



BARAÚNAS
REVISTA DE HISTÓRIA

DOSSIÊ

História, Patrimônios e Museus:

diálogos, representações e perspectivas

Organizadores/as:

Prof^ª. Dr^ª. Sura Souza Carmo
(Universidade Federal de Sergipe)

Prof^ª Dr^ª. Rose Elke Debiasi
(Universidade Federal de Sergipe)

Prof. Ms. Filipe Arnaldo Cezarinho
(Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

FEIRA DE SANTANA
Nº 2, VOL. 1, JAN/JUN, 2024.
ISSN- 2965-3053

Programa de Pós-Graduação em História da Bahia (Lato Sensu)
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)



BARAUNAS
REVISTA DE HISTÓRIA

DOSSIÊ

História, Patrimônios e Museus:

diálogos, representações e perspectivas

Organizadores/as:

Prof^a. Dr^a. Sura Souza Carmo
(Universidade Federal de Sergipe)

Prof^a Dr^a. Rose Elke Debiasi
(Universidade Federal de Sergipe)

Prof. Ms. Filipe Arnaldo Cezarinho
(Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

**Programa de Pós-Graduação em História da Bahia (Lato Sensu)
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)**

**Nº 2, VOL. 1, JAN/JUN, 2024.
ISSN - 2965-3053
FEIRA DE SANTANA**

Equipe Editorial

Editor-Gerente

Prof. Dr. Augusto Fagundes da Silva dos Santos

Editor Assistente

Prof. Dr. Brian Lutalo Kibuuka

Assistente de Edição

Prof^a. Mestranda Victória Carneiro Sousa

Comitê Editorial

Prof. Dr. Aldo José Moraes da Silva

Prof.^a Dr^a. Andréa da Rocha Rodrigues Pereira Barbosa

Prof. Dr. José Augusto Ramos da Luz

Conselho Consultivo

Prof^a Dr^a Ana Heloisa
Molina

Prof. Dr. Angelo Alves
Carrara

Prof. Dr. Eduardo José
dos Santos Borges

Prof^a Dr^a. Elizabete
Conceição Santana

Prof. Dr. Erivaldo
Fagundes Neves

Prof. Dr. Flávio Gonçalves
dos Santos

Prof. Dr. Jaime Rodrigues

Prof^a Dr^a Lina Maria
Brandão de Aras

Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta

Prof. Dr. Luiz Fernando
Saraiva

Prof^a Dr^a Magali Gouveia
Engel

Prof^a. Dr^a. Maria de
Fátima Novais Pires

Prof^a. Dr^a. Maria Helena
Pereira Toledo Machado

Prof^a. Dr^a. Maria Hilda
Baqueiro Paraíso

Prof^a. Dr^a Mary Lucy
Murray Del Priore

Prof^a. Dr^a. Maria Marta
Lobo de Araújo

Prof^a Dr^a Nancy Rita
Sento Sé de Assis

Prof. Dr. Pablo Antonio
Iglesias Magalhães

Prof^a. Dr^a Pauline
Schmitt Pantel

Prof. Dr. Raimundo
Nonato Pereira Moreira

Prof. Dr. Ricardo dos
Santos Batista

Prof^a Dr^a. Sara Marta
Dick

Prof^a Dr^a Suzana Maria
dos Santos Severs

Prof. Dr. Walter Fraga
Filho

Prof^a Dr^a. Violaine
Sebillote Cuchet

Sumário



Apresentação

Sura Souza Carmo
Rose Elke Debiasi
Filipe Arnaldo Cezarinho

01

Dossiê Temático

O PODER DOS MUSEUS: REINVENÇÃO E FORMAÇÃO DE ACERVOS

Priscila Maria de Jesus
Debora Maria Silva Santos

05

COMUNICAÇÃO E EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA: UMA ANÁLISE DA EXPOGRAFIA DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DE SERGIPE

Douglas Santos Neco

21

PATRIMÔNIO IMATERIAL AUDIOVISUAL DIGITAL NOS MUSEUS DO SÉCULO XXI E O CONTEXTO BRASILEIRO: EXPOSIÇÃO DO MUSEU DO AMANHÃ – RJ

Úrsula Vieira de Resende

43

“SE ESSA RUA FOSSE MINHA”: MEMÓRIAS, TRANSFORMAÇÕES E USOS DA RUA JOÃO PESSOA, ARACAJU (1943-2020)

Rose Elke Debiasi
Ana Carla dos Santos Evangelista

64

O COMBOIO DO PATRIMÔNIO FERROVIÁRIO APITA NA ESTAÇÃO TURISMO: UM TOUR FERROVIÁRIO EM SANTOS DUMONT, MG.

Geísa Martins Soares

85

AS RUÍNAS DA IGREJA VELHA DE ITABAIANA/SE DA HISTÓRIA AO PATRIMÔNIO CULTURAL

Wanderlei de Oliveira Menezes

111

DAS RUAS PARA O MUSEU: A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL CARIOCA BATE-BOLA

Natasha Ferrão Coutinho

135

O PATRIMÔNIO DOCUMENTAL DE JAIME CAVALCANTI DINIZ COMO RECURSO PARA A INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA: DELINEAMENTOS ACERCA DO NASCIMENTO DO CURSO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE

Wheldson Rodrigues Marques

151



BARAÚNAS
REVISTA DE HISTÓRIA

**FEIRA DE SANTANA - BA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Nº. 2., V. 1, JAN/JUN, 2024.
ISSN- 2965-3053.**

Apresentação

É com grande satisfação que apresentamos o segundo dossiê da Revista Baraúnas. Ele foi organizado com a intenção de receber estudos interdisciplinares que verssem sobre o patrimônio cultural brasileiro em suas distintas facetas, com base em análises que envolvam a valorização de bens pouco conhecidos como representativos de aspectos da história do povo brasileiro e de suas particularidades regionais, com ênfase no Nordeste. Nesse sentido, se revelam as principais justificativas deste dossiê: a colaboração entre diferentes campos do conhecimento para o estudo do Patrimônio Cultural e a busca por vivificar abordagens que tragam as marcas de realidades sociais locais nos Estados nordestinos.

A categoria patrimônio é central e atravessa todos os artigos do dossiê temático “História, Patrimônio e Museus: diálogos, representações e perspectivas”. Dotado de historicidade, concordamos com Regina Abreu (2005) que os usos do patrimônio variam de acordo com o contexto temporal/espacial em que o bem está inserido. Com isso, a ideia de naturalidade do patrimônio é questionada, passando a fazer parte dos objetivos e interesses de grupos ou indivíduos em interação. Tais objetivos e interesses ficaram evidentes na historiografia do patrimônio com estudos em torno da monumentalidade de determinadas edificações ou sítios históricos que muitas vezes foram palcos para importantes acontecimentos do passado com a finalidade de projeção da identidade nacional. Essa forma de concepção do patrimônio corroborou para a negação de bens culturais de origens não-europeias, criando sentidos hierárquicos e de valor sobre o que deveria ou não ser um patrimônio cultural.

Ao longo dos anos, o entendimento sobre o que é patrimônio ampliou-se refletindo uma série de mudanças sociais e de como olhamos para nós mesmos. Enquanto documento histórico e artístico, o patrimônio era pensado exclusivamente como uma herança do passado, sendo valorizado, preferencialmente monumentos históricos representativos de determinados estilos artísticos, como acabamos de mencionar. Nesses estudos são descritos as técnicas de construção, os estilos artísticos e as ilustres figuras públicas do passado que utilizavam aqueles espaços. Observa-se, ainda, a existência de poucos estudos historiográficos que se debruçaram sobre a cultura

material, a história dos museus e da Museologia e a potencialidade da pesquisa histórica no âmbito dos museus.

Na atualidade, a valorização de determinados patrimônios justifica-se pela busca de representações mais plurais a partir da seleção de bens vinculados a grupos historicamente marginalizados como imigrantes, afrodescendentes, indígenas e ribeirinhos, sobretudo bens intangíveis. Passamos, então, a entender que os conceitos de Patrimônio e de representação se relacionam por meio de tensões sociais e que tais conflitos são um manancial de estudos para o campo da História Cultural e História Social. Os atuais estudos sobre o patrimônio, no campo da História, devem observar que nesse jogo de se enxergar através do patrimônio, houve, como já alertado por José Reginaldo Santos Gonçalves (2005), uma ampliação do conceito, levando-o, por vezes, ao seu esvaziamento. Isto é, a partir de agora tudo poderia ser reivindicado como patrimônio de um grupo ou coletividade, desde que o princípio da representatividade fosse manejado.

Apesar das novas redes de problemas surgidos com a abertura do conceito, não há dúvidas de que o patrimônio tornou-se instrumento ainda mais poderoso, cabendo aos estudiosos e estudiosas o desenvolvimento de habilidades interdisciplinares, a sofisticação de olhares e a pluralização de análises. Nos últimos anos, estudos sobre o patrimônio no campo da História, utilizando-se fontes diversificadas, têm apresentado características que se destacam por possuir um olhar mais contemporâneo para as questões que envolvem o patrimônio. O estudo sobre Patrimônio requer pensar sobre a memória coletiva. Como de costume, essa também é uma dimensão que atravessa os trabalhos contidos neste dossiê, demonstrando, assim, a potência na atribuição de novos significados aos locais e tradições culturais já existentes. É a prevalência da memória afetiva como instrumento de conhecimento, identidade e resistência que fornece a tônica dos artigos.

O conjunto de artigos que compõem o presente dossiê reflete o alcance e a trajetória das políticas de salvaguarda do patrimônio, o distanciamento da visão dicotômica entre patrimônio material e imaterial e a potencialidade dos processos de patrimonialização na valorização e reconhecimento das comunidades. O primeiro artigo foi escrito por Priscila Maria de Jesus e Débora Maria Silva Santos denominado *O poder dos museus: reinvenção e formação de acervos*. Como objetivo central as autoras

investigam a historicidade dos museus, enquadrando-os enquanto produtos de seu tempo, ou seja, condicionados dentro de contextos tanto diacrônicos como sincrônicos. Para isso, utilizaram-se de documentos como a Mesa Redonda de Santiago do Chile e a Carta de Caracas.

O segundo manuscrito, *Comunicação museológica: uma análise da expografia do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe*, feito por Douglas Santos Neco, é um exame crítico da exposição de longa duração do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe em que é possível perceber uma representação inadequada e insuficiente da população afro-brasileira na instituição, a partir do reforço de estereótipos e da ausência do protagonismo negro na região. O texto aponta para a necessidade de o museu apropriar-se das pesquisas historiográficas dos últimos 30 anos sobre a temática da escravidão e atualizar a sua narrativa expográfica de modo a fornecer o protagonismo para o povo preto.

O terceiro texto, de Úrsula Vieira de Resende, intitulado *Patrimônio audiovisual digital nos museus do século XXI e o contexto brasileiro* também trata de uma análise expográfica, em especial, do patrimônio intangível presente na expografia do Museu do Amanhã. Tal texto aborda como os recursos expográficos produzidos digitalmente são também um acervo museológico.

Na sequência, “*Se essa rua fosse minha*”: *memórias, transformações e usos da rua de João Pessoa, Aracaju (1940-2020)*, de Rose Elke Debiasi e Ana Carla de Jesus Evangelista, as autoras investem esforços para abordar de que modo a Rua João Pessoa, na cidade de Aracaju/SE, é representativa da identidade local. Manuseando jornais e outras fontes, as autoras identificaram a presença de um uso comercial das edificações localizadas na rua e, como saída de uma perspectiva puramente utilitarista do patrimônio, propôs a Educação Patrimonial como recurso de salvaguarda.

O quinto artigo é da autora Geísa Martins Soares, *O comboio do patrimônio ferroviário apita na estação do turismo cultural: um tour ferroviário em Santos Dumont/MG*. Abordando de modo relacional, o objetivo do estudo é o de compreender os elos entre turismo cultural e os recursos culturais do patrimônio ferroviário a partir de uma *práxis* turística gerada com a proposição de um roteiro.

Wanderlei de Oliveira Meneses é o autor do sexto artigo, *As ruínas da igreja velha de Itabaiana/SE: entre história, patrimônio e identidade cultural*. O autor traça o

contexto histórico de sua edificação, os usos e desusos. Um típico trabalho de história local que ainda se propõe a abordar de que maneira as lendas transmitidas oralmente e por gerações também constituem parte do manancial simbólico e cultural daquela comunidade.

O sétimo artigo foi desenvolvido pela pesquisadora Natasha Ferrão Coutinho, *Das ruas para os museus: a musealização do patrimônio cultural carioca bate-bola*. Como o próprio título indica, o objetivo foi investigar os caminhos de musealização da manifestação carnavalesca conhecida como Desfile de bate-bola, no Rio de Janeiro. Para o desenvolvimento do estudo, a autora empenhou-se na pesquisa de campo no Museu do Pontal e na utilização de *sites* do mesmo.

O último artigo que compõe o dossiê é de autoria de Wheldson Rodrigues Marques e versa sobre patrimônio documental. Com o título *O nascimento do curso de música da Universidade do Recife: delineamentos a partir da documentação relacionada a Jaime Cavalcanti Diniz*, o autor apresenta uma análise histórica do surgimento do curso de Música na Universidade do Recife a partir de um importante aparato documental - que além de informar sobre tal acontecimento histórico demonstra a necessidade de preservação de documentos institucionais/pessoais como um patrimônio do povo pernambucano.

Em comum, observa-se que os autores e autoras - aos quais agradecemos a dedicação e empenho no envio dos textos, realização dos ajustes e cumprimentos dos prazos - apresentaram temas bastante diversos dentro da temática do patrimônio. Reafirmamos que a tônica do dossiê foi convidar os leitores a pensar sobre o alcance, os desdobramentos e as novas nuances na definição do patrimônio. Alguns patrimônios aqui apresentados ainda não possuem uma grande divulgação entre o público leitor, outros, todavia, são compreendidos de tal forma, mas sofrem com o descaso e abandono. Portanto, o dossiê contempla diferentes olhares sobre o patrimônio em que o campo da História dialoga com o campo da Museologia, Design, Arquivologia, Turismo, Ciência da Informação.

Sura Souza Carmo
Rose Elke Debiasi
Filipe Arnaldo Cezarinho

O PODER DOS MUSEUS: REINVENÇÃO E FORMAÇÃO DE ACERVOS

Priscila Maria de Jesus¹
Debora Maria Silva Santos²

RESUMO

Ao refletir sobre o papel dos museus é possível associá-lo como um agente da comunicação e informação, bem como sua capacidade de reinvenção e adaptação ao longo dos séculos. O presente trabalho objetiva analisar a historicidade dos museus entendendo-os como um reflexo do seu tempo e que proporciona um espaço para a discussão de questões ligadas ao bem-estar social. Por metodologia utilizou-se a qualitativa, para a interpretação do fenômeno e o levantamento bibliográfico em periódicos e sites institucionais. O tema reflete questões levantadas em documentos como a Mesa Redonda de Santiago do Chile e a Carta de Caracas, o que permite a discussão em três eixos: o ambiental, o tecnológico e o educativo.

Palavras-chave: Museus. Comunicação. Informação. Inovação.

ABSTRACT

When reflecting on the role of museums, it is possible to associate it as an agent of communication and information, as well as its ability to reinvent and adapt over the centuries. The present work aims to analyze the historicity of museums, understanding them as a reflection of their time and that provides a space for the discussion of issues related to social well-being. The qualitative method was used for the interpretation of the phenomenon and the bibliographic survey in periodicals and institutional websites. The theme reflects issues raised in documents such as the Round Table of Santiago de Chile and the Carta de Caracas, in which museum spaces and their professionals, which allow for discussion in three axes: the environmental, the technological and the educational.

Keywords: Museums. Communication. Information. Innovation.

Introdução

A comemoração para o Dia Internacional do Museu, no dia 18 de maio, tem início no ano de 1977, a partir da iniciativa do Conselho Internacional de Museus

¹ Doutoranda em Ciência da Informação, Universidade Federal de Pernambuco, Mestre em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia, Graduada em Museologia, Universidade Federal da Bahia. Docente do Departamento de Museologia, Universidade Federal de Sergipe. E-mail: priscilamdj@gmail.com ORCID 0000-0003-4592-279X.

² Graduada em Museologia, Universidade Federal de Sergipe. Atuou no projeto de Apoio Pedagógico do Curso de Museologia, 2019/2020, participou também do projeto de extensão estudo da viabilidade da criação do museu de Maruim, certificado de curadoria da exposição As nuances das manifestações culturais Sergipanas. E-mail: debora2217@academico.ufs.br ORCID 0000-0002-6405-3561

(ICOM) ao compreender que “Os museus são um importante meio de intercâmbio cultural, enriquecimento de culturas e desenvolvimento da compreensão mútua, cooperação e paz entre os povos.” (ICOM, 2022, p. 01). Segundo dados do ICOM, no ano de 2021, mesmo em meio à pandemia e às medidas de isolamento social, cerca de 37 mil instituições distribuídas em 158 países realizaram atividades alusivas à data (ICOM, 2022).

No Brasil, a centralização das ações em alusão à data, passam a ser coordenadas e ganham uma maior visibilidade a partir da implementação da Política Nacional de Museus, no ano de 2003, que entre outras ações cria o Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN (DEMU/IPHAN) que lança as bases para a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) por meio da Lei nº 11.906 de 20 de janeiro de 2009.

Segundo o IBRAM as ações da Semana de Museus constituem em uma das ações da Política Nacional de Museus que possibilitam que os museus de todo o território nacional desenvolvam ações e reflexões a partir de um tema comum.

A Semana Nacional de Museus é uma das ações da Política Nacional de Museus do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, construída e proposta de forma articulada com o setor museal brasileiro, e que tem como propósito mobilizar os museus de todo o país a partir de um esforço de convergência de suas programações em torno de um mesmo tema. (IBRAM, 2022, p. 03).

A criação e manutenção de políticas como essa e outras para o setor museal necessitam de constante apoio e aporte de verbas dos órgãos administrativos aos quais os museus estão ligados para a sua realização. A dificuldade dos museus e seus gestores em lidar com orçamentos cada vez mais reduzidos para a sua manutenção, constitui em uma questão que impacta diretamente a preservação do patrimônio cultural e a qualidade das experiências oferecidas ao público.

Muitos museus enfrentam restrições financeiras que limitam suas capacidades de conservação, aquisição de novas peças, pesquisa e até mesmo a realização de atividades educacionais e expositivas, permitindo que exposições sejam mantidas por anos sem alterações ou ajustes. Essa carência de recursos muitas vezes resulta em um ciclo de deterioração gradual das instalações, falta de atualização tecnológica e uma redução na

diversidade de exposições, prejudicando a relevância e o impacto cultural dessas instituições e seus acervos.

Os baixos orçamentos também impactam o quadro de funcionários, levando à sobrecarga de tarefas e à necessidade de equipes reduzidas. A manutenção de um museu requer profissionais especializados em curadoria, conservação, pesquisa, educação e administração. Essa realidade é abordada por Navarro e Tsagaraki (2010) ao afirmarem que,

Quando falamos da crise dos museus na América Latina, falamos de orçamentos menores, de falta formação, políticas de administração pública que obrigam os museus a colocar os seus lucros na caixa comum do Estado sem a possibilidade de reinvestir no desenvolvimento do seu museu (Navarro; Tsagaraki, 2010, p. 52, tradução nossa).

O Brasil vivenciou, desde 2016, uma onda de desmonte do setor cultural, que culminou com a extinção do Ministério da Cultura no ano de 2020 – recriado em 2023 -, a diminuição de verba para o desenvolvimento de ações e políticas para o setor, a destruição de espaços culturais por meio de incêndios nos últimos anos, deixando o questionamento, o que cabe aos museus e qual poder é esse que se atribui à essas instituições na atualidade?

No entanto, é necessário entender como a noção ou as noções de poder podem ser pensadas para a sua aplicação nos espaços museais. Para Souza (2011, p. 104 *apud* Bartolomé Ruiz, s/a, p. 9-11) “ao mesmo tempo em que pode estar associado às práticas de dominação, o poder também ‘conota uma dimensão humana sempre criativa e, portanto, indefinível’”.

Essa ideia de suas forças opositoras que disputam um determinado espaço/lugar, simbólico ou não, dá margem para que se façam relações entre aquilo que se vai lembrar e aquilo que será esquecido, como no processo de seleção de objetos por parte das instituições museais, pois há um poder que é imbuído, por meio de seus significados, em todo objeto que adentra o espaço museal. Desta forma, Souza (2011, p. 109) destaca:

...não pode ser pensado a partir da ideia de posse, mas a partir da noção de exercício ou funcionamento. A relação estabelecida pelo pólos exercício ou luta, de um lado, e resistência, de outro, é mais

apropriada, portanto, para pensar o tema do poder que a relação propriedade ou posse de um lado, e destituição, de outro.

No que tange aos espaços museais a resistência, por meio da representatividade, lhe confere o *status* de um espaço de transformação e de lutas. Instituições seculares, os museus, ao longo da história têm assumido papéis que vão mudando, ou melhor, os reinventam, com o passar do tempo. Assim, pensar os museus enquanto espaços estáticos podem inferir o erro.

Metodologia

O presente artigo tem por metodologia a qualitativa, que consiste em uma abordagem de pesquisa que se destaca por sua ênfase na compreensão profunda e contextualizada de fenômenos complexos, como é o caso da relação entre museus e poder, com foco na temática da memória (Martins, 2004). Desta forma, buscou-se explorar as nuances e as perspectivas subjacentes, utilizando-se de métodos descritivos para examinar o papel dos museus como agentes na construção e disseminação da memória cultural de uma sociedade. Ao adotar essa abordagem, foi possível compreender como os museus, muitas vezes, refletem as perspectivas e os interesses do poder dominante, moldando a memória coletiva de acordo com determinadas agendas políticas e sociais.

Como ferramenta utilizou-se a pesquisa bibliográfica, para a fundamentação teórica deste estudo. Partiu-se da análise de livros, leis e artigos sobre o tema o que proporcionou uma referencial para a discussão das dimensões legais e históricas que permeiam a relação entre museus e poder. Além de leis nacionais, buscou-se o site do ICOM³ e do IBRAM⁴ acerca do seu entendimento sobre a Semana de Museus, bem como as leis do setor museal em vigor. Complementando, realizou-se uma busca de textos com as palavras “Museus AND Poder” na Plataforma Periódicos Capes e no Google Scholar.

Museu: espaço de para se reinventar

³ <https://icom.museum/en/news/international-museum-day-2022-the-power-of-museums/>

⁴ <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/eventos/20-semana-nacional-de-museus/20snm-texto-de-referencia.pdf>

Pode-se traçar uma linha inventiva desses espaços, desde o surgimento do termo *mouseion*, como morada das musas, que o relaciona com um espaço voltado para a reflexão, o pensar, na qual a parte material, tão presente hoje, era associada às oferendas que eram deixadas para as musas (Jesus, 2014). As musas, na antiguidade grega, são as filhas de Mnemosine, a deusa da memória e Zeus, são responsáveis pelas artes e ciências.

Já em Alexandria, o museu se integra ao espaço da biblioteca, e adota uma concepção de conhecimento, uma vez que “nesse espaço buscava-se ensinar tudo relacionado à religião, mitologia, astronomia, filosofia, zoologia e etc., eram reunidos tanto objetos de arte como objetos cirúrgicos e astronômicos, peles de animais raros e materiais minerais dentre outros” (Jesus, 2014, p. 98). Posteriormente essa noção de museu vinculada ao conhecimento é retomada, mas no sentido de saber enciclopédico e cumulativo após o Iluminismo ao se nomear como *Museum* livros que apresentavam uma vasta referência sobre um determinado tema.

Mas antes, no Renascimento, surgem as coleções que dariam início aos grandes museus modernos, a exemplo do Louvre, Museu Britânico e outros, por meio dos chamados gabinetes das curiosidades ou câmaras das maravilhas. Se constituíam de objetos adquiridos pela nobreza, em geral, que atestavam seu poder econômico e político, se configurando em espaços sem uma ordem pré-estabelecida, marcados por objetos de artes, bem como aquilo que fosse exótico e diferente.

Com a criação do Ashmolean Museum, no século XVII na Inglaterra, e posteriormente a criação do Museu do Louvre impulsionado pelos ideais da Revolução Francesa – Igualdade, Liberdade e Fraternidade -, as coleções antes fechadas para um único público, passam a se inserir em uma nova lógica do ambiente museológico, com a sua abertura gradual para um público maior. Esse movimento permitiu, posteriormente, a nacionalização de coleções privadas, por meio da criação de museus públicos que se multiplicaram a partir do século XIX. (Santos, 2004).

O acesso às coleções não se constituía mais em algo exclusivo de um pequeno grupo da sociedade, mas se tornaria, em tese, aberto para toda uma nação. No século XIX tem início a era dos museus nacionais, criados para atestar e exaltar a identidade das nações em construção, reunindo coleções que contassem a história por meio do seu

acervo, se tornando “instituições dedicadas à coleção, preservação, exibição, estudo e interpretação de objetos materiais.” (Schwarcz, 1993, p. 68).

Mas, o que tudo isso faz perceber? Que o poder de reinvenção dos museus é perceptível em sua própria história.

No entanto, é no século XX e com o crescente estudo dos museus e a emergência da Museologia enquanto campo disciplinar, que se há um deslocamento da observação e análise dos espaços dos museus, para englobar, também as pessoas: profissionais, visitantes e a comunidade ao seu redor. Ou seja, houve essa busca da aproximação das pessoas, com o espaço, que passa a ser sentida, também, nas suas ações educativas e, sobretudo, nas exposições.

Se para muitos os gabinetes de curiosidade são considerados as primeiras versões dos chamados museus, sua função vinha como local de acúmulo de objetos ditos exóticos ou não, com a finalidade de contemplação, até o século XX o museu ainda trazia muitas destas características consigo. O museu tinha, nesta época, uma função voltada à contemplação, um museu com narrativas um pouco mais fechadas e mesmo aqueles com pouco tempo de funcionamento ostentavam uma exposição que concentrava ou limitava sua abordagem a um único ponto de vista, com a dicotomia entre “vencedores” ou aqueles que detinham o poder de construção da informação presente nestes espaços e da narrativa oficial, e “vencido”, invisibilizados nas antigas narrativas e trazendo, assim, as características da época através da relação museu-sociedade:

Os museus são, portanto, instituições do seu tempo, visíveis aos seus contemporâneos e sempre servindo a causas de sua época. É possível constatar, e a bibliografia é farta dessas análises das expedições colonizadoras europeias que percorreram diversas regiões de todas as partes do mundo, cujas coletas referentes à natureza e às sociedades foram abrigadas nos museus; quando os embates pelos Estados nacionais se mostraram proeminentes, os museus reverberaram essas perspectivas; quando as descobertas pré-históricas evidenciaram outra humanidade, os respectivos vestígios encontraram guarda nas instituições museológicas; quando as pesquisas antropológicas e dos ramos da história natural se estruturaram, foi exatamente a partir dos museus que se projetaram em relação ao universo das ciências; quando a técnica e a tecnologia passaram a ser encaradas como um legado, essas instituições lhes deram apoio para a preservação de suas referências; quando a democratização da educação se enraizou nas sociedades, os museus serviram de grande suporte no que tange à difusão das ciências e das artes (Bruno, 2011, p. 31).

Desta forma não se pode entender a instituição museu, sem a contextualização da formação de suas coleções e das sociedades nas quais eles se encontram, uma vez que são espelhos de uma época complexa e cheia de questões que reverberam até a atualidade, é notável como estas instituições estão se reinventando e inserindo em suas narrativas outras mais inclusivas e acessíveis, considerando questões até então consideradas inapropriadas para suas salas expositivas.

Museus e mudança

Os museus e suas práticas passaram por mudanças significativas nas suas formas de percepção da instituição e suas práticas, como um resultado dessa discussão e mudança, voltou-se para uma visão das demandas das sociedades nas quais estas instituições estão inseridas, tendo-se a Mesa Redonda de Santiago no Chile, de 1972, e a Declaração de Caracas, de 1992, documentos que possibilitaram uma discussão sobre o papel social do museu com a comunidade para além do museu físico. Contudo mesmo com o surgimento desta nova visão o museu tradicional não fica desacreditado, ele continua com o papel social que lhe cabe, ou seja, apresentar histórias e evocando memória, a diferença está nas várias possibilidades e narrativas que podem e devem ser exploradas pelo profissional de museu.

Nesse processo, destaca-se a Mesa Redonda de Santiago do Chile que, no ano de 2022, comemorou 50 anos e que tem por base entender o papel dos museus na América Latina, a partir de suas próprias demandas, que entre outras conclusões “consideraram que os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade” (ICOM, 1972, p. 01).

O documento significou um marco na história dos museus modernos e nas práticas museológicas, tendo desempenhado um papel crucial na mudança da percepção dessas instituições, bem como na promoção de uma abordagem mais inclusiva e participativa. A Mesa Redonda possibilitou a reunião de profissionais e estudiosos do campo museológico de diversos países, proporcionando um espaço de reflexão e debate sobre os desafios e o papel dos museus na sociedade contemporânea.

Sua importância reside no fato de ter colocado em discussão o conceito tradicional de museu como meros depositários de objetos, ressaltando a necessidade de uma mudança de paradigma, onde os museus se tornassem agentes ativos na construção da identidade cultural e no fomento do diálogo entre as comunidades e as diferentes

expressões culturais. O que possibilitou o surgimento de uma conscientização sobre a relevância dos museus em contextos políticos e sociais, bem como na preservação e interpretação do patrimônio, que ultrapassa o âmbito meramente estético, alcançando o aspecto social, no que tange às comunidades que estão ao seu redor.

Ao trazer à tona a importância de considerar as perspectivas das comunidades locais e indígenas na concepção e gestão dos museus, passa a se reconhecer suas vozes como essenciais na definição das narrativas e na interpretação das coleções, bem como seu poder no processo de transformação das comunidades e da própria instituição. O que o documento ressalta como **museus integrais**, esses têm a capacidade de formar a consciência das comunidades que servem, ligando o passado ao presente, participando de mudanças estruturais e provocando transformações nas realidades nacionais. A transformação dos museus não implica na eliminação dos museus atuais, mas sim em adaptá-los para melhor servir à sociedade, criando um equilíbrio entre tradição e modernização, tendo como foco o papel da comunidade e formas de inserir suas demandas e aspirações ao contexto museal. (ICOM 1972).

Desta forma a Mesa Redonda (ICOM, 1972) destaca que aspectos essenciais para essa relação Comunidade – Museu, a partir de uma maior acessibilidade de suas coleções para pesquisadores e instituições, promovendo a recuperação do patrimônio e a disseminação do conhecimento; a modernização das técnicas museográficas para melhorar a comunicação entre o objeto e o público, com uma abordagem prática e adequada à realidade dos países latino-americanos, desvinculando-se dos modelos europeus e norte-americanos; uma mudança da mentalidade dos conservadores e responsáveis pelos museus, bem como o aperfeiçoamento dos centros de formação de pessoal em Museologia na América Latina, por meio de cursos e formações.

Ao se ler o documento, no entanto, ainda se percebe como são atuais as suas reivindicações e questiona-se o quanto os países latino-americanos conseguiram avançar nesses últimos cinquenta anos para diminuir os desequilíbrios e injustiças apresentados no documento. Enfoque para a presença do educador nos espaços museais e seu papel social no que tange ao desenvolvimento de ações em conjunto para a educação, conscientização do desenvolvimento científico e técnico e os problemas no ambiente urbano e/ou rural.

Outro documento que completou 30 anos, a Declaração de Caracas, também discutia questões intimamente ligadas à realidade latino-americana, após todos os conflitos armados em escala mundial e como este afetou diretamente a cultura e uma determinada população. Segundo o ICOM, cabe destacar o papel de educação e, sobretudo, de acesso à informação que possibilitam os espaços museais, assim: “Que se aproveitem os ensinamentos que oferecem os meios de comunicação de massas, com sua linguagem dinâmica e contemporânea”. (ICOM, 1992, p. 253).

O objetivo era discutir a missão dos museus na região, abordando diversos aspectos, como políticas museológicas, ação social, recursos financeiros, perfil dos profissionais e a relação entre museus e comunicação. O seminário resultou em considerações e recomendações aprovadas por unanimidade, sobretudo no que se refere ao papel dos museus na América Latina e seu aspecto de comunicação.

A Declaração de Caracas foi influenciada pelas discussões postas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada vinte anos antes, que estabeleceu a base para o enfoque atual das ações dos museus na região, defendendo a construção do "Museu Integral" para conscientizar o público sobre questões individuais e sociais. Nas últimas duas décadas, a América Latina alcançou progressos significativos em relação aos museus, com iniciativas estatais, da sociedade civil e indivíduos transformando museus em órgãos vitais para a comunidade e impulsionadores do desenvolvimento. Organismos internacionais, como a UNESCO, também contribuíram para melhorar as atividades museológicas, capacitando o pessoal e promovendo a defesa do patrimônio cultural e natural (ICOM, 1992).

Um dos aspectos evidenciados na Declaração de Caracas é o contexto de desenvolvimento econômico, social e tecnológico da América Latina, onde a globalização não trouxe igualdade, mas sim divisões econômicas maiores, e problemas como endividamento, pobreza e dependência para com o governo de políticas que buscassem a manutenção da população.

O museu possui uma missão transcendental na América Latina, trabalhando em conjunto com os desafios da região para promover um desenvolvimento integral e harmonioso entre o homem, a natureza e a cultura.

A América Latina alenta uma firme esperança: é depositária de um enorme acervo de riqueza humana, estendida em um vasto território

com imensos cursos naturais e variados ecossistemas, que garantem um justo equilíbrio de imprescindível valor universal. A cultura que nos caracteriza - una e plural - foi se desenvolvendo por milénios; é produto da simbiose do indígena, do ibérico, do africano, do europeu e do asiático. Suas expressões materiais vão desde as antigas cidades indígenas, declaradas pela UNESCO como património da humanidade, e o imenso acervo dos bens móveis que se encontram nos museus e em mãos particulares, até as numerosas culturas populares e a tradição oral, ainda em plena vigência. (ICOM, 1992, p. 249)

Considerando, assim, uma população que teve seus recursos financeiros cada vez mais minados por políticas de endividamento, o que resultou em uma perda de bens materiais e imateriais, aproximar a população através do museu, este como um espaço privilegiado para a proteção dos testemunhos materiais da sociedade e seu acesso aberto para todos-(as).

No marco da realidade latino-americana, abre-se ao museu a possibilidade de um, grande espaço de actuação: o resgate da função social do património como expressão da comunidade e da cultura, entendida esta como o conhecimento integral do homem em seu quotidiano. (ICOM, 1992, p. 257).

O museu tem como principal foco a evocação da memória seja afetiva, social, econômica e/ou cultural. Desta forma, não existe um segmento no qual o museu não possa estar, entretanto, há considerações que precisam ser feitas quanto ao entorno, sejam as pessoas, o meio ambiente ou o espaço urbano no qual o museu se encontra, entender as demandas e o que é significativo, a partir da própria percepção destes, passando para uma concepção e reflexão do que a comunidade considera importante e não o que o profissional pensa que é. Essa mudança, pode trazer mudanças significativas de percepção e compreensão do grau de importância.

Cabe destacar que, ao se pensar em uma tipologia que se torne mais familiar e atrativa para a população, não exclui-se o uso de recursos expográficos diferenciados e que envolvam novas tecnologias de comunicação, a exemplo do Museu do Amanhã e do Museu da Gente Sergipana, que se destacam pelos seus recursos expositivos de interação digital. Segundo Mário Chagas (2012, p. 12):

Talvez fosse adequado, para melhor compreendê-los numa perspectiva crítica, aceitar a obviedade: os museus são lugares de memória e de

esquecimento, assim como são lugares de poder, de combate, de conflito, de litígio, de silêncio e de resistência; em certos casos, podem até mesmo ser não-lugares. Toda a tentativa de reduzir os museus a um único aspecto, corre o risco de não dar conta da complexidade do panorama museal no mundo contemporâneo.

Desta forma, é possível entender a existência de diversas tipologias de museus, bem como as complexidades inerentes a cada uma. Quanto ao processo de elaboração de exposições e construção de narrativas são praticamente infinitos, dependendo do foco ou que mensagem a instituição pretende passar. Dentro desta perspectiva, esses ambientes expositivos podem se apresentar de forma virtual, a exemplo do Museu da Maré no Rio de Janeiro, o Museu da Pessoa, museus físicos que possuem correlatos no ambiente virtual, como o Museu do Pão, o Museu do Amanhã, entre outros. Segundo Mário Chagas (2012, p. 14):

Suponho que se engana quem pensa que existe uma única possibilidade de memória e que essa possibilidade única implicaria a repetição do passado e do já produzido; suponho que se engana quem pensa que há humanidade possível fora da tensão entre o esquecimento e a memória. É essa tensão, ao contrário do que poderia parecer, que garante a eclosão do novo e da criação. O futuro também nos olha e pisca lá de dentro do passado (se é que o passado tem um dentro). O esquecimento total é estéril, a memória total é estéril.

Os museus, na atualidade, são espaços sociais por excelência, que se apoiam na tríade Acervo - Informação - Público, no qual o acervo, detentor de uma determinada informação, é transformada em uma dada mensagem, por parte de seus profissionais, para atender um determinado público, o visitante. A forma como essa mensagem será passada, cria diferentes formas de abordagens e interpretações institucionais.

