para a sua continuidade.

Vale ressaltar que o valor histórico e identitário da Folia de Paracatu de Baixo obteve o reconhecimento do poder público em 2016, ao ser cadastrada no inventário do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) como patrimônio imaterial mineiro a ser preservado.

Entretanto, parte significativa dos bens da Folia de Paracatu de Baixo ainda não foi recuperada. Entre os instrumentos perdidos, destaca-se a viola, tida como um instrumento sagrado entre os folieiros. A ausência desse instrumento na Folia representa uma enorme perda da sonoridade característica e de todo o simbolismo divino em torno da viola caipira, além de impedir a transmissão dos saberes e técnicas tradicionais da prática da viola às novas gerações. Na perda da viola, consubstancia-se a dramática necessidade de adaptação da Folia, imposta pelas condições tremendamente adversas de desterritorialização, no empenho de garantir a sua sobrevivência, movidos pela força de sua fé.

Apesar de todas as transformações vivenciadas pela Folia após o rompimento, a Festa do Menino Jesus e os giros da Folia continuam a ser realizados em um clima de festa e alegria. O futuro da Folia de Reis de Paracatu de Baixo ainda é incerto, fica a ver como a comunidade dará continuidade aos festejos após o reassentamento. Mas, como nos ensina Alfredo Bosi, "enquanto há e enquanto houver um cotidiano popular e rústico, a tradição se reapresenta e se reelabora, não como uma reprodução compulsiva do passado, mas como respostas às carências sofridas pela comunidade" (BOSI, 1993, p. 19).

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Mestre Xidieh. In: XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas populares**. Introdução. Belo Horizonte Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1993.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2007. Coleção Primeiros Passos; 20. 49ª reimpr. da 1. ed.

CÉSARI, Carolini. **Folia de Reis - Paracatu de Baixo**. Minas Gerais, Estilo Nacional; Fundação Renova, sem data.

DIAS, Saulo Sandro Alves. **O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades**. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo.

GUERRA, Luiz Antonio. **Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira**. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.

IEPHA. **Dossiê para registro das Folias de Minas do estado de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2016.

IEPHA. **Dossiê para registro dos saberes, linguagens e expressões musicais da viola em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2018.

PESSOA, Jadir de Moraes. Mestres de caixa e viola. **Cad. Cedes**, Campinas, vol. 27, n. 71, p. 63-83, jan./abr. 2007.

RIOS, Sebastião; VIANA, Talita. **Toadas de Santos Reis em Inhumas, Goiás: tradição, circulação e criação individual**. Goiânia: Gráfica UFG, 2015.



SARA HALLELUJAH  
*Escavação Casa Nova*  
Fotoperformance  
Barragem do Sobradinho, Dunas de Casa Nova, BA, 2015  
Foto: Péricles Mendes

# REVISITANDO JAVÉ: AUDIOVISUAL, TERRITÓRIO, PATRIMÔNIO E MEIO AMBIENTE

Joelma Cristina Silva Moreira Stella<sup>1</sup>

Ricardo Silva de Araújo<sup>2</sup>

## RESUMO

Este trabalho reflete sobre a mobilização da comunidade de Gameleira, em torno da reforma da igreja de Santo Antônio, ameaçada pela erosão no rio São Francisco. Para isso, observamos os atravessamentos entre ficção e realidade dos filmes *Narradores de Javé* (2003), gravado em Gameleira, e que tem a igreja como um dos principais cenários, e o documentário “Revisitando Javé” (2022), produzido por moradores da comunidade.

**Palavras-chave:** Patrimônio. Identidade. Audiovisual.

\*

## Narradores de Javé e Gameleira

Em 2001 o distrito de Gameleira, na cidade de Sítio do Mato, Bahia, foi o cenário escolhido para as gravações do longa-metragem: *Narradores de Javé*, dirigido pela cineasta Eliane Caffé. No filme, a população da fictícia cidade de Javé se une para registrar em texto as histórias que eram transmitidas oralmente sobre a origem do povoado. O registro é uma tentativa desesperada de impedir o alagamento da cidade por uma barragem. Javé é uma comunidade ribeirinha, pobre e desconhecida, e os moradores veem nos mitos fundadores da cidade a chance de provar que ela merece existir. Em uma cena do filme, um personagem diz que se Javé tem algum valor, são as histórias da origem, isso é patrimônio (ABREU e CAFFÉ, 2001). Há, portanto, entre aquelas pessoas, a noção de patrimônio, mesmo que talvez de modo intuitivo e sem elaboração teórica do termo. Ao

1 Mestranda no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: [joelma.stella@ufba.br](mailto:joelma.stella@ufba.br)

2 Mestrando no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: [araujo.ricardo@ufba.br](mailto:araujo.ricardo@ufba.br)

lutar para salvar Javé, os moradores indiretamente lutam para salvar a si mesmos do apagamento histórico, provando o valor do lugar eles provam que suas vidas e sua história têm valor.

Eles sabem que as histórias dos seus ancestrais, transmitidas oralmente entre uma população majoritariamente analfabeta, constituem um tipo de patrimônio<sup>3</sup>, ao menos para eles. São os portadores de uma cultura viva (detentor de um saber específico e raro). Para Abreu (2009, p. 85), esses mestres seriam mediadores entre o passado e o presente, lugares de memória marcados pela herança de antigas matrizes culturais, e pela criação de novas técnicas e obras de arte. É a memória coletiva compartilhada entre o povo de Javé que dá sentido a quem eles são como indivíduos e enquanto comunidade. Aqui percebemos como o patrimônio tem a eficácia de incitar a memória das pessoas historicamente vinculadas a ele.

A população se dá conta que o único jeito de salvar Javé da inundação é provar que ela tem valor histórico. Em um povoado de analfabetos, eles percebem que tinham somente as suas histórias como patrimônio. Mas talvez a pergunta principal do filme seja: as histórias de Javé têm valor para quem? (MARTINS, 2011 p. 3). Fica evidente que o vínculo memorial do povo de Javé com seu território não valia muita coisa diante do progresso urgente. No final do longa metragem a hidrelétrica vence, e a pequena Javé é inundada pela barragem. A igreja de Santo Antônio, que serviu de cenário para o filme, aparece coberta de água, apenas com o topo e um pedaço da torre do sino à mostra, enquanto é observada pelo protagonista Pedro Biá, que havia sido escolhido pela população de Javé para registrar a sua história.

A história de Gameleira se confunde com a de Javé. A comunidade, que já viu inúmeras construções serem engolidas pela erosão nas margens do rio São Francisco, tem um histórico de luta comunitária em prol do patrimônio e da história locais. Segundo o perfil no Instagram "Gameleira da Lapa Notícias"<sup>4</sup>, administrado por moradores do distrito, a comunidade lida com os efeitos da erosão desde a década de 1960, o que resultou na queda de diversos prédios como o colégio Waldemar Lins e a primeira

<sup>3</sup> Quando se fala em patrimônio cultural, imediatamente associa-se o termo aos conceitos de memória e identidade, "uma vez que entendemos o patrimônio cultural como lócus privilegiado onde as memórias e as identidades adquirem materialidade" (PELEGRINI, 2007: p. 1)

<sup>4</sup> Link para o perfil Gameleira da Lapa notícias: [https://www.instagram.com/gameleiradalapa\\_noticias/](https://www.instagram.com/gameleiradalapa_noticias/). Acesso em 22/08/2022

igreja de Santo Antônio, além de inúmeros imóveis. Na época a população conseguiu através da liderança popular do falecido Joaquim Almeida, a construção de 260 metros de cais, o que não foi suficiente para conter a erosão.

**Figura 1** - Pedro Biá observa a igreja submersa pelo rio



Narradores de Javé, 2003. Direção: Eliane Caffé.

**Figura 2** - Erosão no cais de Gameleira, 2007.



Foto: Joelma Stella

**Figura 3** - Igreja de Santo Antônio, 2022.



Foto: Jussara Moreira

Depois da queda da primeira igreja de Santo Antônio, foi construída uma segunda igreja, que serviu de cenário em 2001 para o filme *Narradores de Javé*. Em 2022 a comunidade de Gameleira se une para tentar reformar a igreja que, como a primeira, ameaça desmoronar. Unidos em torno de um ideal museal comum (CHAGAS, 2015. p. 96), o intuito da população é transformar o prédio em um memorial, para expor fotografias

e documentos dos batizados, casamentos e outras celebrações realizadas na igreja durante o seu funcionamento. Surge aqui um reconhecimento da população local sobre a salvaguarda da cultura tradicional regional, que se refere à conservação das tradições populares, por meio de recursos multimídias:

Deve-se sensibilizar a população para a importância da cultura tradicional e popular como elemento da identidade cultural. Para que se tome consciência do valor da cultura tradicional e popular e da necessidade de conservá-la, é essencial proceder a uma ampla difusão dos elementos que constituem esse patrimônio cultural. Numa difusão desse tipo, contudo, deve-se evitar toda deformação a fim de salvaguardar a integridade das tradições (Unesco, 1989, p.4)

A igreja foi construída na década de 1960, e pertence à paróquia de Sítio do Mato, vinculada à diocese de Bom Jesus da Lapa. Segundo o pedagogo e líder do movimento pela restauração, Elvis Augusto, a igreja deixou de ser utilizada para funções cerimoniais na virada do século XXI. A nova igreja de Santo Antônio (a terceira) foi inaugurada em 2005, mas já eram realizadas algumas celebrações no local antes mesmo da construção ser finalizada. A terceira igreja fica distante da orla, livre da ameaça de erosão que afeta a estrutura de muitas construções localizadas na beira do rio. A população vem tentando apoio junto ao poder público municipal para restaurar o cais e a igreja. Os moradores também têm buscado apoio junto a Companhia de Desenvolvimento do Vale do São Francisco - CODEVASF, e o Ministério Público. Após a queda do telhado da igreja durante as chuvas de 2021, os moradores passaram a considerar a derrubada do prédio. No mesmo período, a produtora Joelma Stella, e o professor de história Ramilton Landim, começaram a esboçar o projeto que culminaria no documentário Revisitando Javé. A ideia do documentário, surgiu da percepção das semelhanças entre a história fictícia de Javé e a história real de Gameleira. A inquietação acerca da importância dos elementos memoriais para a identidade de pequenas comunidades, e como o seu apagamento afeta a autoestima destas populações, nortearam o trabalho, que foi produzido apenas por moradores de Sítio do Mato. Esse apagamento da história e do patrimônio de grupos minoritários e a valorização da história de grupos dominantes é consolidado através do estabelecimento de celebrações (feriados e datas similares) assim como o patrimônio, material e imaterial, que são mecanismos de construção da identidade coletiva, que é sempre

escolhida de modo seletivo, (CANDAU, 2021 p.148) apagando da história certos personagens que não são considerados interessantes. Ainda segundo Candau (2021), de uma maneira geral, as minorias étnicas, as classes populares e as mulheres, são grandes ausências nas comemorações, e conseqüentemente na história.

**Figura 4** - Fachada da igreja de Santo Antônio, 2022.



Foto: Milene Gonçalves

A escolha dos moradores pela realização de um documentário, além de ser uma aproximação com *Narradores de Javé*, que serve de espelho para o projeto, também é uma maneira de registrar as histórias e a memória de Gameleira, como faria Pedro Biá em Javé, se tivesse uma câmera. As ações para realização do documentário fortaleceram a mobilização da comunidade em torno da igreja. A população se uniu para limpar e capinar o terreno do prédio, que estava tomado pelo mato. Também estabeleceram contato com profissionais da construção civil, e começaram por si mesmos a traçar estratégias para reformar a igreja, independente da interferência do poder público. Em Abril de 2022 foi realizado o primeiro almoço beneficente para arrecadar fundos para a reforma da igreja de Santo Antônio, em parceria com o ponto de cultura Casa Candeeiro do Oeste<sup>5</sup>, e a câmara de vereadores de Sítio do Mato.

<sup>5</sup> Maiores informações sobre a Casa Candeeiro do Oeste no site: <https://casacandeeirodooste.com/> Acesso em: 17/08/2022.

## Revisitando Javé

Em agosto de 2021, a Secretaria de Cultura do estado da Bahia lançou o edital Prêmio Na Palma da Mão, que visava destinar o recurso remanescente nos cofres do estado da Lei emergencial nº 14.017, popularmente conhecida como Lei Aldir Blanc, para projetos culturais. Contemplando cinco categorias: Difusão Artística; Culturas Periféricas; Culturas Rurais; Memória e Tradições; Cultura LGBTQIA+, o edital era voltado para propostas que fossem disponibilizadas em meio virtual, através das redes sociais, e previa a seleção de 630 projetos divididos por todos os territórios culturais da Bahia. O projeto “Revisitando Javé” foi selecionado na categoria Memória e Tradições no território do Velho Chico. A execução do projeto aconteceu entre os meses de dezembro de 2021 e março de 2022, incluso nesse cronograma a prestação de contas simplificada apresentada à Secult Bahia. Com o recurso de R \$9.002,00 pago pelo prêmio, a equipe realizou uma exposição virtual em uma conta criada para esse fim no Instagram<sup>6</sup>, reunindo fotografias antigas e atuais das casas de Gameleira, e um documentário disponibilizado no YouTube<sup>7</sup>.

**Figura 5** - Card de divulgação do documentário Revisitando Javé, 2022.



Foto: Milene Gonçalves

Através da realização do projeto, a população de Gameleira tenta chamar a atenção das autoridades competentes para a degradação do patrimônio histórico-cultural da cidade, e também para a questão

6 Link para a exposição permanente <<https://www.instagram.com/revisitandojave/>>. Acesso em: 17/08/2022.

7 Link para acessar o documentário no YouTube: <<https://youtu.be/uJ2LeKQWbOc>>. Acesso em: 22/08/2022.

da erosão nas margens do rio São Francisco, que ameaçam moradias e outros prédios na cidade. Uma movimentação social muito parecida com aquela feita pelos personagens da fictícia Javé. Aqui realidade e ficção estabelecem uma relação de espelhamento, os personagens de Javé bem poderiam ser os moradores de Gameleira e vice e versa. Não é à toa que o local foi escolhido para as gravações do longa, e que alguns moradores foram convidados a atuar em papéis menores do filme. Ambas as comunidades são interioranas, nordestinas e ribeirinhas. Dentro do contexto geopolítico, observado a partir da perspectiva dos Quatro Brasis, proposto por Milton Santos e Maria Laura Silveira (2001), no livro “O Brasil, território e sociedade no início do século XXI”, a história e o território de Gameleira parecem não ter relevância, por não terem representatividade econômica ou demográfica para o estado, que justifique a atribuição de valor histórico a suas memórias.

**Figuras 6 e 7** – Abraço comunitário à igreja, 2022.



Fotos: Milene Gonçalves

Nesse ponto, segundo Almeida (2019, p.2) o audiovisual apresenta, por intervenção de suas imagens, um encadeamento de simbologia, ideais e memórias representativas tanto de um tempo figurado, quanto da realidade daqueles que o produziram. O audiovisual cumpre assim o duplo papel de produtor de narrativa, ficcional e documental, e também de arquivo memorial de uma memória inventada, ou não. Papel duplo, de produto cultural e de registro histórico, atribuído ao cinema possivelmente desde o seu surgimento:

A ideia de se salvaguardar filmes à posteridade, enquanto fonte de informação e patrimônio cultural, remonta ao final do século XIX com a proposta de criação de arquivos de cinema enquanto espaço estratégico de fomento à pesquisa e “guardião” da memória cinematográfica. Ainda que as discussões acerca da preservação de filmes e documentos correlatos tenham se iniciado no raiar do cinema (COSTA, 2011. p.1)

A exposição fotográfica no Instagram tinha como premissa registrar o processo de deterioração das casas ao longo dos anos, e a descaracterização de prédios que poderiam ser tratados como patrimônio na cidade, mas que não são restaurados ou mantidos nesse sentido, em partes pelo debate escasso sobre patrimônio e memória dentro do município. O documentário reúne depoimentos de pessoas que participaram das gravações do filme *Narradores de Javé*, inclusive atuando, e da juventude local, responsável pela mobilização em prol da revitalização da igreja. Além disso, a equipe do projeto também conseguiu um depoimento da diretora de arte de *Narradores de Javé*, Carla Caffé. Ao longo das entrevistas realizadas para o documentário, uma fala recorrente foi a importância da instalação do set de filmagem para a conscientização da população acerca do valor simbólico de alguns aspectos da sua cultura, que vão desde o modo como as mulheres prendiam os cabelos até a arquitetura das casas de Gameleira. Essa consciência do valor comunitário foi reforçada pela implementação da coleta de lixo em Gameleira, iniciativa da equipe de filmagem de *Narradores de Javé*, que mobilizou a população em torno do tema. Não havia nenhum tipo de coleta antes da chegada da equipe do filme no local em 2001, e as primeiras coletas de lixo foram organizadas por eles, em um movimento de interferência direta na comunidade. O impacto dessa ação foi tão importante que ela é citada inúmeras vezes ao longo das entrevistas presentes no documentário *Revisitando Javé*. Percebe-se através das entrevistas, que a presença da equipe de filmagem, e o que ela mobiliza dentro de Gameleira, inclusive a questão do lixo, interfere na autoestima identitária da comunidade (CANDAU, 2021. p. 190), e fortalece os laços entre as pessoas, o que pode ser percebido pela participação de moradores de diversas religiões na realização do documentário, e na mobilização pela reforma e transformação da igreja em um memorial. Essa autoestima identitária se dá aqui, não a partir de símbolos religiosos, mas sim através da memória coletiva, pois nossas lembranças permanecem coletivas, e

elas nos são lembradas pelos outros, porque, na realidade, nunca estamos sós (Halbwachs, 1990 p. 16). A igreja é, portanto, um patrimônio simbólico das memórias desses sujeitos que compartilham do mesmo território.

### **Considerações finais**

O audiovisual exerce grande fascínio no imaginário das pessoas, e também tem grande poder de interferência, direta e indireta, na realidade. Através da sua produção simbólica o audiovisual influencia o comportamento humano em diversas esferas, que vão do consumo de produtos, até a reflexão filosófica sobre a existência. No caso tratado neste trabalho, compreende-se que a presença do audiovisual na comunidade Gameleira contribuiu para reforçar o movimento popular em defesa do patrimônio cultural local, focado na identidade cultural e em melhorias estruturais que compreendem tanto o patrimônio material e imaterial, quanto questões ambientais, através da implementação da coleta de lixo e da luta constante para conter a erosão e a degradação no São Francisco.

O entrelaçamento entre audiovisual, patrimônio e meio ambiente em Gameleira, é consequência da aquisição histórica, (BOURDIEU, 1989 p.83) de inúmeros momentos que se transformam em símbolos, ou marcos para essa população. A história de *Narradores de Javé* estabelece igualmente uma relação dialética com a realidade de Gameleira que não só atua, como trás de volta aquilo que leva (BOURDIEU, 1989 p.83). Ainda da perspectiva de Bourdieu, a narrativa apresentada em *Narradores de Javé* é uma história reificada e incorporada na comunidade, tendo como ferramenta dialógica o audiovisual.