Museus e poder: eixos ICOM 2022

No âmbito dos museus é possível se construir diferentes narrativas ou possibilidades de comunicação a partir de um mesmo objeto, essa variação irá depender da perspectiva que o profissional de museu queira abordar. Desta forma, uma das formas de se atingir a função social do espaço do museu está relacionada com a forma com que temáticas e narrativas serão construídas dentro do ambiente expositivo,

tornando o museu um espaço de crítica, de reflexão e de denúncia para com temas sensíveis. No que se refere à representação de grupos ou comunidades minoritárias, no âmbito do museu, ou seja, o que aquela determinada população ou grupo tem como ideia de si mesma, independente se é um museu de percurso, de comunidade ou tradicional, o espaço museal tem sua função social e evocação de memória ou até mesmo sua função educativa. Segundo Marília Cury (2011, p. 27):

A comunicação museológica, ao deslocar as atenções do museu como meio para o cotidiano do público como mediador da construção simbólica, não provocou uma mudança do objeto de estudo da Museologia, o fato museal, mas fez desvelar as mediações que envolvem a apropriação e a (re)significação do patrimônio cultural e reposicionou a exposição e a ação educativa como lugares privilegiados para se analisar as mediações envolvidas.

As pessoas costumam ouvir a frase: “só conhecendo o passado, podemos entender o presente e interpretar o futuro”, uma vez que vivemos em um eterno processo de lembrar e esquecer, os museus preservam e comunicam aspectos da história passada e recente, que podem fazer o seu visitante refletir sobre quem ele é, a sociedade e o papel que cada um deve ter nela (a sociedade).

Essa característica se apoia em seu poder de comunicar, por meio de suas exposições as histórias, demandas de grupos sociais, suas resistências, dar mais um canal de voz às minorias sociais e as memórias plurais. É também colocar em discussão e para reflexão temas como racismo, gênero, desigualdade, machismo, assédio, violências, entre outros. Possibilitando que o espaço dos museus seja também um espaço de reflexão e construção de uma consciência crítica por parte de seus visitantes.

O museu não se faz apenas de objetos bonitos ou antigos, mas sim de histórias, de memórias, que contém as várias abordagens possíveis, nem sempre agradáveis e fáceis de ouvir, mas que ainda assim não podem ser esquecidas para que não se repitam.

O museu como agente da informação, pode ser visto durante a pandemia de Covid-19, quando se tornou ainda mais importante a divulgação de dados e medidas sobre prevenção da doença e explicitar o que é a desinformação existente nas redes sociais. Sim, o museu também precisou se reinventar nesse período e percebeu o quão centrado em seu espaço físico estava e o quanto precisava acompanhar novos processos de comunicação, a exemplo das redes sociais e *sites*. Percebeu o quanto ainda precisava

avançar no quesito tecnologias digitais para comunicação e aspectos legais para a veiculação de seu acervo, e passou a descobrir um novo espaço, que não era nem tão novo assim, de comunicação entre a instituição e as pessoas.

Esse processo de reinvenção, que não deve ser e nem será o último, colocou à luz o quão dependentes eram os museus dos seus espaços físicos e dos seus acervos e levantou a urgência de avançar em investimento e capacitação do corpo funcional para lidar com novas demandas impostas pela pandemia e por uma sociedade cada vez mais digital, o que deve continuar nos próximos anos.

Mas, também fez perceber a necessidade de se pensar nas histórias de tantas pessoas e culturas existentes que devem dialogar e contribuir com as comunidades locais, derrubando as possíveis barreiras existentes, sejam comunicacionais, de acessibilidade, sociais e ideológicas. Nessa perspectiva o ICOM destacou três eixos de poder para se pensar:

- **O poder de alcançar a sustentabilidade:** a crescente crise climática que se está enfrentando e a necessidade de transformar o mundo em um espaço que possa acolher a esta e às futuras gerações. Segundo a Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento da ONU, “Desenvolvimento sustentável é o desenvolvimento capaz de suprir as necessidades da geração atual, garantindo a capacidade de atender as necessidades das futuras gerações. É o desenvolvimento que não esgota os recursos para o futuro” (WWF, s.a, p 01). Assim, não só a sociedade civil, mas também governos e empresas precisam ter consciência que os recursos naturais são finitos e que integram o mundo, cabendo às pessoas contribuir para o pleno desenvolvimento e manutenção de um *habitat* de qualidade para todos-(as);

- **O poder de inovar em digitalização e acessibilidade:** as novas tecnologias podem e devem auxiliar os museus e seus profissionais na construção de recursos que tornem seus espaços mais inovadores e acessíveis, permitindo por meio de jogos, cenografias, entre outros a compreensão de conceitos complexos e sutis, aproximando e interagindo com as pessoas de diferentes faixas etárias;

- **O poder da construção da comunidade por meio da educação:** para o ICOM (2022) os museus devem por meio de seu acervo e ações defender os valores democráticos e proporcionar o ensino-aprendizagem para todos, tornando, assim, a sociedade informada e empenhada. Somente com a educação se pode construir uma sociedade mais justa e igualitária, embora haja uma discrepância no acesso à educação, ainda hoje, políticas públicas educacionais tentam diminuir esse abismo entre os mais pobres e os mais ricos, a exemplo da política de cotas nas universidades que permite um quantitativo de vagas exclusivo para estudantes de escolas públicas, negros, pardos, indígenas, quilombolas e deficientes, tanto nos cursos de graduação, pós-graduação e concursos.

As possibilidades de discussões apresentadas a partir da relação entre museus e poder são amplas e não podem e não devem se esgotar, mas abrem margem para que os museus se engajem cada vez mais como um espaço diferenciado de informação e acesso à informação, espaço de acolher a diversidade e espaço de crítica e denúncia. Os três eixos apresentados refletem as preocupações da sociedade brasileira e mundial no que diz respeito ao seu presente e ao seu futuro, mostrando que os museus e seus profissionais estão em sintonia com as demandas e problemas da sociedade contemporânea.

Considerações finais

Ainda há um longo caminho a percorrer, mas não é por ser longo e apresentar dificuldades que se deve desistir, que não se deve ultrapassar e demarcar os espaços dos museus e seus profissionais, pois ao contrário, a nossa presença é fundamental para a continuidade dos museus e de seu poder compartilhado.

Esse é o poder dos museus, um poder mobilizador, um poder informativo, um poder representativo, que deve expressar e dialogar com todos. Dentro desta perspectiva o museu é um reflexo das pessoas a quem eles servem, seja no que diz respeito ao patrimônio material e imaterial, como também no mecanismo social. Visitar um museu é adentrar o íntimo de uma sociedade e para aqueles que são moradores locais é ter o poder de comunicar e extravasar seus medos, suas vitórias e sua cultura.

Referências

Baraúnas, n° 2, V. 1, jan/jun, 2024. ISSN- 2965-3053

BRUNO, M. C. O. Os Museus servem para transgredir: um ponto de vista a museologia paulista. SISEM. **Museus: o que são, para que servem?** Brodowski: ACAM Portinari; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: sisemsp.org.br Acesso em: 14 jun. 2022.

CHAGAS, M. S. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos De Sociomuseologia**, 41(41), Fev 2012. Acesso em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654> Acesso em: 14 jun. 2022.

CURY, M. X. Museus em transição. SISEM. **Museus: o que são, para que servem?** Brodowski: ACAM Portinari ; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. São: Paulo, 2011. Disponível em: sisemsp.org.br Acesso em: 14 jun. 2022.

IBRAM. **20ª Semana Nacional de Museus: o poder dos museus - texto de referência.** 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/eventos/20-semana-nacional-de-museus/20snm-texto-de-referencia.pdf> Acesso em: 14 mai. 2022.

ICOM. **Mesa Redonda de Santiago do Chile.** 1972. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html> Acesso em: 14 mai. 2022.

ICOM. Declaração de Caracas de 1992. **Cadernos De Sociomuseologia**, 15(15). Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/345> Acesso em: 14 jun. 2022.

ICOM. **Museums have the power to transform the world around us.** 2022. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/international-museum-day-2022-the-power-of-museums/> Acesso em: 15 mai. 2022.

JESUS, P. M. de. Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 48, n. 4, 23 Jul. 2014. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4633> Acesso em: 16 jun. 2022.

MARTINS, H. H. T. DE S.. **Metodologia qualitativa de pesquisa.** Educação e Pesquisa, v. 30, n. 2, p. 289–300, mai. 2004.

NAVARRO ROJAS, Óscar, Christina TSAGARAKI. Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica. **Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales**, n. 5-6, 2010, p. 50-57. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:450d5e21-e07f-493a-8a04-2702984a02cf/navarro-tsagaraki.pdf> Acesso em: out. 2023.

SANTOS, M. S. DOS .. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 55, p. 53–72, jun. 2004.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, W. L. Ensaio sobre a noção de poder em Michel Foucault. **Revista Múltiplas Leituras**, v. 4, 2, 2011, p. 103-124. DOI: <http://dx.doi.org/10.15603/1982-8993/ml.v4n2p103-124> Acesso em: 15 mai. 2022.

WWF. **O que é desenvolvimento sustentável**. Disponível em: https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/questoes_ambientais/desenvolvimento_sustentavel/ Acesso em: 15 mai. 2022.

COMUNICAÇÃO E EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA: UMA ANÁLISE DA EXPOGRAFIA DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DE SERGIPE

Douglas Santos Neco⁵

RESUMO

O artigo tem por objetivo analisar a exposição de longa duração do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (MABS) observando as contradições do discurso expográfico ao apresentar aspectos histórico-culturais da população negra de Sergipe. A instituição museológica localiza-se na cidade de Laranjeiras-SE, no Vale do Contiguiba, região que teve grande concentração de negros escravizados devido à produção de açúcar e que, na atualidade, possui uma população declarada majoritariamente como negra. Observa-se no estudo a necessidade de uma renovação de discurso expográfico a fim de evidenciar o protagonismo da população negra da região, através do patrimônio histórico.

Palavras-chave: Museu. Expografia. Afro-brasileiro. Sergipe.

ABSTRACT

The article aims to analyze the long-term exhibition of the Afro-Brazilian Museum of Sergipe (MABS) observing the contradictions of the expographic discourse when presenting historical and cultural aspects of the black population of Sergipe. The museological institution is located in the city of Laranjeiras-SE, in the Contiguiba Valley, a region that had a large concentration of enslaved blacks due to the production of sugar and which currently has a population mostly declared as black. It is observed in the study the need for a renewal of the expographic discourse in order to highlight the role of the black population in the region.

Keywords: Museum. Expography. Afro-Brazilian. Sergipe.

Introdução

O município de Laranjeiras está localizado no estado de Sergipe, às margens do rio Cotinguiba e possui uma população majoritariamente de descendentes de pessoas que foram escravizadas na lavoura açucareira. Possui destaque no campo do patrimônio por possuir um conjunto arquitetônico com edifícios que remontam ao estilo Barroco e

⁵ Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Mestre em Arqueologia pelo Programa de Pós-graduação em Arqueologia (PROARQ/UFS), Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), endereço institucional, douglasneco@academico.ufs.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5805-0930>.

Neoclássico, mas também pelo grande número de grupos folclóricos vinculados à matriz africana. Inaugurado em 1976, pelo decreto nº 3.339, e instalado em um dos muitos edifícios históricos tombados pelo IPHAN, o Museu afro-brasileiro de Sergipe (MABS) identificado na figura 01⁶, foi idealizado no contexto de revitalização do patrimônio histórico da cidade, em meio às políticas de proteção ao patrimônio histórico e arquitetônico, possuindo como proposta inicial tratar da “cultura popular por meio de um Museu do Folclore, mas essa proposta foi alterada, surgindo então um museu voltado para a temática afro-brasileira” (SANTOS; MENDONÇA; BONFIM, 2012). O artigo tem por objetivo apresentar o discurso expográfico da exposição de longa duração do museu, que com algumas pequenas modificações, continua o mesmo desde a sua fundação arrazoando sobre a necessidade de mudanças a fim de contemplar, de maneira mais satisfatória, a representação da população afro-brasileira em Sergipe.



Figura 01. Fotografia Douglas Santos Neco (2019).

Comunicação Museológica

A Comunicação pode ser compreendida como a ação de transmitir ou receber informações. As finalidades que se pretende alcançar com a comunicação museológica devem ser cuidadosamente planejadas, de modo a conseguir alcançar o mais variado

⁶ Fachada do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (MABS), localizado no centro histórico de Laranjeiras/SE.

tipo de público, levando em consideração que o mesmo não é homogêneo. Ao se pensar um discurso expográfico é necessário avaliar que o museu “formula e comunica sentidos a partir do seu acervo” possuindo a Museologia um grande papel social ao transmitir informações para o público (CURY, 2005, p.367). É importante salientar que a comunicação museológica e as exposições possuem suma importância no processo comunicacional em museus, pois viabiliza ao seu receptor o entendimento, da maneira mais coerente possível, informações sobre a vida do ser humano em sociedade. A comunicação museológica estreita as relações entre o público e a instituição Museu. Para Cury,

[...] Exposições é, didaticamente falando, conteúdo e forma sendo que o conteúdo é dado pela informação científica e pela concepção de comunicação como interação. A forma das exposições diz respeito à maneira como vamos organizá-la, considerando a organização do tema (enfoque temático e seu desenvolvimento), a seleção e articulação dos objetos, a elaboração de seu desenho (a elaboração espacial e visual) associados a outras estratégias que juntas revestem a exposição de qualidades sensoriais (CURY, 2005, p.42).

As questões a serem consideradas na elaboração de uma exposição segundo Cury (2005) reforçam os cuidados no planejamento, em especial, às subjetividades produzidas pelo visitante ao ter contato com exposições – sendo observada a necessidade de uma averiguação sobre o impacto da mesma, ou seja, a receptividade do público visitante, e se necessário, a possibilidade de correções. Considerando o cuidado e atenção indispensável na concepção das exposições, que constantemente são concebidas nos espaços físicos (museus, galerias...), salientamos que é preciso atentar-se aos detalhes, pois as mesmas estarão disponíveis para interpretações do visitante. Para Maria Cardoso, a exposição é “o palco e o espaço cênico onde os vários códigos comunicativos interagem, se compõem e se articulam fazendo a sintaxe da imagem global”, sendo ainda para a autora “o espaço onde cronologicamente o evento se experimenta, se vive de modo mais ou menos intenso, de modo mais ou menos instável e ou efêmero” (CARDOSO, 2005, p.1906). É importante lembrar que embora haja uma extrema preocupação com o sistema de códigos a serem apresentados em uma exposição, os aprendizados/reflexões são variados e a subjetividade do receptor será o fio condutor na dinâmica de significados comunicacionais apresentados. Contudo as técnicas expositivas não serão suficientes para um bom êxito comunicativo através das

exposições, pois para tal efetivação torna-se necessário entender as demandas das comunidades que rodeiam esses espaços e desenvolver um trabalho em cooperação a fim de resolver suas problemáticas.

Em uma análise dos processos de curadoria em museus, Julia Moraes crítica “a maneira como os museus conduzem os processos curatoriais em seu interior”, pois tais práticas “traduzem a forma como as instituições se pensam, articulam e comunicam com seu público” (MORAES, 2011, p.3000). Observa-se, deste modo, que o visitante pode tornar-se parte principal no processo expositivo, ou seja, sendo a comunidade consultada no processo de concepção de uma exposição. De acordo com Moraes o “elemento fundamental” da comunicação museológica são os visitantes da qual “as exposições fazem parte e sem o qual as exposições não exercem seu papel principal” (MORAES, 2011, p.3006). Para a autora, os visitantes são:

Receptores do processo de transferência de informação que constitui a exposição, os visitantes são entendidos por aqueles profissionais que concebem, planejam e realizam exposições como produtores de conhecimento em potencial. Dar subsídios informacionais para a produção de conhecimento do visitante é, portanto, uma das principais funções das exposições, seja qual for o tipo de acervo exposto, a abordagem dada ao tema ou a especialidade do museu. Sob esta perspectiva, o processo curatorial deve ser dirigido para este fim. (MORAES, 2011, p.306)

Embora haja as mais variadas concepções de exposição museológicas e curadoria, torna-se evidente os cuidados necessários a serem feitos quanto à percepção do visitante – pois é a ele que será direcionado às dimensões entre comunicação, informação e exposição. Tais questões estão inteiramente relacionadas e em constante sincronia, alcançando assim um diálogo eficiente entre gestão de planejamento e o resultado final que chegará ao visitante. A relevância da comunicação em exposições deve também levar em consideração uma linguagem que seja acessível ao público não apenas como transmissor de informações, mas gerador de conhecimento que aproxime cotidiano/vivências em um desenvolvimento social.

No entanto, a inter-relação entre as diversas ferramentas possíveis que visam melhoria comunicacional, informacional nos museus devem ser pensadas e aperfeiçoadas cuidadosamente em narrativas museológicas quando trabalham em harmonia. As tomadas de decisões pelos profissionais de instituições museológicas devem ser feitas de maneira cooperativa em busca de desenvolver o melhor desempenho

possível em todos os processos de concepção e montagem de exposições e nas demais ações de comunicação que se entrelaçam, devendo atentar-se a questionamentos necessários como: finalidade da exposição, público, conteúdo, segurança visitante, em projeto que esteja bem fundamentado para aplicação e posterior avaliação que ocasionam correções.

Museus como instrumento de desenvolvimento

Alguns pesquisadores tem se debruçado em analisar exposições em museus brasileiros que fazem alusão as memórias afro-brasileiras, como os escritos de Marcelo Cunha, Joana Flores e Nila Barbosa que refletiram as representações dos negros(as) nos museus. Para Cunha as memórias afro-brasileiras “foram manipuladas, deturpadas e minimamente preservadas em museus” devido a um “ideal de branqueamento nacional” associado a “um imaginário civilizatório” de “perspectiva eurocêntrica” que disseminou uma imagem preconceituosa e reducionista das culturas africanas, sua diáspora no Brasil e papel na atualidade (CUNHA 2017, p. 78). Cunha discute o modo de representação atual da população negra em espaços museais através de uma análise crítica que abre espaço para um leque de posições a serem pensadas a partir do papel da instituição Museu e do campo da Museologia.

Muito vem se debatendo ao longo dos anos quanto à função/papel social do museu, em encontros como a Mesa Redonda de Santiago no Chile (1972), na Declaração de Quebec (1984) e na Declaração de Caracas (1992) que produziram documentos que demonstravam a necessidade do museu se aproximar dos diversos segmentos sociais. A valorização de saberes populares e participação da comunidade somam significativa importância. Neste sentido, em meio a mudanças, resta saber quais desses pensamentos chegaram a ocasionar mudanças nas exposições que permeiam os espaços que tratam do povo afrodescendente no Brasil. Para Cunha,

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

em nossos espaços de memória. Muitas são as referências que precisam vir à tona nesses espaços. (CUNHA 2017, p.84)

Para Mário Chagas (2006, p.33) os museus são a um só tempo “lugares de memória e de poder” em que exclusões são feitas por grupos que detêm o domínio da construção da memória. Diversos grupos vinculados ao movimento negro têm buscado reivindicar uma maior representatividade da cultura afro-brasileira nos museus, com o engajamento de diversos profissionais do campo da Museologia, em abordagens que proporcionam a não exclusão dos grupos historicamente vulneráveis, com a não reprodução de exclusões. Entretanto, ações pautadas na museologia social para a modificação de determinados discursos a respeito da cultura afro-brasileira não é uma tarefa fácil em algumas instituições, pois a participação da comunidade não ocorre de maneira efetiva.

A museóloga Joana Flores em seu livro *Mulheres Negras e Museus de Salvador: diálogo em branco e preto* (2017) refletiu sobre a representação de forma estereotipada e hierarquizada, em comparação com as mulheres brancas, da mulher negra nos museus de Salvador/BA. Para Flores as reproduções destes corpos negros postos em lugares de menor visibilidade, descritas em pequenas informações imprecisas é um ato de exclusão. Essas representações, embora analisadas com as lentes voltadas aos museus de Salvador/BA, podem ser aplicadas como forma de análise em outros museus brasileiros. Os silenciamentos, as formas estereotipadas de representação ou exclusão da cultura afro-brasileira e dos corpos negros nos museus estão relacionadas às relações de poder da sociedade brasileira que continua a reproduzir atitudes racistas nas práticas cotidianas e institucionais. Para Joana Flores,

A exposição, reafirma, autoriza em alguns casos, a relação de subordinação de determinados grupos, como recurso para evidenciar a hierarquia de outros já estabelecidos pela historiografia oficial como grupos dominantes. Nessa perspectiva, a exposição museológica de longa duração torna-se mais um mecanismo de legitimação do poder das elites sobre os grupos historicamente excluídos (FLORES, 2017, p.66).

As afirmações trazidas por Flores definem com precisão as problemáticas que podem ser encontradas nas instituições museológicas, e que devem ser minuciosamente identificadas, pois incidem diretamente na exclusão dos grupos historicamente marginalizados e não representados no espaço dos museus. O Museu Afro-Brasileiro de

Sergipe, assim como outros em vários estados no Brasil, são alvo de críticas por realizar uma representação da população negra vinculada constantemente aos suplícios da escravidão, que muitas vezes naturaliza a violência no contexto do escravismo em detrimento da valorização do legado cultural dos mesmos.

Neste sentido, ao discutir o papel das “exposições museológicas” e como elas podem ser usadas para destacar a hierarquia social e o poder das elites em relação aos grupos historicamente marginalizados a autora nos leva a refletir alguns pontos como: exposição museológica ao se referir a exposições em museus, onde objetos, artefatos, obras de arte e informações históricas são apresentados ao público para fins de educação, entretenimento e preservação da cultura e da história.

Um segundo ponto seria a relação de “subordinação”, isso significa que, em algumas exposições, certos grupos podem ser retratados como estando em uma posição inferior ou subordinada em relação a outros grupos. Assim, nos deparamos com outro quesito de reflexão: a “hierarquia”, essa refere-se à organização social em camadas, onde alguns grupos detêm mais poder, privilégios ou influência do que outros. A exposição pode ser usada para mostrar essa hierarquia social.

Ao abordar exposições sobre a história e a cultura dos negros, é essencial considerar os conceitos de subordinação e hierarquia que permearam a experiência dessas comunidades ao longo da história. A subordinação refere-se à prática de sujeitar um grupo racial ou étnico a tratamento desigual, discriminação e opressão sistêmica. No contexto das exposições sobre negros, é importante reconhecer e documentar as maneiras pelas quais os negros foram historicamente subjugados, escravizados e privados de seus direitos.

Por outro lado, a hierarquia implica a estrutura de poder e privilégio que frequentemente colocou os negros em posições subalternas na sociedade. Isso pode ser explorado em exposições através da análise das instituições que perpetuaram essas hierarquias, como a escravidão, o apartheid, a segregação racial e outras formas de discriminação.

Exposições sobre a população negra devem abordar esses conceitos de subordinação e hierarquia de maneira sensível e informativa. Elas podem destacar as lutas históricas por igualdade e justiça, celebrar as realizações e contribuições significativas dos negros à sociedade e também ressaltar as questões contemporâneas

relacionadas ao racismo e à desigualdade. Dessa forma, as exposições podem contribuir para uma compreensão mais completa e compassiva da história e da experiência dos negros.

Seguindo essa análise devemos mencionar a Historiografia Oficial⁷, onde podemos observar, que, as exposições podem ser usadas para destacar e reforçar a visão da história promovida pelas elites ou grupos dominantes. Deixando à margem os grupos historicamente excluídos, tendo em vista que os espaços de memória se materializam enquanto mecanismo de legitimação do poder das elites, quando não são construídos de maneira participativa e democrática. Neste sentido, a exposição museológica de longa duração é vista como um instrumento que pode ser usado para legitimar ou justificar o poder das elites ao retratar uma visão da história que favorece esses grupos.

Proferiríamos que, as exposições museológicas podem ser usadas como ferramentas para moldar a percepção da história e da sociedade, muitas vezes destacando o poder e a influência das elites em detrimento dos grupos historicamente marginalizados. Isso levanta questões sobre como as narrativas históricas são construídas e como elas podem afetar a nossa compreensão do poder e da desigualdade na sociedade. Sobre a questão Nila Barbosa afirma que:

As exposições de museus que abordam culturas das diásporas africanas no Brasil quando remetem a escravidão, por exemplo, insistem em naturalizar a condição de escravizado como uma peça do processo escravagista tanto como o é o conjunto dos instrumentos de suplício como as correntes, açoites, gargalheiras, etc. Neste sentido a representação da escravidão na exposição museológica resulta comprometedora da imagem de museu como lugar de memória e de referência de processos históricos. Ela passa a mensagem traumática da escravização e do castigo que inferioriza e não do que produz a resistência, história e descendência (BARBOSA, 2012, p.103)

A autora destaca uma preocupação importante relacionada à forma como as exposições de museus abordam a história da escravidão e as culturas das diásporas africanas no Brasil. Em seus argumentos Nila Barbosa (2012) enfatiza que, muitas dessas exposições tendem a naturalizar a condição de escravidão, retratando-a como uma parte inevitável do processo escravagista, assim como os instrumentos de suplício, como correntes e açoites. Esse enfoque compromete a capacidade dos museus de atuarem como lugares de memória e referência histórica. Neste sentido, ao focar

⁷ Isso se refere à narrativa histórica aceita e promovida por instituições e autoridades.

predominantemente na representação do sofrimento e da opressão dos escravizados, as exposições museológicas podem falhar em transmitir a história completa e multifacetada das diásporas africanas no Brasil. Em vez disso, elas tendem a perpetuar uma visão traumática da escravidão, que sublinha a inferiorização dos escravizados e a violência que sofreram, em detrimento do que essas culturas produziram em termos de resistência, história e descendência.

Portanto, devemos enfatizar uma abordagem mais equilibrada nas exposições museológicas, que não apenas reconheça o sofrimento dos escravizados, mas também destaque suas realizações, resiliência e contribuições para a sociedade brasileira. Isso permitiria que os museus desempenhassem um papel mais eficaz na preservação da memória histórica e na promoção de uma compreensão mais completa das experiências das diásporas africanas no Brasil.

Observando a questão no âmbito do patrimônio é necessário compreender que os bens musealizados – assim como os bens patrimonializados – devem estar a serviço do desenvolvimento local – um desenvolvimento que envolve a educação da sociedade quanto a sua história e legado para as gerações futuras. Para Hugues de Varine o patrimônio não pode se limitar “à satisfação de um pequeno grupo”, mas deve ser um recurso, ou seja, “deve servir concretamente a todos e ao conjunto de dimensões do desenvolvimento, isto é, não apenas à cultura e ao turismo, mas também a sociedade em seu todo, à economia, à educação, à identidade, e a imagem, ao emprego à inserção social, etc” (VARINE, 2012, p.82). Neste sentido, pensamos no papel social do museu ao refletir sobre o protagonismo da população negra na formação do povo brasileiro em ações de comunicação museológica que valorize acervos/histórias afro-brasileiras.

Logo então os museus desempenham um papel multifacetado no desenvolvimento social, econômico e cultural. Eles enriquecem as vidas das pessoas, promovem a compreensão intercultural, preservam a herança cultural e contribuem para o progresso das comunidades e nações. Como tal, eles são instrumentos essenciais para o crescimento e o enriquecimento da sociedade desde o cultural e educativo onde proporcionam oportunidades para o público aprender sobre seu passado, identidade cultural e herança artística. Isso contribui para o enriquecimento cultural e educacional das comunidades.

Bem como, desenvolvimento regional, de tal modo os museus muitas vezes servem como âncoras culturais em comunidades locais. Eles podem revitalizar áreas urbanas e rurais, atraindo investimentos, aumentando o valor das propriedades e promovendo o desenvolvimento econômico local, alargando em pesquisa e inovação contribuindo para a expansão do conhecimento e a promoção da inovação em várias áreas, como história, ciência, tecnologia e artes.

Além disso, esse desenvolvimento proporciona um intercâmbio cultural, entre diferentes países e comunidades. Isso ajuda a promover a compreensão e fortalecer laços culturais, que nos leva à inclusão social. Os museus também podem e devem ser instrumentos de inclusão social, oferecendo programas educacionais acessíveis, atividades para crianças, idosos e pessoas com deficiência, e promovendo a diversidade e a tolerância ao mesmo tempo em que desenvolvem a preservação do patrimônio ao conservar artefatos e objetos históricos.

Por fim, ressaltamos que as mais variadas exclusões que o povo negro sofreu historicamente em instituições museológicas reforçam a construção de preconceitos relacionados ao negro, que não é contemplado com suas memórias e resistências em tais espaços, mas, muitas vezes, representados como submissos ou exóticos. Desta forma, o museu com o seu potencial discursivo, e caráter de lugar de representações pode ser uma peça fundamental para a realização de reivindicações da população negra e de reparações, que incidam diretamente no desenvolvimento da comunidade em um diálogo ativo que tem como canal a exposição.

A exposição do MABS

A partir de algumas visitas feitas ao longo da investigação foi realizada uma análise da exposição de longa duração do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (MABS), observando como o negro é apresentado em um discurso expográfico que, salvo pequenas modificações, continua o mesmo desde 1976. A exposição possui como suporte informacional além dos objetos, etiquetas (com denominação da peça e ano de criação), alguns banners e visita guiada.

Ao ter como nomenclatura “Museu Afro-brasileiro”, faz-se a associação, de imediato, com um espaço que remete a resistência dos afrodescendentes que residiram e residem no território sergipano e conseqüentemente na região do Cotinguiba, desde seu povoamento até a contemporaneidade. Entretanto, em uma análise sucinta das

representações do negro no MABS, é notório a reprodução de uma visão estereotipada e simplista da participação do povo negro no contexto histórico local. Nota-se que, embora houvesse no período de criação do museu uma série de discussões acerca do papel da Museologia, como a função social do museu, sua relação com a comunidade local, museu como instrumento de desenvolvimento, aprimoramento das exposições, comunicação em museus, entre outros, não é possível detectar o impacto desses discursos no MABS. O discurso expográfico da instituição parece estar alheio ao pensamento da Nova Historiografia da Escravidão – que valoriza o protagonismo Negro – e do Movimento da Nova Museologia – que busca um museu mais próximo da comunidade. Para Pedro Henrique de Melo e Giulia Constante Simões:

Toda discussão sobre a memória e a importância dos testemunhos são fundamentais ao combate dos apagamentos forçados, dos esquecimentos seletivos e outras formas de seletividade de acontecimentos históricos, ou seja, a partir desses testemunhos e memórias que se cria elementos necessários para trazer a frente aquilo que em segundo plano seria esquecido gradualmente. [...] (MELO; SIMÕES, 2022, p.7)

Os autores enfatizam a importância crucial da memória e dos testemunhos na batalha contra a distorção da história, o esquecimento seletivo e outras formas de manipulação histórica. Eles destacam que a memória coletiva e as experiências pessoais compartilhadas desempenham um papel essencial em trazer à luz eventos e narrativas que, de outra forma, poderiam gradualmente desaparecer ou serem apagados.

Esses testemunhos e memórias não são apenas registros do passado, eles representam as vozes das pessoas que viveram esses eventos, muitas vezes experienciando traumas, desafios e triunfos únicos. Eles contêm nuances e perspectivas que os documentos históricos formais podem não capturar completamente.

Além disso, os testemunhos e memórias têm um impacto profundo na forma como entendemos a nossa própria história e identidade. Eles nos conectam com as experiências de nossos antepassados, nos lembram das lutas que enfrentaram e das lições que podemos aprender. É importante notar que, em muitos casos, grupos ou governos com interesses específicos tentam distorcer ou omitir partes da história para promover uma agenda própria, é aí que os testemunhos e memórias desempenham um

papel crítico, ao contrapor essas tentativas e apresentar uma versão mais precisa e completa da história.

Contudo, eles podem ser usados como evidências em casos de injustiças históricas, como genocídios ou violações dos direitos humanos, ajudando na busca por justiça, reparação e responsabilização. Em suma, a memória e os testemunhos são fundamentais para a preservação da história, a compreensão do passado e a promoção da verdade, justiça e identidade cultural. Eles nos lembram que a história é moldada por pessoas reais e suas experiências, e que é nossa responsabilidade preservar e aprender com essas histórias para construir um futuro mais informado e inclusivo. Este é o ponto de partida para uma jornada que nos levará a explorar a rica história e cultura que o museu tem a oferecer.

Ao entrarmos na instituição, existe um balcão de recepção para os visitantes onde se localizam os guias responsáveis pelo acolhimento, e que guiam todo o percurso expositivo, que se inicia pelo lado direito da entrada do museu. O MABS possui nove salas expositivas, sete que abrigam as exposições de longa duração e duas abrigam exposições temporárias. Localizadas no primeiro pavimento (térreo), estão cinco salas expositivas, quatro de longa duração e uma pequena para exposições temporárias. No segundo pavimento (superior), estão quatro salas, três com as exposições de longa duração e uma sala para exposições temporárias, o museu também possui um jardim ao fundo, onde são cultivadas ervas medicinais usadas nos saberes populares.

Na primeira sala da exposição, que representa a economia açucareira, estão dispostos instrumentos usados em engenhos de cana-de-açúcar e no preparo da farinha de mandioca: carro de boi, canga de boi, prensa de mandioca, gamela, moenda de cana de açúcar, moenda da casa de farinha, arado de ferro, arado de palha dão, carro de boi e uma réplica de moenda de cana-de-açúcar. Porém os objetos que ali foram postos nos parecem apenas rememorar que existiam engenhos naquela região, pois as informações referentes a eles limitam-se a nome, datação e procedência dos equipamentos (quais foram doados por herdeiros de engenhos que existiram em Laranjeiras e nos seus arredores). Existem dois *banners* explicativos da cultura e plantio do açúcar da região, que remetem à monocultura dos donos de fazenda do período, evidenciando que, o corpo negro esteve presente neste circuito histórico, contudo não é mencionado de

forma direta a sua participação. As etiquetas penduradas nos objetos destinados são destinadas apenas para uma explicação simples, técnica e básica, ver a figura 02.



Figura 02. Fonte: Douglas Santos Neco (2019)

Quando o visitante se depara com uma sala repleta de instrumentos de trabalho de um engenho em um museu que pretende tratar da população afro-brasileira fica claro o primeiro silenciamento realizado no discurso expográfico. O negro não é citado como mão-de-obra qualificada (que já conhecia técnicas de plantio de cana-de-açúcar quando do início do tráfico), os diferentes ofícios relacionados a moenda ou o caráter extenuante do trabalho. A sala parece uma demonstração das tecnologias da época para a produção de açúcar.

A segunda sala, seguindo o roteiro, observamos alguns objetos: dispostos numa prateleira, cópias dos quadros sapataria e castigo de Debret, quadro que representa uma negra amordaçada também de Debret, replica de mordaza, estatua de negra dançando, estatua de negro tocando, estatua de negra sentada e acorrentada, algema anjinho, palmatória, correntes, gargalheira; ao centro da sala uma réplica de pelourinho (tronco) com corrente e um chicote pendurado; e tomando parte significativa da sala dois troncos de pés ou pescoço. Nesta sala vemos que a população negra é representada apenas como escravizada, como coisa ou objeto, submissa às mais diversas atrocidades, pois há o

destaque para ferramentas utilizadas pelos donos de escravos na aplicação de castigos e maus tratos. A representação estereotipada do negro no discurso expográfico parece querer indicar ao visitante que não houve qualquer resistência aos castigos, pois a sala é dedicada exclusivamente para os objetos de tortura no período escravocrata.

A sala dos instrumentos de tortura, como é popularmente tratada, por exemplo, ao abordar o martírio poderia mostrar o protagonismo negro e as reinvenções de liberdade – largamente difundidas na historiografia da escravidão nos últimos trinta anos – e apresentar a população o principal personagem da luta contra a escravidão em Sergipe, o quilombola João Mulungu. O discurso expográfico posiciona mais uma vez o negro como objeto que possuía dono, não sendo abordado nenhuma forma de reação ao cativo (fugas, laços de compadrio, movimento abolicionista, etc.), ou seja, demonstrando uma passividade do negro aos maus-tratos do escravismo.

Ainda no pavimento térreo os guias levam os visitantes à terceira sala, denominada de Sala dos senhorzinhos, dedicada a rememorar a casa grande⁸, onde estão uma série de objetos que remetem a vida cotidiana dos senhores de engenho. No início desta sala está posicionada uma cadeira de arruar, que era usada como transporte dos senhores de engenho, carregados sobre os ombros dos negros, posicionados um em cada extremidade. Ainda nesta mesma sala há um baú, uma mesa de sala de jantar com cadeiras e uma cama, representando os objetos usados pelos senhores da casa grande – as indicações das etiquetas apenas denominam os objetos e apresentam o século de fabricação. A sala parece não fazer sentido em uma instituição denominada Museu Afro-brasileiro, pois não é possível verificar nos objetos expostos nada além da faustosa vida cotidiana da casa-grande e dos senhores de engenho.

Em uma sala ligada a anterior é possível observar a representação da cozinha da casa-grande, com móveis e utensílios domésticos usados durante o preparo de refeições: mesa, panelas de barro, panelas de metal, tachos, pote para água, bule, candeeiros, moedor de café, pilões com e sem batedor, cadeiras, trempe, batedor de sementes, aparador, objetos e elementos para a manutenção da residência. A sala expositiva causa espanto no visitante por não fazer qualquer menção à mulher negra e a influência de ingredientes/pratos da cozinha africana na formação da cozinha brasileira, pois apenas existe uma representação da cozinha da casa-grande. Em um canto perto da montagem

⁸ Casa onde residiam os senhores de engenho, fazendeiros no período colonial e imperial.

cenográfica há um manequim representando uma mucama, afirmando no discurso expográfico, o lugar do negro na colonização brasileira.

Não há referências sobre as influências culturais do negro para a formação do Brasil colonial apontada, por exemplo, por Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala*, sobre a forte influência da cultura africana na alimentação no Brasil colonial. A cozinha poderia ter sido um ambiente bem aproveitado para tratar da cultura afro-brasileira no país a partir da culinária. A "Casa Grande e a Senzala" é uma expressão frequentemente usada para descrever uma das dinâmicas sociais mais significativas da história colonial do Brasil. Ela se refere à estrutura social baseada na escravidão que existia durante o período colonial e imperial brasileiro, a isso podemos também perceber e observar em espaços de representação de memórias.

Ao analisar o espaço museológico é feita uma abordagem crítica que nos permite compreender como os objetos e artefatos são distribuídos e dispostos em relação aos lugares de privilégio dentro do museu. A maneira como os itens são organizados e apresentados em um museu pode dizer muito sobre as narrativas históricas e culturais que estão sendo priorizadas. Frequentemente, objetos de destaque ou aqueles que são considerados mais "valiosos" ocupam lugares de privilégio, como salas centrais ou espaços de destaque nas exposições.

Essa distribuição não é apenas física, mas também simbólica. Ela influencia a forma como os visitantes interagem com os objetos e como percebem a importância de diferentes elementos da coleção. A distribuição desigual de objetos em lugares de destaque pode refletir hierarquias sociais, históricas e culturais, bem como os valores e perspectivas daqueles que curaram a exposição.

Portanto, ao analisar o espaço museológico, é importante questionar quem ou o que está recebendo destaque e por quê. Isso nos ajuda a examinar criticamente as histórias que estão sendo contadas e a considerar quais vozes e perspectivas podem estar sendo marginalizadas ou omitidas. A análise do espaço museológico desempenha um papel fundamental na promoção de exposições mais inclusivas e representativas, que reconheçam a diversidade de experiências e contribuições culturais.

A ausência da representação das resistências do povo negro é constante durante o roteiro do MABS. Ao lado do corredor usado para exposições temporárias, há uma escada de madeira que permite o acesso aos módulos expositivos do pavimento

superior, dedicados a representar o sincretismo religioso, como parte da exposição. No topo da escada um manequim representando Exú (Orixá que no candomblé é responsável pela abertura dos caminhos), ao lado em uma exposição tem um àgbá de barro, representação que também representa o mesmo Orixá. A primeira sala do pavimento superior após escadaria encontra-se a exposição de objetos relacionados ao Nagô (segmento religioso de matriz afro-brasileira, existente em um dos terreiros de Laranjeiras/SE), com tais objetos ritualísticos: tambor, cabaça, otá (pedra-fetichê na qual a força sagrada dos orixás é fixada), trajes femininos usados nos terreiros, lenço, blusa, saia, trajes masculinos usados nos terreiros, camisa, calça, avental, pratos de barro, além de fotos em um breve histórico do segmento religioso e da “casa” (modo de referir-se ao terreiro) existentes em Laranjeiras/SE, que pode ser visualizada na figura 03.

A sala, assim como outras duas do pavimento superior que fazem referência às religiões de matriz africana, possui potencial para desmistificar algumas questões e poderia auxiliar na diminuição da intolerância religiosa. Essas salas, localizadas no pavimento superior, constituem recursos valiosos para a promoção da compreensão e do respeito pelas religiões de matriz africana no contexto brasileiro. Elas têm o poder de desmitificar crenças, práticas e tradições frequentemente mal compreendidas, além de contribuir para o combate à intolerância religiosa que persiste em nossa sociedade.

Contudo, isso só poderá ocorrer por meio de exposições bem elaboradas, essas salas podem oferecer informações claras e imparciais sobre as religiões de matriz africana, destacando suas origens, rituais, crenças e contribuições culturais para a sociedade brasileira. Ao fazer isso, elas têm a capacidade de dissipar estereótipos prejudiciais e preconceitos arraigados que podem cercar essas religiões.

Além disso, ao enfatizar a diversidade e a riqueza das tradições religiosas afro-brasileiras, essas exposições podem ajudar a construir pontes entre diferentes comunidades religiosas e promover o diálogo inter-religioso. Ao entender melhor as práticas e crenças uns dos outros, as pessoas são mais propensas a cultivar respeito mútuo e a aceitar as diferenças religiosas. A partir disso, podem desempenhar um papel fundamental na construção de uma sociedade mais pluralista e harmoniosa, onde as pessoas podem viver e praticar suas crenças livremente, sem o medo da discriminação religiosa.

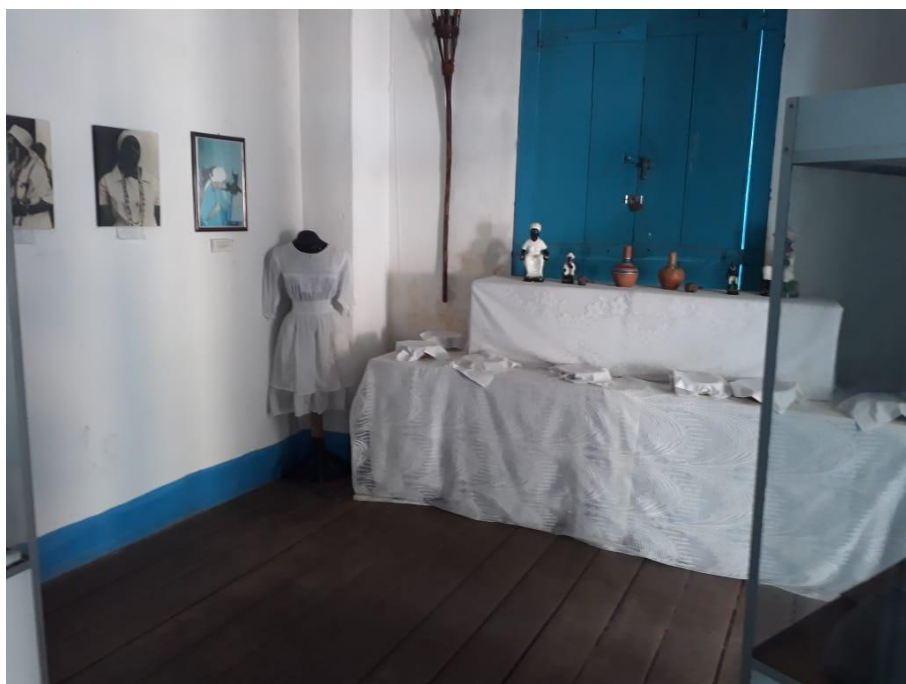


Figura 03. Douglas Santos Neco (2019).

No pavimento superior há uma grande sala dedicada a representação dos orixás com vestuário dispostos em manequins dos principais orixás cultuados nos terreiros de Laranjeiras, são eles: Exú, Iansã, Ossain, Iemanjá, Nanã, Obaluaê, Ogum, Oxalá, Oxossi, Oxum, Oxumarê e Xangô. São divindades da cultura afro-brasileira trazida para o Brasil, que resistiu e resiste até os dias atuais. Apesar de não haver banners sobre a religiosidade e culto dos orixás, a sala traz um importante elemento da cultura afro-brasileira com vestimentas oriundas de diversos terreiros da região, podemos visualizar na figura 04.

Demonstrando o quanto as religiões africanas desempenham um papel fundamental na diversidade cultural e religiosa do Brasil. Com raízes profundas que remontam aos tempos da escravidão, essas tradições espirituais sobreviveram e se adaptaram ao longo dos séculos, deixando uma marca indelével na identidade religiosa do país. Assim, as religiões africanas desempenham um papel significativo na rica tapeçaria religiosa e cultural do Brasil. Elas representam uma conexão com as raízes ancestrais dos brasileiros e continuam a ser uma fonte de inspiração, resistência e celebração da diversidade espiritual e cultural do país.



Figura 04. Fonte: Douglas Santos Neco (2019).

Seguido para sala três do pavimento superior do museu, intitulada Salas das religiosidades, estão dispostos em vitrines alguns objetos religiosos como: símbolo de Xangô, símbolo de Oxalá, símbolo de Ogum, símbolo de Obaluaê, símbolo de Iemanjá, atabaque rum (grande), atabaque rumpi (médio), atabaque ylé (pequeno), agridá (Obaluaê), quartinha (ipadê), búzios (ipadê), cabaça (ipadê), adê/coroa de Iemanjá, copo/bracelete de Iemanjá, igbós de Iemanjá, cadeira/trono do terreiro filhos de Obá, cadeira/trono do Babalorixá Gilberto da Silva (Lê), coroa do Babalorixá Gilberto da Silva (Lê), escudo do Babalorixá Gilberto da Silva (Lê), espada do Babalorixá Gilberto da Silva (Lê), cinturão do Babalorixá Gilberto da Silva (Lê), elementos que possuem relação direta no culto aos orixás, e que eram utilizados em terreiros ainda existentes na cidade. Embora nesta sala seja exposto objetos que possuem uma estreita relação com a comunidade de Laranjeiras, o modelo expositivo apresenta em suas narrativas apenas pequenas descrições técnicas nome/data, sem aprofundamentos do assunto ou da contextualização desses objetos e terreiros, ocasionando mais uma vez uma não representação adequada da cultura afro-brasileira pois os objetos carecem de maiores explicações.

Na última sala seguindo o percurso pré-estabelecido pelo sistema de visitação do museu encontra-se a sala quatro do pavimento superior usada para exposições temporárias. Neste espaço é comum a montagem de exposições festivas que possuem um contato mais direto com a comunidade como no dia de São Cosme e Damião, com a montagem de um altar e a realização de ações educativas voltadas para diferentes públicos.

Apesar do segundo pavimento do museu ser dedicado as religiões de matriz africana em Laranjeiras, fica evidente a ausência de diversas temáticas referentes ao negro em Sergipe ou a abordagem superficial. A discrepância existente entre o primeiro e o segundo pavimento é tão acentuada que parece se tratar de dois museus. Observa-se ainda um silenciamento sobre aspectos socioculturais da população laranjeirense na atualidade como atividades econômicas, manifestações culturais, personalidades negras na região, dentre outros.

São inúmeros os personagens que fazem parte da longa história cultural negra presentes na cidade de Laranjeiras/SE, muitas dessas memórias continuam a existir dentro dos espaços de preservação. Contudo não basta a preocupação com a preservação física, quando os corpos que estão atrelados a essas representações não são valorizados.

A capacidade dos museus promoverem a inclusão, a diversidade e a compreensão cultural está intrinsecamente ligada à forma como eles abordam essas questões em suas exposições. O potencial de um museu como agente de diálogo intercultural e intergeracional é imenso, mas depende de como as informações são apresentadas e contextualizadas. Quando os museus abordam lacunas na representação cultural, valorizam todas as vozes e contribuições dentro da sociedade e reconhecem a complexidade das narrativas históricas, elas desempenham um papel crucial na promoção de sociedades mais inclusivas e informadas.

Assim, essa análise do espaço museológico nos lembra que os museus são espaços onde a preservação do patrimônio cultural está intrinsecamente ligada às questões sociais e culturais mais amplas. E que, elas têm o poder de moldar a maneira como as pessoas entendem a história, a cultura e a identidade, e, portanto, têm a responsabilidade de fazê-lo de maneira equitativa, respeitosa e representativa.

Considerações finais

Ao visitar o MABS, fica evidente que, embora haja diversas recomendações de modificações do discurso expográfico realizada por pesquisadores do campo da Museologia, até o momento a exposição de longa duração permanece a mesma. No atual contexto de extermínio/genocídio da população negra no Brasil, o único museu do estado de Sergipe que faz alusão a temática afro-brasileira, demonstra não possuir efetiva ação para modificação das suas exposições, o que pode ocasionar diretamente a falta de relação de pertencimento, com a própria comunidade local, que quase em sua totalidade são de afrodescendentes.

Este mesmo espaço legitimador proporciona exclusões, quando penso na gama de resistências existentes em Laranjeiras, porém são negadas a compor esse espaço como: Quilombo da Mussuca, exemplo evidente que não é contextualizado no MABS, personalidades como Zizinha Guimarães, João Sapateiro, João Mulungu entre outros, personagens negros(as) marcantes que possuem referências em Laranjeiras – deixados a margem, por não convir ao ideal racista que constrói e cristaliza as narrativas do museu. O negro no MABS é representado, sobretudo no pavimento térreo, como a mão-de-obra da casa-grande e do engenho. O movimento negro em Sergipe configura-se nos mais variados cenários políticos possíveis, em uma militância que é de suma importância, nas abordagens que levam em sua essência as reivindicações de valorização das vidas negras. A coletividade das organizações negras busca o respeito e o direito humano de existir, sendo plausível afirmar que há a necessidade de pensar a museologia integrada à realidade existente, trabalhando coletivamente em suas atividades, em uma perspectiva que valorize a missão do museu e a pessoa humana.

Ressaltamos o potencial significativo que uma instituição museológica possui por meio de suas exposições. Ela se apresenta não apenas como um local de guarda e exibição de artefatos históricos, mas também como um poderoso emissor de informações, capaz de disseminar conhecimento sobre o valioso legado da população negra de uma determinada região.

No contexto específico do museu em questão, seu papel transcende o de um simples depósito de objetos. Ele pode atuar como uma ponte entre o passado e o presente, entre culturas e comunidades. O museu tem o potencial de abrir janelas para a história, tradições, conquistas e desafios da população negra da região em foco. Mais do que apenas expor artefatos, o museu pode se tornar um espaço de vivências em

comunidade. Isso significa que ele tem o poder de criar experiências significativas para os visitantes, nas quais as pessoas podem se conectar com a história e a cultura da população negra de maneira envolvente e educativa.

Ao envolver o público, o museu pode promover a compreensão, a empatia e a valorização das contribuições da população negra para a sociedade. Ele pode desafiar estereótipos e preconceitos, ao mesmo tempo em que celebra as realizações e a resiliência dessas comunidades ao longo do tempo.

Em suma, o potencial de uma instituição museológica vai além de suas exposições estáticas. Ela pode se tornar um agente dinâmico de mudança cultural e social, aproximando o público do museu e criando um espaço onde as histórias e experiências da população negra são honradas, compartilhadas e celebradas. Esse tipo de abordagem transformadora ajuda a construir sociedades mais inclusivas e compreensivas, onde a diversidade é verdadeiramente valorizada.

Referências

BARBOSA, Nila Rodrigues. **Museu e etnicidade – o negro no pensamento museal: Sphan – Museu da Inconfidência – Museu do Ouro Minas Gerais**. Dissertação de (mestrado), UFBA, 2012.

CARDOSO, Maria da Luz Nolasco. **Conceptualizando a ideia de exposição – um método de intervenção ativo no processo comunicativo**. Livro de Actas – 4º SOPCOM, 2005, p. 1905-1910. Disponível em: <<http://www.sopcom.pt/actas/cardoso-maria-conceptualizando-ideia-exposicao.pdf>> Acesso em: 07 de setembro 2021.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó, SC: Argos, 2006.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Museus, Memórias e Culturas Afro-brasileiras**. 2017. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4e6f109d/d1c0/4350/953c/c36cbac0f9fc.pdf>> Acessado em 20 de junho de 2018.

CURY, Marília Xavier. **Comunicação e pesquisa de recepção: Uma perspectiva teórica-metodológica para museus**. Revista: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12 (suplemento), p.365-80, 2005.

FLORES, Joana. **Mulheres negras e museus em salvador: Diálogo em branco e preto**. Halley S.A. Gráfica e Editora. Salvador/BA 2017.

MELO, Pedro Henrique de; SIMÕES, Giulia Constante. Memórias Traumáticas e Testemunhos: Os Novos Desafios da História. **XXIII Encontro Regional de História da ANPUH/MG**. Disponível em: <https://www.encontro2022.mg.anpuh.org/resources/anais/18/anpuh-mg-eeh2022/166033>

8921_ARQUIVO_61e661b6117b70b804786614f4301c35.pdf Acesso em: 01 de setembro 2023.

MORAES, Julia Nolasco. **Curadoria e ação interdisciplinar em museus: a dimensão comunicacional e informacional de exposições.** Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Brasília-DF, outubro de 2011. Disponível em: <<http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/bitstream/handle/123456789/2073/Curadoria%20-%20Moraes.pdf?sequence=1>> Acessado em: 10 de Janeiro 2019.

SANTOS, Laedna Nunes; MENDONÇA, Elizabete; BONFIM, Wellington. **A lei federal 10.639/03 e o Museu afro-brasileiro de Sergipe (MABS).** Revista Musear, junho de 2012. Disponível em: <<file:///C:/Users/Public/Documents/5-A-lei-federal-10639-03-e-o-museu-afro-brasileiro-de-Sergipe-MABS.pdf>> Acessado em 15 de setembro de 2018.

VARINE, Hugues de. **As Raízes do Futuro: O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local.** Editora. Medianiz, Porto Alegre- RS, 2012.

PATRIMÔNIO IMATERIAL AUDIOVISUAL DIGITAL NOS MUSEUS DO SÉCULO XXI E O CONTEXTO BRASILEIRO: EXPOSIÇÃO DO MUSEU DO AMANHÃ - RJ

Úrsula Vieira de Resende⁹

RESUMO

O artigo analisa os impactos da utilização de recursos audiovisuais digitais nos museus do século XXI, especialmente no contexto nacional. A abordagem trata da exposição de longa duração do Museu do Amanhã (Rio de Janeiro), constituída exclusivamente por patrimônio intangível (informação) expresso em meio audiovisual e digital. Dentro dessa perspectiva, aplicou-se ao Museu referencial teórico e prático para avaliar a linguagem expográfica: ambientes expositivos que exibem projeções de cenários futuros – o Amanhã. Os resultados indicaram que a análise da exposição, dotada de uma “coleção de possibilidades” representada por “acervo” de “informação”, um “museu diferente” pela modelagem de composição museológica, pelos novos itens e a narrativa comunicada na exposição permitiu verificar que seu modelo é inusitado, inovador no atual cenário brasileiro. A articulação dos conceitos teóricos acerca da imagem e da exposição apontam para uma condição diferenciada no que tange a adequação aos preceitos da Museologia e indica percepções conceituais e aplicações práticas a serem incorporadas no campo da Museologia e do Patrimônio.

Palavras-Chave: Patrimônio Intangível. Exposição Museológica. Audiovisual Digital. Linguagem Expográfica Digital. Museu do Amanhã.

ABSTRACT

The article analyses the impacts of the use of digital audiovisual resources on 21st century museums, especially in national context. The approach deals with the permanent exhibition of Museu do Amanhã (Rio de Janeiro), consisting exclusively of intangible heritage (information) expressed by audiovisual and digital media. Within this perspective, a theoretical and practical framework was applied to the Museum to evaluate the expographic language: exhibition environments that display projections of future scenarios - Tomorrow. The results indicated that the analysis of the exhibition, endorsed with a "collection of possibilities" represented by a "collection" of "information", a "different museum" by the modeling of museological composition, by the new items and the narrative communicated in the exhibition allowed to verify that its model is unusual, innovative in the current Brazilian scenario. The articulation of theoretical concepts about image and exposure point to a differentiated condition

⁹ Doutoranda e Mestre em Museologia e Patrimônio - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO/MAST), Especialista em Comunicação e Imagem – PUC-RJ; Designer - Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ; ursula_resende@hotmail.com; ORCID <http://orcid.org/0000-0001-7635-2764>.

regarding the adequacy to the precepts of Museology and indicates conceptual perceptions and practical applications to be incorporated in the field of Museology and Heritage.

Keywords: Intangible Heritage. Museum Exhibition. Digital Audiovisual. Digital Expographic Language. Museu do Amanhã.

Introdução

Os museus brasileiros há longa data vêm usando imagens em meio audiovisual em suas exposições nos mais diversos formatos, suportes e em contextos diversificados. A presença se faz marcada tanto na constituição de acervos de museus de imagem e som, por exemplo os MIS brasileiros (o primeiro inaugurado em 1965 no Rio de Janeiro), quanto em exposições de objetos museológicos, missão de instituições dotadas de coleções como, por exemplo, o Instituto Moreira Salles (IMS) dedicado à preservação do patrimônio essencialmente fotográfico. E o doutor em Comunicação e pesquisador da imagem e novas mídias Antonio Fatorelli (2013, p. 7) destaca: “a partir da década de 1990, a fotografia conquistou um lugar institucional em galerias, museus e espaços culturais jamais ocupado anteriormente”, em seus diferentes formatos, mas, especialmente, em forma híbrida, questão que abordaremos adiante.

A presença do audiovisual em museus ocupando o lugar expositivo tratado como patrimônio museológico, também o torna integrado à função Comunicação Museológica, tendo em vista que o principal canal com o visitante de um circuito musealizado é a exposição. Em tal situação, o patrimônio audiovisual se apresenta, de acordo com a museóloga Marília Xavier Cury (2005, p. 34), também como recurso expográfico e faz parte do “conjunto de elementos enriquecedor da experiência do público”.

Nesta modalidade o audiovisual é utilizado pelos museus em exposições cujo objetivo não é exibir o objeto físico, mas sim enfatizar o contexto no qual o objeto abordado está inserido, como por exemplo, um feito histórico ou conteúdos abstratos. E, ainda, em museus que não dispõem de objetos suficientes para constituir coleções e construir uma narrativa esclarecedora para o público. Desta maneira, a mídia audiovisual atua como meio para inserir o visitante no ambiente exposto e na narrativa construída, apresentando a informação necessária para a compreensão do discurso museológico. Neste caso, a expografia (ou museografia), ao utilizar na linguagem que é

do seu domínio os recursos audiovisuais, busca preencher este espaço e oferecer ferramentas para a compreensão do público geral.

Fotografia, cinema, vídeo, animação, ilustração – meios audiovisuais – têm a capacidade de sintetizar mensagens de forma eficaz e emocionar o visitante. Estes elementos colaboram com a transmissão de conteúdos de modo visualmente atrativo, utilizando-se de discurso audiovisual, e são capazes de comunicar informação relevante em curto espaço de tempo, que é aquele disponível durante uma visita.

Apesar dos recursos audiovisuais em exposições, principalmente como apoio à comunicação, serem usados há algumas décadas, o desenvolvimento da tecnologia tem acelerado a mudança de comportamento na utilização e no tipo de expressão artística que apresentam. A imagem que era exibida nos museus de forma estática, impressa, agora é apresentada em variáveis que incluem movimento, som, três dimensões, interatividade, em meio digital e virtual. E para isso os recursos audiovisuais ocupam o papel central na criação de novas e amplas possibilidades de utilização da imagem nas exposições. Se antes serviam como complemento à visita (auxiliares nas exposições), os recursos audiovisuais hoje estão integrados ao discurso expositivo na concepção museográfica, despontando na qualidade de elementos protagonistas da exposição e constituindo o patrimônio de museus e instituições culturais.

Ao tratarmos dos recursos audiovisuais na contemporaneidade, devemos estar cientes que atravessamos há poucos anos o momento de transição das mídias analógicas para as calcadas na tecnologia digital, ainda pouco explorada nas suas amplas e variadas possibilidades de aplicação no âmbito dos museus brasileiros, principalmente em exposições permanentes (também denominadas de exposição de longa duração). Este fato nos leva a pensar nas implicações geradas pelo alto custo das instalações, manutenção e, sobretudo, a questão da obsolescência tecnológica e programada que se dá de modo rápido, alterando linguagens, padrões, instrumentos, entre outros requisitos. No caso de exposições temporárias, em que não há a necessidade de atualização da tecnologia e do conteúdo exposto, e que, pela curta duração, há baixa demanda de manutenção, já é observável, ainda que de modo tímido, o uso dos recursos em pauta em museus, centros culturais e demais instituições de memória. Podemos enfatizar como exemplo atual as exposições imersivas (sempre em caráter temporário), bastante presentes principalmente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, que são baseadas em

imagem digital exibida em grandes e atípicos formatos, alta definição, através de projetores de alta potência luminosa: elementos que constituem a tecnologia de projeção mapeada (video mapping).

Tais exposições tem seus percursos expográficos projetados especialmente para comportar tais recursos audiovisuais, que, usualmente não seriam compatíveis com espaços museológicos já existentes.

Apesar de, como comentamos, o uso de recursos audiovisuais digitais em museus ser raro encontramos ressonância em uma instituição jovem mas bastante representativa no cenário brasileiro atual: o Museu do Amanhã – museu de ciências inaugurado em dezembro de 2015 na Praça Mauá, Centro do Rio de Janeiro.

O Museu se apresenta como “diferente” e justifica a afirmação: os museus de ciências atuam normalmente em duas linhas: uns exploram os vestígios do passado (como os de história natural); outros se voltam para evidências e experiências do presente (como os de ciência e tecnologia). O Museu do Amanhã propõe uma terceira via; a de explorar possibilidades. Por meio de ambientes audiovisuais e instalações interativas, o público poderá examinar o passado, mas também manipular as várias tendências da atualidade e imaginar futuros possíveis para os próximos 50 anos. Assim, o Museu conduzirá a uma reflexão sobre os sintomas da nova era geológica, a do Antropoceno, na qual o homem se igualou ao impacto de uma força natural, capaz de alterar o clima, degradar biomas, interferir em ecossistemas (FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, 2014, p.3, grifo nosso).

O Museu do Amanhã não prevê a constituição de acervo físico (representação do patrimônio material). Porém, de acordo com a documentação institucional, seu acervo é composto de informação (manifestação do patrimônio imaterial). A informação que constrói seu acervo está relacionada, como grifamos no texto citado, às possibilidades acerca do futuro, ou seja, o Amanhã, que corresponde ao contexto imaterial. Ora, estas possibilidades podem se concretizar ou não, são cenários em potência, virtuais (LÉVY, 1999), conseqüentemente intangíveis.

É essencial apresentarmos neste ponto que, segundo o então curador (durante o período da pesquisa de Mestrado) do Museu do Amanhã, o físico e doutor em cosmologia Luiz Alberto Oliveira (2015), foi escolhido um modelo inteiramente digital para conformação da exposição permanente do Museu (ou "principal", como denomina

a Instituição). A exposição analisada é composta em sua concepção original por cinco ambientes e, em dezembro de 2017, foi acrescida de um sexto módulo que, assim se apresentam: Cosmos, Terra, Antropoceno, Amanhã, Nós e Iris+ (plus). E como destacado na citação grifada, os ambientes da exposição são delineados através de recursos audiovisuais e interativos próprios, sempre em tecnologia digital.

O artigo analisa os impactos da utilização de recursos audiovisuais digitais em exposições museológicas em lugar de patrimônio material musealizado – base para construção das narrativas dos museus tradicionalmente – na contemporaneidade. Atualmente o audiovisual atravessa um momento de reconfiguração e convergência de mídias e linguagens, surgimento de novos formatos e, principalmente, mudança nos suportes nos quais se apresenta. Questionamos então, o comportamento dos museus brasileiros do século XXI frente a estas transformações nas tecnologias de mediação entre a imagem e o visitante da exposição.

Em relação à fundamentação teórica que nos apoia, deparamo-nos com um tema – o audiovisual em museus no século XXI – ainda carente de pesquisa acadêmica. Os (raros) casos de estudos encontrados se referem a dispositivos técnicos audiovisuais desatualizados, isto é, afetados pela já mencionada obsolescência tecnológica, como por exemplo conteúdo em DVD ou recursos multimídia descontinuados e impossíveis de ser acessados. Por este motivo foi necessário construirmos uma base conceitual consistente que entrecruzasse o campo do conhecimento da Museologia, emprestando embasamento teórico para conceitos relacionados ao eixo Museu/Exposição e outros domínios fornecedores de estudos acadêmicos acerca da imagem, como Comunicação, Filosofia, Artes Plásticas e Design, dando suporte às questões relacionadas ao eixo Imagem/Audiovisual. A reflexão da pesquisa foi possível, portanto, a partir da articulação do pensamento de autores das diversas áreas do saber relacionadas aos dois eixos conceituais definidos.

O desafio do digital e a ressonância nos museus do século XXI

Nosso tema se volta para um museu de Ciências criado recentemente apresentando proposta de construção de narrativa musealizada (discurso expositivo) permanente cujo modelo é ainda pouco explorado no cenário museológico, em especial, no Brasil. Este formato expositivo é totalmente calcado em suportes audiovisuais digitais.

A escolha de tal modelo de exposição se apresenta como um desafio na área dos museus, principalmente em exposições de longa duração – que tem previsão de permanência de aproximadamente dez anos, ou até mais, período muito extenso para o trabalho no âmbito da tecnologia digital. Dispositivos audiovisuais digitais hoje em dia precisam ser atualizados ou reconfigurados tecnologicamente em curto espaço de tempo.

Em paralelo à questão da atualização tecnológica, a transformação das mídias também se mostra um desafio porque afeta a linguagem artística exposta no museu. Nosso objeto de estudo não é um museu de arte, tampouco de tecnologia, mas se apropria da linguagem tecnológica digital para expressar o conteúdo da exposição de forma plástica. Seus ambientes têm conteúdos audiovisuais projetados por designers, artistas plásticos, fotógrafos e cineastas, isto é, profissionais inseridos no contexto contemporâneo das artes visuais, confirmando a afirmação do professor e pesquisador em Comunicação Arlindo Machado (2010, p. 9): “A arte sempre foi produzida com os meios do seu tempo”.

E na tentativa de contornar a questão da obsolescência de linguagem, (já que a tecnológica é inevitável) a concepção museográfica do Museu do Amanhã optou por adotar design de formas e combinações cromáticas clássicas, tanto no espaço arquitetônico quanto na concepção gráfica dos conteúdos expressos em suporte audiovisual. Porém, pelo pouco distanciamento temporal, ainda não há condições para avaliar a viabilidade desta opção.

Atravessamos um momento crucial em que mídias audiovisuais ditas tradicionais, analógicas – fotografia e cinema – são afetadas pela tecnologia digital, que se apresenta como uma alternativa no campo das artes. Graças ao digital, fronteiras se expandem, surgem novos suportes e as mídias se reconfiguram gerando novos formatos originais.

[...] as fotografias se expandem, animam-se, comportando configurações imprevistas, em manifesta indiferença às convenções tradicionalmente associadas ao meio. Por sua vez, os filmes ganham versões para galerias e museus, onde são frequentes as projeções em múltiplas telas [...] (FATORELLI, 2013, p.7).

Esta área de fronteira entre as mídias combinada à imagem digital mostra ser um terreno fértil para a produção artística contemporânea e permite a sobreposição de

formas visuais, conformando formas híbridas, que é o contexto em que se insere a produção de objetos audiovisuais expostos no Museu do Amanhã. De acordo com Machado (2010, p. 64), “a melhor alternativa pode estar na convergência”. E complementamos tal análise do momento atravessado pela emergência do digital com o pensamento do pesquisador, professor e doutor em Comunicação Cesar Baio (2015, p. 39, grifo do autor): “Com a base técnica digital, passa a ser possível toda a sorte de transcrições, efeitos, manipulações e processamentos ampliando exponencialmente as possibilidades de trânsito e contaminações nesse espaço entre imagens”.

As “novas mídias” são manifestações relacionadas à revolução tecnológica do final do século XX, como esclarece o cineasta, crítico de cinema e pesquisador em arte e meios de comunicação Michael Rush (2006, p. 2), momento ainda recente e ainda em análise pela pesquisa acadêmica:

A vanguarda final do século XX, se é que devemos chamá-la assim, é aquela arte que engaja a revolução mais duradoura em um século permeado por revoluções: a revolução tecnológica. Iniciada por invenções fora do mundo artístico, a arte baseada na tecnologia (englobando uma variedade de práticas de fotografia, filme, vídeo, realidade virtual e muito mais, entre outras) direcionou a arte para outras áreas outrora dominadas por engenheiros e técnicos. Curiosamente, embora a nova tecnologia envolva uma grande quantidade de máquinas, cabos e densos componentes físicos e matemáticos, a arte nascida do casamento entre arte e tecnologia talvez seja a mais efêmera de todas: a arte temporal. Diz-se que uma fotografia capta e preserva um momento do tempo; uma imagem criada no computador não reside em nenhum lugar ou tempo. Imagens, digitalizadas no computador, depois editadas, montadas, apagadas ou embaralhadas, dão a impressão de levar a um colapso as fronteiras normais de passado, presente e futuro.

Rush apresenta não somente a questão da mudança tecnológica pela introdução de novos materiais e meios de expressão, mas a mudança de atitude de artistas e profissionais ligados ao audiovisual frente a essas mudanças. Ele afirma ainda a dificuldade em tratar de mídias que se encontram em constante transição:

Artistas que empregam estes novos meios de expressão, não se intimidando com a mudança tecnológica, vêem-se como parte dessa mudança e querem participar dela. Entusiasmam-se com as possibilidades da tecnologia, sem deixar que ela os aliene. [...] Como outros artistas que trabalham com tinta, madeira ou aço, estes exploram, e quase

sempre subvertem, tanto o potencial crítico quanto o tecnológico dos novos meios de expressão. [...] Embora o uso de novos meios de expressão em arte tenha realmente sua história, não é fácil traçá-la. Ela ainda tem que ser escrita, principalmente porque está em constante desenvolvimento (RUSH, 2006, p. 2).

Novas mídias, que podem ser entendidas como meios contemporâneos de produção audiovisual devem ser encaradas como formas recentes de expressão e não como ferramentas limitadoras da criatividade e da exploração de possibilidades. São compreendidas como mais que um novo formato de suporte, mas, sobretudo, ao modo de ruptura no processo de produção da imagem, como, por exemplo, vemos no processo de criação de imagens capturadas, tratadas e compartilhadas por telefone celular. Isto pode e deve ser aplicado aos processos criativos de elaboração de exposições de museus.

Como decorrência do que se compreende por novas mídias, a ideia de mídia híbrida é peça chave para compreensão do formato audiovisual que constrói a linguagem tecnológica e artística da exposição permanente do Museu do Amanhã. A perspectiva do pesquisador de novas mídias, mídias digitais, design e estudos de software, Lev Manovich (2007, p. 1, grifo nosso) é necessário ao contextualizar os recursos da exposição:

Na segunda parte dos anos 1990, a cultura da imagem em movimento passou por uma transformação fundamental. Anteriormente mídias separadas – cinema live action, gráfico, fotografia still, animação, animação em computação gráfica e tipografia – começaram a ser combinados em diversas formas. No final da década, a imagem em movimento “pura” se tornou uma exceção e a mídia híbrida se tornou a norma.

Os recursos digitais que compõem a exposição se apresentam como casos que exemplificam a definição apresentada para mídias híbridas. Neste contexto tecnológico encontra-se uma combinação de tipos diferentes de formatos audiovisuais para captar, tratar e apresentar a imagem.

Embora as soluções estéticas particulares variem de um vídeo ao outro e de um designer para outro, todos compartilham a mesma lógica: a existência simultânea de múltiplos meios dentro do mesmo quadro. Se essas mídias estão abertamente justapostas ou quase perfeitamente combinadas, é menos importante que o fato dessa presença em si (MANOVICH, 2007, p.2, tradução nossa).

Na exposição em análise encontramos diversos exemplos desta “lógica crossover”, onde uma “técnica originalmente associada a um meio particular – cinema, animação, gráficos computacionais fotorrealistas, tipografia, design gráfico – agora é aplicada a uma mídia diferente” (MANOVICH, 2007, p.9). Diferentes mídias estão dispostas em camadas que são processadas gerando um objeto audiovisual peculiar. Esta proposição aproxima-nos novamente da questão contemporânea da convergência das mídias, como também analisa Machado, em seu livro *Arte e Mídia* (2010, p. 69-70): As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas a partir de fontes as mais diversas – parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo matemático gerado em computador. Cada plano é um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais.

Tal reflexão nos leva a outro aspecto fundamental para a análise da exposição do Museu do Amanhã, característica das novas mídias por conta de sua base digital: a mudança de suporte. Segundo Baio (2015, p. 40) “A fluidez dos limites entre gêneros, suportes, estéticas, formas de apresentação, modos de distribuição, meios de circulação liberou definitivamente a linguagem do suporte”.

As mídias analógicas precisam de seus suportes específicos para existirem, como a fotografia e o cinema. A imagem digital se libera da especificidade destes aparatos fixos. A base de sustentação ainda é necessária, como observa Fatorelli (2013, p. 143, grifo do autor), a partir do pensamento de Mark Hansen: “Também nas situações de exibição da imagem digital, o suporte material, entendido como tela, écran ou anteparo, permanece imprescindível, mesmo nos casos em que se encontre reduzido à sua expressão mínima”.

Os conteúdos audiovisuais digitais que constroem a exposição permanente do Museu do Amanhã são exibidos nos mais diversos meios e suportes físicos. Por exemplo, no ambiente Cosmos, a imagem é projetada no interior de um domo de 360 graus, através da tecnologia da projeção mapeada, já mencionada no texto; no ambiente Antropoceno é projetada em telões de dez metros de altura por três metros de largura

que se estendem do chão ao teto do Museu; nos dispositivos interativos a imagem (fotografia digital e imagem em vídeo) é exibida em monitores e manipulada de acordo com o interesse e tempo do visitante. A possibilidade de intercâmbio de suportes dá total liberdade à concepção museográfica e adequação dos dispositivos audiovisuais ao contexto da exposição.

O advento do digital, e por consequência o desenvolvimento das novas mídias e das imagens híbridas, vem reformulando a produção audiovisual e, conseqüentemente sua aplicação em museus e exposições. O pesquisador, artista visual e professor de Comunicação André Parente (1993, p. 27) observa “que os processos eletrônicos digitais provocarão uma transformação geral, completa, irreversível, de todas as fases da elaboração de uma imagem”. E complementa afirmando que operações até pouco tempo atrás impensáveis são agora facilitadas pelo processamento digital:

[...] alteração de cores, das texturas, dos movimentos e da perspectiva, inserção de imagens sobre porções e cores desejadas de uma outra imagem, refocagem e reenquadramento da imagem, mesmo após a captação da mesma, entre outras possibilidades (PARENTE, 1993, p. 27).