Vale destacar que a cadeia produtiva do audiovisual também pode influenciar de inúmeras maneiras o território no qual está inserido, permanente ou temporariamente. Nas duas experiências citadas aqui, a presença da equipe audiovisual influenciou desde a implementação de um direito básico de saúde pública, que é a coleta de lixo, até a mobilização popular para reformar a igreja, considerada patrimônio pela comunidade. Nos vinte anos que separam as duas produções, o impacto das ações realizadas pela equipe de filmagem de *Narradores de Javé* ainda reverbera com força no distrito de Gameleira. Talvez a diferença fundamental entre os dois filmes é que o primeiro é uma ficção, gravada na comunidade

por pessoas de fora, uma interferência ficcional e externa, enquanto em “Revisitando Javé” a própria comunidade narra a sua história a partir das suas memórias, e reivindica através do filme o seu direito, aquilo que por eles, é considerado seu patrimônio.

Por fim cabe dizer que Narradores de Javé é um filme que trata desse processo de irrelevância de uma comunidade ribeirinha e rural diante da grandeza da hidrelétrica. A história ficcional se mistura com a realidade. Javé e Gameleira, ambas ameaçadas pela inundação, seja pela hidrelétrica, seja pela erosão das margens do rio São Francisco, seguem sendo apagadas, e não obstante, resistindo. Situação que se repete não só lá, mas em tantas outras Javés e Gameleiras, espalhadas por esse país.

---

## REFERÊNCIAS

ABREU, R. 2009. **“Tesouros Humanos Vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do “Mestres da Arte”**. In: R. REGINA; M. CHAGAS (org.), Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro, Lamparina, p. 83-96. Disponível em: <[http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio\\_ensaios-contemporaneos.pdf](http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf)>. Acesso em: 27 de junho de 2022

ALMEIDA, S. D. S., ALMEIDA, V. R., & LUSA, E. B. **Luz, câmera, preservação! O papel do cinema na conservação da arquitetura moderna**. In. Patrimônio para as nossas gerações. ICOMOS BRASIL. 2019. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/iiisimposioicomosbrasil/155778-luz-camera-preservacao-o-papel-do-cinema-na-conservacao-da-arquitetura-moderna/>>. Acesso em: 27 de junho de 22

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand. 1989.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. 1ª edição. São Paulo, editora Contexto. 2021.

COSTA, Alessandro F. **Cinema como patrimônio cultural: arquivos de filmes como fontes de informação e memória**. In: XII ENANCIB: Políticas de informação para a sociedade. GT10. Brasília, 2011.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. 2ª edição. Chapecó, editora Argos, 2015.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. 2ª edição. São Paulo, editora Vértice. 1990.

IPHAN. **Recomendação Paris**, 1989. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>>. Acesso em 27 de junho de 2022

MARTINS, Bene. **Narradores de Javé: o contar alinhavado no rebuliço de vozes e de memórias.** XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro centros, ética, estética. UFPR, 2011.

CAFFÉ, Eliane. (direção). **Narradores de Javé.** Brasil, Lumiere/Vídeo Filmes, 2003.

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

SANTOS, Milton e SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil, território e sociedade no início do século XXI.** Rio de Janeiro, editora Record. 2001.

UNESCO e Ministério da Cultura **Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda.** Brasília, 2008. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio\\_Imaterial\\_no\\_Brasil\\_Legislacao\\_e\\_Políticas\\_Estaduais\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Políticas_Estaduais(1).pdf)>. Acesso em: 23/08/2022.



SOLANGE VALLADÃO  
*2 de Julho*

Fotografia pinhole, com câmera artesanal feita em caixa de fósforo,  
construída pela artista. Filme 35 mm, cor.  
Salvador, feira no bairro 2 de Julho, 2014

# PATRIMÔNIO, PAISAGEM CULTURAL E COMUNIDADES PERIFÉRICAS: INTERFACES POR MEIO DA FOTOGRAFIA PINHOLE

Gabriela de Lima Gomes<sup>1</sup>

Paloma Christina Nascimento de Jesus<sup>2</sup>

## RESUMO

O presente artigo busca relatar uma das ações do projeto *Sentidos Urbanos: patrimônio e cidadania*, uma parceria das autoras com o Escritório Técnico de Ouro Preto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em curso desde os anos 2009. Neste ano de 2022, a proposta realizada buscou evidenciar as potencialidades culturais presentes no território trabalhado a partir da prática da técnica fotográfica analógica, a *pinhole*.

\*

**Figura 1** - Vista do bairro Nossa Senhora da Piedade no município de Ouro Preto/MG - imagem produzida com uma câmera pinhole



<sup>1</sup> Professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, Comunicadora Social, mestre em Artes e doutora em Geografia. Investiga os meios para a preservação de bens culturais, processos fotográficos analógicos, paisagens culturais e suas relações com os sujeitos e suas subjetividades. E-mail: [gabi@ufop.edu.br](mailto:gabi@ufop.edu.br)

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Atualmente pesquisa as relações entre musealidade e territórios na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. E-mail: [paloma.jesus@aluno.ufop.edu.br](mailto:paloma.jesus@aluno.ufop.edu.br)

## Introdução

A Constituição Federal define como patrimônio<sup>3</sup> cultural 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). Na prática, o processo de patrimonialização envolve exclusões e apagamentos. Sobre a definição constitucional Medeiros (2006, p. 51) pontua que “é óbvio que tal definição, apesar de aparentemente neutra e inclusiva, está longe de dispensar critérios políticos que irão determinar o que deve e pode ser preservado.”

Recentemente o conceito de *Paisagem Cultural* aparece como uma nova tipologia de reconhecimento do patrimônio cultural no Brasil. Adotado pela Unesco em 1992, esse conceito engloba as relações existentes entre a natureza e as intervenções humanas no espaço, ou seja, a relação entre os elementos naturais e socioculturais que desencadeiam na formação da paisagem cultural tendo como característica o espaço habitado<sup>4</sup>. Para Simone Scifoni:

[...] Paisagem Cultural traz a marca das diferentes temporalidades da relação dos grupos sociais com a natureza, aparecendo, assim, como produto de uma construção que é social e histórica e se dá a partir de um suporte material, a natureza. A natureza é matéria-prima a partir da qual as sociedades produzem a sua realidade imediata, através de acréscimos e transformações a essa base material (SCIFONI, 2016).

A periferia, no contexto deste artigo, é vista como um lugar<sup>5</sup> carregado de simbologias, enquanto espaço de troca, saberes e patrimônios de natureza tangível e intangível, ainda que amplamente estigmatizado frente às escolhas institucionalizadas do que deve vir a ser patrimonializado e preservado. Neste sentido, o presente trabalho busca evidenciar os patrimônios outros, tanto de natureza material quanto imaterial presentes nas zonas periféricas. A paisagem cultural periférica aqui se torna palco de investigações a fim de entendê-la enquanto potencial para o desenvolvimento humano.

3 A etimologia latina da palavra patrimônio [*patrimonium*] associa seu significado original à herança familiar, definindo-o como o conjunto de bens materiais que se herda do pai [*pater* = pai, *monium* = recebido].

4 Para Milton Santos (1988) o espaço habitado é resultado da ação humana sobre o próprio espaço, intermediado pelos objetos, naturais e artificiais.

5 Lugar na perspectiva de Yi-Fu Tuan (1983), como um centro de significados, um objeto que capta atenção.

## Entendendo e reconhecendo o território enquanto patrimônio

A Segunda Guerra Mundial foi um marco para a fomentação de diversos debates que perpassam os interesses do direito internacional em várias temáticas. No âmbito da cultura, tratados e recomendações foram debatidos com o intuito de refletir e delimitar acerca do que são os bens patrimoniais e formular meios para protegê-los. Em Paris, no ano de 1972, foi criada a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, na décima sétima sessão da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Nesse momento, foram estabelecidos parâmetros e recomendações em escala mundial com o intuito de proteção e salvaguarda do patrimônio.

Os debates acerca da relação entre patrimônio, sujeitos e cidades não demoraram a surgir. Neste sentido, Trombeta (2011), diz que

com a mundialização das questões patrimoniais, começaram a surgir questionamentos sobre a relação entre proteção do patrimônio cultural e o direito à cidade, evidenciando se a proteção do patrimônio cultural contribui efetivamente para o desenvolvimento das funções sociais da cidade (TROMBETA, 2011, p. 12).

Tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1938, a cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, foi a primeira cidade brasileira a receber o título de Patrimônio Mundial conferido pela Unesco, em 1980. Sua formação no século XVIII está relacionada à exploração aurífera no interior do Brasil colonial. Trata-se de uma cidade com uma topografia extremamente íngreme e desfavorável à ocupação territorial, que aconteceu de forma espontânea e desordenada, sem planejamento prévio.

Na década de 1950, com a chegada da empresa multinacional fabricante de alumínio, a Alcan, houve o aumento dos postos de trabalho e grande crescimento populacional, ocasionando a ocupação de morros e formando periferias. O adensamento urbano, principalmente, a ocupação da paisagem envoltória do núcleo antigo, ocorreu descolado da ação do Estado em áreas de risco geológico potencial, carente de infraestrutura urbana e de equipamentos públicos (SIMÃO, 2016).

O tecido urbano da cidade se configura de forma complexa, indo muito além das dinâmicas e paisagens presentes no chamado “centro

histórico". A expansão deste território patrimonializado é marcado pelas perversidades do turismo em massa, o chamado *ouvertourism* – que impacta tanto na qualidade da experiência dos visitantes quanto na qualidade de vida da população local. Tal fator, atrelado à falta de uma política de ocupação e atividades voltadas à educação patrimonial, trouxe consigo fronteiras geográficas de acesso e entendimento do que é e do que pode vir a ser patrimônio/patrimonializado.

Reflexo das medidas de salvaguarda do perímetro marcado pelo traçado colonial – construções dos séculos XVIII e XIX –, tudo que se destoa dessa estética é visto como descaracterizado. Como se dá a formação das identidades dos sujeitos que vivem fora do perímetro patrimonializado? Como o imaginário da “cidade patrimônio” contribui para o apagamento de memórias e subalterniza as identidades locais? Como a paisagem que foge do cenário barroco/rococó é entendida? Quais caminhos possíveis para o reconhecimento dessas outras paisagens que também compõem a cidade de Ouro Preto? Como apontar para a população local, que é criada escutando que patrimônio é somente o que está no “centro histórico”, que seu território periférico também é patrimônio? Essas foram e são perguntas norteadoras para o desenvolvimento da ação educativa realizada pelo projeto *Sentidos Urbanos: Patrimônio e Cidadania*.

## **A fotografia enquanto elemento integrador do patrimônio cultural**

Visto que o patrimônio cultural é um elemento fundamental para se pensar e compreender a relação entre sujeitos, territórios e paisagem urbana, buscaremos aqui compreender a fotografia<sup>6</sup>, enquanto elemento integrador e objeto do patrimônio cultural, “tanto como uma expressão visual do patrimônio cultural na paisagem quanto ela própria um patrimônio da memória, um lugar de memória” (BATISTA, 2017, p. 42).

Para Kossoy (1998), ao entendermos a fotografia enquanto instrumento de memória é necessário desmistificar a ideia acerca de que é possível fazer um registro ou interpretar uma imagem de forma neutra. Embora a fotografia guarde imagens fixas, está intrinsecamente associada ao processo de construção da realidade que é sujeito a inúmeras interpretações.

Essas leituras são feitas a partir de pontos de vista diferentes, de

<sup>6</sup> A palavra Fotografia vem do grego φως \*fós+ (“luz”), e γραφίς [grafis] (“escrever”, “pintar”) ou γραφή grafê, e significa “escrever com luz”.

pessoas inseridas em contextos sociais, culturais, econômicos e ideológicos distintos. A partir desse contexto podemos concluir que não há neutralidade ao analisar um documento fotográfico. A fotografia como lugar de memória é um documento/monumento<sup>7</sup> criado e construído carregado de interesses e subjetividades.

As subjetividades estão presentes em todo o processo de “vida” da imagem. Antes de ser concebida, o fotógrafo seleciona uma paisagem em detrimento de outra(s), tal escolha está para além das concepções estéticas. O olhar está condicionado às questões sociais e culturais dos sujeitos. Ao se materializar, o registro torna-se um símbolo sujeito a distintas interpretações, a depender de fatores socioculturais, do lugar e dos sujeitos interpretadores no tempo e no espaço. Neste sentido, Yi-Fu Tuan (1983, p. 181) aponta que “objetos que são admirados por uma pessoa, podem não ser notados por outra. A cultura afeta a percepção.”

A técnica fotográfica Estenopeica, mais conhecida como *Pinhole*<sup>8</sup>, produz imagens por meio de equipamentos não convencionais, isto é, a fotografia é produzida através de câmeras artesanais feita em diferentes suportes. Com a ausência de lentes, a câmera não possui objetiva, tendo em seu lugar um minúsculo orifício por onde a luz é captada para dentro da câmera que é previamente “recarregada” com um material sensível à luz, sendo papel ou filme fotográfico. Além das lentes, a pinhole também não possui obturador, para captura da imagem o orifício da câmera é destampado no momento da fotografia e o tempo de exposição é contado pelo fotógrafo de acordo com a especificidade do local a ser registrado. Essa técnica fotográfica vem tomando espaço dentro do campo das artes e da educação, sobretudo por estimular a criatividade e autoexpressão dentro de um campo que foge do cotidiano.

A retomada da técnica pinhole no projeto *Sentidos Urbanos: Patrimônio e Cidadania* propõe uma aproximação temporal entre a técnica fotográfica e a paisagem cultural. Visto que a constituição da identidade do sujeito também é estabelecida pela interação do sujeito com o espaço, é proposto o trabalho técnico e conceitual das ferramentas visuais (a fotografia) a fim de entender a interação dos participantes com o patrimônio que os cerca.

7 Mauad (2004) considera a fotografia como imagem/documento e como imagem/monumento. A autora faz um paralelo com os apontamentos de Jacques Lee Goff em Documento/Monumento (1996), onde o autor se debruça a pensar os documentos de forma mais alargada, para além dos textos tradicionais.

8 Derivado do inglês, o termo pinhole significa “buraco de alfinete”

## **Patrimônio, Paisagem Cultural e Comunidades Periféricas: Uma proposta de prática didática**

O projeto *'Sentidos Urbanos: Patrimônio e Cidadania'* objetivou promover a interação entre os sujeitos e a paisagem periférica trabalhando com jovens do bairro Nossa Senhora da Piedade. Localizado na base da Serra de Ouro Preto, o bairro tem sua origem com o processo de mineração a partir do início do século XVIII. Estima-se que a ocupação da localidade teve seu início no perímetro da Capela de Nossa Senhora da Piedade, que é considerada uma das mais antigas da cidade, construída por volta de 1720.

Quatro eixos foram centrais para se pensar e executar as atividades, sendo eles: a) instigar a percepção e noção de representatividade, pertencimento e paisagem; b) identificar e reconhecer as potencialidades culturais do bairro, objetivando valorizar as identidades locais; c) colocar em destaque as experiências vivenciadas no bairro, ressaltando a relação do indivíduo com o patrimônio; d) alargar as perspectivas sobre Patrimônio, a fim de reconhecer a memória e as referências culturais periféricas presentes no território em questão.

Antes de dar início às atividades práticas e preparar a metodologia utilizada na oficina, realizamos uma visita técnica no bairro para reconhecer os percursos e a dinâmica dos moradores. Nesse momento, foram observados referenciais culturais que, posteriormente, foram apresentados na oficina, dividida em quatro encontros e direcionada aos estudantes com faixa etária entre 12 e 14 anos da Escola Municipal Izaura Mendes.

O primeiro encontro contou com a pergunta norteadora "o que é patrimônio?", tendo a cartografia social como metodologia. A cartografia é uma área das ciências que estuda e se dedica à representação do espaço geográfico. Esses estudos desenvolvem uma série de conhecimentos, um deles são os mapas. Além dos mapas convencionais, também é possível fazer mapas através de relatos, cartas, memórias e sons. Esses mapas são chamados de cartografia social ou afetiva. Tal metodologia foi escolhida por ser uma ferramenta de luta frente às mazelas presentes no território urbano. Os mapas sociais são construídos coletivamente, em vez de informações técnicas acerca do território são evidenciados pontos que representem o cotidiano de uma comunidade e as subjetividades dos sujeitos que vivenciam o território. Para Renato:

No período recente, entretanto, um conjunto cada vez maior de experiências vem indicando transformações (ou, ao menos, tendências) no campo da cartografia. Diversas experiências cartografias vinculadas a movimento sociais vêm mostrando que parece haver algo novo no campo. O “novo” parece ser o uso da cartografia como instrumento de lutas de grupos socialmente desfavorecidos e não apenas um instrumento de dominação, como historicamente foi desenvolvida a Cartografia Moderna. Apontamos, entretanto, que esta dimensão conflituosa do “uso” da cartografia também vem envolvendo transformações no próprio “objeto” cartográfico, e no “processo” de produção deste objeto. (SANTOS, 2011, p. 2)

A apresentação sobre as noções de patrimônio - tanto material quanto imaterial - e paisagem cultural numa perspectiva crítica, seguida da construção do mapa social do bairro, culminou no mapeamento dos pontos coletivos simbólicos para o grupo trabalhado. A quadra esportiva e o adro da Igreja Nossa Senhora da Piedade foram os pontos mais mencionados. Esses são os espaços de interação entre a comunidade, onde acontecem encontros, atividades culturais e lazer. Além desses, a igreja propriamente dita, a fanfarra, o posto de saúde, a cavalgada, a escola e os festejos religiosos compuseram o mapa afetivo.

No segundo encontro, apresentamos as noções de fotografia a partir de uma breve retrospectiva histórica e principais técnicas e recursos fotográficos. Foi feito um comparativo entre a técnica digital e a analógica. Cada estudante escolheu um ponto da escola para registrar com uma câmera digital, colocando em prática as noções apresentadas e preparando o olhar para os encontros seguintes que trabalhariam com a técnica pinhole.

O terceiro e quarto encontros foram destinados às práticas da fotografia pinhole. Nesses encontros, cada estudante escolheu um local do bairro para registrar levando em consideração as noções de patrimônio e técnicas fotográficas apresentadas. As escolhas feitas reafirmaram o mapa afetivo construído no primeiro encontro. Em seguida, houve a revelação das imagens em um laboratório montado na escola. O processo de revelação das imagens requer um espaço, equipamentos e alguns materiais apropriados. Em uma sala vedada, foram usados lâmpada de luz vermelha, bacias e torneira de água corrente, químico revelador e fixador. Cada participante acompanhou o processo de revelação de suas fotografias que irão culminar em uma exposição coletiva.

O retorno positivo dos participantes e a análise de todo processo nos leva a entender que atividades como essas são cruciais para a construção e o reconhecimento de identidades coletivas. As ações foram de grande importância pois identificaram referenciais culturais e contribuíram, em certa medida, para que o fenômeno da musealização alcançasse a periferia evidenciando tais espaços também como patrimônio.