Se nos anos 1990, ao pensar em tecnologia digital associávamos exclusivamente a computadores como máquinas de cálculos numéricos e processamento de texto; hoje temos dispositivos que geram imagens, processam fotografias, comportam videoconferências e realizam animações e efeitos especiais para cinema e televisão (BOLTER; GRUSIN, 2000). E assim as aplicações da tecnologia digital em dispositivos audiovisuais nos museus permitem experiências que não são possíveis no sentido físico. O Museu do Amanhã proporciona, ilustrando este exemplo de utilização, experiências que recriam imagens do surgimento da vida na Terra ou explosões estelares. De nenhuma outra forma tais imagens poderiam ser produzidas e exibidas a não ser através de recursos audiovisuais, e, nestes casos específicos, idealizadas em programas de computação gráfica que se apropriam de linguagem artística para produzir suas representações.

A criação de imagens com a colaboração da informática se chama infografia, ou *computer graphics*. Essas duas expressões de origem francesa e inglesa respectivamente, procuram harmonizar a produção de imagens com as tecnologias do

computador. Aqui, a programação de imagens é feita por impulsos eletrônicos, por cores-luz, por retículas luminescentes e, sobretudo, por programas que reunificam as relações escrita-imagem. (PLAZA, 1993, p.82).

E ainda ilustrando o alcance da denominada “imagem de síntese”, encontrada na exposição do Museu do Amanhã:

As representações do mundo podem ser feitas sem recorrer às técnicas tradicionais de registro por câmera (foto e cine). Com as imagens de síntese, inclusive aquelas mais hiper-realistas, se cria uma nova tipologia que desarticula a relação causal entre imagem e objeto [...]. Surgem, assim, modelos e simulações que permitem criar referentes imaginários ou inexistentes. A imagem sintética é cocriadora da realidade (PLAZA; In: PARENTE, 1993, p.82, grifo nosso).

O grifo na citação esclarece o ponto de partida para o processo de criação das imagens produzidas para exibição no Museu do Amanhã e expostas através dos recursos audiovisuais digitais. A imagem sintética passa a fazer parte da realidade, e não mais substituição ou recriação da mesma.

Como é sabido, a expressão “computação gráfica” – ou infografia – refere-se à produção, por meio de computador, de imagens sintéticas, que, aliás, são fruto de elaborações digitais regidas por procedimentos lógico-matemáticos. E faz referência a um produto totalmente específico (BETTETINI, 1993, p.65).

Um produto específico, como citado, não é simulado a partir do ponto de vista de nenhum indivíduo ou de nenhum aparato, como, por exemplo, a câmera fotográfica. A imagem construída pela computação gráfica tem a característica de ser elaborada através de um olhar imaginado, um “olhar de ninguém”, porém buscando uma representação do real, de um ponto de vista supostamente existente:

[...] a imagem audiovisual tradicional configura-se como uma simulação de uma visão, enquanto que, o que se oferece ao espectador, e que ele tem a impressão de estar vendo pela primeira vez, na realidade já foi visto antes pelo olho da câmera. A computação gráfica é uma simulação tecnológica desta simulação – uma simulação, então, de segundo grau – enquanto aqui vem reproduzindo matematicamente não apenas o objeto da visão, mas até mesmo o próprio procedimento de visão [...] (BETTETINI; In: PARENTE, 1993, p.69).

Desta forma, a construção da imagem através da computação gráfica na narrativa tecnológica do Museu do Amanhã se apresenta como única forma viável, pois parte dos conteúdos exibidos são construídos a partir apenas de indícios fornecidos pela ciência

ou de hipóteses matemáticas. Visualmente são idealizadas (ideias/imagens). E, ainda, são combinadas com elementos artísticos que visam tornar a experiência plasticamente atraente.

Assim, os recursos audiovisuais digitais se apresentam como forma de materializar uma imagem virtual, em potência, que são os possíveis cenários nos próximos cinquenta anos, o Amanhã, acervo do Museu. Retomamos então a fala do curador da exposição, destacando o caráter considerado original da Instituição:

Se os antigos museus de ciências naturais eram organizados em torno de uma coleção de objetos e espécimes mortos, o acervo essencial do Museu do Amanhã é composto de possibilidades. Antes, vestígios do passado; agora, futuros possíveis. Nesse sentido, trata-se de um museu totalmente original. Do seu conceito se destacam duas características complementares. Além de oferecer uma experiência inteiramente imaterial, que são os amanhãs possíveis, é também um museu claramente engajado com uma figura do tempo: a figura do amanhã (OLIVEIRA, 2017, p.12, grifo nosso).

O que o curador designa como imaterial entendemos como a informação que compõe o acervo do Museu, dinâmica, e representa sua coleção de cenários futuros, ainda inexistentes, virtuais, o Amanhã. Este é o patrimônio imaterial do Museu do Amanhã, que encontramos respaldado pelo conceito proposto pela UNESCO (2003):

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interação com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana (grifo nosso, tradução nossa). (UNESCO, 2003).

O trecho grifado em alusão ao patrimônio imaterial exposto no Museu do Amanhã interage com o material/tangível, neste caso, os suportes audiovisuais que conformam os ambientes da exposição. Os dois aspectos, intangível e tangível, são inseparáveis. Questão que se apoia na relação já amplamente reconhecida e lembrada pela UNESCO (2003) na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural

Imaterial de “profunda interdependência [...] entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio material cultural e natural”.

Tal situação reitera a questão já abordada neste artigo, a necessidade do suporte das mídias, mesmo que mínimo. Compreendemos que a imagem digital está livre do suporte, não no sentido de prescindir da sua existência, mas sim de ter possibilidades de utilização dos mais diversos formatos.

Mesmo dispondo de um caráter diferenciado do modelo tradicional, desprovida de objeto físico/artefato, ainda assim podemos considerar a exposição permanente do Museu do Amanhã adequada ao conceito que a Museologia apresenta. Os teóricos da Museologia André Desvallées e Henri Mairesse (2013, p. 42-44, grifo nosso) dão a seguinte definição:

O termo “exposição” significa tanto o resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe. “[...] Esse termo [...] designa ao mesmo tempo o ato de expor coisas ao público, os objetos expostos, e o lugar no qual se passa a exposição”. [...] A exposição, quando entendida como conjunto de coisas expostas, compreende assim, tanto as musealia, objetos de museu ou “objetos autênticos”, quanto os substitutos (moldes, réplicas, cópias, fotos, etc.), o material expográfico acessório (os suportes de apresentação, como as vitrines ou as divisórias do espaço), os suportes de informação (os textos, filmes ou multimídias), como a sinalização utilitária.

E complementamos esse conceito: “Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.70). Desta forma, apesar do Museu do Amanhã não apresentar em sua exposição objetos físicos, segundo a forma do museu dito tradicional, seu conjunto expositivo em linguagem configurada por sistemas digitais está representado de modo coerente, que dialoga entre si e se complementa, traçando uma narrativa lógica a ser seguida no circuito pelo visitante, correspondendo à afirmação de Desvallées e Mairesse, ao modo de um “conjunto (relativamente) coerente e significativo”.

Ainda de acordo com o aporte teórico da Museologia, ao analisarmos o conjunto de recursos audiovisuais digitais que se assemelha a uma coleção museológica e materializa um bem imaterial (o Amanhã), podemos apontar o sentido da ação

simbólica que altera o caráter de uma determinada coisa ao sofrer o processo de musealização. A museóloga Diana Farjalla Correia Lima explica que “A força da simbolização transmuda o sentido de uma coisa qualquer do nosso mundo para um objeto musealizado [...]. O novo status integra-o à coleção, ao acervo, caracteriza-o inserindo no campo museológico” (LIMA, 2015, p. 390, grifo do autor).

A definição apresentada reforça a reflexão de que as possibilidades futuras imaginadas e elaboradas como cenários do amanhã pela Instituição cabem ser identificadas em um contexto semelhante ao da musealização de um acervo/coleção, embora tais idealizações fujam aos padrões atuais da Museologia. Enquanto a musealização integra a coleção/acervo ao museu, no caso da nossa pesquisa os cenários futuros apresentam o reconhecimento para outra ótica interpretativa: o que é musealizado não são objetos tradicionais e sim uma coleção de possibilidades projetada em cenários prováveis, imateriais.

A questão da ação de valoração, ou seja, atribuição de um valor cultural a uma coisa, mudando seu status e tornando-a um objeto museológico, musealizado, é objeto de análise de Lima (2013, p. 52), como podemos ler a seguir:

A musealização consigna um juízo/atitude enlaçando o plano conceitual e a prática que se pode executar indistintamente no local no qual está situada a coisa – musealização in situ – quanto realizando a sua transferência para outro espaço – musealização ex situ. Em qualquer das circunstâncias, a interferência apropriadora do poder detido pelo campo altera a realidade (da coisa) ao estabelecer um novo contexto de existência (LIMA, 2013, p. 52).

E segundo Desvallées e Mairesse (2013, p. 56). De um ponto de vista estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal.

Se a musealização é um “juízo/atitude” que estabelece uma categoria, então, é possível dizer que o Museu musealiza um tema, uma ideia, um questionamento acerca do futuro. Ao articular os conceitos de Desvallées e Mairesse compreendemos que o objeto em estudo não é transferido de lugar algum, porém, a ideia projetada em cenário temático audiovisual digital recebe um “estatuto museal” ao ser incorporado ao Museu

do Amanhã. Refletimos então sobre esta ação como uma nova forma de pensar o que se integra ao museu, especialmente a comunicação de um assunto pesquisado, e não mais apenas da musealização de um objeto in situ/ex situ, já que nosso objeto de pesquisa não se encaixa em nenhum desses dois modelos que se referem a algo tangível tratado no local ou fora dele.

Os conteúdos expostos e os objetos audiovisuais do Museu não existiam em nenhum contexto anterior, dentro ou fora do Museu, como determina o plano teórico da Museologia. Passaram a ser musealizados a partir da sua produção/criação seguida de sua inserção no espaço museológico e na narrativa da exposição como meio de expressar o tema: o destino da Humanidade e a responsabilidade do Homem por suas ações.

O acervo do Museu do Amanhã, composto por informação, a coleção de possibilidades ou ainda o conjunto físico de recursos audiovisuais digitais, que se assemelha a uma coleção, encontra no contexto analisado um outro desafio quando relacionado à teoria museológica: a função Preservação. No caso em pauta – as possibilidades, os cenários futuros – destacamos a afirmação do curador, apontando o caráter “diferente” atribuído: “Ao contrário de outras instituições, que precisam preservar seu acervo, o do museu deve ser o tempo todo renovado” (MUSEU DO AMANHÃ, 2016, p.7).

O fato de a exposição ter sofrido mais de 300 atualizações de sua inauguração até fim da pesquisa que deu base ao atual artigo, (fevereiro de 2018), admite a afirmação. Além das constantes atualizações, “experiências” estão sendo repensadas e outras agregadas, como o ambiente Iris+ (plus). A exposição, embora considerada da tipologia permanente, requer que sua mensagem, a narrativa divulgada nos ambientes, necessite de constante adequação de dados. Assim, a preservação da informação (o acervo) se realiza em mutação e expansão. Conteúdos que são estruturados baseados em fatos do ‘hoje’ precisam ser revistos com a passagem do tempo.

Além da ação diferenciada em relação à preservação da informação, verificamos uma outra questão acerca desta função. Os recursos tecnológicos do Museu não estão sob a perspectiva de preservação dos objetos, e a situação é compreensível porque não é um museu que trabalhe com a evolução da tecnologia destes aparelhos. A teoria recomenda “fornecer os meios necessários para garantir o estado de um objeto contra

toda forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais intacto possível para as futuras gerações” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.80), porém não é este o foco do Museu do Amanhã, uma plataforma tecnológica e de inovação. O que é preservado é a mensagem, a experiência vivenciada, que pode continuar a ser vivenciada através de sistemas digitais mais modernos.

Considerações finais

Ao olharmos atentamente para o Museu do Amanhã através da sua exposição de longa duração inteiramente calcada em recursos audiovisuais digitais, percebemos uma instituição cultural que utiliza uma linguagem artística para representação imagética não mais como um apoio à exposição, mas sim formatado como a própria exposição. Assim a imagem audiovisual e seus suportes transformaram-se em narrativa museológica, ou discurso expográfico. Sem tais dispositivos tecnológicos, no caso do Museu do Amanhã, não há outra possibilidade de exibição, ou seja, de comunicação com o público. Temos uma Instituição projetada para, ao longo de todo seu discurso expositivo sustentado somente pela imagem, comportar a tecnologia audiovisual digital e seus constantes aperfeiçoamentos. Observamos que está baseada em meios suscetíveis a serem afetados pela rápida obsolescência tecnológica e programada – questões contemporâneas e ainda em aberto.

Ao final da pesquisa de Mestrado (2018) presenciamos a introdução da Inteligência Artificial (IA) no percurso expositivo do Museu do Amanhã. No entanto, no período entre a conclusão da pesquisa e a publicação deste artigo (intervalo aproximado de cinco anos), esta tecnologia vem se desenvolvendo de forma acelerada e sendo amplamente utilizada como cocriadora de imagens virtuais: fotografias, pinturas, baseadas em registros existentes, fornecendo caráter cada vez mais próximo da realidade. O desenvolvimento da IA aponta para um novo caminho desafiador a ser trilhado pelos museus e instituições culturais que utilizam a imagem como seu principal suporte de informação. Desponta, também, a criação da imagem digital em espaço museológico de forma colaborativa, contando com a participação do visitante (e por que não usuário?) como forma efetiva de engajamento à instituição e às exposições.

Analisando a fase transacional do audiovisual analógico para o digital devemos articulá-la aos conceitos apresentados pelo campo da Museologia para compreendermos a ressonância deste momento nos museus e exposições. E, especificamente, o impacto causado em museus baseados na tecnologia audiovisual digital para construção de discurso expositivo e sua ressonância nos museus do século XXI no Brasil.

Conforme já observamos, o Museu do Amanhã não trata, no sentido de uma coleção de museu, de artefatos – objetos produzidos pelo Homem (patrimônio material) – mas aventa possibilidades apontando para perspectivas futuras, projeções com bases científicas. Então, podemos dizer: desenha cenários (patrimônio imaterial) para os próximos 50 anos que podem ou não se concretizar, condição diretamente afetada pelas decisões tomadas pela Humanidade na era atual, o Antropoceno.

O Museu do Amanhã exemplifica o uso de novas tecnologias que vem se apresentando como tendência mundial em todos os aspectos da sociedade compartilhando de um novo desafio para os museus. O uso das novas tecnologias de visualização encontra ressonância principalmente nas gerações mais jovens, novo público de museus, sempre conectado, focado na imagem, em busca de informação imediata e acessível.

Entre as definições tradicionais do campo da Museologia o Museu do Amanhã apresenta outras questões a serem pensadas. E no processo de musealização o quesito que aponta a retirada do objeto, espécime do seu meio (*ex situ*), ou o tratamento destes no local que lhes é próprio por origem (*in situ*) como também perda da função original, não ilustram a situação que analisamos.

Os ambientes da exposição do Museu do Amanhã estão representados por um conjunto audiovisual digital com seus conteúdos informacionais e, portanto, permitem relacionarem-se com a afirmativa de Desvallées e Mairesse que apontam que o museu tem como função principal transformar ‘coisas’ em ‘objetos’. O que dá sentido aos objetos audiovisuais do Museu do Amanhã é a permanência no espaço físico da exposição, em razão de terem sido musealizados pela condição especializada de conceito e ação que a Instituição detém. O Museu efetiva a função de musealização, porque é o olhar da exposição museológica, procedimento conceitual e prático do campo.

O Museu do Amanhã exerce o poder de instância legitimadora das suas especificidades e com tal força musealiza uma ideia, bem intangível, e a torna tangível por meio dos recursos audiovisuais em espaço musealizado. É esta instância que efetiva a musealização das projeções de cenários futuros em meio audiovisual digital. A Exposição, conseqüentemente, utiliza os recursos expográficos que, neste caso, também são os próprios objetos produzidos especialmente para expor os conteúdos científicos de que trata o Museu. Sem dúvida, o que podemos reconhecer como uma coleção diferente baseada em informações de estudos atuais e aventando possibilidades futuras com constante desenvolvimento e que podem sofrer alterações.

Ao identificarmos o objeto central do Museu do Amanhã como comentamos, cenários futuros, nos deparamos com uma série de dúvidas. Como musealizar algo que ainda não existe? Como registrar um cenário que não está delineado e pode mudar? Com o aporte atual da teoria da Museologia ainda não conseguimos categorizar este modelo ao modo de coleção e de museu. Este possivelmente se configura como o maior desafio detectado na pesquisa.

No Museu preserva-se a informação, entendendo a circunstância de ser dinâmica, e assim é tratada em constante atualização. O que é preservado é a essência do Museu do Amanhã de informar seu tema, seu propósito de estimular experiências para o visitante, que podem vir a ser vivenciadas a partir de outros suportes tecnológicos mais modernos no futuro. A tecnologia muda, assim como o design e a linguagem audiovisual, mas a informação essencial permanece. Já existe a previsão de remodelagem de experiências em um futuro próximo .

O patrimônio do Museu do Amanhã pela forma de dados/informações é percebido como bem intangível, e com peculiaridades em relação à guarda. E ao contrário das outras instituições de memória que preservam seus acervos porque são objetos, o Museu do Amanhã pelo seu acervo informacional precisa de constante renovação. A forma de preservar a projeção de cenários – desenhados através de dados dinâmicos do Hoje – é atualizando-os sistematicamente. Esta modalidade ainda é nova quanto ao uso amplo pela Museologia e merece atenção, carecendo de pesquisas complementares.

Alcançamos responder indagações, mas surgiram novas questões que não se esgotam neste artigo. E, em seu conjunto, foram fruto de lacunas encontradas em

determinadas definições do campo da Museologia que não abarcam as transformações na tecnologia audiovisual contemporânea. É necessário abraçar uma nova forma de exposição e um novo formato de objeto: o produto da pesquisa da ciência que não existe, mas que pode ser representado e exposto no museu através das novas tecnologias de visualização digitais.

Referências

BAIO, Cesar. Máquinas de Imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume, 2015.

BETTETINI, Gianfranco. Semiótica, computação gráfica e textualidade. In: PARENTE, André (Org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 65-71.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. Remediation: Understanding new media. MIT Press, 2000. Disponível em: https://www.academia.edu/19158667/Grusin_Bolter_Remediation_Understanding_New_Media_1999. Acesso em: 27 fev. 2022.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005. 162 p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Editores). Conceitos-chave de Museologia. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM: Armand Colin, 2013.

FATORELLI, Antonio. Fotografia Contemporânea: entre o cinema, vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac, 2013. 165 p.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO (Coordenação Geral); EXPOMUS. Plano Museológico. 2015. Disponível em: https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/expomus_planomuseologico_digital_160219_Otimizar.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.

GERÊNCIA DE EXPOSIÇÕES & OBSERVATÓRIO DO AMANHÃ (Org.). Pensando o Amanhã. Rio de Janeiro: Museu do Amanhã, 2016. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/Pensando%20o%20Amanh%C3%A3.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.

INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO – IDG. Portal. Plano de Trabalho Museu do Amanhã 15/12/2014. Disponível em: <http://www.idg.org.br/sites/default/files/documentos/Plano-de-trabalho-Museu-do-Amanha.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999. 264 p.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália. Revista Ciência da Informação. Brasília, v. 42, n. 3, p. 379-398, set./dez., 2013. Artigo enviado em 2014, publicado em

2015, em edição datada 2013. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1369/1548>. Acesso em: 30 ago. de 2023.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Patrimonialização e valor simbólico: o “valor excepcional universal” no patrimônio mundial. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 16., 2015, João Pessoa. Anais [...]. João Pessoa: UFPB, 2015, p. 1-19. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/188419>. Acesso em: 30 ago. 2023.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. 42 p.

MANOVICH, Lev. Understanding Hybrid Media. 2007. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/>

52_article_2007.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.

MUSEU DO AMANHÃ. Material de divulgação. 2016. Disponível em: https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/Mda_BookConteudo_jan2016.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.

MUSEU DO AMANHÃ. Muito + que dois. Dois anos de história, mais de dois milhões de visitantes. Rio de Janeiro: Museu do Amanhã, 2017. Disponível em: https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/MuseuAmanha_Livro_MuitoMaisQueDois.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.

MUSEU DO AMANHÃ. O amanhã é hoje: Um giro pelos primeiros 365 dias. Rio de Janeiro: Museu do Amanhã, 2016. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/O%20Amanh%C3%A3%20%C3%A9%20hoje.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. Museu do Amanhã. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/>

Livro_MdA_DIGITAL_PORTUGUES.pdf. Acesso em: 30 ago. de 2023.

PARENTE, André. Introdução: Os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, André (Org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 7-33.

PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração. In: PARENTE, André (Org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 72-88.

RESENDE, Úrsula V. de. Museu do Amanhã e sua “Exposição”: narrativa musealizada em ambiência audiovisual. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST), 2018. 115 p. Orientadora: Diana Farjalla Correia Lima. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/copy2_of_ursula_vieira_resende.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 225 p.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION – UNESCO. 2003. Convention for the Safeguarding of the Itangible Cultural Heritage. Paris, 2003. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage>. Acesso em: 30 ago. 2023.

“SE ESSA RUA FOSSE MINHA”: MEMÓRIAS, TRANSFORMAÇÕES E USOS DA RUA JOÃO PESSOA, ARACAJU (1943-2020)

Rose Elke Debiasi¹⁰
Ana Carla dos Santos Evangelista¹¹

RESUMO

O presente artigo aborda a importância da Rua João Pessoa, Aracaju, para a construção da identidade do povo aracajuano. O principal objetivo deste trabalho é identificar os principais usos, memórias e transformações da rua entre os anos de 1943 e 2020. Por meio de questionários, aplicado via Google Forms, buscamos compreender a relação de pertencimento existente entre os moradores e o patrimônio edificado da Rua João Pessoa. O pano de fundo do artigo é a preocupação com a preservação do patrimônio edificado, bem como o papel deste na construção da memória e da identidade do aracajuano. Para tal intento, foi imprescindível a utilização de um arcabouço teórico interdisciplinar (História, Patrimônio, Arquitetura, Educação), em diálogo com a Museologia. Finalmente, cabe dizer que este trabalho também visa colaborar com os trabalhos de educação patrimonial, podendo servir como base para futuras produções a respeito do tema abordado.

Palavras-Chave: Educação Patrimonial. História. Memória Coletiva. Patrimônio Edificado. Rua João Pessoa-Aracaju

ABSTRACT

This article discusses the importance of road João Pessoa- Aracaju for the construction of the identity of the Aracaju people. That said, our main objective is to identify the main uses, memories and transformations of the street between the years 1943 and 2020. Through questionnaires, applied via Google Forms, we seek to understand the relationship of belonging existing between the residents and the built heritage of street Jhon Person. The background of the article is the concern with the preservation of built heritage, as well as its role in the use of an interdisciplinary theoretical framework (History, Heritage, Architecture, Education), in dialogue with Museology. Finally, it should be said that this work is also intended to collaborate with heritage education works, and may serve as a basis for future productions on the theme approached.

¹⁰ Professora do Curso de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Historiadora e museóloga pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e pós-doutora pela UFSC. Integrante da ProjetAH - História das Mulheres, Gênero, Imagens, Sertões. É organizadora das coletâneas Terra e Memórias: vivências, conflitos e conquistas no(s) rural(is) do Brasil (2018) e Movimentos Sociais e Resistência no Sul do Brasil (2020). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5468-6990>. E-mail: elkedebiazi@gmail.com

¹¹Bacharela em Museologia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Participa de projetos de pesquisa e de extensão nas áreas da memória, da educação patrimonial, do patrimônio cultural e dos desafios enfrentados nas/pelas instituições museológicas. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-1755-6453>. E-mail: santos_evangelista@outlook.com

Keywords: Heritage Education. History. Collective Memory. Built Heritage. road João Pessoa-Aracaju.

Introdução

Este artigo é resultado de um estudo de caso acerca das transformações da Rua João Pessoa, Aracaju, entre os anos de 1943 a 2020. Inserindo-a em um contexto patrimonial, o presente artigo busca analisar os impactos gerados no patrimônio edificado da referida rua, devido ao uso e à exploração comercial no Centro Histórico de Aracaju. Nessa direção, buscaremos compreender os motivos pelos quais o Governo do Estado, a Prefeitura Municipal e os órgãos vinculados à salvaguarda do patrimônio não possuem um interesse maior na preservação dos bens da Rua João Pessoa.

Considerada como artéria principal da cidade pelo jornal Gazeta de Sergipe (1978), a Rua João Pessoa já foi chamada de Rua Conceição, Rua do Barão, Rua Japarutuba, e fíndou-se por ser a Rua João Pessoa em 1930. Primeira rua a ser calçada com paralelepípedos no final de 1919 (PORTO, 2011) e, posteriormente, em 1978, a primeira da capital a receber um calçadão exclusivo para a passagem de pedestres. Foi também, palco dos principais eventos sociais, políticos e econômicos da cidade. A partir dessa trajetória e por ser uma área da cidade que carrega consigo resquícios de elementos arquitetônicos do ecletismo e do modernismo, percebemos que a Rua João Pessoa possui importante papel para a formação da identidade do povo aracajuano, devendo assim dispor de reconhecimento e cuidados dos gestores responsáveis.

A partir dos trabalhos de Adênia Andrade (2008) e Fernando Porto (2011) a respeito da Rua João Pessoa e da antiga Aracaju, já percebemos uma preocupação com relação às mudanças e a desvalorização acerca da rua, dos bens ali existentes, com a perda de costumes e, por fim, com a exploração do comércio de forma “desenfreada”, impactando, assim, na falta de preservação dos imóveis. Ao longo destas leituras e das pesquisas feitas, percebe-se que a atitude de reconhecer os bens locais e o cuidado com o patrimônio leva a sociedade a se reconhecer enquanto cidadã pertencente ao meio e, ainda, desperta o interesse em preservar a herança patrimonial e cultural de sua cidade. Através do viés da educação patrimonial, segundo Custódio e Horta (1999, p. 4), o trabalho com a educação patrimonial “busca levar crianças e adultos a um processo de ativo conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um

melhor usufruto desses bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos.”

No âmbito jurídico, a lei estadual 2.069 de 28 de dezembro de 1976, que dispõe sobre o Patrimônio Histórico e Artístico de Sergipe, existe para assegurar a proteção e à conservação do patrimônio do estado. Esta, sendo amparada pela Lei de 1937 que engloba o patrimônio nacional e institui a proteção aos bens. Visto que somente é restaurado e preservado o que está inserido no livro de tombo e que essa escolha não está em poder da sociedade, resta a dúvida: como fica a situação dos imóveis históricos da Rua João Pessoa?

A resposta está na situação atual dos mesmos: fachadas originais cobertas por letreiros, imóveis sem a devida restauração, anúncios de serviços dispostos sob os prédios ainda encobertos pela fiação, o que compromete ainda mais a visualização deles.

No decorrer do desenvolvimento desta pesquisa discutimos, ainda, o resultado da tabulação do questionário que foi utilizado como parte da nossa metodologia, agregando à documentação direta juntamente com as saídas de estudo e a entrevista piloto realizada com o Senhor Paulo Santos¹², membro do Senadinho. O “Senadinho” como é conhecido, trata-se de um grupo distinto de senhores que se reúne para falar de assuntos da vida social, mudanças da capital e da política nos seus tempos de mocidade e atualmente.

O questionário que substituiu a ideia inicial das entrevistas presenciais, devido à situação pandêmica de COVID-19 que assolou o mundo, foi aplicado via Google Forms entre os dias 10 de maio e 1º de junho de 2021 e tinha como foco principal analisar a relação que as pessoas mantêm com o patrimônio edificado da Rua João Pessoa e do Centro Histórico de Aracaju.

Dentro da metodologia, também fizemos uso da documentação indireta através da pesquisa documental (obras de memorialistas, fotografias, jornais do século XX, decretos e leis) e bibliográfica (livros, textos, artigos, monografias, dissertações, teses e sites). Para esse levantamento, foram utilizadas as ferramentas de pesquisa do Google Acadêmico e do Portal de Periódico da Capes, além da busca através do portal “Jornais de Sergipe” que reúne um conjunto de jornais digitalizados e disponíveis por meio de o site da Universidade Federal de Sergipe. A partir deste site foi possível acrescentar em nossas referências os jornais: Gazeta Socialista, Gazeta de Sergipe e Jornal da Cidade. Estes jornais foram considerados os melhores em seus segmentos e tempo de duração, tendo

¹² Um nome fictício foi adotado para mantermos a segurança e privacidade do entrevistado.

durado cerca de 50 anos os dois primeiros (REIS; 2012) e o último sendo publicado até os dias atuais. Sendo assim, compreendemos o leque de informações contidas nestes periódicos como necessários para este trabalho.

Rua João Pessoa – O cenário patrimonial

No Brasil, a preocupação com o patrimônio surge nas primeiras décadas do século XX como reflexo dos debates que aconteciam ao redor do mundo. Essa preocupação ganhou expressão no governo de Getúlio Vargas (1930-1945), na busca por reforçar o nacionalismo e a identidade do país.

Influenciado pela Carta de Atenas de 1933¹³ será criado o Decreto Federal nº 25 de 30 de novembro de 1937, que fundamenta a política patrimonial do Brasil e regulamenta a proteção do patrimônio através do “tombamento”. Nesse período, a preocupação com o patrimônio se restringia apenas as edificações e ao patrimônio material. O decreto de 1937 também viabilizou a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) que como órgão federal se tornou a instituição responsável pelo patrimônio brasileiro. O Sphan seguiu sendo o principal órgão responsável pelo patrimônio até os anos de 1960, quando essa função é repassada também aos estados e municípios.

Em 1970, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (SPHAN) passa a denominar-se como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e junto com essa mudança os órgãos estaduais e municipais que já eram responsáveis por seus patrimônios desde os anos 1960, obtém o poder do tombamento do patrimônio material à seus níveis de jurisdição.

É então no ano de 1988, através da promulgação da Constituição Federal, que serão ampliados os conceitos de patrimônio, reconhecendo a sua natureza material e imaterial. Através dos artigos 215 e 216 ficam estabelecidas as formas de preservação e o tombamento das manifestações que tratam da cultura tradicional e popular, das formas de expressão, dos modos de fazer, criar e viver. Posteriormente, através do Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, será instituído o instrumento de salvaguarda “registro” voltado para a inscrição dos bens imateriais. O registro, por sua vez, é definido como:

¹³ Carta de Atenas de 1933. IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf> > Acesso em: 20.05.2021

Corresponde à identificação e a produção de conhecimento sobre o bem cultural de natureza imaterial e equivale a documentar, pelos meios técnicos mais adequados, o passado e o presente dessas manifestações, em suas diferentes versões, tornando tais informações amplamente acessíveis ao público. O objetivo é manter o registro da memória desses bens culturais e de sua trajetória no tempo, porque só assim se pode “preservá-los”. (SANT’ANNA, 2009, p.55)

Na esfera estadual, a responsabilidade sob o patrimônio material e imaterial ficou a cargo de órgãos como o Conselho Estadual de Cultura de Sergipe (CEC) criado a partir da lei estadual nº 1478 de 16 de agosto de 1967. Sendo vinculado ao Ministério de Turismo atua por meio da seleção e indicações de bens ao tombamento e também através da Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe (FUNCAP) que atua na administração de políticas de cultura e do patrimônio. Na esfera municipal de Aracaju existe o Conselho Municipal de Cultura (CMC) criado a partir da lei 1.160 de 27 de janeiro de 1986 e reformulada através da lei municipal 1.445 de 26 de dezembro de 1988 que dispõe sobre as leis de preservação do patrimônio histórico da cidade e sobre as solicitações de tombamento.

Na cidade, grande parte dos decretos de tombamento são insituídos por meio da esfera estadual e/ou municipal e essa escolha fica, ainda, a cargo de um pequeno grupo de representantes dentro dos órgãos responsáveis, sem a participação da população (LIMA, 2017, p.114). Visto que somente são preservados os monumentos que possuem inscrições no livro de registro, um grande número de bens passa “despercebidos” aos olhos dos órgãos responsáveis, sendo esse o caso dos imóveis da Rua João Pessoa.

Mesmo com os instrumentos de salvaguarda ao patrimônio, se ampliarmos nossa visão para outros ambientes percebemos que a ausência de bens tombados ou preservados na capital aracajuana é um fato recorrente. Ao longo dos anos de modernização da cidade e da área central muito já se perdeu das características históricas e arquitetônicas das edificações, algumas sofreram reformas e muitas outras foram demolidas para cederem espaços às construções mais modernas ou para servirem de estacionamentos.

Nesta mesma linha de raciocínio, Lima (2017, p. 29) afirma que:

No caso da cidade de Aracaju, há um perigo concreto de se apagar os registros da memória diante da veloz transformação contemporânea e de um desinteresse pela história e seus lugares representativos, pois não se observa um envolvimento ou mesmo uma apropriação de boa parte da população dos espaços como “lugar da memória”, o que torna ainda mais premente a necessidade de se desenvolver projetos de educação patrimonial neste sentido.

Como forma de ilustrar isso ao leitor podemos citar o caso do Cine Palace (fig.01) que compõe a lista de bens de valor arquitetônico localizados na Rua João Pessoa. Situado no número 1 (atual nº11) da João Pessoa, o local já sediou o Cinema Universal e a Sorveteria Primavera, que funcionou a partir de 1936 e teve como seus proprietários o casal Acioli e Glorinha. Ela funcionava como um ponto de encontro e sociabilidade. Segundo o memorialista Melins, “era a mais elegante e mais luxuosa da nossa cidade” (MELINS, 2007, p. 248).

O Cine Palace que foi inaugurado no ano de 1956 também fora considerado o cinema mais luxuoso da cidade, devido as suas instalações modernas. O local “passou a ser o espaço de lazer mais procurado pela sociedade aracajuana, que a ele ocorria diariamente e, principalmente, nos fins de semanas e feriados, para assistir à programação esmerada dos grandes sucessos cinematográficos.” (MELINS, 2007, p.147)

Porém, com o passar do tempo e devido à perda de costumes na região central, o Cine Palace viu-se obrigado a fechar e encerrar suas atividades em 1997. No local, atualmente, funciona uma loja de nome “Center Palace” e de sua decoração original restaram apenas os painéis de Jenner Augusto¹⁴ que foram tombados através do decreto nº 1.990 de 26 de outubro de 1988. Nem mesmo o famoso letreiro que indicava o nome do cinema, na parte exterior do local, foi preservado e o que observamos, atualmente, enquanto transeuntes, é um prédio cuja aparência retrata o abandono e descuido com o imóvel.

Figura 01: Cine Palace/Center Palace **Figura 02:** Pague Menos/Casa R. Ribeiro

¹⁴ Jenner Augusto foi um pintor, desenhista, escultor e ilustrador. Suas obras de influências modernistas preenchem alguns dos espaços da capital aracajuana, como por exemplo as paredes do Cacique Chá e do antigo Cine Palace. Mais informações: Mário Britto, via PGE/SE. Expressão Sergipana. Quem foi Jenner Augusto? 2017. Disponível em: < <https://expressaosergipana.com.br/quemfoi-jenner-augusto/> > Acesso em: 12.07.2021



Fonte: arquivo pessoal



Fonte: arquivo pessoal

Outro imóvel que chama atenção pelo seu estado de conservação fica no número 231 da João Pessoa. O local que abrigava durante os anos de 1950 a Casa R. Ribeiro (fig.02), hoje, dá espaço a Farmácia Pague Menos. Além do seu estado de deterioração, o local é um dos que mais chama atenção por ter a sua fachada original praticamente coberta por letreiros e anúncios das lojas, exemplificando, assim, a prioridade pela exploração comercial.

É interessante destacarmos que nenhum desses bens citados acima são tombados, ou seja, não recebem cuidados relacionados à preservação e conservação por meio dos órgãos responsáveis, assim como os demais bens localizados na Rua João Pessoa. Como apontado por Lima (2017), em Aracaju é recorrente a prática de se apagar os registros da memória, seja através da demolição ou por meio do não tombamento do patrimônio edificado resultando em bens que ficam à mercê da iniciativa privada que optam pela exploração comercial ao invés da manutenção e preservação dos mesmos.

De acordo com Antônio Nogueira (2014), as práticas de tombamento e registro de um bem material ou imaterial são determinadas a partir da “atribuição de valores e usos sociais” por parte da sociedade, seja o uso dele no cotidiano ou na linha de tempo de sua história. Nessa direção, poderíamos sugerir que os bens históricos da João Pessoa não são de fato preservados, pois não há uma relação de pertencimento e nem atribuição de valores históricos a eles? Não existe o reconhecimento pela própria sociedade ou por parte do governo estadual e/ou prefeitura municipal?! Fica claro ao caminhar pela Rua João Pessoa que praticamente toda história da rua foi deixada em segundo plano, valorizando apenas à sua exploração comercial.

Nesse sentido, o não tombamento representa o descompromisso para com o patrimônio e a não realização de ações nesse sentido acabam contribuindo com o descuido

e com a poluição visual que descaracterizam as ruas do centro histórico. A única iniciativa de tombamento acabou por ser revogada, foi o caso do Cine Teatro Rio Branco (fig.03), localizado também na Rua João Pessoa.

Considerado um dos espaços de interação social mais importantes da cidade, teve o seu tombamento instituído através da lei 2.069 de 28 de dezembro de 1976. Logo em seguida, foi destombado e demolido, mantendo, atualmente, apenas sua fachada que indica a existência do Cine e abriga na parte inferior um mini shopping evidenciando ainda mais a preferência pela exploração comercial.