---

## REFERÊNCIAS

BATISTA, Martha Raquel de Souza. **O patrimônio cultural através da fotografia e a fotografia como patrimônio cultural: interfaces entre fotografia e patrimônio**. Dissertação (Mestrado em Gestão de Território) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017.

FREIRE-MEDEIROS, B. **“Favela como patrimônio da cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus”**. Estudos Históricos, 38, 2006, p. 49-66.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In: ABREU, Regina e Mário, CHAGAS. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. DP&A editora: 2003, p.21-30.

KOSSOY, B. **Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia**. In: SAMAIN, Etienne (org.). O Fotográfico. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

\_\_\_\_\_. **Construção e desmontagem do signo fotográfico**. In: KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MAUAD, Ana Maria. **Fotografia e história – possibilidades de análise**. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (Orgs.). A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004.

MENESES, Ulpiano T. B. **Os “usos culturais” da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais**. In: YÁZIGI, E.; CARLOS, A. F.; CRUZ, R. C. A. (orgs.). Turismo: espaço, paisagem e cultura. São Paulo: HUCITEC, 1999, p. 89-99.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5. n. 10, 1992.

RIBEIRO, Cláudio Rezende. SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Memória e direito à cidade: Políticas urbanas contemporâneas de Ouro Preto**. Thésis, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 180-195, jul/dez. 2016.

SCIFONI, Simone. **Paisagem cultural**. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete).

SANTOS, R. E. N. **Ativismos cartográficos: notas sobre formas e usos da representação espacial e jogos de poder**. *Revista Geográfica de América Central*, v. 2, p. 1-17, 2011. Disponível em: < <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2299>>. Acesso em: 24 de ago. de 2022.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Diferentes olhares sobre a preservação das cidades: entre os dissensos e os diálogos dos moradores com o patrimônio**. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

TROMBETA, Thais Padula. **Sobre espaços urbanos patrimonializados e processos de gentrificação: estudo de caso sobre a Rua Direita em Ouro Preto/MG**. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Minas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2020.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. (tradução de Lívia Oliveira). – São Paulo: DIFEL, 1983.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.



JAN RIBEIRO  
*Oxum – Afoxé Oxum Pandá*  
Fotografia e intervenção gráfica digital de autoria Camila Gomes  
Recife, PE, 2017

# MOCAMBOS NA GRANDE CASA AMARELA: A PATRIMONIALIZAÇÃO DE REMANESCENTES DOS QUILOMBOS URBANOS

Pollyana Calado de Freitas <sup>1</sup>

Jonas Augusto Rodrigues Lopes dos Santos <sup>2</sup>

## RESUMO

Ao compreendermos o Patrimônio Cultural como instrumento político, de engajamento e de emancipação social, é possível evidenciar comunidades silenciadas e esquecidas das narrativas oficiais. Desse modo, visando novos futuros, o Coletivo “Casa Amarela é O bairro” produziu o Inventário Participativo do Patrimônio Material de Casa Amarela, no qual foram elencados bens materiais que constroem a identidade cultural do bairro, sendo por ora apresentado o patrimônio resultante da conquista popular, o Mocambo.

\*

## Casa Amarela é O bairro

O Coletivo *Casa Amarela é O bairro* é uma iniciativa de moradores que buscam registrar e difundir a história, a memória e o cotidiano do bairro, através do ensino de história local não formal realizado, principalmente, nas redes sociais, de forma colaborativa e participativa. Assim, são propostas ações de reconhecimento, valorização, preservação e extroversão do patrimônio cultural do bairro. De forma que apresentamos parte do Inventário Participativo do Patrimônio Material de Casa Amarela realizado pelo coletivo, com o incentivo da Lei Aldir Blanc 2021<sup>3</sup>.

O tradicional bairro de Casa Amarela, localizado na Zona Norte

<sup>1</sup> Graduada em História, mestra e doutoranda em Arqueologia (Museu Nacional/UFRJ). Moradora de Casa Amarela e membra do Coletivo Casa Amarela é O bairro [@casaamarelaebairro](mailto:@casaamarelaebairro). E-mail: [pollycaladohistoria@hotmail.com](mailto:pollycaladohistoria@hotmail.com)

<sup>2</sup> Graduado em História e graduando em Rádio, TV e Internet (UFPE). Morador de Casa Amarela e membro do Coletivo Casa Amarela é O bairro [@casaamarelaebairro](mailto:@casaamarelaebairro). E-mail: [jonasaugusto.santos@yahoo.com](mailto:jonasaugusto.santos@yahoo.com)

<sup>3</sup> O Inventário Participativo do Patrimônio Material de Casa Amarela está disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1CVac4Di-wYtttrg2VypnFlcoaXGZIW0z/view>

do Recife, capital do Estado de Pernambuco, conhecido entre os jovens como *Yellow House*, é historicamente marcado como reduto de luta e resistência social. Sua formação está intimamente relacionada à conjuntura sociopolítica brasileira do século XIX, a qual gestou as favelas das principais capitais do país de maneira que, para conhecer a origem do bairro faz-se necessário compreender processos históricos que transformaram significativamente os rumos do Brasil, como a importação do discurso higienista da Europa a partir de meados do XIX, a abolição da escravatura em 1888 e a Proclamação da República em 1889. A primeira imita hábitos, costumes e discursos para implantar leis sanitaristas; a segunda altera as relações de trabalho, pondo fim oficialmente ao trabalho escravizado; a última altera o modelo governamental, rompendo com a monarquia e instituindo a figura do Presidente. De maneira que, esses três pilares respingam diretamente na forma de pensar e gerir as cidades e resultaram em um intenso processo de exclusão social, com raízes coloniais e escravocratas, que intensificou suas mazelas sociais com a instalação tardia da indústria brasileira e sua brusca transformação no perfil socioeconômico da população.

## **Antecedentes**

O Recife, como uma das principais capitais brasileiras, correu para imitar elementos do país que era tido como referência civilizatória, a França, transformando significativamente o cotidiano da sociedade. A baixa qualidade de serviços de infraestrutura básicos (água, transporte, esgoto e iluminação pública) passou a ser interpretada como graves problemas urbanos que comprometiam a saúde pública. Assim, a urbanização esteve a serviço da racionalização médica com o objetivo de disciplinar os hábitos.

Nesse contexto nasce Casa Amarela. Dois fluxos migratórios foram responsáveis pelo povoamento do território que formou o bairro. O primeiro se deu com a limpeza étnica promovida no centro do Recife, no início do século XX, com a destruição dos mocambos, fazendo com que os indivíduos adentrassem a cidade e ocupassem os morros da Zona Norte. O segundo, por sua vez, foi composto por indivíduos, sobretudo da zona da mata norte, que tiveram suas trajetórias vinculadas à atividade da cana-de-açúcar, que, com todos os problemas sociais decorrentes dela, migraram para o

Recife em busca de condições de sobrevivência. À época, o local era um povoado denominado de Arraial e fazia parte da Freguesia do Poço da Panela, uma das onze freguesias do Recife. Com a densidade populacional dos morros e as organizações sociais dos moradores, o Arraial deu origem à Casa Amarela. A denominação Arraial, a propósito, é de origem militar, devido à construção do Forte Arraial Velho do Bom Jesus<sup>4</sup>, no século XVII.

Nestas circunstâncias, os migrantes ao ocupar os morros, altos e córregos que constituíram Casa Amarela, materializaram um modo de vida através de fazeres e saberes no campo da luta e da resistência, uma vez que os estigmas da periferia sempre os colocaram no lugar da disputa, principalmente por moradia.

Até o ano de 1988, Casa Amarela correspondia ao bairro mais populoso do Recife, com uma área total de cerca de 400 hectares e aproximadamente 500 mil habitantes. Era “a maior área popular urbana do Nordeste e uma das maiores do País em densidade demográfica” (VENTURA; MONTENEGRO, 1988, p. 1). Configurando um grande conjunto urbano que abrigava o centro, vários morros, altos, becos e córregos, constituindo o maior colégio eleitoral do Recife, e, segundo seus moradores, “uma cidade dentro da cidade”.

Com grande dimensão territorial e expressivo número populacional, em 1988, o bairro de Casa Amarela foi desmembrado através da Lei municipal nº 14.452/88, sendo suas comunidades transformadas em bairros administrativamente independentes. Somado a outra lei municipal de nº 16.719/01, conhecida por “Lei dos Doze Bairros”, que proibia a construção de prédios com mais de 20 pavimentos em 12 bairros que circundam a parte plana de Casa Amarela, o espaço que a compreendia aquela que já foi a maior área popular urbana do Nordeste teve sua paisagem extremamente impactada. Isto porque, com a divisão administrativa perdeu seus baixos índices sociais e se tornou atrativo para a migração desses prédios, promovendo um desordenado crescimento na especulação imobiliária, o que resultou em um processo de gentrificação.

### **Aporte teórico metodológico**

Sob a luz da Arqueologia Comunitária compreendemos a dimensão sociopolítica do fazer arqueológico, de modo que a ferramenta do

<sup>4</sup> Forte português construído em 1630, em resistência ao domínio holandês (1630-1654). Após escavações arqueológicas e sua evidenciação, foi tombado pelo IPHAN em 1974.

Inventário participativo proposta pelo IPHAN se apresentou como bastante útil ao bairro, uma vez que este é definido como uma metodologia de Educação Patrimonial que visa o engajamento das comunidades a partir do reconhecimento e registro das suas referências culturais.

A arqueologia ao analisar sistemas socioculturais através de dimensões interrelacionadas que são elas forma, espaço e tempo, como pontuou Lima (2011), abre o debate sobre o lugar que a cultura material ocupa no jogo social, podendo ela afirmar, negar e ludibriar negociações. Esse entendimento exige discutir a maneira como o profissional interpreta a materialidade, sabendo que sua vivência atravessa a dimensão política do bem. Assim, a arqueologia é entendida como uma profissão sociopolítica, que ao criar narrativas acerca de um patrimônio o politiza podendo contribuir ou não com a comunidade a ele relacionada.

É exatamente dentro do viés comunitário e público que a ciência defende a presença da comunidade em todas as etapas de um projeto, desde seu planejamento até sua finalização. Para que discursos sobre uma determinada comunidade não sejam construídos na ausência desta. Além de compreender que independente da formação técnica dos profissionais envolvidos, cabe à comunidade reconhecer seus patrimônios, negando uma prática há muito executada de alfabetização cultural.

É importante dizer que pensamos o patrimônio cultural a partir da definição da Constituição Brasileira de 1988, mas não podemos perder de vista que a patrimonialização de um bem seja material ou imaterial perpassa por uma negociação política.

Assim, partindo da proposta do IPHAN montamos uma equipe de técnicos formada por moradores do bairro. A partir do Instagram aplicamos questionário on-line visando uma prévia identificação dos bens. Em seguida realizamos entrevistas semiestruturadas com colaboradores moradores das comunidades de Casa Amarela. Após as etapas de reconhecimento dos patrimônios passamos a fazer visitas de campo a cada bem, a fim de registrar e analisar arqueologicamente e arquitetonicamente, pensando a ocupação, os usos e implicações na conservação para compreendermos as relações estabelecidas. Seguimos com uma pesquisa de documentação histórica para cada bem e com a escrita do inventário. Ao cruzarmos as fontes, elaboramos um texto para cada bem trazendo as análises, as falas dos moradores e recortes de documentação. Por fim, o inventário foi

disponibilizado nas redes sociais e sua versão física entregue nas bibliotecas das escolas estaduais e na biblioteca pública do bairro.

A principal motivação do coletivo em registrar a memória do bairro se deu devido ao atual processo de apagamento da origem de Casa Amarela. A divisão do bairro ocorrida em 1988 foi uma manobra política de desmobilização, visto que para além da sua grande dimensão territorial o povo de Casa Amarela era conhecido por ser organizado e combatente frente ao poder público. Durante o século XX várias foram as disputas travadas pelas associações de moradores, estes conseguiram legalmente alterar relações de poder entre classes sociais na disputa travada contra as imobiliárias.

Eletricidade, água encanada, calçamento das ruas, escadarias, escolas públicas, coleta de lixo, saneamento básico, transportes, não são simples serviços ofertados pelo poder público, mas conquistas sociais travadas a partir do combate travado entre os moradores e a Prefeitura. Os bens que consideramos como patrimônios, ou seja, instrumentos políticos capazes de contar a nossa história, estão diretamente relacionados a essas conquistas sociais. Destacamos aqui a que consideramos a maior das conquistas, a que ainda hoje se constitui na principal luta desse povo frente aos sucessivos movimentos de expulsão, a moradia.

### **Mocambos na Grande Casa Amarela**

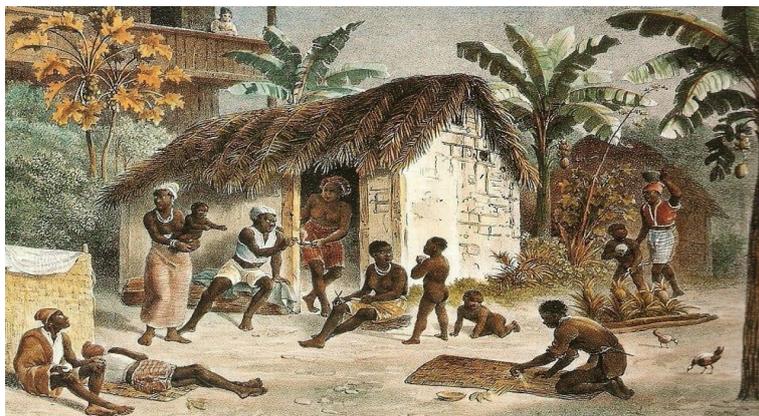
No início do século XX os morros da Zona Norte do Recife serviram de refúgio para os trabalhadores da Zona da Mata e para a população que residia nos mocambos do centro (São José e Santo Antônio) e foi expulsa com o processo de higienização, sobretudo com o Programa da Liga Social contra os Mocambos no governo do interventor Agamenon Magalhães, de 1939. Estes, ao ocuparem os morros, construíram novamente os mocambos. As pessoas que viviam nessas habitações careciam de infraestrutura básica, apresentando baixos índices sociais, de forma que as dificuldades a que esse povo esteve submetido criaram um ambiente de luta, confronto e de resistência. Assim, a partir da década de 1930, assistimos ao nascimento de diversas associações de moradores e organizações sociais que atuaram principalmente durante o período democrático de 1955 a 1964.

Incompatível ao discurso de modernidade, o mocambo era sinônimo

do atraso colonial. Antes disso, a tecnologia que forjou esse tipo de construção faz parte da cosmovisão africana. Ou seja, tecnologia própria dos indivíduos vindos nos dois principais fluxos migratórios originários/descententes de populações de negros escravizados. A construção e a forma de integração entre os mocambos são, portanto, de a quilombamento. “O nome quilombo tem origem do quimbundo e significa *união*, ou reunião de acampamentos” (Lopes, 1988, Apud SILVA; DIAS, 2020, p. 3). Entendemos assim, “a representação do quilombo, como território que reorganizou as práticas africanas no Brasil associadas à resistência” (SILVA; DIAS, 2020 p. 2).

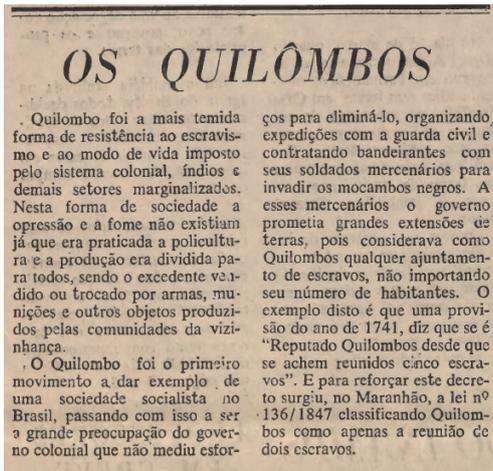
Arquiteticamente, o mocambo se caracteriza como vernacular por utilizar material construtivo local (regional) e disponível, se adaptando ao ambiente. Sua base para as técnicas construtivas, ou seja, o modo de fazer, é a tradição. Havia ainda a figura do fazedor de mocambos, que pode ser comparado ao mestre de obras.

**Figura 1** - Iconografia que representa os quilombos do Nordeste – Jean-Baptiste Debret.



A taipa de pilão, utilizada nas construções de paredes e alicerces, é produzida a partir da massa crua de terra ou, às vezes, misturando com esterco, fibras vegetais, óleo e sangue animal. Socada no pilão, a massa forma uma parede que tem em média 40 centímetros de espessura, com madeiras que são denominadas taipas. [...] O pau a pique, mão de taipa ou sopapo, é uma técnica de construção muito próxima à taipa de pilão e consiste em paus organizados perpendicularmente, combinados a varas colocadas paralelas ao solo, amarradas com cipó, fibras vegetais ou couro, formando um trançado que é preenchido com barro. Essas técnicas são comuns no Norte da África, na África Oriental e Central (SILVA; DIAS, 2020, p.9).

**Figura 2** - Recorte de jornal



Fonte: Jornal de Casa Amarela Ano II Nº 12 1987

**Figura 3** - Fazedor de mocambo no Alto José do Pinho.



Fonte: Ricardo Silva, 2011.

**Figura 4** - Mocambos da Ladeira do Boi, Alto José Bonifácio - Casa Amarela, década de 1940.



Fonte: Acervo FUNDAJ.

**Figura 5** - Mocambos nos Morros de Casa Amarela, década de 1940.



Fonte: Acervo FUNDAJ.

**Figura 6** - Remanescentes dos mocambos. Alto do Brasil, Casa Amarela.



Fonte: Diário de Pernambuco 02.08.1981

Ao longo do tempo os mocambos foram reconstruídos. Inicialmente mudaram as cobertas de capim ou palha para telha cerâmica, permanecendo a estrutura em taipa. Posteriormente, a maioria foi reconstruída em alvenaria de tijolo, mantendo a arquitetura vernacular na forma triangular.

**Figuras 7, 8 e 9** - Residências localizadas nos morros da Grande Casa Amarela.



Fotos: Pollyana Calado, 2021.

“Reduto de luta, o bairro é zona eleitoral de expressivo apoio aos partidos de esquerda e, após 1964, sempre se definiu por uma oposição ao regime militar” (MONTENEGRO, 1987, p.6). No decurso do século XX, as Associações organizaram diversos abaixo-assinados contestando falta de energia elétrica, água, saneamento básico, entre outros serviços sociais. Os moradores dos morros e córregos, devido à articulação política que tinham através das associações, eram acusados todo o tempo de serem células comunistas. Foi através da Igreja que a população conseguiu burlar o Estado e se organizar novamente. O grande nome da Igreja Católica no Recife foi o de Dom Helder Câmara, que chegou no dia 11 de abril de 1964. Com as ideias da Teologia da Libertação surgiram as Comunidades Eclesiais de Base (CEB's), as quais também se utilizavam da pedagogia de Paulo Freire.