Figura 03: Cine Teatro Rio Branco/Shopping Calçadão



Fonte: arquivo pessoal

Dentro desse contexto o próximo tópico será dedicado a apresentar as transformações e os desdobramentos da chamada modernização na Rua João Pessoa-Aracaju.

“Calçadão x Calçadinha” - A questão da comunicação visual

O título desta seção foi retirado de um conjunto de versos do Jornal da cidade (1978), onde num diálogo o senhor Calçadão e a senhora Calçadinha tentam decidir entre si qual dos dois é o melhor. Ao final dos versos, nenhum dos dois vence a “disputa”, mas o autor acaba por destacar a beleza do calçadão recém-inaugurado. Esta seção abordará as várias transformações da Rua João Pessoa ao longo dos anos de 1943 a 2020, sobretudo a partir da década de 1970 que trará consigo as maiores modificações na rua e a construção da “rua de pedestres”. Sendo assim, acreditamos que a escolha deste subtítulo traduz o momento de transformação da Rua João Pessoa e acaba por conduzir e informar ao leitor o tema aqui abordado.

Quando Aracaju era ainda uma “doce província”, a rua principal da cidade tinha ainda uma denominação toda nossa: era Japarutuba. Depois, com os acontecimentos revolucionários dos anos 1930, a artéria principal passou a se chamar João Pessoa. (Gazeta de Sergipe, 13 e 14 de agosto de 1978, p.1)

Aracaju, sendo uma cidade pensada e planejada sob os ventos do ecletismo e da modernidade, viveu entre os anos 1930 e 1940 um período de crescimento populacional, demográfico e comercial (BARROS, 2020). Na cidade recém-criada e na Rua João Pessoa, ainda residencial, tudo estava em desenvolvimento. Construções modernas iam sendo erguidas, a linha férrea e os bondes compõem as ruas e o comércio na área anteriormente residencial se expande.

Porém, assim como em outras capitais e estados do Brasil, Aracaju também sofrera com os impactos e crises político-econômicas em decorrência da depressão dos anos 1930 e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), essa última, refletindo diretamente na capital através do torpedeamento¹⁵ de navios brasileiros na costa sergipana (1942), tirando a vida de centenas de pessoas. Passado o período da Segunda Guerra Mundial, a capital aracajuana volta a se erguer e dá continuidade a seu processo de desenvolvimento e modernização, cujos efeitos discutiremos num próximo momento. A Rua João Pessoa, considerada a principal da cidade, volta a sua antiga rotina e aos poucos retomam-se as comemorações, as tradições, os festejos, os tradicionais footings e passeios aos domingos, as idas ao Cine Rio Branco, visitas às vitrines das lojas e aos bares e restaurantes que ali existiam. Os tradicionais carnavais da Rua João Pessoa voltam a acontecer, festa popular na qual dava-se espaços a batalhas de confetes, desfiles de fantasias, trios elétricos, bailes carnavalescos nos grandes clubes da cidade, entre outras atrações.

Dentre os famosos espaços que eram utilizados para as realizações de bailes carnavalescos, entre tantas outras comemorações, destacamos o Cine Teatro Rio Branco. Localizado também na rua João Pessoa e inaugurado inicialmente como Teatro Carlos Gomes, no ano de 1904, serviu em seu tempo de funcionalidade como cinema, teatro, local de encontro de partidos políticos, palco de shows para diversos artistas nacionais, espaço para bailes carnavalescos, entre outras comemorações.

¹⁵ No dia 17 de agosto de 1942 cinco navios mercantes da Marinha Brasileira foram atacados em costa sergipana por submarinos alemães que faziam parte das forças do “Eixo” deixando centenas de feridos e mortos pelas praias do litoral sergipano.

Nos anos de 1940-50 ainda se percebia certa timidez no mercado automobilístico da capital e poucos carros se viam nas ruas, podendo ser próprios ou alugados. O transporte em sua grande maioria era feito através dos bondes que ligavam as várias partes da cidade, entre eles o bonde conhecido como: Bonde número 1 Luz Azul- Bairro Industrial que em suas rotas incluía a Rua João Pessoa (MELINS, 2007).

Porém, em meados dos anos 1950, os bondes param de funcionar e sinalizam mais uma vez a modernização da capital e o avanço na industrialização. No entanto, com a extinção dos bondes elétricos e o surgimento de novos veículos de transporte, outras preocupações surgem: o trânsito começara a crescer nas regiões centrais e a população se queixava dos atrasos e falhas nos novos transportes.

As décadas que se seguiram são marcadas como o maior período de crescimento de Aracaju. A cidade já havia completado o seu primeiro centenário e os administradores ao longo dos anos haviam se empenhado na função de desenvolver a capital. Leia-se: modernizá-la e urbanizá-la. As ruas em sua grande maioria estavam pavimentadas e os veículos já tomavam conta das avenidas, já haviam serviços de tratamento de água e esgoto, a energia elétrica era utilizada na maior parte dos serviços e a rua João Pessoa seguia como uma das principais para o comércio e vida social aracaiana.

Como consequência do processo de urbanização e expansão comercial, os moradores que residiam na João Pessoa foram forçados a se mudar para bairros residenciais ao redor do centro da cidade, a exemplo dos bairros¹⁶: Cirurgia, São José e Suíça. As casas e edifícios até então construídas sob o estilo eclético, principalmente as construções localizadas no sítio fundacional da cidade - como símbolo do novo e do desenvolvimento - passam a sofrer reformas (LIMA, 2015) e adaptações para o estilo modernista que entra em vigor na capital já nas décadas de 1950 e 1960.

É então nos anos 1970, com a já consolidação do comércio na região central da cidade acarretando também no crescimento do fluxo de carros e pedestres na Rua João Pessoa, que surge a ideia de urbanização e de pensar numa solução para a organização do trânsito da região central.

A construção de um calçadão exclusivo para os pedestres fez parte tanto desse plano de urbanização quanto do interesse em organizar o trânsito. Eis que então, no dia 19

¹⁶ Os bairros mencionados estão distribuídos entre a zona sul (Suíça e São José) e centro da capital (Bairro Cirurgia).

de abril de 1978, durante o mandato do prefeito João Alves Filho, é assinado o contrato com a empresa NORTEC Construções Ltda das obras para a primeira rua de pedestres da cidade. Em discurso o prefeito João Alves falou sobre as obras realizadas em seu mandato:

Urge que humanizemos nossas cidades, tornando-as mais agradáveis de se viver, ampliando as áreas de lazer, criando pontos de encontro da comunidade. Daí nos voltarmos para as necessidades espirituais do homem que são fundamentais ao seu desenvolvimento pleno, através de investimentos na arborização da cidade, na construção e recuperação das praças, dos parques, das ruas de pedestres, no apoio às artes em nossa Galeria, etc. (Jornal Gazeta de Sergipe, 30 e 01 de maio de 1978, nº 6.013).

Em nota, o comentarista do jornal Gazeta de Sergipe exprime sua opinião a respeito do calçadão e do trânsito da região central:

Isso é muito bom, mas é necessário, a nosso ver, uma tomada de posição global, porque esse calçadão faz parte de uma estratégia baseada no transporte de massas. É preciso saber se vai ser implantado o transporte de massas, a fim de que a existência do calçadão não seja, por sobre sua beleza e poesia, um estorvo a mais no trânsito da cidade. (Jornal Gazeta de Sergipe, 20 de abril de 1978, nº 6.005).

A preocupação se estendia também por parte dos lojistas da João Pessoa, que com a construção do calçadão e fechamento para as obras temiam queda nas suas vendas. Após discussões nos seguimentos comerciais e de trânsito, foi inaugurada a primeira rua exclusiva para passagem de pedestres da capital aracajuana, em 15 de agosto de 1978.

Passadas as comemorações de inauguração, iniciam-se as reclamações de assaltos na nova rua de pedestres “desde o dia em que foi inaugurada (...) cerca de 20 assaltos já aconteceram na rua João Pessoa” informou a gazeta de Sergipe um dia após a inauguração. Com o passar do tempo, as reclamações aumentaram e a perda de alguns costumes sociais e a descentralização do comércio contribuíram cada vez mais para o abandono da rua João Pessoa por parte dos pedestres e também das autoridades.

Após ser palco de tantos eventos da história da capital, de encontros entre jovens para práticas sociais, das assembleias e debates políticos, das idas aos cinemas, bares e restaurantes, a Rua João Pessoa hoje se encontra à mercê das ações do tempo e da falta de conservação. Devido às várias modernizações, a rua perdeu muitas de suas características

iniciais/residenciais e vem a se tornar o que identificamos hoje: um ambiente lotado de lojas e de comunicação visual, com imensos letreiros e anúncios de serviços e produtos.

Atualmente, segundo o Sr. Paulo, nosso entrevistado, a Rua João Pessoa “está muito diferente do seu tempo”, mas afirma que seguirá visitando o local todos os dias “para encontrar os companheiros” acrescentou ainda que a João Pessoa “o remete somente coisas boas e as lembranças dos amigos de idade”. A partir disto, discutiremos na próxima seção a percepção dos transeuntes, resultado do questionário online, com relação aos avanços e transformações ocorridas na Rua João Pessoa e do centro histórico da capital.

E agora, patrimônio?

Através do conceito de bens inalienáveis, Reginaldo Gonçalves (2007) aponta os limites para o uso social do patrimônio e a junção deste ao uso comercial. Nesta direção, a junção de ambos, apesar de parecer inviável, pode ser possível e benéfica ao patrimônio desde que exista uma parceria entre os comerciantes e o governo, em prol da conservação e restauração desses bens. A colaboração entre os dois lados traria benefícios mútuos e possibilitaria o acesso às várias classes não tradicionais ou elitizadas.

Como exemplo do uso social do patrimônio, podemos citar a cidade de Penedo¹⁷-AL, que faz divisa com o estado de Sergipe e tem sua origem datada de meados do século XVI. Durante uma visita à cidade, percebemos que em comparação com o Centro Histórico de Aracaju e com a Rua João Pessoa, pouco precisou ser modificado nas construções centrais da cidade para a sua adaptação ao comércio e que isso ajudou a manter tanto a economia e a fonte de renda dos comerciantes da região, quanto o turismo histórico da cidade.

Na realidade de Penedo, o comércio existente precisou adaptar-se ao interior dos bens, resultando no uso social do patrimônio e fazendo com que o comércio central se adequasse às “regras de uso” para juntos coexistirem. Nesse caso, “o mercado não seria algo que ameaçaria (ou confirmaria) o patrimônio externamente, de fora de suas fronteiras; ao contrário, ele existiria internamente aos patrimônios culturais modernos, no interior de

¹⁷ A cidade de Penedo possui o seu conjunto arquitetônico, paisagístico e urbanístico tombado através do decreto N° 29.595, de 08 de março de 1986.

suas fronteiras, fazendo parte de sua natureza, não podendo estes existir sem aquele.” (GONÇALVES, 2007, p. 240).

Esclarecemos de antemão que a cidade de Penedo não foi mencionada com fins comparativos, mas sim como exemplo, por se tratar de uma cidade histórica que, diferentemente de Aracaju, possui uma política de preservação. Compreendemos, entretanto, que ambas possuem realidades distintas, porém no cuidado e no zelo com o patrimônio edificado foi possível mencioná-la e fazer tais aproximações.

É interessante pensarmos que devido a sua trajetória e por carregar tantas histórias do povo aracajuano e do desenvolvimento social e comercial da cidade, a rua João Pessoa possui vários elementos para ser preservada nos moldes originais. O intuito é que se alcance o reconhecimento desses bens como suportes de memória do povo aracajuano, elementos essenciais para a construção da identidade e do sentimento de pertencimento. Segundo Lima (2017, p. 135), “esses lugares são essenciais porque representam a dimensão do palpável, lar de tradições e memórias”.

Com isso enxergamos o valor e a necessidade de preservação dos imóveis que estão localizados na rua João Pessoa, em diálogo com a rememoração de fatos históricos e dos elementos arquitetônicos de séculos passados. A busca insaciável pela modernização, no entanto, prejudicou tanto a conservação dos bens materiais como a preservação da memória de uma sociedade local. Na realidade do centro comercial de Aracaju e da Rua João Pessoa, os espaços são controlados por várias redes de lojas e o comércio avança cada vez mais em detrimento das ações preservacionistas. Não há a compreensão e nem a visibilidade das edificações como sendo parte do patrimônio cultural e nem a devida atenção das entidades públicas responsáveis.

Sobre isso, Gonçalves afirma que a junção das categorias patrimônio e mercado também pode resultar na banalização do patrimônio e no não reconhecimento do mesmo: “Uma vez constatado o avanço do mercado e de outras agências sociais sobre espaços antes controlados por agências do Estado, desestabiliza-se uma forma de se perceber o patrimônio como algo organicamente ligado à história e à identidade nacional e supostamente articulado em contraposição ontológica ao mercado.” (GONÇALVES, 2007, p. 244).

Novamente, a educação patrimonial mostra-se como sendo um caminho norteador para o cuidado com os bens “uma vez que a atribuição de um valor simbólico aos bens

patrimoniais depende do nível de conhecimento que se tem a respeito de sua historicidade” (LIMA, 2007, p.15) e que é de suma importância sua participação no processo ativo de construção da identidade de um povo.

Como principal agente da educação é (ou seria) responsabilidade das escolas, como formadora de cidadãos, suscitar e viabilizar caminhos para esta interação com o patrimônio cultural da cidade, reforçando-se a ideia de que o patrimônio em si também conta histórias e pode ser utilizado como ferramenta para o ensino visto que, investir na educação patrimonial resulta em cidadãos mais conscientes de seu patrimônio, de sua identidade e conseqüentemente atentos à necessidade de preservá-lo.

Ao se reconhecer como membro dessa sociedade, ciente de seu papel para com a preservação do patrimônio, contribuimos para a construção de novas memórias, uma vez que sabemos que esses fragmentos materiais servem como suporte para a memória e ativação das lembranças.

Este exercício de utilizar e envolver o patrimônio em atividades sociais colaboram ainda para a criação e rememoração dos fatos que, segundo Halbwachs, funcionam como “apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras.” (HALBWACHS, 2003, p.25)

Dentro desse contexto, a memória seja ela coletiva ou individual, apesar de assumir posturas diferentes, são ativadas pelo contato com as lembranças e as mesmas estão sujeitas a interferência de outros acontecimentos vividos pelo indivíduo ou pelo seu grupo. Pois embora exista a memória individual, a memória é construída através do coletivo e que também podem ser induzidas ao esquecimento a partir da perda de vínculo com o “suporte” dessas memórias.

Nesse sentido, o patrimônio, por meio da memória, além de servir como “suporte” para essas lembranças atua como ponto em comum para a rememoração de fatos, como seria o caso da João Pessoa. Ou seja, a rua que em si é um lugar carregado de memórias, as quais contribuem para ativar as lembranças da sociedade.

A partir disso, decidimos realizar um questionário para entendermos as relações e os usos que os depoentes estabelecem com esse patrimônio. Assim, organizamos o questionário em duas seções, sendo a primeira voltada para a identificação dos

entrevistados e a segunda com perguntas de múltipla escolha para a discussão sobre o patrimônio e os bens localizados na Rua João Pessoa.

Num total de 40 respostas obtidas, 70% das respostas foram de pessoas do gênero feminino e 30% do gênero masculino, sendo 90% delas de idade entre 18-39 anos e as demais distribuídas entre pessoas de 40 anos ou mais. O total de 100% dos entrevistados nos informaram que os prédios históricos são capazes de nos contar histórias. Essa resposta por si só sinaliza que a população tende a reconhecer as potencialidades do patrimônio, reforçando tanto a importância da educação patrimonial que vem sendo discutida ao logo desse trabalho como a necessidade de estimular ações que vinculem os cidadãos aos seus bens incentivando a construção da identidade.

Em seguida, quando questionados sobre com qual frequência visitam a Rua João Pessoa no centro da cidade: 55% dos entrevistados sinalizaram que raramente se deslocam ao local, 25% visitam uma vez a cada mês, 12,5% uma vez por semana e apenas 5% visitam duas ou mais vezes por semana a rua que outrora, abrigava os principais pontos da região, fora considerada a principal rua da cidade e a mais frequentada para práticas sociais.

Este resultado ilustra o “abandono” da João Pessoa, dos costumes sociais e tradições que movimentavam a rua principalmente entre as décadas de 1940 a 1970.

Cabe dizer que 85% dos entrevistados responderam que não se encontram satisfeitos com o cenário atual do nosso centro histórico. Atribuímos essas insatisfações à falta de cuidado e ao abandono de boa parte da região central (como é o caso da rua João Pessoa) e também à falta de reconhecimento do patrimônio local que faz com que os mesmos não estejam inseridos no roteiro turístico da cidade e muito menos possuam atrações que convidem o público para sua visita.

Apesar de expressivo o número de insatisfação, mais de 50% dos entrevistados afirmaram se reconhecer como cidadão aracajuano. As divergências entre as respostas nos dois últimos tópicos (satisfação e reconhecimento) evidenciam ainda um certo conflito de entendimento a respeito do patrimônio local e também os déficits existentes no direito à memória dos cidadãos. Porém, mesmo não existindo o compromisso de políticas públicas percebe-se através das respostas que há um reconhecimento e valorização dos bens da Rua João Pessoa.

Considerações Finais

A seguinte pesquisa buscou compreender a importância da Rua João Pessoa para a construção da identidade e memória do povo aracajuano. Dentro deste contexto nos propomos a apresentar e discutir as memórias, as histórias, os usos e as transformações da rua entre os anos 1943 e 2020, assim como buscamos entender os significados que as pessoas atribuem aos bens localizados na Rua João Pessoa.

Dentro desse contexto, gostaríamos de ressaltar a importância dos órgãos responsáveis pela proteção e salvaguarda do patrimônio, seja o IPHAN na esfera federal como principal órgão deliberativo, o Conselho Estadual de Cultura (CEC) representando o poder estadual e Conselho Municipal de Cultura (CMC) na esfera municipal. A junção do trabalho entre eles significa (ou deveria significar) a proteção e a salvaguarda de todo e qualquer bem/patrimônio que possua valor simbólico para a sociedade.

O reconhecimento dos bens da rua João Pessoa como patrimônio resultaria na conservação e preservação dos imóveis, levando tanto o governo como os proprietários dos imóveis a pensarem numa forma de unir o patrimônio ao comércio numa realidade em que ambos coexistam sem um trazer dano ao outro, conforme apontou Gonçalves (2007) sobre o uso social do patrimônio. Os resultados discutidos ao longo das seções demonstram, ainda, a importância de conservar o patrimônio e oportunizar práticas de interação entre eles e os indivíduos, estimando através desta relação patrimônio x sociedade, o fortalecimento dessas relações e a construção mais sólida dessa identidade.

Na realidade da João Pessoa, apontamos ainda como prioridade a despoluição visual do local e a remoção do excesso de letreiros sob os bens, pois além de prejudicarem a visão das fachadas originais acarretam dificuldades à conservação dos prédios, uma vez que o peso deles (letreiros) podem trazer danos à estrutura física do local.

Outra questão, é o excesso de fiação elétrica na frente dos imóveis que, por sua vez, também prejudicam a visualização das fachadas. Como sugestão para isso, os gestores poderiam estar pensando na substituição da rede elétrica atual pela fiação subterrânea, alternativa já adotada em outros estados e cidades, a exemplo de Penedo/AL. Essa medida, além de promover uma segurança maior dos transeuntes, permitiria uma melhor experiência de visita. O investimento nessas medidas de conservação e preservação, a longo prazo, resultaria em vários benefícios aos proprietários das lojas e aos órgãos

responsáveis pela salvaguarda do patrimônio, pois poderiam incluir a Rua João Pessoa no roteiro turístico da capital.

Por fim, através do reconhecimento e das medidas de preservação, é interessante propormos alternativas para atrair o público para esses espaços de sociabilidade e de memória, com a intenção de fortalecer os laços de identidade e estimular o respeito pelo patrimônio local. Órgãos como a Fundação Cultural Cidade de Aracaju (FUNCAJU), responsável pelos serviços na área da cultura e preservação do patrimônio, poderiam investir em atividades educativas culturais que envolvessem e relacionassem o público com esses espaços/locais.

Referências

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.) **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos / -2. ed.** -Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf. Acesso em: 19.05.2021

ALMEIDA, L. A. **Políticas Patrimoniais no Brasil: Um estudo sobre o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Ubá-Minas Gerais.** Ano: 2017. Dissertação de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania. Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, Minas Gerais, 2017. Disponível em: <https://www.locus.ufv.br/bitstream/123456789/18268/1/texto%20completo.pdf>. Acesso em: 22.05.2021

ANDRADE, A. S. **João Pessoa e Laranjeiras: duas ruas no imaginário cultural e patrimonial entre as décadas de 20 e 40 do século XX.** In: *IV Encontro Estadual de História da ANPUH-BA*, 2008

ANDRADE, A. S. **As faces culturais de uma rua: Aracaju 1920 a 1940.** In: *REVISTA HORIZONTES*, 2008, SAO PAULO. Disponível em: [http://lyceumonline.usf.edu.br/webp/portalUSF/itatiba/mestrado/educacao/uploadAddress/Horizontes_26_1_05\[10992\].pdf](http://lyceumonline.usf.edu.br/webp/portalUSF/itatiba/mestrado/educacao/uploadAddress/Horizontes_26_1_05[10992].pdf). Acesso em: 23.05.2021

ANDRADE, Adênia Santos; FILHO, José de Oliveira Brito. **A paisagem urbana de Aracaju a partir das Ruas João Pessoa e Laranjeiras.** Ano: 2012. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/10114/10/9.pdf>. Acesso em: 15.05.2021

ANDRADE, Adênia Santos. BRITO FILHO, José de Oliveira. **O Ir e Vir das Ruas João Pessoa e Laranjeiras (1920 –1940).** São Cristóvão: Editora UFS, 2012.

CAMPELLO, L. de O. S.; FREIRE, Eliane Oliveira de Lima. **O Jornal Gazeta de Sergipe - Uma contribuição a História da Mídia.** In: *VI Congresso Nacional de História da Mídia*, 2008, Niterói. 200 anos de mídia no Brasil - Historiografias e Tendências, 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/O%20JORNAL%20GAZETA%20DE%20SERGIPE.pdf>. Acesso em: 12.05.2021

GONÇALVES, Reginaldo. **Os limites do Patrimônio.** Disponível em: <http://cmsportal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Texto%203%20-%20GON-ALVE S.pdf>. Acesso em: 23.05.2021

GONÇALVES, Reginaldo. **O patrimônio como categoria de pensamento.** In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mario (Orgs). **Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos.** 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 25-33. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf. Acesso em: 19.05.2021

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2003. Leitura indicada: Capítulo II.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adrane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial.** Brasília: IPHAN / Museu Imperial, 1999. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/guia_educacao_patrimonial.pdf. Acesso em: 22.05.2021

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica/** Marina de Andrade Marconi, Eva. Maria Lakatos. -5. ed. -São Paulo: Atlas 2003.

LIMA, Edílio José Soares. **Pedras que falam: o conjunto arquitetônico de Aracaju no cotidiano da educação patrimonial.** Universidade Tiradentes, 2017. Disponível em: https://mestrados.unit.br/pped/wp-content/uploads/sites/2/2017/04/LIMA_Edilio_PEDRAS-QUE-FALAM_Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 01.06.2021

MEDEIROS, Mércia Carréra de; SURYA, Leandro. **Importância da educação patrimonial para a preservação do patrimônio.** *ANPUH –XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA* –Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.0135.pdf>. Acesso em: 15.05.2021

NERY, Juliana C.. **Registros: as residências modernistas em Aracaju nas décadas de 50 e 60.** In: *V Seminário DOCOMOMO Brasil, 2003, São Carlos. CD-ROM do V Seminário DOCOMOMO Brasil, 2003.* Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/079R.pdf>. Acesso em: 15.05.2021

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários conceituais e práticas de preservação.** *Antíteses*, vol. 7, n.14, jul.-dez., 2014, p. 45- Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193332875005.pdf>. Acesso em: 22.05.2021

PASSOS, Lucas Santos e NASCIMENTO, Máira Ielena Cerqueira. **Aracaju/SE: entre o pretérito e o porvir -bens tombados em Aracaju.** In: *III Seminário Internacional de Políticas Culturais.*

PORTO, Fernando Figueiredo. **Alguns nomes antigos de Aracaju.** Aracaju: Gráfica Editora J. Andrade Ltda, 2003.

REIS, Carla D. S. dos.. **GAZETA DE SERGIPE: GAZETA COMBATIVA? ANÁLISE DO PERIÓDICO GAZETA DE SERGIPE.** In: *II Jornada de Pesquisa Científica do GEMPS/CNPq, 2012, Aracaju. II Jornada de Pesquisa Científica do GEMPS/CNPq - Museologia e História Cultural: Intercâmbios possíveis.* Aracaju: -, 2012. v. II. p. 1-8.

SILVA, Maria Angélica da; MUNIZ, BIANCA MACHADO. **A CIDADE QUE ABRAÇA UMA ROCHA: HISTÓRIAS DE PENEDO DO RIO SÃO FRANCISCO, ALAGOAS.** *GEONOMOS*, v. 24, p. 125-134, 2017.

Jornais

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, nº 6.005 de 20 de abril de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, nº6.013 de 30 e 01 de maio de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 19 de abril de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 27 de abril de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 3 de junho de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 8 de junho de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 9 de junho de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 13 de agosto de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 15 de agosto de 1978

GAZETA DE SERGIPE, Aracaju, 16 de agosto de 1978

JORNAL DA CIDADE, Aracaju, 19 de abril de 1978

Baraúnas, nº 2, V. 1, jan/jun, 2024. ISSN- 2965-3053

JORNAL DA CIDADE, Aracaju, 20 de abril de 1978
JORNAL DA CIDADE, Aracaju, 07 de junho de 1978
JORNAL DA CIDADE, Aracaju, 15 de agosto de 1978
JORNAL DA CIDADE, Aracaju, 16 de agosto de 1978
FOLHA DA MANHÃ, Aracaju, 18 de agosto de 1942

Sites

ARACAJU. LEIS MUNICIPAIS. (org.). **LEI COMPLEMENTAR Nº 42 DE 04 DE OUTUBRO DE 2000.** 2011. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/se/a/aracaju/lei-complementar/2000/5/42/lei-complementar-n-42-2000-institui-o-plano-diretor-de-desenvolvimento-urbano-de-aracaju-cria-o-sistema-de-planejamento-e-gestao-urbana-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 21 maio 2021.

ARACAJU. PREFEITURA DE ARACAJU. (org.). **Secretarias:** cultura. Cultura. 2019. Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/cultura>. Acesso em: 23 maio 2021.

EXPRESSÃO SERGIPANA: **Antigo cine-theatro rio branco.** Antigo Cine-Theatro Rio Branco. 2020. Disponível em: <https://expressaosergipana.com.br/antigo-cine-theatro-rio-branco/>. Acesso em: 21 maio 2021.

GOVERNO DO ESTADO DE SERGIPE. (org.). **Monumentos Tombados e Registrados no Estado de Sergipe: relação de bens protegidos por lei e decretos do governo do estado. Relação de bens protegidos por lei e decretos do Governo do Estado.** 2016. Disponível em: <https://www.funcap.se.gov.br/wp-content/uploads/2021/04/Lista-de-Monumentos-Tombados-pelo-Governo-do-Estado-de-Sergipe-ATUALIZADA-2016.pdf>. Acesso em: 19 maio 2021.

GOVERNO FEDERAL. (org.). **DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937.** 1937. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Acesso em: 21 maio 2021.

IPHAN. (org.). O Iphan. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>. Acesso em: 11 jul. 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. (org.). **Biblioteca:** catálogo. Catálogo. 2021. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=441010&view=detalhes>. Acesso em: 19 maio 2021.

JOHN SANTANA/EQUIPE JC (Sergipe). **JORNAL DA CIDADE: Há 49 anos sendo o Mais Completo de Sergipe:** principal jornal impresso de sergipe é modelo de credibilidade e compromisso com o bom jornalismo. Principal jornal impresso de Sergipe é modelo de credibilidade e compromisso com o bom jornalismo. 2020. Disponível em: <http://jornaldacidade.net/cidades/2020/03/316061/jornal-da-cidade-ha-49-anos-sendo-o-mais-completo-de-sergipe.html>. Acesso em: 21 maio 2021.

LUNA, Mozart. **Show de luz no Largo de São Gonçalo em Penedo.** Disponível em: <https://meioambienteeturismo.blogsdagazetaweb.com/2018/05/19/show-de-luz-no-largo-de-sao-goncalo-em-penedo/>. Acesso em: 01 jul. 2021

SERGIPE. FUNCAP. (org.). **Competências.** 2019. Disponível em: <https://www.funcap.se.gov.br/a-fundacao/competencias/>. Acesso em: 19 maio 2021.
<https://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/Publica%C3%A7%C3%B5esTem%C3%A1ticas/Get%C3%BAlioVargas/tabid/6457/Default.aspx>

O COMBOIO DO PATRIMÔNIO FERROVIÁRIO APITA NA ESTAÇÃO TURISMO: UM *TOUR* FERROVIÁRIO EM SANTOS DUMONT, MG

Geísa Martins Soares¹⁸

RESUMO

Este estudo apresenta considerações sobre os elos do turismo e os bens patrimoniais, considerando os atrativos do patrimônio como responsáveis pelas decisões de escolha das viagens pelos consumidores turistas. Traz direcionamentos conceituais de turismo e patrimônio, vertendo foco de análises para as representatividades do patrimônio ferroviário do destino Santos Dumont, MG. O objetivo geral do estudo é conhecer e compreender os elos do turismo cultural e os recursos do patrimônio ferroviário, numa *práxis* turística gerada a partir da proposta do roteiro turístico ferroviário: Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont, Minas Gerais. Utilizou-se na metodologia, revisão bibliográfica e documental e pesquisa de campo com aplicação de entrevistas. No proceder das análises qualitativas utilizou-se o *Software* Atlas Ti., (versão 2023). Assim, pode-se afirmar que os bens ferroviários vêm adquirindo, após os usos primeiros na ferrovia, novos valores, como: valor de memória, afetivo, e valor turístico, entre outros, identificados juntos aos participantes da pesquisa entrevistados. A relevância do estudo trafega nas questões de se compreender os valores adquiridos pelo patrimônio ferroviário e as ressonâncias que ecoam e podem alcançar novas estações, como a Estação Turismo, visando a preservação dos bens.

Palavras-chave: Turismo. Patrimônio Ferroviário. Roteiro Turístico.

ABSTRACT

This study presents considerations about the links between tourism and heritage assets, considering heritage attractions as responsible for tourist consumers' travel choice decisions. It brings conceptual directions for tourism and heritage, focusing the analysis on the representations of the railway heritage of the destination Santos Dumont, MG. The general objective of the study is to know and understand the links between cultural tourism and the resources of railway heritage, in a tourist praxis generated from the proposal of the railway tourist itinerary: A Railway Tour in Santos Dumont, Minas Gerais. The methodology used was a bibliographic and documentary review and field research using interviews. To carry out the qualitative analyses, the Atlas Ti. Software (version 2023) was used. Thus, it can be stated that railway assets have been acquiring, after their first uses on the railway, new values, such as: memory value, affective value, and tourist value, among others, identified together with the research participants interviewed. The relevance of the study concerns the issues of understanding the values acquired by railway heritage and the resonances that echo and can reach new stations, such as Estação Turismo, aiming at the preservation of assets.

¹⁸ Doutora em Museologia e Patrimônio do PPG-PMUS UNIRIO / Mast. Docente EBTT do IF Sudeste MG., Campus Santos Dumont. E-mail: geisa.soares@edu.unirio.br

Keywords: Tourism. Railway Heritage. Tourist itinerary.

Introdução

Chuva e sol
Poeira e carvão
Longe de casa
Sigo o roteiro
Mais uma estação
E alegria no coração
Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil¹⁹
(1981, Grifo nosso)

A escolha das viagens pelos viajantes, em sua maioria, se dá a partir da atratividade turística e infraestrutura que o destino a ser visitado oferece. Nesta perspectiva, uma atratividade principal como âncora, ou até mesmo vários atrativos turísticos²⁰ ofertados pelo destino, tem respeitado peso na decisão de escolha dos roteiros de viagens pelos turistas potenciais, sejam em família, grupos, ou o turista single, aquele que viaja sozinho.

Como aludido na música gravada por Luiz Gonzaga, *Vida de Viajante*, da qual grifamos um trecho (acima), os roteiros turísticos elaborados com base no potencial temático ofertado no destino (em relação à demanda), como destinos históricos, por exemplo, definirão a motivação da viagem, de modo a caracterizar o tipo de turismo a ser praticado pela demanda.

A temática dos roteiros turísticos confere identidade no processo de roteirizar os atrativos, e conseqüentemente os destinos, a partir da seleção e união de aspectos que mereçam destaque e facilitem reconhecimento e escolha pelo público turista. A escolha do tema deve considerar as características essenciais do atrativo, podendo se caracterizar pelos atrativos históricos (turismo cultural, por exemplo), um destino de

¹⁹ A música *Vida de viajante*, de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil, gravada em (ano) fala de viagens pelo Brasil: “Minha vida é andar por esse país. Pra ver se um dia descanso feliz. Guardando as recordações. Das terras onde passei. Andando pelos sertões. E dos amigos que lá deixei. Chuva e sol. Poeira e carvão. Longe de casa. Sigo o roteiro. Mais uma estação. E alegria no coração. Mar e terra. Inverno e verão. Mostra o sorriso. Mostra a alegria. Mas eu mesmo não. E a saudade no coração. Minha vida é andar por este país pra ver se um dia me sinto feliz.” Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil (1981).

²⁰ Recordando a composição da atratividade turística: Locais, objetos, equipamentos, pessoas, fenômenos, eventos ou manifestações capazes de motivar o deslocamento de pessoas para conhecê-los. Os atrativos turísticos podem ser naturais; culturais; atividades econômicas; eventos programados e realizações técnicas, científicas e artísticas. (Brasil, MTUR, 2007).

empreendimentos em determinada área de negócios (turismo de negócios), um personagem ícone da história e da tecnologia, destacando como exemplo o inventor e Pai da Aviação – Alberto Santos Dumont, neste caso, como Turismo Cultural.

O roteiro turístico é o Itinerário caracterizado por um ou mais elementos que lhe conferem identidade, definido e estruturado para fins de planejamento, gestão, promoção e comercialização turística. (BRASIL, 2007). Recomendando o quer apontou estudos do Ministério do Turismo (MTUR, 2010), que diz que os roteiros turísticos possuem “características intrínsecas da localidade que conferem caráter de atratividade, como aspectos de interesse geográfico, histórico, arquitetônico, entre outros.” (BRASIL, 2010).

A diversidade do patrimônio natural e cultural funciona como ímã que atrai visitantes ávidos por conhecer e experimentar o que os destinos têm a oferecer. O turismo é crescentemente apreciado como sendo um motivo de grande desejo da humanidade e, sobremaneira, movimento que tem potencial de geração de força positiva para as trocas culturais e conservação do patrimônio natural e cultural.

Apesar da calamitosa pandemia do *Coronavirus*²¹ que impactou negativamente e acometeu mundialmente a todos, o turismo é reconhecido como atividade em franca expansão por esferas públicas e privadas e pelos estudiosos de diversas áreas. A atividade turística envolve uma gama de serviços, como hospedagem e alimentação que, unidas às atratividades culturais e recreacionais, oportunizam trocas simbólicas. Inserido na era da informação como instrumento primordial da modernidade, a tentativa de delinear conceitos sobre o turismo é desafiadora pois, "o fenômeno turístico é tão grande e complexo que é praticamente impossível expressá-lo corretamente; e por isso, muitos autores preferem observar invariavelmente seus aspectos parciais ou, pelo menos, algumas de suas realidades isoladas". (BENI, 2001, p.35). Assim, vale considerar que o fenômeno turístico movimenta milhões de pessoas e traz mudanças em nível ambiental, econômico, social e cultural.

²¹ A pandemia causada pelo Coronavirus, que trouxe forte impacto para a saúde, causando inclusive milhares de mortes, fez com que os países fechassem suas portas de entrada e saída em *lockdown*... etc., impactou drasticamente todos os setores da economia, inclusive o mercado das viagens, com a suspensão dos serviços de todas as modalidades do transporte (aéreo, marítimo, rodoviário e ferroviário), causando fechamento temporário de agências, atrativos, hotéis, restaurantes, assim, causando uma certa paralisia em todo o movimento de pessoas em todo o mundo.

O patrimônio é fonte inesgotável de atratividade para a atividade turística, a aderência das referências culturais e do patrimônio – sejam artefatos seculares, sejam escavações arqueológicas, saberes e fazeres de comunidades ou mesmo paisagens naturais, com a organização de facilidades para o desenvolvimento de atividades turísticas, oportunizam experiências que podem trazer transformações positivas para além dos elos que os une, reforça a potencialidade de que ambos sejam promotores da preservação das referências culturais das comunidades.

De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o vasto patrimônio ferroviário distribuído pelo Brasil²², abrange os bens móveis: locomotivas, vagões, guindastes, equipamentos de manutenção, sinos, relógios, bancos, telégrafos, mobiliários, acervo documental, manuais técnicos, fotografias, e; os bens imóveis: edificações, estações, oficinas, refeitórios, alojamentos, postos telegráficos, moradias, entre outros.