**Figura 10** – Recorte de Jornal



Fonte: Diário de Pernambuco 24.07.1959 edição 166

## **Movimento Terras de Ninguém**

É no cenário sociocultural da efervescência popular que os morros, altos e córregos forjaram o primeiro movimento urbano popular a reivindicar a posse de terras no Brasil e que mudou significativamente a forma de obter e manter propriedade nessas terras.

O Movimento Terras de Ninguém foi criado em 17 de julho de 1975, protagonizado pelos moradores de várias comunidades do bairro, com o apoio da Igreja, e teve como luta o direito à moradia. A população reivindicava o chão em que residia, frente à cobrança das famílias Marinho e Rosa Borges<sup>5</sup> pelo pagamento mensal do terreno em que construíram seus mocambos, o foro. Aqueles que não pagassem recebiam ameaça de expulsão do local. Os moradores afirmavam que quando chegaram só

<sup>5</sup> Famílias que se diziam proprietárias das terras que originaram Casa Amarela. Alegavam uma herança colonial dos engenhos de açúcar de grandes proporções, mas que na prática nunca comprovaram tal propriedade. Após a ocupação dos morros e córregos, essas famílias passaram a cobrar mensalmente um valor pelo terreno em que os mocambos foram construídos.

tinha mato, eles quem limparam e aplainaram os terrenos. E que só depois de instalados que Rosa Borges e Marinho passaram a se denominar donos de toda região. Houve pressão popular para que o governo do estado reconhecesse a luta do povo. O movimento passou a figurar constantemente nas páginas de jornais, sobretudo os de bairro, mostrando a força popular.

**Figura 11** - Matéria de Jornal sobre o Movimento Terras de Ninguém.



Fonte: Jornal dos Bairros – Ano I nº1 Recife, junho de 1978.

**Figura 12** - Material gráfico informativo



Fonte: Acervo FUNDAJ.

Por fim, em 1980, o governo reconheceu o direito da população e iniciou o processo de desapropriação das terras em prol das pessoas que ali moravam. Apesar das famílias Marinho e Rosa Borges se dizerem donas das terras, nunca foi apresentado um documento oficial que comprovasse tal propriedade. Com o Terras de Ninguém os moradores, principalmente dos morros, tiveram suas casas registradas em seus nomes. A formação das associações de moradores, que configura uma história de luta, é reconhecida pelos próprios integrantes, como o que representa Casa Amarela.

O registro material da regularização fundiária ainda hoje se vê em toda Casa Amarela, se trata de uma pequena placa metálica instalada nas residências com a sigla TP, que implica em Terreno Próprio. “Mais de 100 mil pessoas foram beneficiadas, sendo 20 mil lotes de terra desapropriados. [...] A extensão da área - cerca de 350 ha - e o elevado número de comunidades (53) compreendidas nas “Terras de Ninguém” (SOUSA, 2005, p.114).

**Figura 13** - Residência com destaque para a Placa TP – Terreno Próprio.



Foto: Pollyana Calado, 2022.

**Figura 14** - Residência com destaque para a Placa TP. Ao fundo observa-se a invasão dos prédios fruto da gentrificação.



Foto: Jonas Augusto, 2022.

**Figura 15** - Residência com destaque para a Placa TP – Terreno Próprio.



Foto: Pollyana Calado, 2022.

**Figura 16** - Residência com destaque para a Placa TP – Terreno Próprio.



Foto: Pollyana Calado, 2022.

... Era Casa Amarela, que lutava na espreita dos seus algozes, estava Casa Amarela em ebulição... Todos que faziam Casa Amarela estavam fartos de tanto arrocho e opressão... Levantou-se Casa Amarela diante do touro de bronze, de pés de barro... Desceram os morros, córregos, e alagados, e derrubaram o touro de bronze, e de pés de barro... Surgiu Casa Amarela em História, sua memória de lutas e sonhos, imortalizamos Casa Amarela, porque sua luta não fora em vão... (FEACA, 1988).



foi a forma que o Coletivo Casa Amarela é O bairro encontrou para registrar um conjunto patrimonial que está fisicamente e simbolicamente ameaçado. Visto que, compreendemos o registro da memória coletiva como ferramenta sociopolítica de resistência comunitária. Em vista disso, a preservação dos mocambos contribui para a manutenção da identidade e da memória desse povo no reconhecimento de seu território.

Cada vez mais casas antigas estão sendo derrubadas para dar lugar a prédios ou a construções comerciais. Um projeto de uma nova Casa Amarela está em curso. Para alguns se trata da famigerada “modernidade”. Entretanto, o novo nem sempre quer dizer moderno, seja no aspecto estético, funcional ou ideológico. Muitas vezes o novo é a maquiagem ideal para um processo de limpeza étnica e social. Quando não sempre, as requalificações urbanas excluem do seu processo de instalação e funcionamento os agentes que daquele espaço faziam uso ou se reconheciam socialmente. A partir da leitura do Patrimônio Cultural como um instrumento político de barganha e negociação social, nosso interesse é ampliar essa discussão para dialogar mais sobre a formação do bairro, mostrando sua origem e suas conquistas sociais, visando novos futuros.

---

## REFERÊNCIAS

FEACA. **Casa Amarela Memórias, Lutas e Sonhos**. Departamento de Memória da Federação das Associações, Centros Comunitários e Conselhos de Moradores de Casa Amarela. Pedro Noé Batista organizador. Recife, 1988.

LIMA, T. A. **Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais**. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan.- abr. 2011.

MELLO, C. "Casa Amarela sua história e seu povo", por Clóvis Melo (Especial). **A Hora**, 17/02/1962, p. 2.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **Fotografias Urbanas** – o debate da memória. XIV Simpósio Nacional de História. 1987.

MONTENEGRO, Antônio Torres. História Oral e Memória: **A Cultura Popular Revisitada**. SÃO PAULO: CONTEXTO, 1994.

SILVA, Lucas Cesar Rodrigues; DIAS, Rafael de Brito. **As tecnologias derivadas da matriz africana no Brasil: um estudo exploratório**. Linhas Críticas, Brasília, DF, v. 26 (2020), p.15.

SILVA, Ricardo Leite. **Alto José do Pinho: ocupação, instituição e práticas culturais 1940-1960** / Dissertação de mestrado em História – UFPE, Recife. 2011.

SOUSA, Isaura. **REGULARIZAÇÃO FUNDIÁRIA DAS "TERRAS DE NINGUÉM"** A Semi-Formalização em Novas Bases. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Urbano. Recife, UFPE. 2005.

VENTURA, Ieda; MONTENEGRO, Antônio Torres. **Casa Amarela: Memórias, Lutas, Sonhos**. Recife: Gráfica Inojosa, 1988.



VINICIUS XAVIER  
*Sem título*  
Fotografia digital  
Cachoeira, BA, 2021

# TERREIRO DE QUILOMBO: SABERES TRADICIONAIS DOS QUILOMBOS DE SANTA CRUZ E PAUS ALTOS EM ANTÔNIO CARDOSO – BA

Izabel Santos Pereira<sup>1</sup>

## RESUMO

O relato de experiência do projeto “Terreiro de Quilombo”, visam apresentar o amplo conhecimento sobre saberes da natureza, utilizadas na medicina tradicional local, segurança alimentar, bem como a rica manifestação cultural que tem sido preservada ao longo de gerações dos contextos sociocultural e ambiental da comunidade. O processo metodológico utilizado foi de cunho etnográfico, focado no processo cultural dessa comunidade.

**Palavras-chave:** Educação do Campo; Quilombola; Saberes Tradicionais;

\*

## Introdução

Os negros chegaram no Brasil forçados pelos portugueses, que se apropriaram das terras dos indígenas. A resistência negra contra a escravidão era constante, foram criadas diversas estratégias onde lutaram pela conquista de liberdade, por meio rebeliões, lutas e fugas individuais e coletivas. Os escravizados fugiram para áreas de vegetação mais fechada com difícil acesso, formaram os “mocambos” que depois ficaram conhecidos como quilombos. A Bahia, em 1575, teve a primeira informação sobre um mocambo formado no país (SCHWARCZ, 2018). Essas formas de resistência contribuíram exaurindo o sistema escravista a qual levou à abolição da escravidão, no século XIX.

Os quilombos foram símbolo de resistência à opressão escravista no Brasil que até hoje lutam pela elaboração e efetivação de políticas públicas

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação do Campo (PPGEDCAMP) pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Licenciada em Educação do Campo com habilitação em Matemática pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Especialista em Metodologia de Ensino de Matemática pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci. E-mail: [izabelsantos.ac@gmail.com](mailto:izabelsantos.ac@gmail.com)

como: Certificação das comunidades quilombolas; posse e titulação da terra; Educação Escolar Quilombola; e também pela melhoria da qualidade de vida.

Eles guardam saberes significativos a respeito das tradições, culturas, línguas, e hábitos culturais, as quais contribuíram para a formação da identidade do povo negro ao longo do tempo, passadas por descendência, que podem ser registradas nas mais diversas formas como ritos, rituais, costumes, festejos, objetos, textos sagrados, histórias e causos. Envolvendo indivíduos de diferentes idades, ideias, conhecimentos culturais, além de proporcionar uma forma de resgatar alguns saberes tradicionais dos moradores mais velhos e as tradições africanas. É possível dizer que não se vive do passado, se vive do presente e do futuro, porém para que se compreenda as transformações pelas quais a cultura de um povo tem passado no decorrer dos tempos, se faz necessário conhecer como era antes, no início de sua construção. Percebe-se a importância de se conhecer as raízes da própria cultura para que haja a formação de identidade, no propósito de se definir enquanto cidadão, sabendo situar-se na sociedade.

Nas comunidades Paus Altos e Santa Cruz, ainda é muito forte a utilização dos saberes tradicionais por meio do uso de plantas medicinais, rezadeiras, parteiras, povo de terreiro. Nesse contexto, este artigo tem a pretensão de levantar, por intermédio dos saberes tradicionais do Quilombo Paus Altos (Antônio Cardoso - BA), o que se tem de conhecimento sobre o reconhecimento da natureza utilizada na medicina tradicional local, segurança alimentar e nutricional e a rica manifestação cultural que tem sido preservada ao longo de gerações dentro dos contextos sociocultural e ambiental da comunidade.

### **Descrição do contexto**

Este trabalho remete às experiências obtidas no desenvolvimento do projeto Terreiro de Quilombo, realizadas no âmbito de projeto de Intervenção do Curso de Licenciatura em Educação do Campo nas comunidades Quilombolas de Santa Cruz e Paus Altos, pelos estudantes das comunidades Gavião e Paus Altos, Arruti (2017, p. 6), define que as comunidades quilombolas são grupos que desenvolveram práticas de resistência na manutenção, reprodução de seus modos de vida

característicos em um determinado lugar, cuja identidade se estabelece por uma referência histórica comum, construída a partir de vivências e de valores partilhados.

As comunidades quilombolas onde as experiências foram adquiridas estão localizadas na área rural do município de Antônio Cardoso, cujo nome é de um fazendeiro. O processo de formação dos quilombos em Antônio Cardoso surgiu, após a abolição legal da escravidão em 1888, grande parte dos escravos libertos, por não terem acesso ao trabalho assalariado, terras, educação e outros direitos civis, permaneceram nas fazendas trabalhando na condição de “rendeiros”, ou mesmo em troca de alimentação e moradia (SANTOS, 2010. p 25). Como assegurou SCHWARCZ (2018, p. 5) “os quilombolas eram em geral escravos fugidos de uma mesma localidade e/ou fazenda, e com frequência pertenciam a um mesmo fazendeiro. Muitas vezes procuravam se manter no interior das terras do seu senhor”.

O município de Antônio Cardoso possui 10 comunidades quilombolas: Crumataí, Gavião, Mata, Paus Altos, Perú, Santo Antônio, Santa Cruz, Subaé, Orobó, Tócos - que receberam suas titulações como uma comunidade remanescente de quilombo pela Fundação Cultural Palmares, no entanto, nenhuma delas ainda não têm a titularidade da terra garantida, pois existe articulação dos latifundiários para que isso não ocorra.

## **Metodologia**

Neste relato de experiência do projeto “Terreiro de Quilombo”, diálogo com os dados oriundos do contato e convivência na comunidade de Paus Altos, através do Projeto de Intervenção, durante o Tempo Comunidade (TC), no curso de Licenciatura em Educação do Campo com Habilitação em Matemática da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. O processo metodológico utilizado, de cunho etnográfico, foca no processo cultural dessa comunidade, em que por meio dos saberes tradicionais, possam remeter às formas como se constitui a comunidade. Optamos pela etnográfico, pois recorro à história oral que busca dar voz aos oprimidos “recuperar as trajetórias dos grupos dominados, tirar do esquecimento o que a história oficial sufocada durante tanto tempo” (FERREIRA, 2002, p. 9).

O projeto começou a ser realizado em 2017 com a participação de estudantes da educação do Campo, liderança da comunidade, jovens

e pessoas idosas. As atividades de formação aconteceram na sede da Associação Rural Quilombola de Paus Altos, Santa Cruz e Adjacências – ARQUIPASCA, localizado na Comunidade Quilombola de Paus Altos.

As atividades do projeto foram realizadas em quatro momentos: inicialmente os estudantes participaram da Assembleia Geral da Associação para falar da proposta do projeto e pedir autorização para realizarem atividades no espaço. No segundo momento, foi realizada uma visita a casa dos moradores mais velhos da comunidade para fazer uma prosa sobre saberes tradicionais na comunidade. No terceiro momento, foi possível conduzir uma roda de conversas sobre o tema, e por último, foram realizadas oficinas de formação.

Nossas primeiras conversas foram marcadas por longas pausas e suspiros. Relembrando os hábitos e costumes dos seus antepassados, das noites nas casas de farinhas produzindo farinha, bolo de palha, biscoito de goma, beiju, bolo de mandioca. Percebemos que algumas manifestações ainda se mantêm vivas diante desse mundo globalizado, como se alimentar das Plantas Alimentícias não Convencionais – PANC, onde as mais comuns na comunidade são: favaquinha, breo ou caruru, feijão guandu e folha de quiabo.

As tradições alimentares das comunidades quilombolas se reproduzem na cozinha, que é considerada como abundante, fonte inesgotável de saberes, memória, valores, significados simbólicos, bem como faz parte da construção de identidades. Segundo aponta o autor Andrade (2018, p.33), “o consumo de alimentos tem uma dimensão política, assim como a natureza é transformada em cultura, a cozinha é também uma “linguagem” por meio da qual “falamos” sobre nós próprios e sobre nossos lugares no mundo”. Outrora na comunidade era comum o uso do pilão para pisar milho e fazer cuscuz para alimentar nas três refeições do dia, no almoço comia com feijão e *mininico*<sup>2</sup> de carneiro, mas isso “foi ficando pra trás”, como lembra senhor Henrique. Hoje é raro encontrar pilão no quintal das casas, eles foram substituídos por *flocão*<sup>3</sup> dos supermercados e as pessoas se queixam que o cuscuz não tem o mesmo sabor. No entanto, na comunidade a maior parte das casas tem seu fogão a lenha, ainda muito utilizado no dia a dia, onde se faz o feijão, galinha caipira na panela

2 O mininico é feito a partir das vísceras do carneiro ou cabrito, ou seja: bucho, tripas, fígado e rins. Ele é servido com pirão e farofa de cuscuz.

3 Farinha de milho flocada. O flocão de milho é um ingrediente muito utilizado em receitas típicas do Nordeste brasileiro, como o cuscuz, e vários tipos de farofas e bolo.

de barro, tem-se o costume de fazer o caruru no dia da sexta-feira da paixão e nas festas de São Cosme e Damião, no mês de setembro, e de Santa Bárbara, em dezembro. Além disso, existe a tradição das novenas de São Roque no mês de agosto, onde costuma-se servir pipoca. Essas iguarias preparadas podem ser consideradas como manifestações da cultura, como patrimônio imaterial.

Na sequência, na roda de conversa com troca de experiências, que foi realizada na sede da associação de Paus Altos com a juventude da comunidade e as pessoas idosas, realizamos troca de saberes sobre diversificadas temáticas, causos e histórias. Os jovens se interessaram em saber como são realizadas as rezas para curar e dar proteção às pessoas que têm fé. Segundo dona Valdemira, a tradição não permite cobrar pelos serviços ofertados, pois foi um dom revelado pelo divino, por isso que não se deve cobrar. Além de rezas, as mulheres fazem os famosos lambedores e garrafadas para a cura das enfermidades, corroborando na prática com o que afirma Maciel (2006, p. 66) ao dizer que quando buscamos aliviar as dores através das “rezas e benzeções provavelmente estabelece um elo muito forte na comunidade, onde seres humanos de diferentes regiões passaram a habitar e a conviver com os conhecimentos que trouxeram das suas regiões de origem”.

**Figura 1** - Reza para Nossa Senhora do Parto (Pereira, 2019)



As rezadeiras e benzedeira usam os seus conhecimentos com as plantas medicinais para os preparos de alimentos e remédios caseiros, elas cultivam em hortas tradicionais no quintal da casa, onde é comum encontrar uma enorme diversidade de planta tais como: mastruz, hortelãs

grosso e miúdo, alecrim de várias espécies, erva cidreira, dentre outras. Essas plantas são utilizadas para fazer chá para combater vários tipos de doenças, como gripe, dores de barriga, cabeça, dente, mal-estar. Arruda, manjerição e espada de Ogum, por exemplo, são usados em rituais de uso de curas espirituais e banho para afastar males. As verdadeiras eles são muito procurados pelos moradores da comunidade por diversos motivos de saúde e proteção espiritual. Desse modo, Santos (2014, p. 5) nos diz que o objetivo do “uso das plantas medicinais é contribuir para o fortalecimento da sua identidade cultural e para o conhecimento do potencial medicinal da flora da região”. Essa prática de utilizar as plantas na cura tradicional como chá e banhos de ervas são feitas historicamente pelos ancestrais dentro dos quilombos no combate de algumas enfermidades.

**Figura 2** - Reza para aliviar dor de Cabeça (Pereira, 2021)



A última atividade foi composta por oficinas de formação, a partir da prática e vivência dos jovens, de modo a motivá-los para serem sucessores de associações, sindicatos de trabalhadores rurais e organizações. Essas oficinas foram demandas da associação pois perceberam que os jovens, mesmo participando da associação, ainda não se sentem protagonistas para assumir o papel de presidente ou membro da diretoria. Para realização dessas oficinas, foram convidados vários jovens do município que estavam inseridos em espaços políticos de poder e também os representantes do conselho de educação do município, pessoas do Sindicato do Trabalhadores Rurais, dentre outros espaços. Durante a atividade, tivemos

uma apresentação dos participantes destacando nome, comunidade e organização na qual estava inserido (a), em seguida foi apresentado às instituições destacando sua missão, objetivo e atividades.