Nestes trilhos de pensamento, o artigo proposto traz os elos do patrimônio ferroviário e o turismo, numa proposta de roteiro turístico, a partir da análise da pesquisa qualitativa apresentada. De tal modo, para dar suporte teórico à investigação, são discutidas brevemente algumas conceituações de turismo e apresentados os elementos envolvidos na atratividade turística, apresentam-se questões relacionadas aos valores do patrimônio, incluindo o valor turístico, questões relacionadas ao patrimônio ferroviário e os elos com a atividade turística. Trazendo o alicerce teórico de Beni (1998), Ignarra (2006), Pakman (2012), entre outros.

Deste modo, o artigo está dividido em três seções. A primeira traz na parte teórica as conceituações de turismo e os valores atribuídos ao patrimônio, com o foco de análise nos atrativos de patrimônio ferroviário e os valores atribuídos ao patrimônio a partir das relações e elos entre a atividade turística e o patrimônio. Na seção de resultados apresenta-se o roteiro turístico: Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont,

²² Quanto ao quantitativo e qualitativo dos bens, a Lei Nº11.483, de 2007, traz: os dados da Inventariança da Extinta RFFSA sinalizam os seguintes números: mais de 52 mil bens imóveis, entre terrenos e edificações; 15 mil itens de bens móveis classificados como histórico pelo programa Preserve e vinculados a convênios assinados pela RFFSA e que, em atendimento ao art. 5º do Decreto nº 6.018/2007, estão automaticamente sendo transferidos para o IPHAN para posterior avaliação por parte do instituto; dois milhões de itens de bens móveis que precisam ser avaliados quanto ao seu valor histórico, artístico e cultural; além de um incalculável acervo documental. Some-se a isso o patrimônio imaterial, representado pelos costumes, tradições e outras influências trazidas pela ferrovia, e que hoje fazem parte do cotidiano de grande parte da população, direta ou indiretamente afetada pela presença da ferrovia (IPHAN, 2012, p.12).

MG.²³, localidade escolhida como destino referencial para as análises qualitativas apresentadas.

O ensaio traz no processo metodológico a revisão bibliográfica com pesquisas em fontes primárias e secundárias que oportunizaram a construção de reflexões teóricas iniciais para, em seguida, trazer as análises qualitativas realizadas em torno do roteiro turístico planejado em Santos Dumont, MG.

O município de Santos Dumont está situado no sudoeste do Estado de Minas Gerais, integrando a macrorregião da Zona da Mata e a microrregião de Juiz de Fora, formada por 30 municípios. Distante, aproximadamente 207 km de Belo Horizonte, capital do Estado, seu nome é uma homenagem ao conterrâneo Alberto Santos Dumont, o Pai da Aviação. Antes Distrito de João Gomes, adiante em 1889 município de Palmyra, onde nasceu Alberto Santos Dumont – na Fazenda Cabangu, em 1932 é denominado município de Santos Dumont, em homenagem a Alberto Santos Dumont. (IBGE, 2023).

Fora realizada pesquisa de campo entre outubro e dezembro de 2022, com aplicação de 29 entrevistas²⁴ num roteiro de perguntas (semiestruturado) que, após transcritas e compiladas, com o apoio do Software Atlas Ti., versão 2023, foram agrupadas e codificadas para que a análise qualitativa alcançasse as reflexões temáticas propostas. O software Atlas Ti. é um programa que permite organizar e analisar os dados da pesquisa qualitativa, auxiliando o pesquisador na classificação e no gerenciamento das informações, é uma ferramenta que funciona como um apoio importante na análise dos dados empíricos, como documentos textuais e imagens, que depois de alimentados em um projeto criado dentro do sistema, permite a organização documentos decompondo-os e codificando-os para em seguida, elaborar análises diversas, através de códigos, redes, planilhas etc.

Quando ouvimos as histórias contadas pelos ferroviários do município de Santos Dumont, MG., e por suas famílias, percebe-se a relação de afeto com o patrimônio

²³ Este ensaio traz resultados preliminares de análise qualitativa da Tese de Doutorado (em andamento), do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO (PPG-PMUS UNIRIO).

²⁴ Na ocasião da entrevista foi apresentado ao participante de pesquisa o conteúdo do documento Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pelo Comitê de Ética de Pesquisa da Plataforma Brasil (em outubro de 2022), ao quais o projeto de pesquisa fora submetido. Foram selecionados para a entrevista pessoas ligadas a gestão do patrimônio, ferroviários aposentados, pesquisadores de história, museologia e turismo, alunos e eis alunos do Curso de Guia de Turismo e servidores do IF Sudeste MG, do Campus Santos Dumont.

ferroviário, legado de um passado que ressona no tempo presente. À luz da análise bibliográfica, a considerar juntamente com o desenvolvimento dos usos e as atuais importâncias adquiridas pelos bens ferroviários, pode-se afirmar que esse patrimônio vem adquirindo diversos valores ao longo do tempo. Além de valor histórico, novos valores como: valor museal e valor turístico, foram identificados juntos aos participantes da pesquisa, assim, podemos dizer que artefato ferroviário refletem tanto na memória individual das famílias sandumonenses, quanto na memória coletiva²⁵, figurando inclusive, passíveis de musealização e como atrativos para a implementação de atividades turísticas.

A relevância deste estudo trafega nas questões de se conhecer e compreender os valores adquiridos ao longo do tempo, ressonâncias que podem ecoar e ir além, alcançando novas estações de preservação, a partir das conexões com a Estação Turismo e as atividades que ele envolve, como a roteirização turística e outras mais.

Atrativos Turísticos e Patrimônio Ferroviário – Conexões na Estação Turismo

As viagens são uma necessidade do homem desde os tempos mais remotos. Em suas investigações sobre culturas da antiguidade, por exemplo, arqueólogos encontraram ruínas primitivas caracterizadas como espaços para reuniões de pessoas. No início o movimento de pessoas de uma localidade para outra tinham como principal objetivo a sobrevivência e depois, o intuito de conquistar novas terras e comercializar iguarias e, atualmente, parte delas desenvolvem-se com objetivo de lazer.

Observa-se uma nítida diferença entre essas viagens de épocas passadas e as viagens de hoje: enquanto as primeiras consistiam simplesmente em deslocamentos, a última pressupõe a existência da atratividade em conjunto com a infraestrutura turística. Para o pesquisador Luiz Renato Ignarra (2006), viagens de Marco Polo (1271), o veneziano desbravador que chegou a visitar a China, a despeito das viagens de

²⁵ O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), traz as principais referências para os estudos sobre memória e sentença que a memória individual está na base da formulação da identidade e só existe a partir de uma memória coletiva. A memória individual, para Halbwachs, nada mais é do que fruto de uma memória compartilhada, pois não é formada isoladamente pelo indivíduo. As lembranças são constituídas, compartilhadas e cristalizadas no interior de um grupo e estas podem ser posteriormente reconstruídas, simuladas e reproduzidas graças ao que ele chama de memória histórica (sucessão de acontecimentos marcantes na história, encarados de forma consensual) e pelas inúmeras formas de vivência destes grupos. (HALBWACHS, 1990).

exploração comercial, podem ser consideradas as primeiras viagens de longo percurso. As viagens marcadas pelas grandes navegações, entre os séculos XV e XVI, como a de Fernando de Magalhães que deu volta ao mundo, duravam vários meses e levavam centenas de pessoas, teriam sido as precursoras dos cruzeiros marítimos da atualidade. (IGNARRA, 2006, p. 5).

Os estudos e definições do movimento de pessoas com motivações turísticas vem sendo debatidos e acionam, desde o século passado, reuniões e congressos formulados por órgãos empenhados na compreensão do turismo. A Organização das Nações Unidas (ONU), juntamente a Organização Mundial do Turismo (OMT)²⁶, trazem como marco inicial nas discussões, o ano de 1925, quando ocorreu o Primeiro Congresso Internacional de Associações Oficiais de Tráfego Turístico²⁷, organizado em Haia, (março de 1925), para tratar do crescente desenvolvimento do turismo.

A Organização Mundial do Turismo, é a agência das Nações Unidas responsável pela promoção do turismo responsável, sustentável e universalmente acessível, que visa incentivar a implementação do Código Global de Ética para o Turismo, maximizando a contribuição socioeconômica do turismo e minimizando seus possíveis impactos negativos, assim, a OMT tem se consagrado mundialmente por apresentar as estatísticas da atividade turística dos destinos de todo o mundo.

O pesquisador Elbio T. Pakman (2012), fez uma análise das definições do turismo ao longo da evolução da OMT²⁸, e traz ponderações sobre o percurso das reuniões e os resultados dos marcos históricos dos Comitês Internacionais de discussões da ONU e da OMT, junto a outras instituições internacionais. O estudo resultante das reuniões dos Comitês Internacionais, denominado: Conta Satélite do Turismo: Marco Metodológico Recomendado.³⁰ (NU / OMT / CCE / OCDE, s/d.), traz na sua introdução, uma definição de turismo “nada tradicional até então nas publicações da OMT e das organizações parceiras principais (ONU, OECD).” (PAKMAN, 2012, p. 18).

²⁶ A Organização Mundial do Turismo (OMT) é a organização internacional líder no campo do turismo, promove o turismo como um impulsionador do crescimento econômico, desenvolvimento inclusivo e sustentabilidade ambiental e oferece liderança e apoio ao setor na promoção de políticas de conhecimento e turismo em todo o mundo. Fonte: <http://www2.unwto.org/>. Acesso em 10 de setembro de 2022.

²⁷ O evento resultou na sua institucionalização com o nome de Congresso Internacional de Associações Oficiais de Tráfego Turístico (mais conhecido pela sua sigla em inglês, ICOTT – *International Congress of Official Tourist Traffic Associations*).

²⁸ Em seu artigo intitulado: Sobre as definições de turismo da OMT: uma contribuição à História do Pensamento Turístico, o pesquisador traça os marcos históricos dos Comitês Internacionais de discussões da ONU e da OMT, junto a outras instituições internacionais. (PAKMAN, 2012).

O turismo, enquanto fenômeno impulsionado pela demanda, refere-se às atividades dos visitantes e a seu papel na aquisição de bens e serviços. Também pode ser considerado a partir da perspectiva da oferta, e nesse caso o turismo passa a ser entendido como um conjunto de atividades produtivas concebidas para atender fundamentalmente os visitantes. Um visitante é uma pessoa que viaja a um destino principal diferente ao de seu entorno habitual, com duração inferior a um ano, com qualquer finalidade principal (lazer, negócios ou outro motivo pessoal) que não seja ser empregado por uma entidade residente no país ou lugar visitado. (NU / OMT / CCE / OCDE, s/d, p. 1).

No estudo supracitado, a OMT traz também uma definição com versão reduzida: “O turismo é um fenômeno social, cultural e econômico, que envolve o movimento de pessoas para lugares fora do seu local de residência habitual, geralmente por prazer.” (NACIONES UNIDAS / UNWTO, s/d), em que mantém, genuinamente, o âmago contido nas definições de turismo de 1994 e 2001.

Pakman (2012), destaca em seu estudo, que a última definição cunhada pela OMT e suas formulações de 2008 (na versão reduzida e na versão completa), junto das demais instituições supracitadas, não estão muito difundidas, porém parecem marcar uma nova fase no entendimento do turismo por parte da OMT, quicá, estas últimas definições ocupam lugar de destaque nas publicações oficiais da OMT, que apenas apresenta o conceito de turismo no início do relatório do estudo de 2008. (PAKMAN, 2012).

No núcleo das definições do turismo, apesar dos olhares conceituais multidisciplinares envolvidos, estão:

- O movimento de pessoas que se afastam de sua residência habitual e se deslocam para outros lugares;
- As motivações atraem a conhecer e experimentar situações e culturas diferentes e;
- A demanda pelos serviços e equipamentos turísticos.

As motivações dos viajantes turistas contemplam viagens a negócios, para descanso de férias, participação nos mais diversos tipos de eventos, tratamentos de saúde, entre outros, e este movimento dos viajantes demanda equipamentos e serviços

para atendimento aos viajantes. De acordo com a OMT os viajantes são os consumidores de serviços turísticos, e podem ser classificados em: turista, excursionista e visitante.

Quadro 1 – Viajantes Consumidores do Turismo

Viajantes Consumidores do Turismo	
Turista	É a pessoa que, livre e espontaneamente, por período limitado, viaja para fora do local de sua residência habitual, a fim de exercer ações que, por sua natureza e pelo conjunto das relações delas decorrentes, classificam-se em algum dos tipos, modalidades e das formas de Turismo.
Excursionista	É a pessoa que viaja e permanece menos de 24 horas em receptivo ou localidade que não seja o de sua residência fixa ou habitual, com as mesmas finalidades que caracterizam o turista, mas sem pernoitar no local visitado.
Visitante	Embora este termo caracterize tanto os turistas quanto os excursionistas, convencionou-se hostilizá-lo para designação de participantes de Turismo Marítimo ou Fluvial que visitam uma localidade durante o dia e fazem uso de seus componentes turísticos, mas à noite retornam a embarcação para nela pernoitar

Fonte: Adaptado de OMT, 2022.

É comum nos estudos o turismo ser referenciado com o termo indústria, a indústria sem chaminés, sugerindo que a atividade seja uma junção de fábricas de viagens e turismo. Porém deve-se considerá-lo como um segmento da economia, um setor de serviços que tem por objetivo a satisfação das necessidades e das. O turismo é tratado por autores e estudiosos como fenômeno turístico. Um dos mais respeitados pesquisadores do turismo, sobremaneira que se dedicou aos estudos nas últimas décadas do século XX, em que houve o *boom* do turismo no país, o turismólogo Mário Carlos Beni (1998), afirma que,

O elemento concreto do fenômeno traduz-se no equipamento receptivo e no fornecimento dos serviços para a satisfação das necessidades do turista, que se denomina Empresa de Turismo. Ela é complexa e, em grande parte, responsável pela produção, preparação e distribuição dos bens e serviços turísticos. (BENI, 1998, p.41).

Assim posto, o desenvolvimento e a exploração da atividade turística, qualquer que seja a localidade onde ocorra, está sujeita a existência de condições ideais que precisam ser tratadas em conjunto, na busca de garantias ao sucesso do destino ou do empreendimento turístico. Para se realizar uma visita a uma cidade histórica, por exemplo, são necessários serviços turísticos e uma infraestrutura que sirva como apoio a atividade, portanto, a atividade turística tem como objeto concreto a localidade que

motiva o deslocamento, assim como as facilidades necessárias que permitem o traslado e a residência temporal. Este conjunto de elementos, imprescindíveis para que a atividade turística possa ocorrer, de acordo com Beni (1998), é denominada de oferta turística, o conjunto dos recursos naturais e culturais que, em sua essência, constituem a matéria-prima da atividade turística porque, na realidade, são esses recursos que provocam a afluência de turistas. “A esse conjunto agregam-se os serviços produzidos para dar consistência ao seu consumo, os quais compõem os elementos que integram a oferta no seu sentido mais amplo, numa estrutura de mercado.” (BENI, 1998, p..53).

Neste mercado competitivo de destinos, tem-se o encontro da oferta e da demanda turística. De um lado, as facilidades e atratividade do turismo – a oferta turística, composta pelos atrativos, bens naturais e culturais, como cachoeiras e festas religiosas, os serviços de alimentação, os acessos, os serviços de hospedagem e as atividades de entretenimento. De outro lado, os consumidores do turismo – a demanda, composta pelos turistas, excursionistas e visitantes.

Em alguns casos, o equipamento de transporte, além de realizar o deslocamento do passageiro ou turista, atinge sentido maior, sendo, inclusive, o atrativo da viagem. Caso que vimos quando o equipamento é o navio de cruzeiro, e o passeio turístico de trem, que, além de transportar os passageiros de uma estação a outra, carrega a toda a simbologia que lhe é própria, como nostalgia que os trens carregam, um transporte diferente do habitual. Neste caso, o patrimônio ferroviário figura como infraestrutura da oferta turística, como equipamento do meio de transporte turístico, ao ponto que exerce a função de atrativo do patrimônio cultural para o turismo.

As atividades turísticas e suas relações com o patrimônio cultural, tanto em termos mundiais quanto no Brasil, obtiveram a incorporação de novas formas de relacionamento com a cultura dos visitados e, sobremaneira, com o incremento de serviços especializados nas viagens denominadas culturais, levando à caracterização do segmento denominado Turismo Cultural. Esse tipo de turismo, e todo o processo de produção que ele agrupa, como gestão, preservação, pesquisa e atratividade, vem sendo debatido, especialmente a partir da década de 90, pelos especialistas e Ministérios brasileiros, que, junto da então EMBRATUR²⁹ – Instituto Brasileiro de Turismo, sem que o marco conceitual de Turismo Cultural tivesse sido oficialmente estabelecido. Na

²⁹ Empresa Brasileira de Turismo, criada em 1981, ligada ao Ministério do Turismo a partir de 2001.

virada do século, uma releitura da atividade e da abordagem histórica e da prática turística de caráter cultural no país e no mundo resultou na definição de uma concepção construída a partir das contribuições do Grupo Técnico Temático de Turismo Cultural³⁰.

A delimitação da abrangência do recorte conceitual do segmento, diante da amplitude de possibilidades da interação turismo e cultura, é condição primordial para o direcionamento das políticas públicas integradas entre patrimônio e turismo. Assim, o segmento denominado Turismo Cultural,

Compreende as atividades turísticas relacionadas à vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura. (BRASIL, 2010).

A experimentação das atividades propostas numa viagem, muitas vezes, é a motivação da escolha do destino pelo turista que deseja vivenciar a atratividade do patrimônio histórico e cultural. A vivência desejada pelo turista implica, essencialmente, das manifestações geradas na relação do turista com a cultura visitada, ou seja, refere-se às experiências participativas, contemplativas e de entretenimento e ao conhecimento alcançado com a visita.

Como já mencionado anteriormente, o ICOM em colaboração com a UNESCO, entre outras agências internacionais, além de atuarem nos comitês temáticos definindo diretrizes relacionadas ao patrimônio e aos museus, direcionam esforços de decisões acautelatórias preservacionistas relacionadas ao patrimônio no contexto do desenvolvimento turístico, isto para assegurar a preservação do patrimônio e mitigar as transformações advindas da relação, um tanto conflituosa, entre patrimônio e turismo. Na esperança de manter um diálogo continuado e viabilizar políticas para implementar uma aproximação holística e sustentável da atividade turística e do patrimônio cultural.

Na Carta do Turismo Cultural, elaborada em 1976, os representantes do ICOMOS, reunidos em Bruxelas (Bélgica), no Seminário Internacional de Turismo Contemporâneo e Humanismo, destacam a base de atuação para as partes envolvidas, ressaltando que, por um lado, as entidades representativas do setor turístico e, por outro, as de proteção do patrimônio natural e cultural, devem estar profundamente convencidas de que a preservação e promoção do patrimônio natural e cultural para o benefício da

³⁰ Grupo Técnico de Turismo Cultural, no âmbito da Câmara Temática de Segmentação do Conselho Nacional do Turismo em 03 de fevereiro de 2005. Destaca-se que os estudos inerentes a segmentação e tipologia do turismo datam de 2006, estendendo-se até 2010, ou seja, não temos estudos atualizados.

maioria somente se pode cumprir dentro de uma ordem pelo qual se integram os valores culturais e os objetivos sociais e econômicos que contemplam os planos e recursos da União, estados e municípios. O documento adverte ainda que “qualquer que seja sua motivação e os benefícios que possui o turismo cultural não pode estar desligado dos efeitos negativos, nocivos e destrutivos que acarreta o uso massivo e descontrolado dos monumentos e dos sítios” (CARTA DE TURISMO CULTURAL, 1976). O referido documento considera que o turismo cultural:

É aquela forma de turismo que tem por objetivo, entre outros fins, o conhecimento de monumentos e sítios histórico-artísticos. Exerce um efeito realmente positivo sobre estes tanto quanto contribui - para satisfazer seus próprios fins - a sua manutenção e proteção. Esta forma de turismo justifica, de fato, os esforços que tal manutenção e proteção exigem da comunidade humana, devido aos benefícios socioculturais e econômicos que comporta para toda a população implicada. (CARTA DO TURISMO CULTURAL, 1976).

Na 12ª Assembleia Geral realizada no México, em 1999, o ICOMOS organizou a Carta Internacional do Turismo Cultural, que traz no subtítulo: A Gestão do Turismo nos Sítios com Significado Patrimonial. A proposição constante da Carta Internacional do Turismo Cultural de 1999³¹, visa estabelecer alicerces que permitam acordo bilateral entre as instâncias responsáveis pela preservação do patrimônio e pelo desenvolvimento do turismo, assim, trazendo ênfase para a preservação e gestão dos bens patrimoniais que são como produtos atrativos de consumo para a atividade turística. Um dos objetivos da Carta é facilitar e encorajar o diálogo entre os interesses do patrimônio e do turismo, destacando a preservação patrimonial e a natureza frágil dos sítios, do patrimônio material e das culturas.

Considerando a dinâmica dos valores em conflito das relações entre os bens patrimoniais, os atrativos turísticos, e a atividade turística, o segundo princípio norteador da Carta mencionada acima, alerta para a gestão de uma forma sustentada para as gerações atuais e futuras. Os sítios com significado cultural têm um valor intrínseco para todas as pessoas, constituindo alicerce para a diversidade cultural e desenvolvimento social, portanto, a proteção e a conservação a longo prazo das culturas vivas, da integridade física e ecológica das coleções, são componentes essenciais na

³¹ A Carta Internacional do Turismo Cultural, de 1999, foi atualizada em 2002, trazendo nova composição da metodologia de avaliação de bens culturais, adicionando um glossário de termos especializados, porém, manteve idênticos os princípios norteadores da Carta de 1999.

gestão das políticas sociais, culturais, econômicas e de desenvolvimentos das atividades turísticas. (CARTA ICOMOS, 1999).

O patrimônio cultural revelado através da pintura, escultura, teatro, dança, música, gastronomia, literatura, arquitetura, folclore, entre outros, formam uma combinação que permite a vivência da diversidade cultural brasileira, ou seja, a cultura e seus diversos desdobramentos são a base do Turismo Cultural. Outra questão importante constante das práticas do turismo cultural diz respeito ao assunto fonte de reflexão para a tese, a valorização dos bens materiais e imateriais da cultura. Ressalta-se que os deslocamentos para fins religiosos, místicos e esotéricos, e de visitação a determinados grupos étnicos (nos quais o atrativo principal é a identidade e modo de vida de cada um) e atrativos cívicos são aqui entendidos como recortes no âmbito do Turismo Cultural e podem constituir outros segmentos para fins específicos: turismo cívico, turismo religioso, turismo místico e esotérico e turismo étnico. O turismo gastronômico, entre outros, pode também estar incluído no âmbito do Turismo Cultural, desde que preservados os princípios da tipicidade e identidade. (BRASIL, 2010).

Dos benefícios proporcionados pelo segmento do turismo cultural e suas diversas derivações, destacam-se: a valorização da identidade cultural, o resgate e a dinamização da cultura, a preservação do patrimônio histórico e cultural e o intercâmbio cultural. É preciso que se reconheça ainda a força geradora de postos de trabalho, emprego e renda que o Turismo Cultural impulsiona, dinamizando o setor de negócios e a economia.

Ainda que a valorização gerada pela atividade e uso turístico seja um elo propulsor de preservação, os impactos negativos pelo mal uso do patrimônio existem, ou seja, por um lado o turismo vem contribuir para a preservação do patrimônio cultural, por outro lado, não tão positivo, a atividade turística atua como agente de descaracterização e destruição do patrimônio. No mesmo peso, o impulso econômico provocado pelo turismo como positivo, pode ser uma ameaça permanente a paisagem cultural e ao modo de vida das populações anfitriãs.

Para tanto, é importante se trabalhar o planejamento integrado com processos de mobilização e participação comunitária, promovendo com isso inclusão social, contribuindo para que o turismo possa ajudar a estimular o interesse dos moradores por sua própria cultura, suas tradições, costumes e patrimônio histórico e conseqüentemente

ajudando na recuperação e conservação de elementos culturais de valor para os turistas. (BRASIL, 2007).

Um bom exemplo de participação comunitária no planejamento integrado do turismo e do patrimônio é o projeto implementado no distrito mineiro de Conceição do Formoso, em Santos Dumont, MG., que vem desenvolvendo ações integradas em prol da implementação do turismo. A partir da demanda da comunidade que sentia a necessidade de encontrar caminhos para a valorização do potencial de atratividade – natural e cultural, para visitação e a organização do receptivo turístico local, ações integradas entre a liderança da comunidade e instituições como o IF Sudeste MG.³², e Sebrae, desde 2017, vem contribuindo significativamente tanto para a valorização do modo de vida no meio rural da localidade, quanto para resgatar tradições culturais. Na proposta de promover a criação e a melhoria de serviços turísticos associados aos saberes locais, o projeto desenvolvido em Conceição do Formoso fomenta “propostas de desenvolvimento que articula valorização da cultura e do patrimônio, aumento da renda familiar com a troca de saberes, o cuidado ambiental e a garantia de direitos.” (SOARES e BRITTES, 2019, p.12). Desde então, a localidade vem colhendo ações positivas, como o aumento do fluxo de visitantes em finais de semana e eventos tradicionais como a Festa de Formoso, o resgate do artesanato, a revitalização das casas, a implantação de casas de hospedagem estilo Cama e Café e a valorização do patrimônio cultural. (SOARES e BRITTES, 2019, p.15).

Assim, compreender este emaranhado de dimensões que movimentam pessoas em todo o mundo, acionadas pelas mais diversas motivações, é tarefa desafiadora, considerando que o movimento turístico envolve áreas multidisciplinares e é uma das práticas mais importantes para as trocas culturais, proporcionando experiências e conhecimento sobre o legado cultural herdado do passado e as cercanias sociais contemporâneas.

Para que possamos adentrar na seara do Turismo que envolve a atratividade do patrimônio ferroviário, na seção seguinte abordaremos a importância de se conhecer os elementos atrativos para se estudar a proposta de roteirização nos destinos.

³² Professoras do Campus Santos Dumont, do IF Sudeste MG., propuseram e implementaram o projeto pioneiro em Conceição do Formoso intitulado: Turismo é Bom e dá Trabalho, projeto proposto e coordenado pela autora em 2017 e 2018, que, inclusive dá nome a Associação de Turismo criada em 2019 na comunidade.

No turismo contemporâneo, período caracterizado pelo rápido desenvolvimento da atividade, expandindo-se pelo mundo, e crescendo em quantidade e diversidade de equipamentos e serviços oferecidos. As motivações de viagem se ampliam, não sendo mais apenas a do lazer, mas por saúde, para negócios e cultura. As viagens tornam-se acessíveis a grande parte da população, em parte pelos sistemas de crédito. Adquirem o ‘*status*’ de necessidade. O seu rápido desenvolvimento provoca a preocupação com o planejamento, a regulamentação e a profissionalização do setor. O agente de viagens passa a exercer um importante papel na organização da atividade e tem-se o incremento dos estudos e pesquisas em turismo, com a criação dos bacharelados de turismo, iniciando na década de 1980. A partir dos anos 1990 tem-se a valorização do conhecimento como instrumento para desenvolver o turismo, amplia-se a profissionalização do setor com acirrada concorrência entre os destinos e a criação de novos destinos.

Em muitos destinos mineiros, como em Tiradentes e Santos Dumont, encontram-se vestígios que indicam que seu passado e sua história foram escritos pelos trilhos. “As locomotivas e os vagões, junto a fumaça e os apitos dos trens, estão gravados nas memórias dos sandumonenses que construíram suas histórias de vida em torno da ferrovia.” (BRULON SOARES, 2012).

É interessante atentar que dos doze espaços de preservação ferroviária criados nas décadas de 1980 e 1990, apontados por Lucas Neves Prochnow (2014), quatro espaços encontram-se em municípios mineiros, como São João Del Rei, Juiz de Fora, Barbacena e Belo Horizonte, desde então, abertos à visita³³. Isto nos permite afirmar que, desde finais da segunda metade do século XX, o legado da ferrovia brasileira já assinalava abundantes interesses preservacionistas com o incremento de ações efetivas direcionadas para tal, processos que porventura se deram a partir da diminuição – até a quase extinção do uso dos trens para o transporte de passageiros

Na experiência da atividade turística motivada pela atratividade do patrimônio ferroviário, incluem-se a visita a estações para observação da arquitetura ferroviária, visitas para apreciação de locomotivas e vagões estacionados em espaços de memória e

³³ São eles: Centro de Preservação da História Ferroviária de Minas Gerais, São João Del Rei (1981); Núcleo Histórico Ferroviário de Juiz de Fora (1985); Núcleo Histórico Ferroviário de Belo Horizonte (1989); Centro Ferroviário de Cultura de Barbacena (PROFAC / CEFEC), (1992). (PROCHNOW, 2014, p.92).

museus ferroviários, sinos, documentos e fotografias. Desta forma, o turismo ferroviário, uma das modalidades desenvolvidas dentro da tipologia do turismo cultural, desenvolve suas atividades e serviços em torno dos bens ferroviários.

Consideramos após levantamentos bibliográficos e pesquisas remotas que uma das atratividades que mais acende a motivação para a fruição do turismo ferroviário é o passeio de trem. Ir de um ponto a outro dentro do país, em pequenos trechos ferroviários, ou até mesmo entre vários países, como acontece entre países da Europa, a bordo de um comboio ferroviário, em cabines especiais ou não, suscita desejo e motivação na escolha de roteiros de viagens. O passeio pode ser experimentado em vários tipos de litorinas³⁴ diferenciando os serviços na decoração, nos serviços de bordo, além da classe turística a operadora oferece pacotes e passeios nas litorinas Luxo e Expresso Classique (com serviço de jantar a bordo incluído).

Na América Latina, um dos passeios de trem mais ambicionados por turistas é o trecho ferroviário partindo de do município de Cusco a Machu Picchu³⁵, no Peru, destino que se localiza o Santuário de Machu Picchu, declarado Patrimônio Cultural e Natural da Humanidade em 1983, pela UNESCO. Operado pela IncaRail, o trecho tem diversos horários de saídas de Cusco rumo a cidadela conhecida também como Águas Calientes³⁶, com duração de viagem de cerca de quatro horas, oferece equipamentos e serviços diferenciados para a experiência ferroviária, como: o vagão 360° em que é possível observar toda a paisagem a bordo de vagões panorâmicos, o vagão Primeira Classe, que oferta decoração diferenciada e serviço de bordo, como drinks e almoço, por exemplo.³⁷

De acordo com a Agência Nacional de Transportes Terrestres (ANTT), são 32 trechos operados com trens de passageiros, denominados como os trens turísticos e os

³⁴ Carro de passageiros com motor próprio, que assenta e desliza sobre os carris das estradas de ferro. A litorina é o único ferrocarril do mundo com sistema automotriz (sistema de tração próprio). Ela pode viajar pelos trilhos de forma independente.

³⁵ Em passeio realizado pela autora em outubro de 2020, no trecho entre Cusco e Águas Calientes, foi possível observar a fauna e flora dos andes e os rios e pontes que estão a beira dos trilhos. Esta experiência permitiu observar também o intenso fluxo de turistas nas Estações, que pareciam encantados com a viagem e a experimentação do modal ferroviário.

³⁶ *Machu Picchu pueblo* ou *Machupicchu*, também conhecido como Águas Calientes é uma cidade no Peru às margens do rio Urubamba, cujo nome em quechua é *Machu Pikchu*. Com cerca de 4.500 habitantes a cidadela é destino base para quem vai visitar a cidadela de Machu Picchu, com saídas de ônibus regulares até o Santuário.

³⁷ No trecho oferecida em vagões classe turística o valor dos bilhetes ida e volta – Cusco/Machu Picchu custa cerca de cento e quarenta e nove dólares (US\$149). Disponível em: <https://zonasegura.incarail.com/> Acesso em 16 de setembro de 2022.

histórico-culturais, “caracterizam-se por contribuírem para a preservação do patrimônio histórico e da memória das ferrovias e operam durante todo o ano” (ANTT, 2022), no caso dos trens comemorativos os equipamentos circulam especificamente quando da realização de um evento específico e isolado. sendo quatro deles com transporte regular como é o caso do Trem do Corcovado, no Rio de Janeiro RJ. Das trinta e duas operações ferroviárias com trens de passageiros (turísticos, regulares ou comemorativos), registradas e autorizadas junto a ANTT, cinco delas trafegam em Minas Gerais. (Vide Quadro 2, abaixo) e, uma linha está em estudo e planejamento de percurso para entrar em serviço de transporte turístico. Atualmente são quatro linhas de trens regulares e vinte e oito (28) Trens Turísticos e Culturais autorizados no período de 2004 a 2015, de acordo com a Resolução nº 359, de 26/11/2003, que estabelece os procedimentos relativos à operação dos trens turísticos, histórico-culturais e comemorativos. (ANTT, 2022).

Quadro 2 – Trens Turísticos em Minas Gerais

Passeio Ferroviário	Localidade / trecho	Operadora	Distâncias	Capacidade	Em operação S- N
Trilhos de Minas	Tiradentes x São João del-Rei	Companhia VLI S.A. Logística	12 Km	280 passageiros	S
Trem das Águas	São Lourenço x Soledade de Minas	Regional Sul de Minas da ABPF	10 Km	450 passageiros	S
Trem da Serra da Mantiqueira	Passa Quatro x Coronel Fulgêncio	Regional Sul de Minas da ABPF	12 km	118 passageiros	S
Trem da Vale	Ouro Preto x Mariana	Vale	18 Km	292 passageiros	S
Trem Vitória Minas	Belo Horizonte x Vitória (ES)	Empresa Vale	500 Km	1700 passageiros	S
Trem Rio / Minas	Três Rios (RJ) e Cataguases (MG), interligando: Sapucaia, Leopoldina, Recreio, Volta Grande, Chiador e Além Paraíba	Amigos do Trem	168 Km	860 passageiros	N

Fonte: Elaborado pela autora a partir de ANTT (2022).

Estação Turismo Cultural – Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont, MG.

A temática dos roteiros turísticos confere identidade no processo de roteirizar os atrativos, e conseqüentemente os destinos, a partir da seleção e união de aspectos que mereçam destaque e facilitem o reconhecimento pelo público turista. A escolha do tema deve considerar as características essenciais do atrativo, como um personagem ícone da tecnologia, destacando Alberto Santos Dumont, atrativos históricos, cidade de negócios, entre outros. No entanto, é importante dar atenção ao nível de atratividade dos recursos. Tavares (2002), afirma que em cidades já consolidadas turisticamente, como o Rio de Janeiro, favorecem a percepção do poder de atratividade dos espaços em um nível maior que em outros destinos não consolidados. Neste sentido muitos estudiosos do turismo já tentaram classificar e hierarquizar os atrativos, no entanto é de suma importância observar as preferências da demanda, pois, de repente o que é atrativo para um grupo não o é para outros.

Ressaltando que a tematização traz elementos com características aproximadas, ou até mesmo atributos diferenciados, mas que, se encaixam num esforço conjunto, para trazer subsídios ao processo de criação dos roteiros turísticos em determinado destino ou região, sempre levando em consideração tanto a atratividade do roteiro, quanto os interesses dos turistas. Na prática, elaborar roteiros significa organizar as visitas, da melhor forma possível, levando em conta a duração das visitas em cada elemento incluído no itinerário, os tempos para os deslocamentos, as condições de trafegabilidade dos acessos e vias, os modais e os equipamentos de transporte envolvidos, os valores a serem praticados (incluindo cálculos de custos e valores de venda), de acordo com as possibilidades identitárias da localidade. (TAVARES, 2002). Como por exemplo o destino Tiradentes, uma cidade histórica e turística em Minas Gerais, destino de atratividade principalmente histórica (localizada no Campo das Vertentes), que somou a atratividade do planejamento do calendário de eventos, como as festividades da Semana Santa, o Festival Gastronômico que traz chefs de cozinha e restaurantes de renome nacional e internacional, o Festival de Cinema, já com várias edições desde 1998, que, com o incremento da infraestrutura turística de apoio ao turismo, como pousadas, espaços culturais e de eventos, restaurantes, incluindo a existência das facilidades ou infraestrutura que atendem a comunidade local.

Assim, faz-se interessante realçar que entre os atrativos que motivam a escolha da viagem, o modal e o equipamento de transporte a ser utilizado pode ser um atrativo e

uma temática ao mesmo tempo, como por exemplo os navios de cruzeiros, que tem no equipamento de transporte, a temática do turismo escolhido, a ocasião em que oferece todo o serviço a bordo dos navios. O mesmo acontece com os equipamentos e serviços ligados ao modal ferroviário, os trens de passageiros, quando utilizados pelo turismo nos passeios, são recursos que trazem a temática ferroviária do modal de transporte e, fortalecido por esta oferta diferencial, vai além, produzindo identidade e valorização do patrimônio como bem cultural ferroviário que detém os valores inicialmente adquiridos no curso do tempo – histórico, cultural, somado ao valor turístico.

Nestes trilhos de consideração, entendemos que a utilização dos bens ferroviários nas atividades turísticas pressupõe sua valorização, promoção e a manutenção da memória ferroviária. Valorizar e promover significa difundir o conhecimento sobre esses bens e facilitar seu acesso e usufruto. Significa também reconhecer a importância da cultura na relação turista e comunidade local, proporcionando que tal relação ocorra de forma harmônica. (BRASIL, 2007).

Vale trazer uma breve análise do movimento turístico em Minas Gerais que, após a recuperação da grave pandemia do Coronavírus em todo o país, a partir de 2022, aponta que a atividade turística está em expansão e as projeções de elevação são de mais crescimento. Segundo a Fundação João Pinheiro (FJP), no ano passado, o estado teve sua maior participação no PIB brasileiro das duas últimas décadas, cerca de 9,3%, com um volume de aproximados R\$ 925 bilhões. As causas desse bom desempenho estão diretamente ligadas ao crescimento do setor de serviços, com destaque para o setor turístico (SECULT, 2022).

O desenvolvimento de planejamento governamental relacionado ao turismo deverá ser aquecido, sobremaneira a partir de 2024, considerando o atual Governo de Luiz Inácio Lula da Silva, governo este que, em suas gestões de 2003 e 2007, fez o maior investimento em estudos, programas e projetos na área do setor de serviços turísticos no país. Unindo as políticas públicas direcionadas para a preservação do patrimônio ferroviário, pensadas e implementadas, ainda que lentamente, após promulgada a Lei Nr. 11.483, como vimos, coadunam esforços e ações que direcionam para os usos dos equipamentos ferroviários, como equipamento de transporte de passageiros e atrativo turístico. A partir destas considerações, poderão ser produzidas conexões de ampla magnitude para a tematização turística que contempla os bens

patrimoniais ferroviários. A começar pela força de atratividade que os trens de passageiros representam para os turistas, pois, no turismo ferroviário, as estações, locomotivas e vagões arquitetam a atratividade principal, e o uso dos equipamentos e serviços direcionados pela atividade turística ferroviária, além de gerar proveito na experiência do usuário turista, gera a valorização e preservação dos patrimônios envolvidos.

Neste contexto, consideramos que os roteiros turísticos, sejam eles de qualquer natureza, como os ecológicos, os rurais e os urbanos, sobremaneira, considerando aqui os roteiros temáticos envolvendo o patrimônio ferroviário, devem ser orientados e acompanhados por profissionais capacitados para a condução de grupos. Isto é, guiados por profissional Guia de Turismo, pessoa (maior de 18 anos), preparada e capaz de conduzir e assistir pessoas ou grupos em traslados, passeios, visitas e viagens, prestar informações aos visitantes sobre aspectos socioculturais, históricos, ambientais e geográficos, traduzir o patrimônio material e imaterial de uma região para visitantes, estruturar e apresentar roteiros e itinerários turísticos de acordo com interesses, expectativas ou necessidades específicas. (HINZE, 2007).

Assim, a oferta do Curso Técnico em Guia de Turismo Regional e Nacional³⁸, contempla o eixo tecnológico Turismo, Hospitalidade e Lazer do Ministério da Educação, sendo a profissão Guia de Turismo a primeira a ser aprovada e regulamentada, na área de serviços turísticos, conforme o Decreto Nr. 946, de 1º de outubro de 1993, artigo 1º, que traz:

É considerado Guia de Turismo o profissional que, devidamente cadastrado na EMBRATUR - Instituto Brasileiro de Turismo, nos termos da Lei nº 8.623, de 28 de janeiro de 1993, exerça as atividades de acompanhamento, orientação e transmissão de informações a pessoas ou grupos, em visitas, excursões urbanas, municipais, estaduais, interestaduais, internacionais ou especializadas. (BRASIL, 1993).

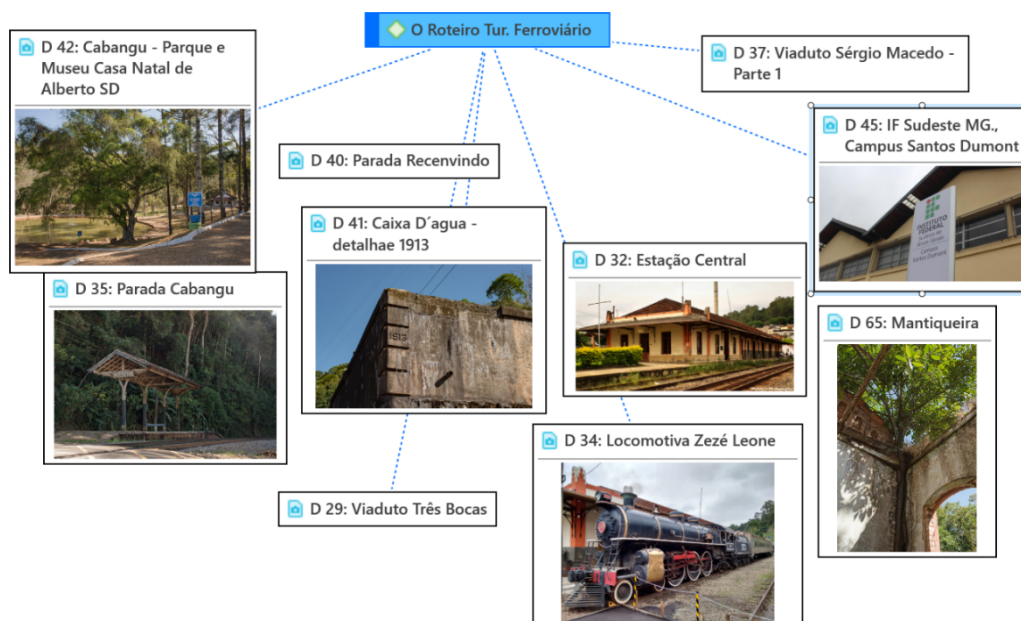
Na pesquisa de campo desta investigação, a partir do Roteiro de Entrevistas da pesquisa elaborado e respondido com a colaboração de 29 participantes de pesquisa, da tese incluímos duas perguntas relacionadas a possibilidade de um roteiro, sendo:

³⁸ De acordo com a Classificação Brasileira de Ocupações – CBO, o Guia de Turismo está inserido dentro da família sob nr.5114, caracterizando estes profissionais como aptos a executar roteiro turístico, transmitir informações, atender passageiros, organizar as atividades do dia, realizar tarefas burocráticas e desenvolver itinerários e roteiros de visitas. (CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES, 2015).

- P- 7 – Viabilidade de um Roteiro turístico temático envolvendo o patrimônio ferroviário e;
- P-8 – Elementos do Patrimônio ferroviário que podem compor o roteiro turístico temático ferroviário.

Após realizado o levantamento dos bens do patrimônio ferroviário, citados pelos participantes de pesquisa como recursos potenciais de atratividade para composição do roteiro temático, fizemos visitas *in loco* por algumas vezes, tanto para observação não participativa (registros de fotografias e anotações no caderno de campo), tanto para fazer o estudo de viabilidade do *Tour* Ferroviário. Assim, confrontando os dados da pesquisa, isto é, os elementos indicados como potenciais para composição do roteiro, em visita de campo, fizemos o direcionamento do que deveria integrar o Roteiro – *Tour* Ferroviário de Dumont. (Vide Rede da figura 1, abaixo).

Figura 1. Rede – Roteiro Temático – Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont



Fonte: Elaborado pela autora, Atlas Ti. (2023).

Assim, ciente da importância da tematização e sistematização dos roteiros turísticos e da condução do profissional Guia de Turismo, ratificadas nas considerações

presentes nessa seção, e julgando-as pontuais³⁹, entendemos que a contextualização trazida aqui dá alicerce teórico, ainda que breve, para a proposição prática do Roteiro Turístico Ferroviário que vem apresentado a seguir.

Uma *Práxis* Turística – Um *Tour* Ferroviário em Dumont.

O Roteiro Turístico Ferroviário de Santos Dumont, denominado inicialmente de: Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont, MG. traz uma proposta de itinerário planejado para se pôr em prática no destino, direcionado para os públicos: comunidade local, visitantes em família, grupos de estudantes, e até mesmo para pequenos grupos. Foram considerados no processo de pesquisa para composição percurso, a duração das visitas em cada elemento do patrimônio ferroviário, os tempos para os deslocamentos, as condições de trafegabilidade dos acessos e vias, os modais e os equipamentos de transporte envolvidos, os valores a serem praticados (incluindo cálculos de custos e valores de venda), de acordo com as possibilidades identitárias da localidade. (TAVARES, 2002).

Nestes trilhos, apresenta-se o Roteiro Ferroviário – Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont, num abreviado descritivo, contemplando as paradas de visitação na ordem dos atrativos que devem ser visitados e, em seguida, abordamos cada atrativo com breve descrição das atividades propostas nas visitas. A projeto de roteiro, ora apresentado, supõe que o itinerário seja guiado, isto é, acompanhado por Guia de Turismo credenciado pelo Ministério do Turismo, ou por condutores locais.

O Roteiro Turístico Ferroviário: Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont, MG

1ª parada: Estação de Cabangu e Parque e Museu Casa de Cabangu.

2ª parada: Distrito de Mantiqueira – Estação da Mantiqueira uma fábrica de queijo

3ª parada: Estação de Recovindo – Igreja

4ª parada: Viaduto Três Bocas, casinhas na beira da linha e a Caixa D'Água

5ª parada: Estação de Santos Dumont – Locomotiva Zezé Leone, Espaço de Memória Ferroviária e Arquivo Histórico. Loja de artesanato local. Apresentação cultural

³⁹ Incluindo na apreciação o conhecimento teórico e a experiência prática, como turismóloga e docente de turismo, inclusive como responsável pelas cadeiras das disciplinas de Organização de Roteiros Turísticos e Viagem Laboratório I e II, do Curso Técnico em Guia de Turismo, do IF Sudeste MG., desde 2012.

6º parada: Trem Texas Restaurante, com almoço

7ª parada: Oficina 4º Depósito, Campus Santos Dumont do IF Sudeste MG.

Iniciando o roteiro pela Estação de Cabangu, apresenta-se a história da vinda da família de Henrique Dumont para morar na Fazenda Cabangu, em seguida, visitaçãõ no Parque Museu Casa de Cabangu.

Avante, visita-se o Distrito de Mantiqueira, com a visita a Estação da Mantiqueira (em ruínas) e contaçãõ de história da localidade. Na proximidade pode-se visitar uma fábrica de queijo, trazendo o elo da ferrovia com os primeiros queijos fabricados na região.

Seguindo o roteiro, a parada deve ser na Estação de Recovindo, que apesar de ser pequena parada de embarque e desembarque desativada, proporciona apreciaçãõ de casario da beira de linha e construções da localidade.

Seguindo a rota ferroviária, a parada deve ser no Viaduto Três Bocas, seguindo pequeno trecho na linha, encontram-se duas casinhas na beira da linha, em ruínas. Logo a frente, nas proximidades, seguindo a linha do trem cerca de 50 metros, localiza-se a Caixa D'Água que abastecia as locomotivas a vapor.

Já avançando para a cidade, a parada é na Estação de Santos Dumont, com almoço no Trem Texas Restaurante.

Após o almoço apreciaçãõ da Locomotiva Zezé Leone com contaçãõ de história sobre o bem ferroviário.

Seguindo o roteiro, a visitaçãõ é na antiga Oficina 4º Depósito, atual Campus do IF Sudeste MG. Por lá, é possível conhecer as instalações restauradas do Campus e os diversos carros ferroviários (vagão dormitório, vagão restaurante, entre outros, parados nas dependências do Campus.

Como destacado no início, a indicação da presença do profissional Guia de Turismo credenciado pelo CADASTUR, permitirá que o *Tour* Ferroviário tenha a apresentação e a interpretação necessárias para a condução dos turistas, permitindo a interpretação dos elementos do patrimônio ferroviário. Além da preparação técnica, do conhecimento da composição dos elementos do roteiro, bem como dos aspectos culturais e histórico-sociais que o envolvem, o Guia de Turismo possui habilidade de comunicação, oferecendo conteúdo consistente e informações pertinentes, para envolver

e encantar o visitante. Dizendo em outras palavras, num passeio ou roteiro conduzido os atrativos guiados são comunicados a partir das falas do Guia de Turismo, num contexto em que se cria subsídios para a fruição interpretada. “Na interpretação, a qualidade do trabalho dos guias faz toda a diferença para aproximação do turista aos atrativos do patrimônio cultural e facilitar sua compreensão.” (BRASIL, 2010, p.70).

Assim, pretendemos lapidar a proposta do Roteiro Turístico Ferroviário – Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont, MG. de Santos Dumont, aqui apresentado, para que possa ser implemento futuramente no destino. Inicialmente desejamos propor o Roteiro como conteúdo programático no ementário da disciplina de Organização de Roteiros Turísticos do Curso Técnico em Guia de Turismo, inclusive, propondo a prática do roteiro a ser experimentada pelos servidores do Campus (proposta que fora inicialmente conversada e aceita pela Direção Geral do Campus, quando da pesquisa de campo na localidade). Quiçá, desejamos que este roteiro temático investigado e planejado na tese, seja implementado de fato por alguma empresa de receptivo ou prestador de serviço turístico Guia de Turismo, como um dos roteiros turísticos temáticos de Santos Dumont, MG.

Nos Trilhos das Considerações

Nestes trilhos de análise, enfatizamos, mais uma vez, que o Roteiro Turístico Ferroviário – Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont, MG., se revela numa perspectiva de valoração do patrimônio ferroviário, reavivando o que foi encontrado na pesquisa, considerando os valores histórico, educacional, de pesquisa, afetivo, de memória e, principalmente, o valor turístico que, juntos, vibram e produzem ressonâncias numa proposta de turismo cultural.

A Estação Turismo, a partir do incremento de ações integradas voltadas para novos usos dos elementos do patrimônio estudado – incluindo a proposta do Roteiro Turístico – Um *Tour* Ferroviário em Santos Dumont, MG., que ofertará a experiência de fruição de passeios com a imersão no patrimônio ferroviário, possibilitarão a preservação da memória ferroviária, individual e coletiva do destino.

Como vias de mão dupla, o patrimônio atrai expectadores ávidos a experimentar as diversas possibilidades de absorção – o visual, o auditivo, o tato e olfato, que

suscitam sentimentos, ressonam e podem trazer encantamento para o expectador ou visitante na experiência proporcionada pelas atividades turísticas, considerando aqui os atrativos ferroviários.

Podemos dizer que essa ressonância produzida pelo artefato ferroviário no passado, reflete não só na memória individual das famílias sandumonenses, mas refletem numa memória coletiva que recorda e deseja que o patrimônio ferroviário tenha seu reconhecimento como bem material preservado, patrimonializado e musealizado. Ações relacionadas aos novos usos dos bens ferroviários, como por exemplo, integrar a coleção de um museu ferroviário, que possui potencial para ser implementado na localidade, juntamente com ações turísticas na Estação Central, como espaços culturais, lojas de *souvenirs*, visitaçaõ guiada na perspectiva do turismo cultural e pedagógico e da educação museal, entre outras.

Parcerias entre iniciativas de ações e projetos de preservação e conservação, direcionadas pela gestão pública e privada, são saídas para a manutenção desta memória ferroviária que ressona e atinge a memória coletiva da comunidade local. Túneis de incertezas direcionam as questões patrimoniais da ferrovia e, as cercanias dos atributos simbólicos do patrimônio e as aplicações do campo da Museologia e do Turismo evocam embates que fertilizam – cada vez mais, as possibilidades de planos e ações de preservação.

O destino Santos Dumont, MG tem na sua constituição histórica, os trilhos da ferrovia serpenteando os séculos de seu desenvolvimento, o que faz com muitas memórias ferroviárias ressoem em bairros e edificações ferroviárias, desde o nascimento de Alberto Santos Dumont, até as conexões dos elementos ferroviários legados como patrimônio mineiro na localidade. Assim, aderência temática com Santos Dumont, Pai da Aviação, traz além de nome para o município, a construção de cenário gerador de diversas possibilidades relacionadas ao patrimônio, incluindo processos de musealização, de implementação de projetos e programas educacionais, somando as atividades turísticas.

Vale considerar que este estudo se encerra aqui, porém, o conteúdo e os resultados da pesquisa seguirão outros roteiros, seguirão almejando ser comunicados aos interessados diretamente no patrimônio da localidade. Acreditamos que o que fora encontrado em nosso trabalho pode servir como subsídio importante para debates

estratégicos e tomadas de ações táticas, postos em defesa de novos usos e da preservação do conjunto ferroviário de Santos Dumont, MG.

Referências

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

BRASIL. Ministério do Turismo. Coordenação Geral de Regionalização. Programa de Regionalização do Turismo - Roteiros do Brasil: Módulo Operacional. Roteirização Turística/ Ministério do Turismo. Secretaria Nacional de Políticas de Turismo. Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico. Coordenação Geral de Regionalização. – Brasília, 2007.

CAVALCANTI, Flávio R. EFCB - Estrada de Ferro Central do Brasil – Locomotiva Zezé Leone. Disponível em: <http://vfco.brazilia.jor.br/locomotivas/vapor-EFCB-Estrada-de-Ferro-Central-do-Brasil/pagina-29-locomotiva-Alco-Pacific-370-Zeze-Leone.shtml>. Acesso em 15 de junho de 2023.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. Horizontes antropológicos, v. 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. Vida de viajante. Gravadora: EMI-Odeon. Catálogo: 164 422891/2. 1981.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HINTZE, Hélio. Guia de Turismo – Formação e perfil profissional. 1º Edição. São Paulo: Editora ROCA, 2005.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônio imaterial: o registro do patrimônio imaterial. Brasília: IPHAN, 2000.

SOARES, Geísa Martins; BRITTES, Gicele. Turismo é Bom e dá Trabalho. III Seminário Nacional de Turismo e Cultura. Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro 2019.

TAVARES, Adriana de Menezes. *City Tour*. 1ª Edição. São Paulo: Editora Aleph, 2002 – Coleção ABC do Turismo

UNESCO. Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural. Paris, França, 1972. Disponível em: <https://pt.unesco.org>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

AS RUÍNAS DA IGREJA VELHA DE ITABAIANA/SE: DA HISTÓRIA AO PATRIMÔNIO CULTURAL

Wanderlei de Oliveira Menezes⁴⁰

RESUMO

Este artigo tem por objeto a história da Igreja Velha de Itabaiana, Sergipe. Estudamos a história desse patrimônio cultural material itabaianenses, procurando compreender o contexto de sua edificação, usos e desusos. Procuramos compreender o processo de arruinamento desse templo seiscentista inserido na história local através colonização e do processo de mudança da sede municipal em 1675, do arraial de Santo Antônio (onde se situava a Igreja Velha) para o terreno adquirido pela Irmandade das Almas (atual centro de Itabaiana). Esse fato histórico é incorporado à história através da lenda de Santo Antônio fujão, segundo a qual Santo Antônio estava insatisfeito por ter sido colocado em um templo em terreno particular e resolveu fugir rotineiramente e se estabelecer numa quixabeira, até o dia em que lhe construíram uma igreja. Após isso, a primitiva igreja sofreu processo de paulatino desuso. No século passado, começa a ser transformada em patrimônio cultural por seu valor simbólico e histórico para a comunidade itabaianense, ligando-se as origens históricas e lendárias da cidade serrana.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural. Ruínas Históricas. Identidade Cultural. Itabaiana-Sergipe.

ABSTRACT

This article focuses on the history of the Old Church in Itabaiana, Sergipe. We study the history of this material cultural heritage in Itabaiana, seeking to understand the context of its construction, uses and disuses. We tried to understand the ruins of this 17th century church as part of local history through colonization and the process of moving the municipal seat in 1675, from the arraial of Santo Antônio (where the Old Church was located) to the land acquired by the Irmandade das Almas (now the center of Itabaiana). This historical fact is incorporated into history through the legend of Santo Antônio fujão, according to which Santo Antônio was dissatisfied with being placed in a temple on private land and decided to flee routinely and settle in a quixabeira, until the day a church was built for him. After that, the primitive church gradually fell into disuse. In the last century, it began to be transformed into a cultural heritage site due to its symbolic and historical value for the community of Itabaianense, linking it to the historical and legendary origins of the mountain town.

Keywords: Cultural Patrimony. Historical Ruin. Cultural Identity. Itabaiana-Sergipe.

⁴⁰ Graduado, bacharel e mestre em História pela Universidade Federal de Sergipe. Professor de educação básica da rede pública estadual de Sergipe. Contato: wanderlei.o.menezes@gmail.com. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-3505-8320>

Introdução

As discussões acerca dos patrimônios culturais têm campo fértil dentro e fora do espaço acadêmico. Assistimos a preocupação mundial em preservar o patrimônio cultural da humanidade. Leis de proteção visam a manutenção das características originais dos artefatos produzidos pelas distintas sociedades. Essa preocupação com o patrimônio tem gerado muitas pesquisas que aumentam consideravelmente a produção de artigos, monografias, teses e livros sobre a temática. Este artigo segue essa tendência.

No Brasil, dentre os monumentos históricos mais presentes temos as igrejas católicas. Os locais de culto, capelas e paróquias, no Brasil colonial e imperial tinham a função de aglutinar a vida urbana, como verdadeiros marcos da presença de colonização. Entre nós, a esmagadora maioria dos núcleos urbanos teve seu ponto inicial entorno de uma capela que evocava um santo, geralmente o padroeiro local.

Apesar da grande importância histórica e do número considerável de igrejas sergipanas do período colonial, elas não receberam ainda estudos acerca de sua história. É escasso o número de pesquisas sobre igrejas coloniais. Neste campo marcado pela exiguidade, este estudo volta-se para a história da Igreja Velha de Itabaiana, atualmente em ruínas. Esse antigo monumento histórico está situado no povoado de mesmo nome, na zona rural de Itabaiana, a sete quilômetros da sede municipal.

Utilizamos o conceito de “monumento” para denominar as ruínas da Igreja Velha de Itabaiana. Para tanto é necessário mencionar o texto “Documento/Monumento”, de Jacques Le Goff (1998). De acordo com Le Goff (1998), monumento é aquilo que pode ser evocado do passado. Em termos históricos, ele quer demonstrar que o monumento é um vestígio humano de uma memória.

Assim, o objetivo deste estudo é reconstruir, na medida do possível, a história da Igreja Velha de Itabaiana a partir das suas principais etapas históricas, relacionando-as com os contextos sociais de cada período evocado. Buscamos assim, sobretudo, relacionar o bem cultural a questão da sua patrimonialização e o papel na construção dos mitos de origens de Itabaiana, através de lendas.

Na interpretação dos dados nos inspiramos na proposta do antropólogo norte-americano Clifford Geertz (1978). Assim, a abordagem, visa apreender os sentidos dos fatos sociais ligados à história do templo. Desta forma, por exemplo,

buscamos entender os significados da lenda do Santo Antônio fujão no contexto da disputa entre dois grupos rivais. Por outro lado, o aporte proposto terá caráter microscópico. Deste modo, embora a pesquisa se preocupe com questões de poder, conflito, poder simbólico etc., o universo empírico é bastante delimitado, o município de Itabaiana. Parodiando Geertz, diria que não estudei a Igreja Velha de Itabaiana, mas questões mais abrangentes a partir da Igreja Velha (Geertz, 1978, 32).

O conceito de patrimônio cultural será fundamental para entendermos a proposta deste artigo. Conforme a **Convenção da UNESCO para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural** (1972), considera-se patrimônio cultural como sendo um conjunto que abriga, dentre outros, obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos aos quais se atribui valor do ponto de vista da História, da Arte ou da Ciência (UNESCO, 1972).

De acordo com a Constituição Federal Brasileira, os patrimônios são os modos de expressão, formas de criar, criações científicas e tecnológicas, obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artísticas ou culturais, além de conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, ecológico e científico (CONSTITUIÇÃO FEDERAL DO BRASIL, 1988). Associado ao conceito de patrimônio histórico está o de patrimônio cultural. Segundo o artigo 216.º da Constituição, o patrimônio cultural representa 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”.

Para que se houvesse uma política nacional de preservação dos patrimônios culturais, tivemos na Era Vargas a promulgação do Decreto Lei n.º 25 de 1937. Em seu primeiro artigo temos uma definição de patrimônio: “Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.”.

As ruínas da Velha Igreja itabaianense parecem enquadrar-se bem nestes conceitos acima expressos.

O artigo de Maria Cecília Londres Fonseca, presente no livro "Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos", argumenta a favor de uma perspectiva mais abrangente do patrimônio cultural, que vai além de construções físicas, incluindo elementos imateriais e culturais em sua preservação e valorização. Ela defende uma concepção mais ampliada do conceito de patrimônio cultural não tão centrada em certos objetos (monumentos), mas na relação destes com a sociedade e a cultura.

Neste artigo busco explicitar o processo histórico que transformou uma capela seiscentista num patrimônio cultural e suas interfaces com outros patrimônio intangíveis, a exemplo das lendas que se gerou a partir dele.

Do povoamento de Itabaiana à Capela de Santo Antônio: século XVII

O povoado Igreja Velha está situado a cerca de seis quilômetros da sede do município de Itabaiana. O acesso a essa área se dá através de estrada vicinal de barro, bastante esburacada e tortuosa delineada por cercas de arames que separam as propriedades rurais. Em seu entorno a povoação apresenta-se sem pavimentação, sistema de drenagem, esgotamento sanitário, abastecimento de água, coleta de lixo e água encanada. Há apenas energia elétrica nas casas próximas a estrada do povoado vizinho – denominado Agrovila.

O povoado não conta com nenhum aparelho público. A única escola municipal que havia, inaugurada na década de 1970, cujo nome era Escola Municipal Rural “Egito”, se encontra em escombros desde o final da década de 1990. Não há postos de saúde. O número de moradores não chega a meia centena. Há apenas doze famílias residentes na localidade, quase todos humildes e de avançada idade. Boa parte das terras é ocupada com a criação de animais, devido ao clima árido e a pouca fertilidade dos terrenos.

Seguindo a mesma estrada, temos outro povoado, mais populoso e organizado. Este povoado fazia parte da Igreja Velha, mas com a construção da barragem do Rio Jacarecica, em 1987, os lavradores construíram suas casas nas proximidades do perímetro irrigado. Assim surgiu o povoado Agrovila (Machado, 2002). No meio de um pasto de criação de gado, bastante próximo à Agrovila e a barragem do Jacarecica, observa-se as ruínas duma antiga igreja católica.

As ruínas, em avançado estado de deterioração, são protegidas por cercas de arames à beira da estrada e mais de vinte cabeças de gado. A vegetação rala de pequenos arbustos típicos do agreste e sertão sergipano e por duas frondosas árvores completam o cenário ao redor das ruínas históricas.

Apesar da precária conservação e do avançado estado de arruinamento, as ruínas da Igreja Velha fazem parte do cotidiano dos moradores da circunvizinhança: é ponto de referência geográfica, histórica e lendária.

Restam apenas as paredes da lateral esquerda e do fundo e pequenas partes da parede frontal. As paredes da lateral direita há séculos desabaram e boa parte pedras foram soterradas ou usadas para outros fins.

A construção apresenta rachaduras que ameaçam desabar, pois a estrutura não está estabilizada. Na parede do fundo encontramos um pequeno nicho improvisado com imagem de Santo Antônio, orago daquele templo.



Fotografia 01: Igreja Velha de Itabaiana, 2009. Acervo: Wanderlei Menezes

A Igreja Velha revive os momentos de glória do passado colonial apenas nas noites do dia de Santo Antônio (13 de junho), quando temos peregrinações de devotos do santo casamenteiro e padroeiro local.

O povoado Igreja Velha recebeu esse topônimo em virtude da existência do templo em ruínas. Conforme Medina (1993), a toponímia revela a memória social de diferentes épocas, formando o horizonte cultural do cotidiano. As ruínas fazem parte do cotidiano dos resistentes moradores há décadas.

Segundo Fortuna (1995), as ruínas históricas são locais de identidade, verdadeiros lugares do passado presente. As ruínas da Igreja Velha transmitem essa sensação para os itabaianenses quanto para os visitantes oriundos de outros rincões do Brasil. Em suma, a Igreja Velha é local cheio de histórias, memórias e lendas seculares...

Foi no povoado Igreja Velha que, há quatro séculos, surgiu a primeira Itabaiana. A primitiva povoação durou pouco mais de meio século na condição de sede municipal, mas deixou marcas importantes para o ulterior desenvolvimento histórico de Itabaiana.

É consenso entre os pesquisadores locais que a ocupação de Itabaiana ocorreu entre o final do século XVI e começo dos anos 1600. Sabemos pelas certidões de carta de sesmarias o nome desses primeiros sesmeiros (1594-1601): Simão Fernandes Gaguó, Manoel da Fonseca, Gaspar Fontes, Paulo Adorno, Francisco da Silveira e João Guergo.

Todavia, a mais importante iniciativa de colonizar o atual agreste sergipano parte dos padres jesuítas. Eles estavam em Itabaiana antes mesmo de pedirem a carta de sesmaria de 1601 (Leite, 1945). O Irmão Amaro Lopes é quem pede para os padres jesuítas, em nome do Reitor da Ordem. A Companhia de Jesus já tinha obtido uma sesmaria no Rio Real. Esta é o segundo pedido na Capitania de Sergipe e se situava “junto a serra de Cajaíba, na tapera de Pirapoan, entre o vale do Vasa-Barris, a Serra de Itabaiana e subindo o rio até aquele pico” (Freire, 1891, p. 373). Recebem eles cerca de duas léguas de terras com todas as águas e madeiras nelas existentes.

Suspeitamos que tenham sido eles que contribuíram para a edificação de um templo nas primeiras décadas do século XVII nas proximidades da Serra de Itabaiana e margens do rio Jacarecica, que no século seguinte receberá a denominação de Igreja Velha, já que as terras onde hoje se situam as ruínas da Igreja Velha compreendem as terras pedidas em 1601.

Certamente eram os padres jesuítas um grupo interessado em propagar a religião cristã para nativos e colonos. Vemos no pedido o interesse dos religiosos em se estabelecerem na região e povoarem para “ajudar o espiritual com muito trabalho outrossim é moradores (sic) para terra no que em tudo fazem muito serviço a Deus e a sua Majestade” (idem).

O pedido de sesmaria dos religiosos informa sobre o medo que muitos colonos tinham de habitar nas áreas próximas à Serra de Itabaiana. Os jesuítas usam esse pretexto para argumentarem que se receberem as terras irão ajudar a povoar e trazer mais colonos ocuparem as terras devolutas.

Dois anos depois, outro padre jesuíta solicita terras próximas às da sesmaria anterior. Felipe da Costa reclama o direito de ganhar terras por ter servido a Sua Majestade no combate aos índios sergipanos. O pedido abarcava terras limitadas pelas que foram doadas aos padres da Companhia de Jesus e a Melchior Maciel, ao pé da Serra de Itabaiana. Esse religioso recebeu uma légua em outubro de 1603 (Freire, 1891, p. 386-387).

Eduardo Hoornaert (1992), ao estudar a história da Igreja no Brasil durante o período colonial, destaca o papel dos jesuítas na construção de igrejas e povoações por todo o interior do Brasil. Bazin (1983) atribui os templos rurais da primeira metade do século XVII à Companhia de Jesus.

O surgimento do Arraial de Santo Antônio nas terras próximas ao Rio Jacarecica e Lomba, área fértil e propícia ao cultivo de cereais e gado, além de se situar num altiplano que tinha a serventia de observação de um raio de várias léguas, demonstram que a escolha do terreno para se edificar o templo seguiu critérios comuns a outras áreas de colonização portuguesa na América. De acordo com o padre João de Mattos Freire Carvalho, em 1607 já havia o arraial (Carvalho, 1922, p. 63). Nessa povoação será erigida a Igreja Velha, porém não sabemos ao certo quando começou e terminou seu processo de construção.

O relato de Diogo Campos Moreno sobre a Capitania de Sergipe em 1612 é precioso no sentido de mostrar um quadro amplo do que era Sergipe naquele ano. Ele menciona que a capitania de Sergipe tem abundância de gados e estima a população de toda a capitania estimava-se duzentos e pouco habitantes brancos. Cita ele ainda que a

Companhia de Jesus eram proprietários de numerosas porções de terras e fazendas e contam com o trabalho dos nativos.

Sobre Itabaiana, Moreno informa do aspecto tenebroso das terras serranas, pois se ouvia “estrondos de grossas peças de artilharia lá no íntimo das terras pelo que se presume que deve de ser algum vulcão, mas até hoje não hão sido penetradas de pessoa alguma por que os naturais [indígenas] se entranharam lá” (Moreno, 1968, p. 50).

A conquista dos povos originários e sua integração ao processo de colonialismo europeu não foi um processo fácil nem automático. É possível afirmar que até o final da primeira metade do século XVII não havia sido debelada a resistência ameríndia. No pedido de sesmaria de Brás de Abreu, datado de 1623, o sesmeiro justifica o direito a posse da terra ao mencionar os relevantes serviços prestados a causa da conquista de Sergipe e as muitas flechadas e “pelouradas” que recebeu dos “gentios” aliados aos franceses na Serra de Itabaiana. Este documento cita a presença francesa na serra de Itabaiana em comum aliança com os nativos. O fato serviu de obstáculo para os portugueses adentrarem mais rapidamente as encostas da Serra de Itabaiana com segurança para se estabelecerem. E mais: os franceses ensinaram os nativos os “artifícios de fogo por terem muitas espingardas” (Freire, 1891, p. 418)

O grande acontecimento que favoreceu a chegada de aventureiros europeus a Itabaiana foi a busca pelas minas de prata de Belchior Dias. Segundo o Coronel Pedro de Barbosa Leal, Belchior Dias Moreia deixa sua morada na fazenda Jabiberi, próximo às margens do Rio Real, e inicia, por volta de 1594, expedição pelos sertões de Sergipe e Bahia (Calmon, 1939).

Belchior Dias, descendente do lendário Caramuru, percorreu as inóspitas regiões em busca de minas só retornando para casa em 1602. Viajou para a Europa em busca do apoio real para a exploração das minas que dizia ter descoberto em Itabaiana. De volta ao Brasil em 1609, lutou para ver seu projeto pessoal realizar-se.

Apenas em 1617, o rei Felipe III autoriza a expedição. Em 1617 tivemos uma expedição oficial com o governador-geral do Brasil e diversas autoridades. Os resultados da busca foram frustrantes e Belchior acabou sendo preso e processado. Era o início de uma longa história de busca de ouros e lendas da Serra de Itabaiana. Com Belchior Dias Moreia surgiu a lenda do carneirinho de ouro, segundo a qual aparece de

tempos em tempos um carneiro banhado a ouro na Serra de Itabaiana (Romero, 1997, p. 51).

É somente depois de 1620 que se constituem melhores condições para o estabelecimento de núcleos colonizadores a partir do desnudamento das caatingas e matas. As cartas de sesmarias demonstram bem que a principal atividade dos sesmeiros e seus agregados era a criação de gado. São estes curraleiros e seus agregados que erguem a primeira igreja de Santo Antônio do interior sergipano.

As dimensões reduzidas da Igreja de Santo Antônio sugerem o número diminuto de moradores. As paredes são compostas por pedras minuciosamente empilhadas, formando densas paredes, quase intransponíveis. As pedras presentes na construção são bastante similares às da Serra de Itabaiana e pedreiras próximas ao rio Jacarecica e riacho Murici. Não sabemos, ao certo, como era o telhado, provavelmente de palha.

A proximidade com a antiga Estrada Real e estrada das boiadas é outro aspecto a ser considerado. A Capela tinha vias de acesso facilitadas. Essas vias eram os antigos caminhos feitos pelos nativos ou por mar. A existência de estradas era uma prova cabal da importância que o local para a colonização portuguesa.

O local foi devidamente escolhido. Se entrarmos nas ruínas temos uma vista panorâmica completa de todo o horizonte num raio de mais de 20 quilômetros para todas as direções, ou seja, era um local estrategicamente escolhido. A presença do Rio Jacarecica, dos riachos Santo Antonio, João Gomes e Murici completam o cenário com condições ecúmenas pensada pelos idealizadores do templo.

Encontramos uma pedra de cantaria a pouco metros das ruínas, porém não sabemos se está lá deste da edificação ou veio posteriormente. A cantaria era reservada às partes nobres do edifício que necessitavam de molduragem (Bazin, 1983, p. 60). De acordo com Kátia Loureiro (1999, p. 14), a construção de capelas e do século XVII tinha a madeira, a pedra e o barro como elementos fundamentais.

Até hoje há apenas referência a dois bens que pertenceram à primitiva capela: a imagem de Santo Antônio, obviamente colocada em local central por ser o orago do templo, e a de Nosso Senhor da Cana Verde, que atualmente se encontra no Museu de Arte Sacra de São Cristóvão/SE.

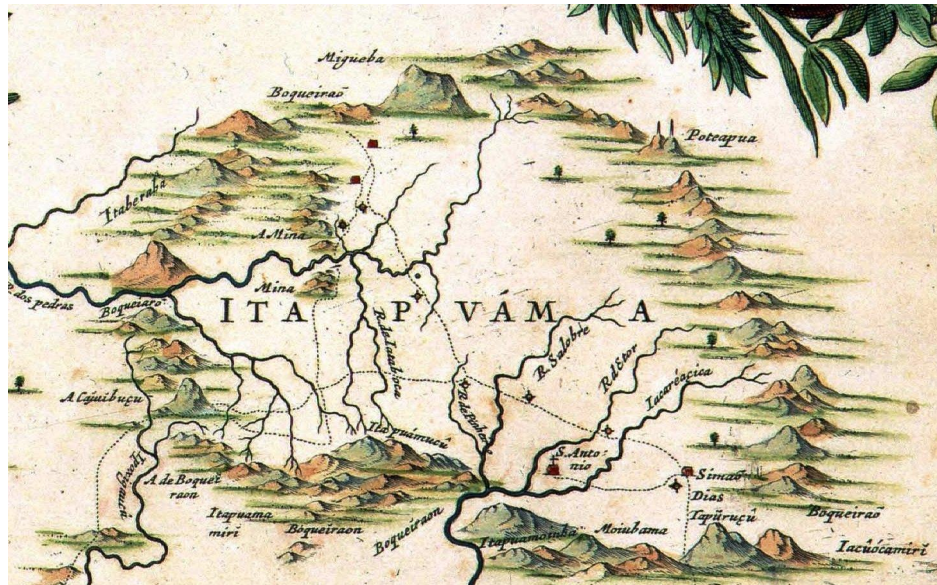
A primeira igreja de Itabaiana, ao que tudo indica, foi erguida pelos próprios moradores sem a ajuda real. Bazin (1983) defende que as igrejas paroquiais atraíam

menos donativos que os conventos, pois estes tinham a preferência dos fiéis, em se tratando de doações. Com isso, as obras paroquiais se tornavam quase intermináveis e sempre os responsáveis pela igreja solicitavam a ajuda real que nem sempre vinha. No século XVII, as confrarias edificaram capelas, igrejas e conventos, dos quais faziam as despesas e solicitavam apoio junto à população e a Coroa portuguesa.