### **Considerações finais**

Desde que os negros foram trazidos da África, eles vêm procurando caminhos para aliviar o sofrimento causado pelos males físicos e espirituais, através dos saberes tradicionais. Os saberes tradicionais das comunidades quilombolas podem ser definidos como conhecimento empírico, porque são realizados dentro e fora da comunidade e passado de geração a geração. Os conhecimentos tradicionais existentes nas comunidades Quilombola de Santa Cruz e Paus Altos, vêm ao encontro dos anseios das pessoas mais idosas do quilombo, em repassar os saberes recebido pelos ancestrais para os membros mais jovens, que encontrava bastante desinteresse, provavelmente devido às novas acessos tecnológicos.

Podemos destacar as principais conquistas desse trabalho: Obtenção de dados e informações neste processo de recuperação de um conhecimento e preservação da cultura quilombola; Identificação do uso de plantas dos quintais como valor terapêutico indicado como chás, banhos, massagens terapêuticas, aliviando, assim, doenças corporais e males espirituais; identificação do respeito a essas pessoas idosa, e a tradição de pedir a benção, de ceder um assento na reunião na comunidade; Reconhecimento do importante papel das benzedeadas e rezadeiras dentro desta comunidade, atuam como prestadoras de serviços efetuando uma função de medicina que, por vários vez, se faz ausente; a felicidade, o prazer que as pessoas mais velhas da comunidade sentiam quando viam que os jovens estavam interessados nos saberes e conhecimentos tradicionais.

Esta iniciativa proporcionou também aos jovens estudantes do Curso de Educação do Campo da UFRB a possibilidade de vivenciarem na comunidade um momento de trocas de conhecimentos diferente daquele vivenciado na sala de aula, ficando evidenciado a importância da interação Universidade X Quilombo, visto que essas comunidades produzem conhecimento a partir das suas vivências e trabalho. A atividade ultrapassa os muros da escola, podendo dialogar com sua cultura local, uma vez que as escolas com o seu formato de ensino aprendizagem, não proporcionam essas vivências.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Patrícia Gomes Rufino. **A educação no quilombo e os saberes do quilombo na escola**. Editora Appris Ltda., 2018.

ARRUTI, José Maurício. Conceitos, normas e números: uma introdução à educação escolar quilombola. **Revista Contemporânea de Educação**, v. 12, n. 23, p. 107-142, 2017.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. **Topoi** (Rio de Janeiro), v. 3, p. 314-332, 2002.

SANTOS, Luciana Marinho. Ecologia de saberes: a experiência do diálogo entre conhecimento científico e conhecimento tradicional na comunidade quilombola da Rocinha. **Tempus – Actas de Saúde Coletiva**, v. 8, n. 2, p. ág. 243-256, 2014.

SANTOS, Ozéias de Almeida. Espaço, terra e quilombo: a produção socioespacial das comunidades quilombolas do município de Antônio Cardoso – BA. **Revista Crítica do Direito** – RCD, 2013. Nº 3. Vol. 54.

MACIEL, Márcia Regina Antunes; GUARIM NETO, Germano. **Um olhar sobre as benzedeiros de Juruena (Mato Grosso, Brasil) e as plantas usadas para benzer e curar**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 1, p. 61-77, 2006.



RICARDO PRADO  
*D. Elisabete*  
Fotografia digital  
Cachoeira, BA, 2018

---

**RELATOS  
DE  
EXPERIÊNCIA**

---



SHIRLEY STOLZE  
*Sem título*  
Fotografia digital  
Salvador, BA, 2008

# BAOBÁ DA SALVAGUARDA DA FESTA DE IEMANJÁ

**Autoria Coletiva sob a coordenação<sup>1</sup>**

O Plano de Salvaguarda da Festa de Iemanjá que aqui apresentamos foi elaborado no Curso de Extensão: A Festa de Iemanjá e os trabalhos de patrimônio, realizado no período de isolamento social, nos meses de julho até setembro de 2021. O Curso teve duração de 40 horas-aula, realizado em formato online, distribuídas em nove encontros que trataram dos temas relacionados à patrimonialização, tendo como referência a matriz de gestão museológica elaborada por Manuelina Maria Duarte Cândido (2013): documentação, conservação-restauração, exposição e educação para o patrimônio cultural.

O Curso de Extensão ministrado por Carolina Ruoso, Fernanda Cristina de Oliveira e Silva de Oliveira e Jean dos Anjos, foi realizado pelo CENEX/EBA/UFMG e contou com o apoio do Laboratório de Antropologia e Imagem (LAI/UFC) e da Sociomuseologia Cátedra da Unesco “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural” de Lisboa. Realizamos uma chamada pública, apresentando a proposta do curso aos interessados e como resposta recebemos mais de 150 inscrições. Selecionamos aproximadamente 80 participantes, em sua maioria Povos de Terreiro, das cidades de Fortaleza e Belo Horizonte, prioritariamente, mas contamos com presença de pessoas de diferentes Estados brasileiros.

A experiência vivenciada durante o curso, as reflexões elaboradas desdobraram no projeto de pesquisa “Critérios e valores de patrimonialização: uma questão de justiça epistêmica” aprovado pelo edital Universal do CNPq/2021, como atividade do Grupo de Pesquisa: ESTOPIM/CNPq – Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Patrimônio Cultural.

As metodologias participativas pensadas para o curso a partir da Museologia Social, consideram fundamental a distribuição das ferramentas

<sup>1</sup> Carolina Ruoso. E-mail: [carol@ruoso.com](mailto:carol@ruoso.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2252347574303645>  
Fernanda Cristina de Oliveira e Silva. E-mail: [fernanddaoliveira@gmail.com](mailto:fernanddaoliveira@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5650269112398250>  
Jean dos Anjos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1948207778073696>

da fábrica patrimonial<sup>2</sup> para fins de construção de uma justiça epistêmica, portanto, os detentores dos saberes do patrimônio imaterial, da Festa de Iemanjá, os Povos de Terreiro que participaram do curso são os autores das referências culturais, transmitidas a partir da oralidade, durante o curso. Foi dentro dessa abordagem que elaboramos conjuntamente a proposta do Baobá da Salvaguarda.

Entendemos que para a construção de transformações efetivas por uma justiça epistêmica, esse relato de experiência é o resultado da participação dos Povos de Terreiro, das vozes que desenharam as propostas de salvaguarda para a Festa de Iemanjá inscritas no corpo da árvore Baobá. São essas vozes que constituem as referências que ao longo do tempo transmitem os saberes, a filosofia, a história da África no Brasil. Incluímos nesse texto as referências bibliográficas que fundamentaram a proposta metodológica participativa do curso.

Os detentores dos saberes da Festa de Iemanjá escolheram trabalhar com uma perspectiva da Retórica da Luta<sup>3</sup>, compreendendo que a patrimonialização da Festa de Iemanjá respectivamente nos municípios de Fortaleza-CE e Belo Horizonte-CE, significa fortalecer a luta dos Povos de Terreiro. Adotaram como modelo estruturante para a elaboração do Plano de Salvaguarda o Baobá, tendo como referência a Pretagogia de Sandra Petit (2015). Partindo deste princípio articulamos o dispositivo didático do Baobá dos saberes e dos marcadores de africanidade à matriz de gestão museológica.

Com a articulação dessas abordagens desenvolvemos o seguinte percurso: na raiz do Baobá seriam inscritos os trabalhos de documentação, no caule as ações da conservação-restauração, nos galhos as atividades de exposição e nas folhas, nas flores e nos frutos as práticas educativas. Para cada parte do Baobá fazíamos perguntas específicas relacionadas às ações de patrimonialização; as respostas apresentadas e desenhadas pelos participantes do curso foram transcritas por estudantes de Museologia (UFMG) e Conservação-Restauração (UFMG) que atuaram durante uma

2 De acordo com a socióloga Nathalie Heinich (2009) podemos compreender a fábrica do patrimônio cultural como resultado de uma ação coletiva que organiza o patrimônio cultural, por meio da operação das engrenagens que movimentam a cadeia patrimonial, a patrimonialização, para tanto, faz-se necessário dominar um conjunto de saberes, termos especializados, documentos técnicos e ações políticas.

3 Apresentamos para os participantes do curso a perspectiva sobre os argumentos que movimentavam a patrimonialização no Brasil, a partir da noção de Retórica da perda, analisada pelo antropólogo José Reginaldo Gonçalves (1996). Em contraponto, mostramos que é possível pensar a patrimonialização a partir da Retórica da Luta, tendo como referência a análise de Adelaide Gonçalves (2018) que afirma que a força da Luta do MST está nos trabalhos subversivos da memória, entendemos, portanto, que as ações de patrimonialização, são os trabalhos da memória que fortalecem a luta e a vida dos Povos de Terreiro e outros povos.

disciplina optativa que foi ministrada concomitantemente ao curso de extensão. Do trabalho técnico de transcrição, organizamos um dossiê com uma importante documentação sobre o processo de elaboração do Plano de Salvaguarda<sup>4</sup>. Trabalho de parceria importante dos membros cooperadores dos mundos da arte que atuam na salvaguarda de bens culturais e que resultou na montagem final do texto do Plano de Salvaguarda da Festa de Iemanjá.

Todos os participantes recebiam com antecedência as orientações, com as perguntas específicas sobre as ações de cada parte do Baobá, assim, deveriam fazer uma tarefa de casa, desenhar a parte do Baobá e apresentar as ações de patrimonialização referentes aquela etapa. Durante a aula do curso, cada participante apresentava seu desenho e, as suas propostas ao grupo que atuava de maneira muito dialogada. Ao final, todos os itens eram lidos pelos ministrantes e aprovados por todos. Depois da aula os estudantes assistiam os vídeos, realizavam a transcrição e organizavam as pastas das imagens.

No último dia reunimos todos e lemos toda proposta do Plano de Salvaguarda. Algumas novas sugestões foram apresentadas. Retrabalhamos a escrita do texto e aprovamos o Plano de Salvaguarda como o Baobá da Salvaguarda da Festa de Iemanjá.

Compreendemos que a publicação do Plano de Salvaguarda apresentado na íntegra neste relato é necessário como contribuição para provocar novos olhares sobre os efeitos da patrimonialização de bens imateriais, especialmente aqueles ligados às tradições orais e religiosas afro-ameríndias, além de sua importância na articulação de políticas públicas de patrimônio junto aos Conselhos Municipais de Patrimônio Cultural das cidades de Fortaleza (Ceará) e Belo Horizonte (Minas Gerais) onde a Festa de Iemanjá recebeu o reconhecimento e o registro de Patrimônio Imaterial. Esperamos que este documento possa inspirar outras possibilidades de trabalhar com registros e salvaguarda de Patrimônios Imateriais e Festas de Iemanjá pelo Brasil.

---

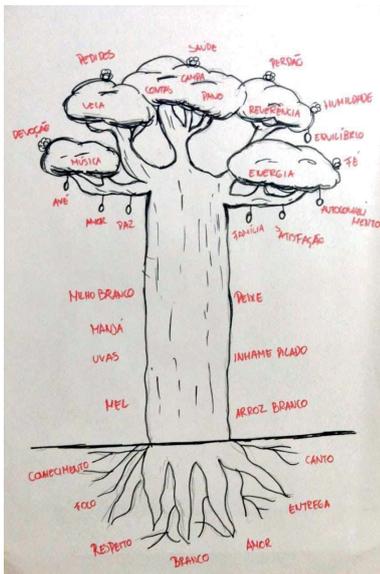
<sup>4</sup> A referida documentação poderá ser consultada se for solicitada uma autorização aos Comitês de Gestão da Salvaguarda da Festa de Iemanjá.

## Proposta para a gestão das Ações de Salvaguarda

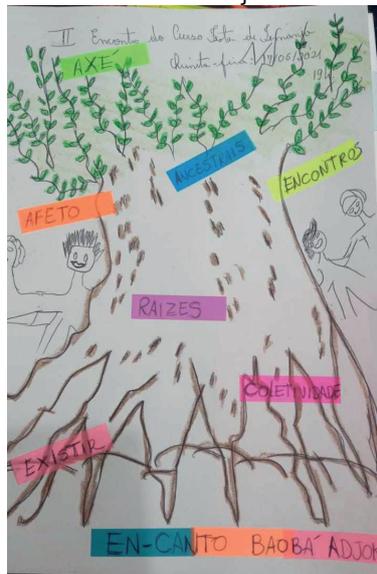
Criar um Comitê Gestor diversificado com participantes do poder público e da sociedade civil (representantes dos Povos de Terreiro) do Plano de Salvaguarda da Festa de Iemanjá para garantir os cuidados éticos e afetivos considerando a perspectiva dos Povos de Terreiro.

Ofertar continuamente cursos de Patrimonialização e/ou Musealização para os Povos de Terreiro.

**Figura 1** - Desenho de Pedro Chaves



**Figura 2** - Desenho de Patrícia Adjoké

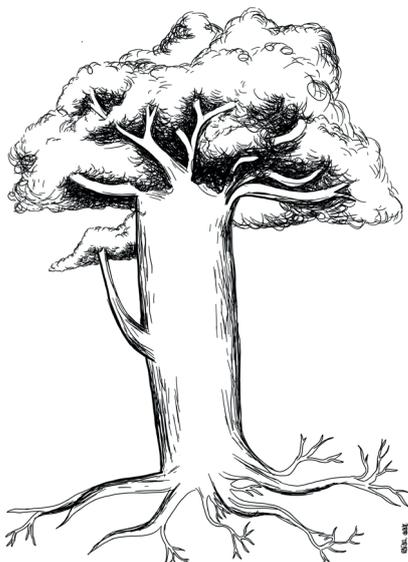


**Figura 3** - Desenho de Rosália Diogo



## Apresentação do Plano de Salvaguarda

**Figura 4** - Desenho de Rafael La Cruz



**Figura 5** - Desenho de Rodrigo Carneiro



O Plano de Salvaguarda será representado pelo Baobá, árvore que possui diferentes nomes e significados nos diversos terreiros pelo Brasil, em comum acordo é entendida como a árvore da vida, a árvore do mundo, pois ela é uma figura de origem, é um signo do fundamento, do princípio de todas as coisas, elemento de conexão entre a multiplicidade dos mundos, assim como lemanjá que é símbolo de mãe, que dá a vida, origem e moradia a todos os orixás. O Baobá está também relacionado à fertilidade, cura e abundância, tornando-se mais potente usar a sua imagem do que mostrar uma matriz de gestão. A árvore significa processo de luta e resistência, é um suporte da vida, pois tem a capacidade de armazenar em seu interior mais de 120.000 litros de água. Na África, continente considerado a mãe de todos os outros, a árvore do Baobá é reverenciada, remete a ancestralidade.

A Festa de lemanjá é um encontro de mundos, pais, mães e filhos de santo de variados terreiros, comunidade de pescadores, reunidos para celebrar e confraternizar com esta manifestação religiosa. A festa pode ser entendida com a metáfora das ondas: Cada terreiro é uma onda, com suas peculiaridades e crenças, mas a Festa de lemanjá é o oceano onde todas estas ondas se encontram.

### **Os valores Culturais da Festa de lemanjá**

Os valores culturais da Festa de lemanjá apresentados foram: ancestralidade, axé, pertencimento, branco, território público sagrado, flores, encanto, caminho, resistência e tradição.

### **Raízes do Baobá: os trabalhos da documentação**

1. Reconhecer os Terreiros como Pontos de Memória e responsáveis pelas ações da salvaguarda da Festa da lemanjá: documentação de seus ritos, saberes e bens culturais.
2. Identificar os umbandistas e candomblecistas fundadores, os antigos, os mais velhos, detentores dos saberes da Festa de lemanjá
3. Registrar os saberes que compõe as Festa de lemanjá: as indumentárias, comidas, danças, ritos, entre outras práticas e saberes
4. Identificar as representações artísticas relacionadas às entidades sagradas que compõe a Festa de lemanjá.

5. Desenvolver cartografias do protagonismo das mulheres na Festa de Iemanjá
6. Realizar cartografias próprias sobre os sentimentos de pertencimento presente na Festa de Iemanjá por meio das suas representações culturais e seus territórios da cultura.
7. Inventariar e catalogar diferentes suportes de memória da Festa de Iemanjá
8. Que as ações de documentação sejam contempladas nos editais de fomento à cultura
9. Identificar os atores da Festa de Iemanjá que são artistas e/ou trabalhadores da cultura

### **Tronco do Baobá: os trabalhos da conservação-restauração**

1. Semear saberes: Garantir a transmissão e a difusão ampla, por meio de momentos de trocas entre jovens, rodas de conversas etc. Gravar programas, podcasts. (Rodas de memória)
2. Ação de manutenção permanente da Festa de Iemanjá para garantia de sua continuidade. Apoio público, estrutural e logístico para a festa de Iemanjá.
3. Garantir proteção e segurança dos Terreiros e dos Territórios Públicos Sagrados. Lugares de memória onde acontece a Festa de Iemanjá.
4. Guardar com carinho e sabedoria os objetos necessários para a realização da Festa.
5. Cuidar das boas relações para as parcerias necessárias para a realização da Festa \_ (Solicitar o trabalho de articulação institucional das Secretarias da Cultura junto às demais Secretarias: meio ambiente, educação, segurança etc.). Por exemplo, para impedir a criminalização dos detentores da Festa.
6. Semear, tratar e cuidar dos jardins das plantas sagradas.
7. Reconhecer as mais velhas (mais velhos) como mestras da cultura e/ou patrimônio vivo. Lei Tesouros Vivos.
8. Protegendo espacialidades do entorno, garantindo a existência dos Sítios culturais de apropriação coletiva. Jardim das folhas sagradas, Casas de Umbanda, lojas de artigos religiosos como parte integrante das espacialidades de entorno que compõe o conjunto de bens materiais da Festa de Iemanjá.

9. Cuidar, proteger e promover o feminino como uma essência da Festa de lemanjá. A força feminina dentro do Terreiro.

### **Os galhos do Baobá: os trabalhos de exposição**

Expor:

1. Objetos simbólicos ligados às diversas entidades com seus significados, por meio de fotos; etc.
2. Relatos e registros já existentes, fotos das antigas festas e outros documentos
3. Danças, roupas e cantos, indo para além do sentido de espetáculo;
4. Produções iconográficas: os bens culturais, as imagens da Festa de lemanjá, geram a busca por conhecimento, sendo uma forma de informar sobre o modo de vida e a diversidade cultural dos Povos Tradicionais, sobre os significados;
5. A beleza da celebração e a sua importância para os Povos Tradicionais, realizando exposição permanente e exposições durante a Festa;
6. As fotos na praia, nos locais da festa, através da projeção de um vídeo que as reproduza, evitando os riscos de sua destruição;
7. Através da música, e artes plásticas que representam situações ritualísticas, além de pesquisa, filmes, mostras de conteúdo e apresentações ao público de modo geral;
8. Tudo com embasamento de muito cuidado, muito respeito.

Mostrar:

1. Fotos e ilustrações de lemanjá e sua história, no dia da Festa e em espaços de exposições;
2. Mostrar a riqueza da cultura material e a sua diversidade simbólica cultural das suas imaterialidades
3. Livros e notícias de jornais, cartazes, memória documental da Festa de lemanjá;
4. A dança, a música, que está em todos os lugares e que muitas vezes não sabemos que se trata de um Ponto;
5. A diversidade cultural, as questões que são intercruzadas na história da formação da festa, da cultura brasileira;
6. Pequenas performances teatrais à margem da Festa, em áreas

públicas, no transporte público, buscando a simpatia e à adesão das pessoas.

#### Traduzir:

1. Os significados que acontecem individual e coletivamente em uma mensagem ou discurso de modo a valorizar a festa, os saberes, a prática para que continue assim;
2. Os processos e intenções da Festa: porque acontece, qual a intenção de acontecer naquele momento, naquele local, com aquelas pessoas;
3. A importância da festa para a cultura afrobrasileira, enquanto tradição, desconstruindo sua associação ao mau, o que gera intolerância; por meio de pesquisas e programas de educação nas escolas.

#### Narrar:

1. Os saberes;
2. A trajetória da Festa: como começou, que caminhos teve até então.
3. Sobre os personagens da celebração (Encantados, Entidades, Ancestrais, Divindades, entre outros) por meio da música e outras expressões culturais.
4. Relatos das cosmovisões correlacionadas com as tradições africanas e afrobrasileiras
5. A história de entidades e da Festa, através de rodas de contação de histórias, para adultos e crianças,
6. Importantes narrativas de lutas e da resistência de saberes, através da valorização das vozes mais antigas (guardiões da memória), fazendo com que elas sejam ouvidas.
7. Promovendo a contação de narrativas e o seu registro em gravações, minidocumentários, narrativas em plataformas digitais, documentários, trabalhos acadêmicos, pesquisas antropológicas e geográficas.

#### Relatar:

1. Apresentar a dimensão sociocultural: os detentores da Festa relatando suas experiências, intenções, fatos e situações da Festa.

## Exibir:

1. Fotos antigas e atuais dos eventos, que também relatem o vivido hoje
2. A Festa como um todo, sua alegria e os muitos sentimentos que surgem, sentimentos de força, de luta, de contentamento, de paz;
3. A dimensão da Festa, em todos os seus aspectos (não só cultural e religioso, mas também de impacto social, econômico, urbanístico) para que as pessoas possam entender o que de fato significa a Festa de Iemanjá;
4. Exibir de forma responsável, ética e afetiva os conteúdos ritualísticos e intelectuais presentes nestas manifestações culturais;
5. Reconhecer o olhar dos Mestres e Mestras das Tradições, incentivando sua realização e divulgação.

## Contar:

1. Memórias de Mestras e Mestres das Tradições da Cultura
2. Histórias, a história da Festa, a história de Iemanjá.
3. As histórias das famílias africanas recriadas na diáspora Africana: das Mães das Tradições de culto à ancestralidade e da maternidade na divindade Iemanjá.

## Conversar:

1. Com a comunidade do entorno a fim de buscar o entendimento e a proximidade, tentar o diálogo com pessoas que não tem conhecimento sobre o que a Festa representa;
2. Com instituições educacionais;
3. Com autoridades para buscar apoio tanto para a produção, quanto para a realização e segurança da Festa;
4. Com órgãos culturais, buscando apoio para elaboração de plano de ensino da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial

## Circular:

1. Saberes, utilizando a pedagogia dentro e fora dos terreiros como principal instrumento para combater os efeitos do racismo e da intolerância religiosa, simbólica e física;
2. As Culturas dos Povos Tradicionais reconhecidas pelo Estado e pelas Instituições Culturais valorizando a complexidade cultural da Festa de Iemanjá.

3. Conhecimento por meio da formação de grupos de comunicação e de redes que deve ser sempre alimentado e divulgado.

Manifestar:

1. A diversidade cultural das tradições que cultivam a Festa de Iemanjá.
2. As culturas tradicionais em liberdade, buscando com o poder público apoio para que não haja interferências, agressões e violência contra a manifestação de fé durante a hora da Festa;
3. A alegria, o contentamento da celebração que apresenta também as danças populares.

Para a salvaguarda da Festa de Iemanjá é necessário que as atividades relatadas sejam contínuas, realizadas não somente no período de festas.

### **As folhas, flores e frutos do Baobá: os trabalhos da educação para o patrimônio**

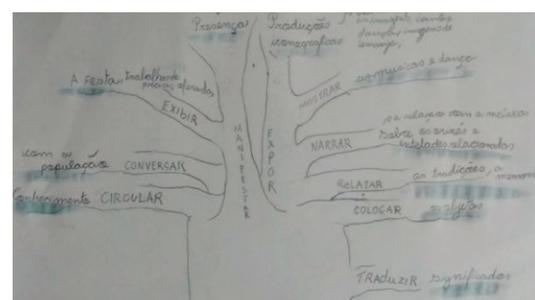
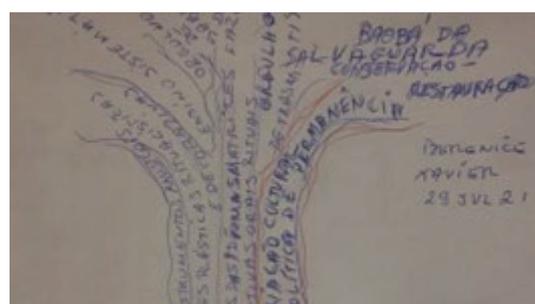
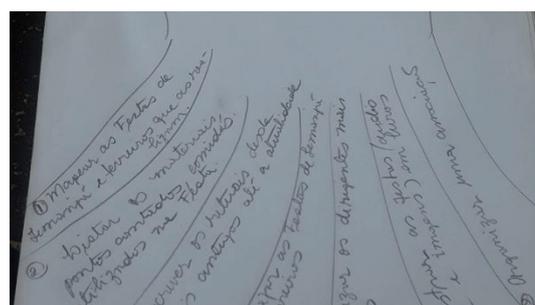
1. Práticas de leituras e interpretação de textos de poder cultural dos rituais
2. Práticas de ensino de danças, músicas ... partilhadas em grupos, a potência e o significado das rodas
3. Cultivo de plantas de cura e de alimentos de reza e louvor
4. Ações de aprendizagem para fazer vestimentas e objetos dos rituais
5. Reunir os grupos para além do meu grupo - construir diálogos, relações de empatia.
6. Ampliar para além de mim e organizar encontros de saberes
7. Terreiro é uma micro-África no Brasil
8. A Festa de Iemanjá como patrimônio imaterial presente nas formações dos professores
9. A Festa de Iemanjá como patrimônio imaterial nas escolas, nas praças, em todo lugar.
10. Apoiar a produção de livros de literatura infantil para formação das crianças
11. Apoiar a produção de artes nas suas diferentes linguagens que abordem o tema da Festa de Iemanjá reconhecida como Patrimônio Imaterial

12. A preservação dos rituais é água que vai regar a nossa árvore que é o Baobá da Salvaguarda
13. Os contos, cantos, toque, dança, movimentos são os nossos princípios que precisam ser preservados nas práticas educativas
14. Que os lugares que são considerados sagrados pelos Povos de Terreiro possam compor as narrativas históricas na transmissão de conhecimento a respeito da presença das culturas negras na cidade.
15. Que os saberes da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial, através das suas Mestras e Mestres da Cultura, sejam pesquisados, estudados na produção criativa da economia da cultura
16. A importância dos Dramas e das Dramistas (expressão da Cultura Popular Cearense) nas ações educativas.
17. A Formosura, um anuário de folhinhas e fazer a Salvaguarda da Mãe Iemanjá em cada cidade do Brasil com suas singularidades, juntar todos os desejos.
18. Ações Políticas Educativas articulando Terreiros, Secretarias de Cultura e Educação
19. Fortalecer projetos interdisciplinares e / ou multilinguagens para serem desenvolvidos dentro e fora da escola
20. Formação dos Profissionais da Educação, da Cultura, Meio Ambiente, Segurança e Turismo sobre a importância da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial
21. Realizar a formação com a presença dos Mestres e Mestras da Cultura que detém os saberes sobre a Festa de Iemanjá
22. Considerar os Valores Culturais da Festa de Iemanjá e a Filosofia dos Povos de Terreiro nas ações educativas elaboradas para construir a valorização da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial.
23. Pensar ações educativas que fortaleçam a economia criativa fundamentada nos saberes dos Povos de Terreiro e que valorizem a Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial
24. Realizar ações educativas que podem valorizar como linguagens que são parte dos saberes e fazeres da Festa de Iemanjá: gastronomia, memória, vestimentas, ervas, músicas, literatura, dança.
25. Ações educativas que valorizem a diversidade de faixa etária, pois a relação dos mais velhos e mais novos compõe as relações na Família de Axé e compõe os saberes / fazeres da Festa de Iemanjá

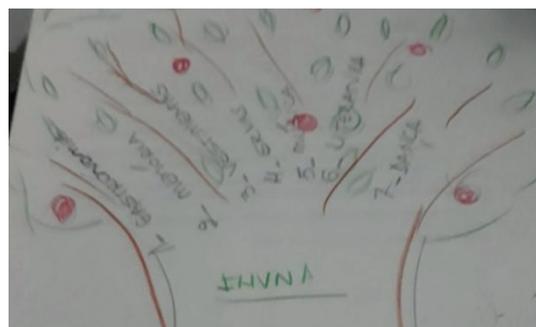
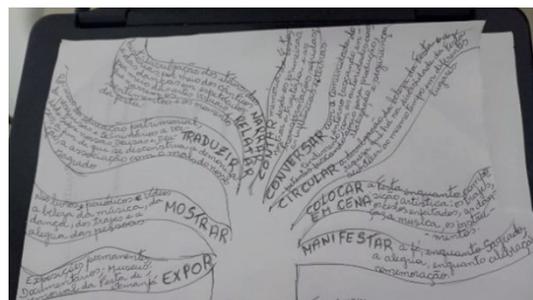
26. Apoio às ações educativas que valorizem a oralidade, própria da didática dos Terreiros.
27. Apoiar ações educativas que construam zonas de contato dos Povos de Terreiro com os demais cidadãos para criar espaços de experiências que promovam a valorização da Festa de Iemanjá como Patrimônio Imaterial
28. Desenvolver práticas educativas que fortaleçam os saberes das ervas em relação aos jardins sagrados.
29. Desenvolver formações sobre os artefatos, as indumentárias e os adereços como os fios de contas que compõe o vestuário da Festa de Iemanjá
30. As referências africanas, o pretuguês da Lélia Gonzalez

## Participaram da elaboração do Baobá da Salvaguarda da Festa de Iemanjá

Carolina Ruoso  
 Fernanda Cristina de Oliveira e Silva  
 Jean dos Anjos  
 Raíssa Santos José  
 Elísia Maria de Jesus Santos  
 Lilian Cristina da Silveira Souza  
 Emmanuel Bastos de Magalhães Lopes  
 Ione Maria de Oliveira  
 Elizete Modesto de Souza Marinho Lopes  
 Josimeire Alves Pereira  
 Rodrigo Lúcio de Almeida  
 Patrícia Pereira de Matos  
 Miguel Ferreira Neto  
 Rodrigo dos Santos e Silva  
 Nislene do Nascimento Lopes  
 Bianca Zacarias França  
 Denize Maria dos Santos Freitas  
 Denise Cerveira Tavares  
 Deyziane dos Anjos Silva  
 Daniel Lima Teixeira de Menezes Chaves



Amadeu Correia Batista Neto  
 Amaralina Cardoso Cruz  
 Rosana Marques Lima  
 Ana Dindara Rocha Novaes  
 Ana Beatriz Marques Silva  
 Alessandra Massullo  
 Marina Barros Ferreira Sobrinha  
 Guilherme Antônio de Siqueira  
 Janainna Edwiges de Oliveira Pereira  
 Ihvna Saboya Chacon  
 Karla Esther Rosa dos Santos  
 Juliana Cristina R. S. Holanda  
 Berenice Xavier  
 Rosália Estelita Diogo  
 Pedro Chaves  
 Ricardo de Moura  
 Guaraci Maximiano



*Estudantes de Museologia e Conservação Restauração da UFMG, realização de trabalhos técnicos*

Aline Melo da Silva  
 Daniela Tameirão  
 Luana Mendes  
 Rafael La Cruz  
 Laís Fernandes  
 Kézia Amaral  
 Nathalia Rocha  
 Claudia Valeria Amorim Silveira  
 Natália Bicalho Salles Barbosa  
 Karla Esther Rosa dos Santos  
 Marco Antônio da Rocha Ferreira  
 Núbia Gonçalves  
 Elison Vitor da Silva  
 Geanini Vargas Escobar

### Festa de Iemanjá e os trabalhos do patrimônio Como elaborar o plano de salvaguarda?

**Curso de Extensão de 40h/a**  
 Modalidade Online - quinta- feira (19h - 21h)  
 Ministrado por Carolina Ruoso, Fernanda de Oliveira e Jean dos Anjos.  
 40 Vagas: Povos de Terreiro, estudantes da UFMG e demais interessados.

Fotografias: Bruno Vasconcelos e Jean dos Anjos

**Programação - Junho - Setembro de 2021**

- 1º Encontro: 03 de junho**  
Valores culturais da Festa de Iemanjá
- 2º Encontro: 17 de junho**  
O que acontece depois do registro da Festa como Patrimônio Imaterial?
- 3º Encontro: 01 de julho**  
A fábrica do patrimônio cultural e suas engrenagens
- 4º Encontro: 15 de julho**  
Os trabalhos do patrimônio: a documentação
- 5º Encontro: 29 de julho**  
Os trabalhos do patrimônio: a conservação
- 6º Encontro: 12 de agosto**  
Os trabalhos do patrimônio: a educação
- 7º Encontro: 26 de agosto**  
Os trabalhos do patrimônio: a exposição
- 8º Encontro: 09 de setembro**  
Os trabalhos do patrimônio: as ações de salvaguarda

**Inscrições de 15 a 25 de maio de 2021**  
 Link do Formulário de Inscrição:  
<https://forms.gle/rQkgazZmeNzkEqbA>

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Janaina Couvo Teixeira Maia de. **Os Orixás, o imaginário e a comida no Candomblé**. ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 6, Volume 11. janeiro/junho, 2012.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. **Protocolo de Brasília**: laudos antropológicos: condições para o exercício de um trabalho científico. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 2015.

BARROS, Sullivan Charles. **As entidades 'brasileiras' da Umbanda e as faces inconfessadas do Brasil**. In: Simpósio Nacional de História, XXVII, 2013, Natal – RN. Anais. Natal-RN, 2013, p. 1-16.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. Tradução de Capellato e Krahenbuhl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

\_\_\_\_\_. **O Candomblé da Bahia: rito nagô**. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz; revisão técnica Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOTELHO, Tarcísio, LOTT, Wanessa Pires. **O patrimônio cultural na cidade de Belo Horizonte**: o caso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá e do Terreiro de Candomblé Ilê Wopo Olojukan. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPOCS, 18, 2004, Caxambu. Anais. Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2004

BRAYNER, V. (2022). O museólogo como trabalhador social na construção de futuros inéditos. **Cadernos De Sociomuseologia**, 63(19), 31-37. Disponível em <<https://doi.org/10.36572/csm.2022.vol.63.03>>

CABRERA, Lydia. **Iemanjá & Oxum**: iniciações, Ialorixás e Olorixás. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Ed. USP, 2004.

CANTUÁRIO, Maria Zelma de Araújo Madeira. **A maternidade simbólica na religião Afro-Brasileira: aspectos socioculturais da mãe-de-**

**santo na umbanda em Fortaleza.** 2009. 251 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2009. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2251>> Acesso em: 03 Set. 2020.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de Cultos Afro-brasileiros.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1977

CHAGAS, Mario & GOUVEIA, Inês. **Museologia Social:** reflexões e práticas (À guisa de apresentações). In: *Museologia Social*. Chapecó: Cadernos do CEOM: Ano 27, nº 41, 2015.

CUNHA, Juliana D. M. (2018). **Participação social na política de patrimônio imaterial do Iphan: análise de diretrizes, limites e possibilidades.** *Revista CPC*, 13(25), 60–85. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i25p60-85>>

DUARTE CANDIDO, Manuelina Maria. **Gestão de Museus, um Desafio Contemporâneo:** Diagnóstico Museológico e Planejamento. 1.ª ed. Porto Alegre: Mediatriz. 2013.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser afetado.** Tradução de Paula Siqueira. Cadernos de campo n. 13: 155–161, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50263/54376>>. Acesso em: 12 set. de 2020.

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

GARCIA, Luiz Henrique A.; AGUIAR, Tito F. R. ; LAGES RODRIGUES, RITA ; RUOSO, Carolina ; TAVARES, Denis ; VEIGA, João Marcos ; COSTA, Débora V. ; MOURA, Maria Tereza Dantas . **A autenticidade como conceito chave uma reflexão a partir da inscrição do conjunto moderno da pampulha na lista do patrimônio mundial da UNESCO.** Fórum patrimônio: ambiente Construído e patrimônio sustentável, v. 11, p. 1–19, 2021.

GONÇALVES, Adelaide ; FERREIRA, J. ; DELGADO, L. A. N. . **“A gente cultiva a terra e ela cultiva a gente”**. Uma História do MST. In: Jorge Ferreira; Lucília de Almeida Neves Delgado. (Org.). O Brasil Republicano . O tempo da Nova República (1985–2016). 1ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, v. 5, p. 255–298

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2009.

INGOLD, Tim. **Antropologia**: para que serve? Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

KOFES, Suely. **Experiências sociais, interpretações individuais**: histórias de vida, suas possibilidades e limites. Cadernos Pagu, n. 3, p. 117 – 141, 1994. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/119808/1/pppec\\_1725-1883-1-SM.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/119808/1/pppec_1725-1883-1-SM.pdf)> Acesso em: 13 Set. 2020.

LINCONLY, Jesus. **A minha sala de aula é uma grande encruzilhada de possibilidades**: In: Revista Batuko, Arte, Cultura, Educação e Igualdade Racial. V 04. UNILAB, Redenção, 2020.

LOTT, Wanessa Pires. **Tem festa de negro na república branca**: o reinado em Belo Horizonte na Primeira República. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MOREIRA, Guilherme Eungênio. **Patrimônios como acontecem**: fabricações da participação nas políticas de patrimônio imaterial em Minas Gerais. Anais do 43º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, 2019. Disponível em: <<https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/43-encontro-anual-da-anpocs/spg-6/spg13-6/11938-patrimonios-como-acontecem-fabricacoes-da-participacao-nas-politicas-de-patrimonio-imaterial-em-minas-gerais>>. Acesso em: 10 maio de 2021.

MOUTINHO, M. C. (1). **SOBRE O CONCEITO DE MUSEOLOGIA SOCIAL**. *Cadernos De Sociomuseologia*, 1(1). Disponível em < <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/46>>.

MOURA, Maria Tereza Dantas; RODRIGUES, Rita L. **O portal da memória na paisagem cultural moderna da pampulha** In: 5º Colóquio Ibero-Americano: Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, 2019, Belo Horizonte. Anais 5º Colóquio Ibero-Americano: paisagem cultural, patrimônio e projeto. Belo Horizonte: Even3, 2019.

MOURA, Maria Tereza Dantas; RODRIGUES, Rita L. **Portal da memória poética construtiva afro-brasileira** In: Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica, 2018, Belo Horizonte. Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA). Belo Horizonte: Editora ABCA, 2018. p.268-283

PELEGRINI, Sandra C. A. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

PEREIRA, Linconly Jesus Alencar. **A umbanda em Fortaleza**: análise dos significados presentes nos pontos cantados e riscados nos rituais religiosos. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará. Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3316>> Acesso em: 13 Set. 2020.

PETIT, Sandra Haydée, **Pretagogia**: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei Nº 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015

PRIMO, J., & SOTO, M. (2022). **Pelos Caminhos da Museologia e da Educação**: sociomuseologia, cidadania e diversidade cultural. *Cadernos De Sociomuseologia*, 63(19), 09-20. Disponível em: <<https://doi.org/10.36572/csm.2022.vol.63.01>>

POULOT, Dominique. **Le patrimoine et les aventures de la modernité**. In: Poulot, Dominique (Éd.). Patrimoine et Modernité. Collection Chemins de la Memoire, Ed. L'Harmattan, 2005. (pp. 7 – 67).

POULOT, Dominique, **Musée nation patrimoine** (1789-1815), Paris, Gallimard, 1997.

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. Seminário dos Alunos PPGAS- MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.

RUOSO, C. ; SILVA, F. C. O. E. ; ANJOS, J. S. . **Festa de lemanjá como patrimônio imaterial**: experiências do autorregistro em Fortaleza e Belo Horizonte. In: Fernando Magalhães; Luciana Ferreira da Costa; Francisca Hernández Hernández; Alan Curcino. (Org.). Museologia e Patrimônio. 1ed. Leiria: Edições ESECS, 2021, v. 5, p. 275-309

PORDEUS Jr., Ismael. **Umbanda**: Ceará em transe. Fortaleza: Museu do Ceará, 2002.

\_\_\_ **Festa de lemanjá**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.



TIAGO NUNES  
*Rusá - Caboclo Theo*  
*Rusá - Maruja Agustinha*  
*Rusá - Catopê Bastião*  
Pigmento mineral sob papel algodão  
Serro, MG, 2017

# **SOBRE A COORDENAÇÃO EDITORIAL E EDITORIA DE ARTE**

## **José Márcio Barros**

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas e Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor e pesquisador do PPG Artes/UEMG e do Pós-Cultura/UFBA. Coordenador do Observatório da Diversidade Cultural.

## **Ana Paula do Val**

Mestra em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo, especialista em Políticas Públicas para América Latina *Clacso* e em Cultura e Comunicação pela Universidade Paris VIII. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Fundação Armando Álvares Penteado e em Artes Plásticas pela *Schule Belletristik*. Atua como gestora cultural, professora, pesquisadora, artista, arquiteta e urbanista e integra os grupos de pesquisas do Observatório da Diversidade Cultural e do Maloca.

## **Giselle Dupin**

Graduada em Comunicação/Jornalismo (UFMG), com especialização em Relações Internacionais (PUC Minas) e Gestão Cultural (Paris Dauphine), é pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural desde sua criação. Atua como ponto de contato da UNESCO para a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Desde 2006, é servidora do Ministério da Cultura, atual Secretaria Nacional de Cultura do Ministério do Turismo.

## **Igor Cândido Costa**

Museólogo, Gestor e Produtor Cultural, Educador e Pesquisador. Bacharel em Museologia pela Escola de Ciência da Informação (ECI) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Especialista em Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado pelo Centro Universitário SENAC de São Paulo e Mestre em Ciência da Informação com ênfase em Memória Social, Patrimônio Cultural e Produção do Conhecimento pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI) da

UFMG. Atua no campo de pesquisa e no mercado de Gestão e Produção Cultural, Gestão e Projetos de Patrimônio Cultural, Gestão e Projetos de Museus, Políticas Culturais, Curadoria de Exposição, Educação Museal e Patrimonial e Mediação Cultural. É Assistente de Mediação Museológica no SESI Museu de Artes e Ofícios e Pesquisador do Observatório da Diversidade Cultural e do Rariorum - Núcleo de Pesquisa em História das Coleções e dos Museus (PPGCI/UFMG).

### **Marcelo Renan Oliveira de Souza**

Historiador, gestor cultural e pesquisador. Doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia. Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan (2015). Coordenador de Patrimônio Imaterial na Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - Fundarpe. Atua na gestão, promoção, difusão e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial, das expressões culturais ligadas às culturas populares e de matrizes afro-indígena brasileiras. É co-organizador das publicações "Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco", da cartilha "Jogo do Patrimônio 2.0" e do "Jogo do Patrimônio Vivo de Pernambuco". Participa do grupo de pesquisa "Observatório da Diversidade Cultural" desde julho de 2020.

### **Priscila Valente Lolata**

Mestra em História da Arte Universidade Federal da Bahia e doutoranda em Cultura e Sociedade no Pós-Cultura/UFBA. Professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFBA e membro do Grupo de Pesquisa Observatório da Diversidade Cultural. Atua também como curadora e crítica de arte independente.

### **Pompea Auter Tavares**

Graduada em Comunicação Social e Artes Plásticas, pós-graduada em Marketing (PUC-MG), com ênfase em Marketing Cultural, e Mestre em Artes na linha de pesquisa Processos de Formação, Mediação e Recepção (UEMG). Atua como mediadora e gestora cultural há 15 anos em diversos museus e centros culturais. Atualmente é curadora assistente e coordenadora pedagógica do Instituto de Arte Contemporânea de Ouro Preto - IA. Em suas pesquisas se dedica ao estudo da mediação cultural como ferramenta de educação nos contextos artísticos institucionais e sociais.

**Sharine Melo**

Graduada em Comunicação Social (habilitação em Publicidade e Propaganda) pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM (2005), Mestre (2010) e Doutora (2015) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, com período de bolsa sanduíche na Universidade de Leeds (Inglaterra). Atualmente, é Administradora Cultural na Funarte SP e pós-doutoranda na Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), onde pesquisa "A Institucionalidade da Cultura no Contexto Atual de Mudanças Socioculturais", sob coordenação do Prof. Dr. Néstor García Canclini. Entre 2016 e 2017, concebeu o Site Vozes da Funarte SP (<http://sites.funarte.gov.br/vozessp/>), tendo participado também de todo o processo de pesquisa de conteúdo e imagens, entrevistas, redação e design. Colaborou em ações do Território de Interesse da Cultura e da Paisagem (TICP Paulista Luz) e participou da articulação entre instituições culturais da região dos Campos Elíseos. É integrante do Grupo de Pesquisa do Observatório da Diversidade Cultural e dedica-se à pesquisa sobre as políticas culturais no Brasil.



RICARDO PRADO  
*Seu Luiz do Picolé*  
Fotografia digital  
Salvador, BA, 2018

# **SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL**

---

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma instituição integrada a um grupo de pesquisa, que desenvolve projetos e ações de formação, investigação, difusão de informações e consultoria.

Os objetivos centrais são produzir e difundir informação qualificada, desenvolver pesquisas que gerem conhecimento crítico, realizar processos de formação e prestar consultoria no campo interdisciplinar da proteção e promoção da diversidade cultural e suas interfaces com as políticas culturais, gestão cultural, processos de mediação, memória e patrimônio, educação, saúde, meio ambiente etc.

Com sede em Belo Horizonte (MG), a ONG atua de forma presencial e virtual em diversos territórios do estado de Minas Gerais e de outros estados brasileiros. O grupo de pesquisa é integrado por pesquisadores de diferentes instituições como UEMG, PUC Minas, UFBA e UFC, que atuam nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Ceará.

Coordenado desde sua fundação pelo Prof. Dr José Marcio Barros, em 2010, o ODC foi reconhecido internacionalmente como uma das melhores práticas em promoção da diversidade cultural pela comissão alemã da UNESCO.

## **DIRETRIZES DE ATUAÇÃO**

### **Formação**

Realização de seminários, oficinas e cursos de curta e média duração integrados ao Programa Pensar e Agir com a Cultura, com o objetivo de formar e capacitar gestores culturais, artistas, arte-educadores, agentes e lideranças culturais, pesquisadores, comunicadores e interessados em geral por meio de metodologias reflexivas e participativas.

### **Pesquisa**

Desenvolvimento de pesquisas e realização de diagnósticos e mapeamentos utilizando-se de metodologias qualitativas e quantitativas referentes a processos de gestão cultural, construção de políticas culturais, práticas culturais etc.

## **Informação**

Produção e disponibilização de informações focadas na diversidade cultural e seu amplo espectro de existência e diálogo, por meio da publicação de livros, edição de boletins, manutenção de um portal informativo e de uma política de difusão nas redes sociais.

## **Consultoria**

Prestação de consultoria para instituições públicas, empresas e organizações não governamentais, no que se refere às áreas da Cultura, Diversidade e Gestão Cultural.

## **PRINCIPAIS REALIZAÇÕES**

- Programa Pensar e Agir com a Cultura / Curso Desenvolvimento e Gestão Cultural – 2003 a 2022 responsável pela formação e capacitação de mais de 5.000 pessoas;
- Portal Observatório da Diversidade Cultural ([www.observatoriodadiversidade.org.br](http://www.observatoriodadiversidade.org.br));
- Boletim ODC com 96 edições lançadas;
- Pesquisa “Mapeamento da Diversidade Cultural em Belo Horizonte” (2011-2013);
- Pesquisa “Arte, gestão cultural e território: desafios para a promoção da diversidade em equipamentos culturais públicos em Minas Gerais e Bahia” (2018-2020);
- Seminário Diversidade Cultural – 07 edições entre 2005 e 2014 e uma em 2020;
- Participação na Comissão de elaboração do relatório quadrienal do Brasil de monitoramento da Convenção da diversidade para a UNESCO;
- Publicação de 9 livros e inúmeros artigos.



MARCENARIA OLINDA  
*Baião de Dois*  
Objeto  
Paudalho, PE, 2021

# APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E AUTORES

---

## ARTISTAS

### **Duo Paisagens Móveis - Bárbara Lissa e Maria Vaz**

Bárbara Lissa e Maria Vaz trabalham em dupla desde 2017. Ambas possuem mestrado em Artes pela UFMG e trajetória nas Letras (UFMG) e nas Artes Visuais (Guignard/UEMG). Tratam da relação entre a memória e esquecimento, a partir das ficções poéticas, dentro do universo pessoal e coletivo, tendo grande parte de seus trabalhos tratando de questões ambientais. Em 2021, publicaram o fotolivro "Três Momentos de um Rio", com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e, no mesmo ano, foram selecionadas pelo Prêmio Pierre Verger, em Salvador. Em 2022 participaram da exposição coletiva "Cosmopolíticas" (com itinerância em Tiradentes - Festival Foto em Pauta e Belo Horizonte - Fundação Clóvis Salgado) e da exposição "Terrarium" - Fest Foto, em Porto Alegre (RS).

Web: [www.paisagensmoveis.com](http://www.paisagensmoveis.com)

Instagram: [@duopaisagensmoveis](https://www.instagram.com/duopaisagensmoveis)

### **Edgar Kanaykô Xakriabá**

Edgar Kanaykô Xakriabá, pertence ao povo indígena Xakriabá, estado de Minas Gerais. É Mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tem atuação livre na área de Etnofotografia: "um meio de registrar aspecto da cultura - a vida de um povo". Nas lentes dele, a fotografia torna-se uma nova "ferramenta" de luta, possibilitando ao "outro" ver com outro olhar aquilo que um povo indígena é.

Instagram: [@edgarkanayko](https://www.instagram.com/edgarkanayko)

### **Elian Almeida**

Baseia sua prática na convergência de diferentes linguagens, como pintura, fotografia, vídeo e instalação, tornando-se expoente de uma nova geração de artistas produtores de objetos e imagens que reivindicam protagonismo para agentes e corpos usualmente marginalizados em

nossa sociedade e na tradição da arte. Com uma abordagem decolonial, seu trabalho se debruça sobre a experiência e performatividade do corpo negro na sociedade contemporânea. Para isso, ele recupera elementos do passado, imagens, narrativas e personagens – oficiais e extra oficiais –, de modo a contribuir para o fortalecimento e a divulgação da historiografia afro-brasileira.

Por um lado, sua pesquisa se debruça sobre biografias de personagens negras que tiveram sua importância apagada pela história, atribuindo-lhes a devida relevância. Por outro, o artista volta-se para as violentas abordagens policiais de corpos racializados, revisitando as noções de privilégio, presentes na cultura e sociedade brasileira, assim como denunciando o mito da democracia racial. Em sua série *Vogue*, em que Almeida se apropria da identidade visual e da estética dessa famosa revista de moda para vincular corpos negros, vemos a convergência dessas diversas linhas de trabalho, levando-nos a questionar sobre os modos como esses sujeitos são representados e postos em circulação na cultura visual brasileira.

Instagram: [@elianalmeidaaa](https://www.instagram.com/elianalmeidaaa)

### **Gustavo Caboco**

Artista visual Wapichana, atua na rede Paraná-Roraima e nos caminhos do retorno  terra. Seu trabalho com desenho-documento, pintura, texto, bordado, animao e performance propo caminhos para refletir sobre o deslocamento dos corpos indígenas, a retomada da memória e sobre a pesquisa autnoma em acervos museológicos para contribuir com a luta dos povos indígenas.

Web: [www.caboco.tv/](http://www.caboco.tv/)

Instagram: [@gustavo.caboco](https://www.instagram.com/gustavo.caboco)

### **Isabela Seifarth**

Artista visual e trabalha sobretudo criando narrativas transmitidas através da pintura. Sua pesquisa permeia o universo das tradies da Bahia e do Recôncavo Baiano, incluindo seus acervos materiais e imateriais, aproximando os elementos da cultura popular e seus lugares, como a obra "Bar Amigos do Nordeste".

Instagram: [@belaseifarth](https://www.instagram.com/belaseifarth)

**Jan Ribeiro**

Jornalista alagoana, fotógrafa de coração pernambucano. É mestranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Instagram: [@janribeiro](https://www.instagram.com/janribeiro)

**Leonardo Mareco**

É artista visual e arte educador formado em Artes Visuais - Licenciatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Sendo um dos principais nomes da nova geração da arte urbana de Mato Grosso do Sul, Mareco tem o ambiente urbano como seu principal objeto de pesquisa. Entre "riscos e arriscos" suas intervenções buscam sensibilizar os transeuntes criando assim uma nova atmosfera que se conecta com o entorno do local escolhido para aquele trabalho. Por meio, principalmente, da linguagem do Lambe-Lambe, explora essa pluralidade urbana fomentando diversas reflexões acerca da sociedade contemporânea. Desde 2016 participa de festivais, exposições coletivas e individuais nos circuitos sul-mato-grossense e nacional.

Instagram: [@marecoleo](https://www.instagram.com/marecoleo)

**Marcia Abreu**

Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Mestre em Artes, atuou como professora de xilogravura nas Oficinas de Expressões Plásticas no MAM-BA. Concilia a formação acadêmica à uma atuante produção artística. Possui obras premiadas em salões de arte, exposições e bienais. "À Ferro e Fogo" são obras que dialogam com questões de posse e poder sobre o corpo feminino.

Instagram: [@mraabreu](https://www.instagram.com/mraabreu)

**Marcenaria Olinda**

Fundada em 2015 pelo artista Fernando Ancil, a Marcenaria Olinda tem como lema "nenhuma árvore a menos" e trabalha exclusivamente com madeiras de demolição, provenientes de casas reformadas ou que desabaram nos sítios históricos de cidades pelo Brasil. Combinando diferentes técnicas e abordagens da madeira e outras linguagens como fotografia, desenho e vídeo, as obras da Marcenaria refletem um longo diálogo poético com o

design vernacular brasileiro, as tradições culturais populares e a arquitetura.  
Instagram: [@marcenariaolinda](https://www.instagram.com/marcenariaolinda)

### **Ricardo Prado**

Publicitário de formação, atua como fotógrafo profissional desde 1997, principalmente, nas áreas de fotojornalismo, documentário e foto publicitária, tendo trabalhos publicados em jornais como *The Times*, Folha de S. Paulo, O Estado de São Paulo, A Tarde, Valor Econômico, e nas revistas Trip, Vogue, Veja, Isto é, Kaza, Casa Cláudia, Elle, Giro e Aventura, Pequenas Empresas Grandes Negócios, Cláudia, Boa Forma, *GO Where*. Em sua trajetória profissional como fotógrafo documentarista, publicou quatro livros e realizou diversas exposições, entre individuais e coletivas, três delas permanentes em museus situados no estado da Bahia.

Instagram: [@ricardoprado\\_8](https://www.instagram.com/ricardoprado_8)

### **Sarah Hallelujah**

Artista Visual, professora no curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco. Doutoranda em poéticas visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), Mestra em Processos Criativos nas Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA, 2011) e Especialista em Arte Educação: cultura brasileira e linguagens artísticas contemporâneas (2009). Em seus trabalhos tenciona a ideia de natureza, território, matéria e corpo. Seus deslocamentos por meio de viagens, caminhadas e arquivos atuam como uma espécie de análise territorial. Manipulando diversas substâncias encontradas em seu caminho cria ativações entre o espaço poético e o espaço geográfico. Opera principalmente através da fotografia registrando ações com matérias e substâncias diversas, objetos cerâmicos e imagens estão bastante presentes na construção de sua linguagem artística.

Web: [https://issuu.com/sarah.hallelujah/docs/portf\\_lio\\_sarah\\_hallelujah\\_2021](https://issuu.com/sarah.hallelujah/docs/portf_lio_sarah_hallelujah_2021)

### **Shirley Stolze**

Soteropolitana , com larga experiência no fotojornalismo, trabalhou em vários jornais de Salvador (ainda atuante em jornal), participou de várias

exposições coletivas (sendo uma delas em Paris/FR). Apaixonada pela rua, que é a sua grande escola do fotojornalismo. Sempre caminha com a sua câmara (sua companheira). Uma de suas grandes experiências foi trabalhar na pandemia do Covid-19, e sempre diz que na sua profissão: “É preciso ter coragem para ter medo”, e completa: “Essa foto foi feita numa das minhas idas à maior feira livre de Salvador, a feira de São Joaquim, foi numa loja que vendia Santos e quando observei e vi o cartaz do cantor de *reggae* Lucky Dube, achei muito interessante o contraste com as imagens dos Santos. Sempre gosto de caminhar pela feira de São Joaquim porque tem uma diversidade de cores, composições e de personagens muito ricos para a fotografia.

Instagram: [@stolzeshirley](https://www.instagram.com/stolzeshirley)

### **Solange Valadão**

Arquiteta urbanista, doutoranda em Arquitetura e Urbanismo/UFBA Especialista em Artes Visuais e em Fotografia. Desde 2011, estuda e pesquisa a fotografia analógica, para contribuir criticamente com questões urbanas e sociais, usando esta técnica em projetos artísticos, exposições e oficinas.

Web: <https://sgvalladao.wixsite.com/arte>

Instagram: [@sgvalladao](https://www.instagram.com/sgvalladao)

### **Talbert Igor**

Pesquisador e artista visual nascido no sertão, vindo da cidade de Cipó (BA). Vive na capital baiana há nove anos. Desenvolve uma poética fotográfica tangenciada pelas ancestralidades, memórias, construção de imaginários e vivências populares.

Web: [www.talbertigor.com](http://www.talbertigor.com)

Instagram: [@talbert.igor](https://www.instagram.com/talbert.igor)

### **Tiago Aguiar**

Nasceu em Serro (MG) e vive atualmente em Belo Horizonte. Pesquisa o retrato fotográfico como modo de aproximação, o estúdio como dispositivo de abordagem e o trabalho como forma de transformar espaço em lugar. É Bacharel Arte pela Escola Guignard Belo Horizonte (MG).

Web: [www.movimentoaurea.com.br](http://www.movimentoaurea.com.br)

Instagram: [@rusa.serro](https://www.instagram.com/rusa.serro)

**Vinicius Xavier**

Vinicius Xavier é pai de Caymmi e Elza. Ogan de Xangô do Ilê Axé Icimimó, Cachoeira (BA). Graduado em Comunicação Social e pós-graduado em Antropologia. É colecionador de arte popular e música popular brasileira em vinil. Fotógrafo autoral desde 2003, seu discurso visual propõe um encantamento da cultura popular afro-brasileira. Finalista do Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger 2016/17. Participou do Parati em Foco (RJ), Festival de Fotografia de Tiradentes (MG), Festival de Fotografia de Parapiacaba (SP) e do Festival de Fotografia do Sertão (Feira de Santana/BA). Integra o Memorial Pierre Verger da Fotografia Baiana - Salvador (BA).

Web: [www.viniciusxavier.com.br](http://www.viniciusxavier.com.br)

YouTube: [www.youtube.com/watch?v=5hX4UKjtPM8](https://www.youtube.com/watch?v=5hX4UKjtPM8)

Facebook: [www.facebook.com/viniciusxavierfoto](https://www.facebook.com/viniciusxavierfoto)

Flickr: [www.flickr.com/viniciusxavier](https://www.flickr.com/viniciusxavier)

Instagram: [@viniciusxavier\\_nao\\_oficial](https://www.instagram.com/viniciusxavier_nao_oficial)

**AUTORES****SEÇÃO I - PATRIMÔNIO E PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS****MEMÓRIAS EM DISPUTA NO BRASIL: A GALERIA DE RACISTAS****Jorge Amilcar de Castro Santana**

Doutorando pelo PPCIS-UERJ, mestre em Ciências Sociais (PPCIS-UERJ); e licenciatura em História (UERJ/FFP). Foi um dos diretores do documentário "Nosso Sagrado" e autor do romance "Desculpas, meu ídolo Barbosa" pela editora Multifoco. Compõe o Grupo de Pesquisa do Coletivo Negro De Historiadores Teresa de Benguela e atua como Historiadora da Galeria de Racistas.

E-mail: [jorgesantana\\_sg@yahoo.com.br](mailto:jorgesantana_sg@yahoo.com.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1269372465942460>

**Camila Fogaça Aguiar**

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHS-UERJ), com pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio

de Janeiro (FAPERJ), 2020; Mestre em História Social Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHS/UERJ/FFP); Especialista em Ensino de Cultura Afro-Brasileira pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ); e Licenciatura em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP). Compõe o Grupo de Pesquisa do Coletivo Negro de Historiadores Teresa de Benguela e atua como Historiadora da Galeria de Racistas.

E-mail: [camillafogaca.pesq@gmail.com](mailto:camillafogaca.pesq@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5128-8428>.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4440500964663447>

### ***PRÁTICAS COMPARTILHADAS E O SAGRADO NOS MUSEUS: OBSERVAÇÕES SOBRE A COLEÇÃO NOSSO SAGRADO***

#### **Pamela de Oliveira Pereira**

Museóloga formada pela Unirio, registrada no Conselho Regional de Museologia (COREM 2ª Região). Atua na organização e gestão de coleções de arte. Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS-Unirio) com a pesquisa intitulada: “Novos olhares sobre a coleção de objetos religiosos afro-brasileiros sob a guarda do museu da polícia”, defendida em 2017. No mesmo programa cursa desde 2018 o doutorado, também sob orientação da professora doutora Edlaine de Campos Gomes, onde investiga as tensões para a prática em museus relativo à presença de objetos religiosos e sagrados em acervos. Integra o grupo de pesquisa Observatório e Inventário do Patrimônio Religioso Fluminense, cuja abordagem envolve políticas, memórias, diversidade no estado do Rio de Janeiro. Membro do Comitê para o desenvolvimento de coleções do Conselho Internacional de Museus (COMCOL/ICOM).

E-mail: [pameladeoliveirap@gmail.com](mailto:pameladeoliveirap@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0960428871969029>

### ***CACIQUE SOTERO: NARRATIVAS DA MEMÓRIA, CONSCIÊNCIA ÉTNICA E MUSEOLOGIA INDÍGENA***

#### **Suzenilson da Silva Santos (Suzenilson Kanindé)**

Indígena do Povo Kanindé do Estado do Ceará, Nordeste do Brasil. Mestre em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Doutorando em História pela Universidade Federal

do Ceará (UFCE). Coordenador do Ponto de Cultura e Memória: Museu Indígena Kanindé. Membro articulador da Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Brasil. Representante da Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Comitê Gestor de Políticas Culturais Indígenas no Ceará (SECULT – Ceará).

E-mail: [mkindio@gmail.com](mailto:mkindio@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9701158522184939>

### **Alexandre Oliveira Gomes**

Atuação em Pesquisas Colaborativas, Co-Produção do Conhecimento, Acervos Comunitários & Gestão Compartilhada: Horizontalidade, Simetria e Pluriversos Epistêmicos. Licenciado em História (Universidade Federal do Ceará/2004). Mestre e Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com estágio-sandwich no *Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)* – Unidad Pacífico Sur (Oaxaca, México). Experiências com museus indígenas, patrimônio cultural, museologia social, interculturalidade, memória e mobilizações étnicas. Integrante da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), atuando em seu Comitê de Patrimônio e Museus. Co-idealizador do Projeto Historiando e do Projeto Memórias Indigenistas no Nordeste. Pesquisador associado ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade/NEPE-UFPE (Recife/PE), integrante do Núcleo Gestor do Museu dos Kanindé/CE e Consultor do Instituto Maracá (SP), atuando na assessoria técnica à implementação de processos de gestão compartilhada e participativa no Museu das Culturas Indígenas de São Paulo.

E-mail: [amanayparangaba@yahoo.com.br](mailto:amanayparangaba@yahoo.com.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4517860485776752>

### **ESPANANDO A POEIRA DO PASSADO EM UM MUSEU DE FAVELA**

#### **José Augusto de Paula Pinto**

José Augusto de Paula Pinto, mineiro, 61 anos, graduado em Museologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2014. Mestrando em Artes, Urbanidade e Sustentabilidade pela Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), com término previsto para dezembro de 2022. Museólogo no Museu de Quilombos e Favelas Urbanas (MUQUIFU), em Belo Horizonte, desde 2014, onde foi um dos curadores da exposição “Na fé da resistência,

no axé do nosso canto” e curador da exposição “Pedro Pedreiro, tijolo com tijolo num desenho lógico”. Criador do MUQUIFOCA, o Muquifu no carinho de pipoca, possibilitando levar o acervo e livros a vários locais da favela, assim como em toda a cidade. O Muquifoca é o tema do atual mestrado na UFSJ. Propagador na Museologia Social e da diversidade que a mesma engloba. E-mail: [japp2009@gmail.com](mailto:japp2009@gmail.com)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5647174119738175>

## **DESLOCAMENTOS ARTÍSTICOS E ESTÉTICOS DO ACERVO DA LAJE DAS PERIFERIAS PARA OUTROS ESPAÇOS MUSEAIS, A PARTIR DAS NOSSAS NARRATIVAS**

### **Vilma Soares Ferreira Santos**

Mulher negra, educadora desde os anos 1990, foi coordenadora voluntária da Pastoral da Criança, Pastoral Afro e Pastoral Carcerária, fundadora do Acervo da Laje, onde coordena a seção educativa, realizou, como curadora e coordenadora as exposições artísticas “1ª Exposição Pública do Acervo da Laje” (2011), na antiga casa de Lázaro e Vera, em Novos Alagados; “As águas suburbanas no Acervo da Laje” (2012), no Centro Cultural Plataforma; “A beleza do Subúrbio” (2013), nas ruínas da antiga Fábrica de Tecidos São Braz, em Plataforma; 3ª Bienal da Bahia (2014), no Acervo da Laje, Casa I; “Memórias Afetivas do Subúrbio Ferroviário de Salvador” (2018) no Subúrbio 360, no bairro de Vista Alegre e participou como convidada da 31ª Bienal de São Paulo “Como falar de coisas que não existem” na mesa “Usos da Arte” (2014).

### **José Eduardo Ferreira Santos**

Professor e pesquisador, fundador do Acervo da Laje. Pedagogo pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), Mestre em Psicologia e Doutor em Saúde Pública pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Fez estágio pós-doutoral em Cultura Contemporânea (PACC – UFRJ), no Instituto de Psicologia da UFBA e no Programa de Pós-graduação em Família na Sociedade Contemporânea da UCSal, pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD – CAPES). Curador e responsável junto com Vilma Santos pelo Acervo da Laje, que reúne obras artísticas e históricas do Subúrbio Ferroviário de Salvador e de toda a cidade. Autor dos livros *Novos Alagados: histórias do povo e do lugar* (EDUSC, 2005), *Travessias: a adolescência*

*em Novos Alagados (EDUSC, 2005), Cuidado com o vão: repercussões do homicídio entre jovens da periferia (EDUFBA, 2010), Faixas assombrosas: a nascente da beleza nas canções populares (Scortecci, 2013), Nascente da beleza (Scortecci, 2013) e Acervo da Laje: memória estética e artística do Subúrbio Ferroviário de Salvador (Scortecci, 2014).*

## **SEÇÃO II – ARTE, PATRIMÔNIO E REPRESENTAÇÕES**

### **ENTRE FLORESTA E IGARAPÉS: UMA REFLEXÃO SOBRE O MÍTICO E O SIMBÓLICO NA FESTA DO JACARÉ DO POVO INDÍGENA ASSURINI DO TROCARÁ**

#### **Maria Gorete Cruz Procópio**

Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (UFPA), *Campus* Universitário do Tocantins/Cametá, Especialista em História Afro-Brasileira e Indígena pela Universidade Federal do Pará (UFPA/ Faculdade de História do Tocantins–CUNTINS). Mestra em Educação pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Técnica em Educação pela mesma instituição, e pesquisadora nos grupos de Pesquisas Quilombolas e Mocambeira: história da resistência negra na Amazônia (GPQUIMOHRENA) e História, Educação e Linguagem na Região Amazônica (GPHELRA), na Universidade Federal do Pará (UFPA), *Campus* Universitário do Tocantins.

E-mail: [anjoete@yahoo.com.br](mailto:anjoete@yahoo.com.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2655793117332765>

#### **Nazaré Cristina Carvalho**

Mestre em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (São Paulo); Doutora em Educação Física e Cultura, pela Universidade Gama Filho (Rio de Janeiro) Estágio Pós-Doutoral na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Prof. Adjunta da Universidade do Estado do Pará (UFPA); Professora do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGED/UEPA). Coordenadora do Núcleo de Cultura e Memórias Amazônicas.

E-mail: [n\\_cris@yahoo.uol.com.br](mailto:n_cris@yahoo.uol.com.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.r/3419837056969280>

**A FOLIA DE REIS DE PARACATU DE BAIXO****Luiz Antonio Guerra**

Pesquisador em gestão de políticas públicas, cultura popular e música brasileira, doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: [guerra.luizantonio@gmail.com](mailto:guerra.luizantonio@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5060131949403823>

**Paula Pflüger Zanardi**

Cientista Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN. Assessora técnica aos Atingidos e Atingidas pelo rompimento da Barragem de Fundão em Mariana / Cáritas MG.

E-mail: [paula.zanardi@gmail.com](mailto:paula.zanardi@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0421205259737922>

**REVISITANDO JAVÉ: AUDIOVISUAL, TERRITÓRIO, PATRIMÔNIO E MEIO AMBIENTE****Joelma Cristina Silva Moreira Stella**

É Cineasta, produtora, pesquisadora e Bacharel em Artes pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Também é gestora do Ponto de Cultura Casa Candeeiro do Oeste, e mestranda em Cultura e Sociedade no Pós-Cultura UFBA e bolsista Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

E-mail: [jcsmstella@gmail.com](mailto:jcsmstella@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0346306060659424>

**Ricardo Silva de Araújo**

É Cineasta, pesquisador e Bacharel em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Há doze anos produz animações autorais no Canal Icon Estúdio. É mestrando em Cultura e Sociedade no Pós-Cultura UFBA, e bolsista CNPq.

E-mail: [araujosricardol@gmail.com](mailto:araujosricardol@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7112859737902568>

**PATRIMÔNIO, PAISAGEM CULTURAL E COMUNIDADES PERIFÉRICAS: INTERFACES POR MEIO DA FOTOGRAFIA PINHOLE****Gabriela de Lima Gomes**

Professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, tem formação interdisciplinar, é graduada em Comunicação Social, mestre em Artes e doutora em Geografia. Investiga os processos fotográficos analógicos e sua conservação, os meios para a preservação de bens culturais, as paisagens culturais e suas relações com os sujeitos e suas subjetividades. Na extensão universitária realiza um trabalho mais integrado, interdisciplinar e inclusivo em relação às questões dedicadas ao patrimônio, aos espaços de afazeres e criação, ao compreendê-los como ambientes visitáveis, dialógicos e democratizantes. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPQ Preservação e seus Meios.

E-mail: [gabi@ufop.edu.br](mailto:gabi@ufop.edu.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2344887072767490>

**Paloma Christina Nascimento de Jesus**

Graduanda do Curso de Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Atualmente pesquisa as relações entre musealidade e territórios na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais.

E-mail: [palomajesus@aluno.ufop.edu.br](mailto:palomajesus@aluno.ufop.edu.br)

**MOCAMBOS NA GRANDE CASA AMARELA: A PATRIMONIALIZAÇÃO DE REMANESCENTES DOS QUILOMBOS URBANOS****Pollyana Calado de Freitas**

Graduada em História, mestra e doutoranda em Arqueologia (Museu Nacional/UFRJ). Moradora de Casa Amarela e membra do Coletivo Casa Amarela é O bairro @casaamarelaeobairro.

E-mail: [pollycaladohistoria@hotmail.com](mailto:pollycaladohistoria@hotmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6623939254485479>

**Jonas Augusto Rodrigues dos Santos Lopes**

Graduado em História e graduando em Rádio, TV e Internet pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Morador de Casa Amarela e membro do Coletivo Casa Amarela é O bairro @casaamarelaeobairro.

E-mail: [jonasaugusto.santos@yahoo.com](mailto:jonasaugusto.santos@yahoo.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7439341564461133>

## **TERREIRO DE QUILOMBO: SABERES TRADICIONAIS DOS QUILOMBOS DE SANTA CRUZ E PAUS ALTOS EM ANTÔNIO CARDOSO-BA**

### **Izabel Santos Pereira**

Sou Izabel Santos Pereira, quilombola da comunidade Paus Altos no município de Antônio Cardoso Bahia. Há aproximadamente 17 anos militei na articulação e organização social do município de Antônio Cardoso. Atualmente sou Mestranda do Mestrado Profissional em Educação do Campo /PPGEDCAMP pela Universidade Federal da Bahia -UFRB, Licenciada em Educação do Campo com habilitação em Matemática pela-UFRB. Especialização em Metodologia de Ensino de Matemática pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci. Pesquisando nas questões sobre Educação Escolar Quilombola e Mulheres Quilombolas do Campo, tenho experiências profissionais sempre relacionadas a questões sociais tais como: Educadora Social de mulheres, Jovens da Zona Rural. Além disso estou como bolsista Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

E-mail: [izabelsantos.ac@gmail.com](mailto:izabelsantos.ac@gmail.com)

### **Seção III – RELATOS DE EXPERIÊNCIA**

#### **BAOBÁ DA SALVAGUARDA DA FESTA DE IEMANJÁ**

##### **Autoria Coletiva.**

##### **Coordenação do relato: Carolina Ruoso**

Graduou-se em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e neste período participou do Laboratório de Museologia do Museu do Ceará (LAMU). cursou o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História do Norte e Nordeste da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) onde desenvolveu a pesquisa que resultou no livro O Museu do Ceará e a linguagem Poética das coisas, (1971-1990) publicado pela Coleção Outras Histórias editado pelo Museu do Ceará em 2009. No ano de 2009 atuou como diretora da Galeria Antônio Bandeira. E realizou doutorado em História da Arte na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, com orientação do professor Dr. Dominique Poulot. Sua pesquisa na Casa de Marimbondos. Nove tempos para nove atlas. História de um museu de arte brasileiro (1961 -2011) foi defendida em 2016, foi bolsista CAPES doutorado pleno no exterior. Atuou como curadora do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço, Secult-CE (2015 - 2016). Atualmente é professora de Teoria e História da Arte da

Escola de Belas Artes da UFMG, atua nos cursos de Museologia, Artes Visuais e Conservação e Restauração.

E-mail: [carol@ruoso.com](mailto:carol@ruoso.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2252347574303645>

### **Fernanda Cristina de Oliveira e Silva**

Fernanda de Oliveira é Mestra antropóloga e Doutora em Educação, formada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e na convivência e trabalho junto de comunidades de Kilombu. Nos últimos 10 anos, tem se dedicado à criações e assessorias de maior envolvimento com as comunidades Manzo Ngunzo Kaiango, Mato do Tição e Reino Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário.

E-mail: [fernanddaoliveira@gmail.com](mailto:fernanddaoliveira@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5650269112398250>

### **Jean dos Anjos**

Doutorando em Sociologia pelo PPGSociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestre em Antropologia pelo PPGA Associado da Universidade Federal do Ceará (UFC) e da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Especialista em Ciências da Religião: Pesquisa e Ensino do Fenômeno Religioso pela Faculdade Católica de Fortaleza. Bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará. Coordenou a pesquisa e inventário da Festa de Iemanjá pela Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza onde a mesma foi registrada como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade. Pesquisador do Laboratório de Antropologia e Imagem (LAIUFC). Membro da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1948207778073696>



Marcenaria Olinda  
Companheiro Zé  
Objeto  
Paudalho, PE, 2022