Sobre os métodos de construção dos templos coloniais brasileiros, mencionado por Germain Bazin (1983), percebe-se claramente que na Igreja de Santo Antônio foi utilizada a alvenaria, “uma espécie de cascalho bem grosseiro, no qual, com frequência, estão misturados na argamassa toda espécie de elementos, não somente pedras, mas também tijolos, sendo que no princípio, a argila crua era usada como aglutinante” (Bazin, 1983, p. 60).

A primeira referência histórica à existência da Igreja de Santo Antônio de Itabaiana vem do período da invasão holandesa da Capitania de Sergipe. Os flamengos legaram importantes materiais cartográficos. Uma carta se destaca sobre as demais. Trata-se do mapa *Brasiliae Geographica et Hydrographica Tabula Nova, Continens Praefecturas de Ciriji, cum Itapuama de Paranambuca, Itamaraca, Paraiba et Potigi vel Rio Grande. Quam propijs Observationibus ac dimensionibus, diuturna peregrinationi a se habitis, fundamentaliter superstruebat et delineabat Georgius Marggraphius, Germanus, anno Christi 1643*, elaborada, como o próprio título menciona, por Georg Marcgraf, em 1643. Este mapa se apresenta sob duas formas, a partir de quatro gravuras individuais que consistem nos mapas propriamente ditos, utilizados por Gaspar Barléus, representando as capitanias conquistadas; e como mapa mural, editado por Joan Blaeu, em 1647.

Conforme vemos no mapa 1, abaixo:



Mapa 01: detalhe do Mapa da Prefeitura de Ciriá com Itapuama, 1643. Fonte: <http://www.nationaalarchief.nl/amh/detail.aspx?page=dafb&lang=nl&id=6199> (detalhe).

No mapa, há referência a existência da Igreja de Santo Antônio. Considerando que o mapa foi elaborado por volta de 1643, deduzimos que a Igreja deve ter sido construída ainda nas décadas de 20 ou 30 do século XVII.

Como podemos verificar no mapa acima, por sua localização e nome certamente é a igreja que futuramente será chamada de Igreja Velha, dentro do entorno intra-serrano. A área é interligada por uma estrada que dá acesso à casa e curral de Simão Dias, figura semi-lendária que acreditam os literatos ser filho do francês Simão Dias com uma nativa, que após ficar órfão recebeu o leite e carinho materno de uma loba, história similar a lenda de fundação de Roma, com os gêmeos Rômulo e Remo. Contudo, em Itabaiana, há apenas um personagem e na Cidade Eterna o animal da famosa lenda narrada por Ovídio é uma cabra. Seja como for, a presença da casa de Simão Dias indica a existência de povoamento permanente nas proximidades da Igreja Velha, contudo sem a presença explícita dos jesuítas (Carvalho, 2009, p. 54-56).

Essa estrada posteriormente será chamada de estrada das boiadas, ou simplesmente Estrada Real. Essa primitiva via ligava a Bahia a Sergipe. Seu percurso ia do Sul ao agreste, passando pela região do Cotinguiba (via Riachuelo e Laranjeiras) e chegando à Capital, a cidade de São Cristóvão ou Sergipe Del Rei. A principal estrada colonial sergipana ligava ainda à capital às águas do médio Rio São Francisco.

O mapa sugere as duas principais atividades econômicas da região nesse período: a busca de minérios e a criação de gado. As possíveis minas de metais preciosos estão distantes da Igreja, sob o nome de minas. Diferente dos currais que estavam próximos ao templo de Santo Antônio, como também a estradas e cursos d'água.

Gaspar Barléus (1584-1648) mencionou Itabaiana na sua obra. Viu na povoação serrana um lugar que “abundava de gado e dava mais de uma esperança de minas”. (Barleu, 1974, p. 221). Pedro Mortammer foi o encarregado e declarou não haver nada de interessante na Serra. No relatório de Maurício de Nassau confirma-se o malogro das minas da serra de Itabaiana: “depois de frequentes análises, verificou-se que nenhum valor têm os minérios que se apanham nas montanhas (sic) do Sergipe (chamam-lhes Itoabouhanas)” (Idem, p. 332).

A Capela de Santo Antônio se torna Igreja Velha (1675-1718)

Adrian Van Der Dussen em relatório sobre o estado do Brasil aos diretores da Companhia das Índias orientais, em 1639, relaciona todos os donos de currais de Sergipe. Chama a atenção tal Aires da Rocha. Esse curraleiro emprestou seu nome à caatinga que atualmente é o centro de Itabaiana, local para onde será transferida, décadas depois, a sede municipal (idem, p. 126). Será nas terras de Aires da Rocha onde é criada a Irmandade das Santas Almas do Fogo do Purgatório de Itabaiana, sob a invocação de São Miguel Arcanjo. Em 1665 nasce uma das mais antigas irmandades religiosas de Sergipe. Pelo Compromisso dessa Irmandade é possível deduzir que ela possuía uma capela denominada “da Itabayanna”.

O Compromisso da Irmandade menciona a existência da Capela de Itabaiana que lhe servia como sede e seu padroeiro, São Miguel Arcanjo. Esse personagem bíblico, no século XVII, estava associado ao belicismo medieval cristão. São Miguel era utilizado pela Igreja Católica para estimular o combate aos inimigos do cristianismo. Ele aparece como o guardião, o guerreiro e príncipe dos exércitos de Deus contra o mal encarnado. O santo guerreiro se torna padroeiro dos que trabalham e oram nas Caatingas de Aires da Rocha.

Em 1668, o pároco de São Cristóvão Sebastião Pedroso de Goes compra o terreno do sítio “Caatinga de Ayres da Rocha” a Sebastião de Andrade, João da

Cachoria e suas respectivas esposas, em 1668. Essa propriedade compreendia metade de meia légua de terra, num sítio encravado na antiga fazenda chamada Catinga Aires da Rocha, a uma légua a sudoeste da Igreja de Santo Antônio. Era vizinho das terras de Diogo, sítio que o vigário comprara a Sebastião de Andrade e a João da Caixaria e suas mulheres.

Sete anos depois, o vigário Sebastião Pedroso de Goes vendeu o terreno do sítio “Caatinga de Ayres da Rocha” à Irmandade das Almas de Itabaiana. Em 09 de junho de 1675 a escritura foi lavrada em São Cristóvão. Ficou acertado entre as partes que o valor a ser pago era de Cr\$ 60:000 (sessenta mil reis) para que nele a irmandade edificasse uma igreja num prazo de dez anos. Não havendo o cumprimento dessa cláusula, o terreno retornaria ao vendedor. No terreno será edificada a igreja que dará origem a atual Matriz de Santo Antônio e Almas de Itabaiana (Carvalho, 1973, p. 146-149).

Esse acordo entre o Vigário e a Irmandade seria um duro golpe para o futuro da Capela de Santo Antônio. As décadas seguintes serão de paulatino abandono não apenas da primitiva ermida, mas de toda a região nas proximidades do Jacarecica.

O projeto inicial da Irmandade era construir uma igreja para seu protetor São Miguel Arcanjo, não a Santo Antônio. Contudo, acreditamos que a Irmandade resolve continuar o culto a Santo Antônio para desagregar a povoação de Santo Antônio e dar um espaço especial a São Miguel.

No altar-mor da Igreja Matriz, até os dias atuais, a imagem de São Miguel está à esquerda de Santo Antônio. No nome da paróquia, que futuramente influenciará na denominação da freguesia e vila de Itabaiana, temos a menção a “Santo Antônio e Almas de Itabaiana”. As almas eram as do fogo do purgatório que São Miguel iria reaver.

A igreja erguida pela irmandade das almas aos poucos e, antes mesmo de ser concluída, é designada matriz, com a criação da segunda paróquia sergipana: a de Santo Antônio e Almas de Itabaiana, tendo como vigário padre Salvador da Costa Zuzarte. Assim, a capela de Santo Antônio passou a se chamar Igreja Velha para se contrapor a Igreja Nova.

Esse acontecimento é contado na tradição popular com a lenda do Santo Antônio fujão. De acordo com o relato transmitido pela tradição popular, Santo Antônio ‘vivia’

numa casa que não era sua: a primeira capela construída na Povoação de Santo Antônio pelos colonos, na região hoje conhecida como Igreja Velha. A sua igreja fora erguida em propriedade particular. O pároco de São Cristóvão, Sebastião Pedroso de Goes, vende o sítio ‘Caatinga de Ayres da Rocha’, à Irmandade das Almas para que nele erguesse a igreja própria para a morada de Santo, ou seja, um templo maior e melhor.

Segundo a tradição, algumas pessoas queriam a mudança da sede para o arraial. Essas retiravam, às escondidas, a imagem do padroeiro e conduziram-na até a Caatinga de Ayres da Rocha. Ao escurecer, deixa-a num dos galhos da quixabeira, situada ao lado direito do local onde hoje está a Matriz.

Para os colonos da Igreja Velha foi fácil descobrir o paradeiro do santo, já que, propositalmente, se deixavam pistas na forma de rastros no chão. As fugas do santo começaram a se tornar mais rotineiras, porém nada que inquietassem os moradores da Igreja Velha, pois depois de cada uma delas, a imagem regressava, em procissão, para a primitiva igreja.

Pessoas juravam terem visto seus rastros pela estrada. Por isso passou a ser chamado de Santo Antônio Fujão. E de tanto insistir, a irmandade constrói a igreja ao lado da quixabeira, acabando de uma vez por todas com as fugas do Santo.

Assim a Irmandade das Almas compra a Caatinga de Ayres da Rocha e edifica a nova igreja. A sede da povoação de Santo Antônio passa para perto da nova morada do santo.

Primeiramente, a lenda parece justificar a mudança do santo de uma igreja para outra sob a ótica dos interesses da Irmandade das Almas. Na realidade, foi uma justificativa para aproximar o santo da nova igreja e do poder exercido pela irmandade em parceria com o vigário-geral da Capitania. Foi um estratagema para trazê-lo para a oficialidade da administração eclesiástica.

Há um segundo ponto curioso do relato. Os “raptores” da imagem deixavam pegadas com a finalidade do santo ser facilmente encontrado. Era uma forma de mostrar que ainda não tinham força o suficiente para ficarem com a imagem. Isso nos leva a supor que, de início, o grupo agia à surdina e sem grande respaldo dos habitantes da primitiva Itabaiana.

A quixabeira perto da atual Matriz era o local onde era depositada a imagem. A árvore mencionada era comum em Itabaiana e representa a metáfora da falta de templo

para a imagem, tanto que quando foi construída a igreja nova, o santo deu um fim nas suas idas e vindas.

A lenda evidencia que houve uma disputa acirrada entre as duas povoações. A povoação de Santo Antônio resistiu à perda do santo enquanto pode. Foi, finalmente, vencida pela união de forças da Irmandade das Almas com o vigário-geral.

A condição expressa na escritura de venda da Caatinga de Aires da Rocha de se construir uma igreja num prazo inferior a uma década prova que havia interesses dos dois lados em povoar o atual centro de Itabaiana e transferir a sede da povoação para os domínios da Irmandade das Almas.

Ao final do século XVII a Igreja de Santo Antônio começa a receber o nome de “Igreja Velha”, porém ainda competia com a capela edificada pela Irmandade das Almas. Durante o século XVIII, há um processo concomitante de afirmação da Igreja nova construída pela Irmandade das Almas (futuramente Igreja Matriz) e desvalorização e esquecimento da Igreja Velha. Tal processo será mais acelerado na segunda metade do século.

Afirmada a supremacia da Igreja Nova, resta a Igreja Velha o abandono e o arruinamento. O historiador itabaianenses Vladimir Souza Carvalho resumiu a agonia do antigo tempo assim: “a Igreja Velha dava as costas à Serra de Itabaiana, testemunha muda do seu drama”. (Carvalho, 1973, p. 91).

O desuso da Igreja Velha ocorre concomitantemente ao surgimento da freguesia de Santo Antônio e Almas de Itabaiana, cuja sede é a nova Igreja criada no final do século XVII. A criação da Freguesia data de 30 de outubro de 1675. Essa data é sustentada por Sebrão Sobrinho (1972; 2003), Vladimir Souza Carvalho (1973; 2009) e Maria Thétis Nunes (1996).

A elevação da paróquia de Itabaiana à condição de freguesia é um duro golpe para a velha Igreja de Santo Antônio por afirmar a sua rival como a única igreja de Itabaiana reconhecida oficialmente pelas autoridades eclesiásticas. Esse acontecimento, associado à criação da Vila de Santo Antônio e Almas de Itabaiana, em 1697, sela a sorte do primeiro templo católico de Itabaiana. Santo Antônio agora estava com as Almas de São Miguel nas Caatingas de Aires da Rocha. A antiga povoação de Santo Antônio e a sua primitiva igreja eram agora coisa do passado.

Vem de 1718 a primeira referência à mudança do nome de povoação de “Santo Antônio Velho” para Igreja Velha. Na dita, o vice-rei e capitão general de mar e terra do Estado do Brasil Vasco Fernandes Cesar de Menezes cria o posto de Capitão de infantaria da ordenança do distrito da Igreja Velha do termo da vila de Itabaiana, conforme vemos na Carta Patente de Julião Cardoso de Araújo. O Distrito se principiava no sítio Tapera de Tabora ao sítio do Capunga. Era a fronteira de proteção da Vila de Itabaiana para o rumo norte.

Vasco Fernandes Menezes, governador-geral do Brasil, solicitou ao Rei D. João V, em 1718, que “fizesse listar todas as gentes capaz de tomar as armas e as distribuisse em companhias e convém criar de novo no distrito da Igreja Velha, [...] e prover o posto de Capitão dessa em pessoa de valor, e suficiência”. O capitão-mor de Sergipe passou boas referências de Julião Cardoso.

O citado governador-geral do Brasil a recriou por provisão Real de 20 de julho de 1718. Foram quatro anos com o cargo desocupado. Em sete de outubro de 1722, Julião toma posse na cidade de São Cristóvão. Em oito de novembro de 1722, vinte dias depois, se apresenta na câmara de Itabaiana. Recebe a carta patente de confirmação por Sua Majestade no posto de Capitão de Infantaria das Ordenanças em 17 de fevereiro de 1725. O cumpra-se do Vice-rei é de 31 de agosto de 1725. Aquele posto não tinha soldo.

A constituição de um “distrito militar” naquela área mostra que a Igreja Velha era um espaço geopoliticamente importante para Itabaiana. Infelizmente, os documentos não mencionam nada sobre o templo, a não ser seu nome. O distrito parece ter tido vida efêmera. Em 1757, no Mapa do terço de auxiliares, ordenanças e tropas de cavalaria da vila de Itabaiana, o nome era alterado para Distrito Santo Antônio.

Dessa época, temos também o relato de Sebastião da Rocha Pita (1730). Ele pouco informa em sua *História da America Portuguesa* sobre a vila de Itabaiana, a denomina de vila de “Santo Antonio da Tabayana”. Numa das raras citações, menciona o cronista que na área do Rio Vaza Barris há cinco capelas. Como o dado é vago, não sabemos se a Igreja Velha foi contabilizada ou apenas a Igreja Matriz de Santo Antônio e Almas. Curioso é que Rocha Pitta diz que as vilas sergipanas tinham “boas Igrejas paróquias, muitas Capelas e Ermidas devotas” (Pita, 1730, p. 110), informação essa que se contradiz com os frequentes pedidos dos vigários para reformar ou reerguer suas

paróquias. Só da Matriz de Itabaiana tivemos dois pedidos desesperados solicitando a ajuda real.

O mais antigo documento escrito por um pároco da Igreja Matriz de Santo Antônio e Almas de Itabaiana foi uma solicitação do padre Gregório Martins Carneiro ao rei D. João V para receber dos tesouros reais uma ajuda para continuar a obra da Igreja Matriz. O vigário chama o templo religioso que dirige de “Igreja Parochial de Santo Antonio e Almas da Villa da Itabayana”. Supomos que a Igreja Matriz era na realidade uma modesta igreja, distante cinquenta léguas da sede do arcebispado. O vigário informa que a igreja foi edificada de barro e não de pedra como a igreja de Santo Antônio da Igreja Velha. Tão frágil era a edificação que “caiu de todo ao chão”. O pedido do vigário foi feito em decorrência de ter o povo da freguesia ficado em uma geral desconsolação, visto que era a Igreja importante para o desenvolvimento da recém-criada vila e satisfação das necessidades espirituais e sociais. Além do mais, o padre menciona que a obra não pode ser concluída pelos seus fiéis serem bastante pobres e com isso impossibilitando-os de reedificar a igreja e fazê-la de pedra e cal.

O padre menciona que a Igreja era o abrigo para as inclemências do tempo. A 18 de julho de 1724 o pedido é enviado ao Conselho Ultramarino e no mesmo ano é autorizada a ajuda. Rei ordena que seus auxiliares investigarem se procedem as informações do vigário. Não temos informação alguma sobre o resultado da obra. É bem provável que na segunda metade da década de 20 do século XVIII a obra tenha sido concluída e a nova casa de Santo Antônio tenha recebido finalmente, meio século depois da transferência do orago, uma estrutura mais adequada para os cultos.

No paróquiato de Francisco da Silva Lobo, temos mais informações acerca de Itabaiana no século XVIII. Esse padre lusitano esteve à frente da Matriz de 1745 a 1768. Em 1757, escreve a "Notícia sobre a Freguesia de Santo Antônio e Almas da Vila da Itabaiana", um dos mais valiosos escritos sobre o passado colonial itabaianense. Além de fazer uma descrição geográfica e delimitação da freguesia, o padre mostrou-se sensível com os problemas da comunidade serrana ao dizer que a vila tinha o problema de ser localizada em lugar árido e falta d'água. Entre os principais povoados, o padre cita a Igreja Velha, porém não menciona a Igreja.

Durante sua estada à frente da Igreja Matriz, o padre luta ardorosamente para a construção de uma igreja de pedra e cal. A Matriz havia sido construída de forma

precária e estava em estado calamitoso, ameaçando desabar. Buscou a ajuda do Rei de Portugal para que a Igreja fosse reformada através de carta de 1761.

No documento manuscrito, o padre mencionou que os itabaianenses “tendo erigido a sua custa duas Matrizes não podem consumir a terceira, que de pedra e cal de novo levantarão”. Mal tinha sido iniciada, a construção para porque o povo era pobre e não tinha dinheiro mais para ajudar a obra. Reúnem-se, então, os moradores, na busca de uma solução, sob a chefia do Padre Francisco da Silva Lobo dirige-se ao monarca lusitano, Dom José I, em 12 de setembro de 1760, ofício pedindo ajuda.

A solicitação acabou sendo atendida. Em 1764, a igreja é reformada. Isso nos leva a supor que em 1675 já havia uma capela (a Capela da Itabaiana mencionada no compromisso da Irmandade das Almas) que era de barro. Com a intervenção do padre Gregório Martins Carneiro temos a edificação de uma Igreja de pedra e cal nos anos 1720 que quarenta anos depois ruiu e motivou o padre Francisco da Silva Lobo a pedir a ajuda real.

No final do século XVIII, a Igreja Matriz ganha novas melhorias com a iniciativa dos capuchinhos italianos. O importante trabalho missionário do Frei Apolonio de Todi rendeu frutos. Ao passar por Itabaiana, o missionário encontrou a Igreja Matriz sem altar-mor. Pede esmolas ao povo e consegue o altar-mor com ajuda também de donativos da cidade de São Cristóvão (Accioli, 1940, p. 234). É datado de 1795 o sino da Igreja que até hoje lá está. Há décadas encontra-se escondido numa das torres da igreja de difícil acesso. Assim, ao término do século XVIII a Igreja Matriz ganhou altar-mor e sino.

Essas reformas profundas mudaram o aspecto da simples Igreja Matriz de Itabaiana e o destino da Igreja Velha. O abismo entre os dois templos era marcante. Agora sim, santo antônio havia ganhado uma “casa” melhor que a antiga morada.

Ruínas abandonadas que se tornam patrimônio histórico

O processo de arruinamento da Igreja Velha continuou nos séculos seguintes. Contudo, o grande diferencial do século passado foi a produção historiográfica e literária acerca das Ruínas da Igreja Velha. O antigo templo de Santo Antônio passou a ser entendido como monumento de valor histórico, ligado às origens de Itabaiana, mesmo que em avançado estado de arruinamento. Esse monumento torna-se um

patrimônio cultural local mesmo sem haver os cuidados necessários para sua preservação.

Na construção da ideia de patrimônio histórico muito contribuíram os historiadores.

A Igreja Velha começa a merecer a atenção de historiadores na transição do século XIX para o XX. É Felisbello Freire quem fez a primeira menção à sua existência na clássica obra *História de Sergipe (1575-1855)*. Nela, há apenas numa passagem que se faz menção à Igreja Velha. Situando as igrejas e capelas sergipanas da época da invasão holandesa, Felisbello registra nove igrejas, além dos templos da cidade de São Cristóvão, dentre essas a Igreja Velha: “a de Santo Antônio, junto ao rio Jacaracica, onde chamam hoje Igreja Velha, junto à cidade de Itabaiana” (Freire, 1891, p. 86). A simples menção ao templo teve papel importante, pois inscreve a Igreja Velha na História colonial de Sergipe. Era o começo do processo de valorização simbólica que terá continuidade nas décadas seguintes.

O historiador itabaianense Francisco Antônio de Carvalho Lima Júnior (1859-1929) escreveu a primeira história de Itabaiana. É dele a famosa e ainda bastante citada “*Monographia Historica do Municipio de Itabayanna*”. Lima Júnior ressalta o valor histórico da Igreja para a ocupação e formação do primeiro núcleo urbano em Itabaiana. Apesar da falta de documentos e imprecisões, esse historiador tem o mérito de formular uma explicação que associa o papel da Igreja ao processo de mudança da vila com base na tradição oral, expressa na lenda do Santo Antônio Fugão.

Lima Júnior fincou as bases historiográfica para os estudos ulteriores acerca da Igreja Velha. Percebe-se, nesse sentido, serem menores as contribuições dos historiadores serranos José Sebrão de Carvalho (2003), conhecido nos meios acadêmicos pelo nome Sebrão Sobrinho, e Maria Thétis Nunes (1996). Estes últimos apenas reproduziram o que escreveu Lima Júnior no começo do século passado sobre a Igreja Velha.

Na década de 1970, começou uma nova leva de pesquisas acerca do passado itabaianense incluindo a Igreja Velha. Vladimir Souza Carvalho (1950 – ...), então estudante de Direito, publicou *Santas Almas de Itabaiana Grande*, livro apologético e bairrista, porém de grande valor, pois, de forma sistemática, se valeu de novas fontes documentais no estudo do passado itabaianense.

Essa obra apresenta um estudo aprofundado sobre as origens de Itabaiana. A Igreja Velha aparece na obra como sendo o núcleo primitivo da ocupação colonial em Itabaiana. Todavia, o autor se reduz a mencionar documentos sem explorá-los devidamente. Dentre esses citamos dois pela sua importância: a escritura de venda das terras da Catinga de Aires da Rocha à irmandade das Almas (1675) e uma carta do Vigário Francisco da Silva Lobo ao Rei de Portugal D. José I datada de 1761.

O fortalecimento das histórias entorno das Ruínas da Igreja Velha se deram também pelas penas dos literatos. A lenda de Santo Antônio fujão, por exemplo, é narrada por romancistas e historiadores desde o século XIX. Há pelo menos oito versões publicadas sob a forma de memória, conto, poesia ou narrativa histórica. A lenda se tornou bastante difundida nesse período de ressignificação simbólica das ruínas. Nelson Omega (1961), autor de “A cidade colonial”, obra clássica na historiografia brasileira sobre o período, faz alusão a essa lenda itabaianense, porém erra ao afirmar que a lenda vem de Itabaianinha.

Em Sergipe, essa lenda foi narrada brevemente pelo contista Joaquim José de Oliveira (1867), pelo memorialista J. Fraga Lima (1983) e por romancista J. Rabelo (1967). Entre os historiadores merece especial menção Francisco Antônio de Carvalho Lima Júnior (1914) e Vladimir Souza Carvalho (1973; 2009).

Já no livro da também professora Ednalva Barros dos Santos, *História e Cultura de Itabaiana contada em versos* (2011), percebe-se uma atenção especial à Igreja Velha. A autora dedica um capítulo da obra ao monumento. Ednalva relata o Arraial de Santo Antônio, como sendo o local inicial da colonização das terras itabaianenses. A obra não apresenta detalhes acerca da história do monumento ou de sua importância cultural.

Nessas obras vemos breves discussões e associações entre as Ruínas da Igreja Velha e o passado colonial de Itabaiana. É perceptível a correlação das Ruínas com as lendas locais. Nisso a materialidade das ruínas encontra a imaterialidade dos relatos lendários por meio dos registros memorialísticos ou da tradição que se perpetuou entre gerações.

Considerações finais

A Igreja Velha é um dos poucos monumentos sergipanos seiscentistas. É um dos raros testemunhos que evoca o passado colonial sergipano do período inicial da

colonização e povoamento da Capitania. O monumento foi provavelmente construído pela ação catequética dos jesuítas. Sabemos de sua existência, primeiramente, durante o período da presença holandesa na Capitania de Sergipe (1637-1645). De início, era o único templo do atual agreste e sertão sergipano.

A Igreja Velha teve um papel importante na história colonial sergipana do século XVII e na história de Itabaiana. Mesmo com seu progressivo arruinamento, o bem cultural é um dos referenciais da identidade itabaianense. O templo em ruínas, bem como seu entorno, é o espaço de pertença dos itabaianense. É o local associado às origens históricas da coletividade e simbolicamente dos indivíduos.

A Igreja de Santo Antônio, na primeira Itabaiana, teve vida curta. Em cerca de meio século, começava seu processo de perda de importância face à nova igreja, erguida sob os auspícios da Irmandade das Almas. Esse acontecimento de 1675 mudou os rumos históricos de Itabaiana por ter representado a mudança da sede municipal para o local onde hoje está.

Durante o século XVIII, a nova sede se afirmava e a antiga povoação decaiu progressivamente. É ainda no começo do século XVIII que o termo Igreja Velha passa a ser usado tanto para o templo quanto para o local que abrigava a primeira Itabaiana.

A atuação de historiadores e literatos, a partir do século XIX, foi fundamental na construção da ideia de patrimônio histórico-cultural da Igreja Velha. Eles forjaram a ressignificação simbólica do monumento, lhe atribuindo significância histórica.

As ruínas da Igreja Velha são um exemplo da tênue fronteira entre o material e o imaterial. O monumento congrega as duas dimensões do patrimônio cultural. A materialidade se manifesta no que restou do monumento e entorno paisagístico. Por outro lado, as lendas (conservadas pela tradição oral) e o simbolismo conferem ao monumento valor como patrimônio cultural imaterial.

Seja como for, essas ruínas são vozes de um passado de silenciamentos e negligências que foram transformadas pelas últimas gerações num símbolo do passado remoto, memórias e identidade cultural local.

Até o presente momento a administração pública municipal e estadual não desenvolveram ação mais concretas para a preservação do bem cultural que continua o processo de arruinamento acelerado. O município de Itabaiana não possui nem mesmo lei municipal que regulamente o tombamento de seus bens culturais.

Referências documentais

Carta do padre Francisco da Silva Lobo ao Rei D. José I solicitando uma esmola para a obra da Igreja Matriz de Itabaiana, em 1761. AHU. Conselho Ultramarino - Sergipe. Cx. 05, doc. 415.

Mapa do terço de auxiliares, ordenanças e tropas de cavalaria da vila de Itabaiana em 1757. Arquivo Histórico Ultramarino (AHU). Conselho Ultramarino - Sergipe. Cx. 05, doc. 402.

Notícia sobre a Freguesia de Santo Antônio e Almas de Itabaiana do vigário Francisco da Silva Lobo, em 1757. AHU. Fundo Conselho Ultramarino – Coleção Castro Almeida, Bahia, Cx. 15, Doc. 2715.

Petição do vigário Gregório Martins Carneiro ao Rei [D. João V] solicitando ajuda de custo para continuar a obra da Igreja Matriz de Santo Antonio e Almas da Vila de Itabaiana, do Arcebispado da Bahia em 1724. AHU. Fundo Conselho Ultramarino. Volume 005, Cx. 19, Doc. 1733. 2f.

Requerimento de Julião Cardoso de Araújo ao Rei [D. João V] solicitando confirmação do Posto de Capitão de Infantaria das Ordenanças do Distrito de Igreja Velha, na Vila de Itabaiana, do Regimento do Coronel Pedro da Silva Daltro em 1724. AHU. Conselho Ultramarino. Cx. 02, doc. 54.

Referências bibliográficas

ACCIOLI, Inácio. **Memórias históricas e políticas da província da Bahia** (comentários e notas de Braz do Amaral). V. 5. Salvador: Imprensa Oficial, 1940.

BARLEU, Gaspar. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Trad. Cláudio Brandão. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1974.

SANTOS, Ednalva Barros dos. **História e Cultura de Itabaiana contada em verso**. Itabaiana: Info Graphics, 2011.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. V. 1. Trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983.

CALMON, Pedro. **História da Casa da Torre: uma dinastia de pioneiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

CÔPROMISSO da Irmandade das Sanctas Almas do Fogo do Purgatorio cita na capella Ytabayana e feita na era de MDCLXV. Itabaiana, 1655. Fragmento. Acervo pessoal de Vladimir Souza Carvalho.

- Carta patente de Julião Cardoso de Araujo. **Documentos Históricos, 1725: cartas, patentes e provisões**. Rio de Janeiro: Augusto Porto e C., 1946, v. 74, p. 59-61.
- CARVALHO, João de Matos Freire. **Annapolis**. Aracaju: Est. Graphico F. Sampaio, 1922.
- CARVALHO, Vladimir de Souza. **Santas Almas de Itabaiana Grande**. Itabaiana: Edições O Serrano, 1973.
- CARVALHO, Vladimir de Souza. **Vila de Santo Antônio de Itabaiana**. Aracaju: J. Andrade, 2009.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além de pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2003. p. 59-79.
- FORTUNA, Carlos. **Por entre as ruínas da cidade: o patrimônio e a memória na construção das identidades sociais**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1995.
- FREIRE, Felisbelo. **História de Sergipe - 1575-1855**. Rio de Janeiro: Typographia Perserverança, 1891.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 5-28.
- HOORNAERT, Eduardo Et al. **História da Igreja no Brasil**. 4. ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Paulinas, 1992.
- LE GOFF, Jacques. Monumento/Documento. In: **História e memória**. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1994. p. 535-549
- LEITE, Serafim. Sergipe Del Rey. In: **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1945. Vol. 5. p. 316-327.
- LIMA, J. Fraga. Ainda em Itabaiana. In: **Minha passagem pela vida**. Aracaju: J. Andrade, 1983.
- LIMA JÚNIOR, Francisco Antônio de Carvalho. Monographia Historica do Municipio de Itabayana. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**. Aracaju, vol. II, n. 6, 1914. p. 128-149.
- LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. **Arquitetura Sergipana do Açúcar**. Aracaju: Aracaju: s/d, 1999.
- MACHADO, Maria Santos. **Agricultura e irrigação: memórias do perímetro irrigado Jacarecica I, Itabaiana (1987-2002)**. Monografia (Licenciatura em História). Itabaiana: Universidade Federal de Sergipe, 2002. p. 46-59.

MORENO, Diogo de Campos. Capitania de Sergipe Del Rey. **Livro que dá razão ao Estado do Brasil**. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: INL, 1968. p. 49-50.

MEDINA, João. A Toponímia - local de memória. In: MATOS, Álvaro; RASGA, Raul (coord.). **Primeiras jornadas de História regional e local (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)**. Lisboa: Colibri, 1993. p. 35-43.

NUNES, Maria Thétis. **Sergipe Colonial II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

OLIVEIRA, Joaquim José de. Simão Dias. Histórias perdidas. *In: Jornal de Sergipe*. Aracaju, n. 99, 02 nov. 1867.

OMEGNA, Nelson. **A cidade colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

PITA, Sebastião da Rocha. **Historia da America Portuguesa**, desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil e setecentos e vinte e quatro. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1730.

RABELO, J. **Almas torturadas**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1967

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SEBRÃO SOBRINHO [José Sebrão de Carvalho]. **Fragmentos da História de Sergipe**. Aracaju: Regina, 1972.

SEBRÃO SOBRINHO [José Sebrão de Carvalho]. **Fragmentos de histórias municipais e outras histórias**. Aracaju: Instituto Luciano Barreto Junior, 2003.

UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural** (Paris, 17 de outubro a 21 novembro de 1972). Paris: UNESCO, 1972. Art. 1.

DAS RUAS PARA O MUSEU: A MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL CARIOCA BATE-BOLA

Natasha Ferrão Coutinho⁴¹

RESUMO

O artigo pretende refletir sobre os caminhos da musealização da manifestação carnavalesca conhecida como desfile de Bate-bola, declarado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, como Patrimônio Cultural Carioca, por meio do Decreto Municipal nº 35.134/2012. Será feita uma análise do ato de musealizar um patrimônio cultural de natureza imaterial registrado por um suporte material, uma fotografia artística, exibida na atual exposição de longa duração do Museu do Pontal, instituição museológica de arte popular brasileira, fundado no Rio de Janeiro, em 1995. Para a elaboração da pesquisa deste artigo, a autora visitou as dependências e exposição de longa duração da antiga sede do Museu Casa do Pontal (2011) e a nova sede do Museu do Pontal, em março de 2023, situada na Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio de Janeiro, e acessou os *websites* antigo e atual do Museu. Previamente, a autora teve a oportunidade de visitar a sede anterior do Museu Casa do Pontal (2011), por isso, foi possível fazer uma análise comparativa do novo momento da instituição, cujas instalações foram transferidas do bairro do Recreio dos Bandeirantes para o bairro da Barra da Tijuca, ambos na Zona Oeste do Rio de Janeiro, em 2021.

Palavras-chave: Museus. Patrimônio imaterial. Musealização. Bate-bola.

ABSTRACT

The article intends to reflect on the ways of musealization of the carnival manifestation known as the Bate-bola parade, declared by the City of Rio de Janeiro, as Carioca Cultural Heritage, through Municipal Decree no. 35.134/2012. An analysis will be made of the act of musealizing cultural heritage of an intangible nature recorded by a material support, an artistic photograph, exhibited in the current long-term exhibition at the Pontal Museum, a museological institution of Brazilian popular art, founded in Rio de Janeiro, in 1995. To prepare the research for this article, the author visited the facilities and long-term exhibition of the old headquarters of the Casa do Pontal Museum (2011) and the new headquarters of the Pontal Museum in March 2023, located in Barra da Tijuca, West Zone of Rio de Janeiro, and accessed the Museum's old and current websites. Previously, the author had the opportunity to visit the previous headquarters of the Museu Casa do Pontal (2011), therefore, it was possible to make a comparative analysis of the new moment of the institution, whose facilities were transferred from the Recreio dos Bandeirantes neighborhood to the neighborhood of Barra da Tijuca, both in the West Zone of Rio de Janeiro, in 2021.

⁴¹ Doutoranda e Mestra em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST, é bacharel em Museologia pela mesma Universidade. Segue sua pesquisa sobre roupas musealizadas com o título de tese “Conexão Paris-Manhattan-Rio: As criações de Lilly Daché nos acervos de vestuário e acessórios de cabeça da Casa Museu Eva Klabin e Museu Carmen Miranda”. Atua como pesquisadora convidada do Grupo de Estudos de Figurino de Teatro, parceria entre a Escola de Museologia e a Escola de Teatro da UNIRIO, além de ser produtora de conteúdo do perfil no Instagram Conversa de Acervo (@conversacervo) da UNIRIO. E-mail: natasha.coutinho@edu.unirio.br; ORCID ID 0009-0008-5673-5889.; o trabalho não recebeu nenhum tipo de financiamento de órgão de fomento.

Keywords: Museums. Intangible heritage. Musealization. Bate-bola.

Introdução

O assunto escolhido no campo do conhecimento da Museologia, a musealização, especificamente de uma manifestação carnavalesca de natureza imaterial, por meio de um suporte material, será o tema central abordado no artigo. Pretende-se apresentar as nuances e aspectos próprios da musealização do patrimônio cultural imaterial de uma instituição museológica voltada às artes e tradições populares brasileiras, bem como sua presença em uma coleção museológica, tendo seu registro capturado por meio de uma fotografia artística. A partir deste estudo de caso, serão feitas reflexões da relação entre musealização e práticas de preservação da arte popular brasileira, nesse referido Museu, desde sua inauguração (1995), a mudança de sede (2021), até os dias atuais (2023).

Fragmentos das experiências de viagem: memórias e lembranças de um colecionador

Para a elaboração da pesquisa, deste artigo, a autora visitou as dependências e exposição de longa duração da nova sede do Museu do Pontal em março de 2023, situada na Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio de Janeiro, e acessou os *websites* antigo e atual do Museu. Previamente, a autora teve a oportunidade de visitar a sede anterior do Museu Casa do Pontal (2011), por isso, foi possível fazer uma análise comparativa do novo momento da instituição, cujas instalações foram transferidas para a Barra da Tijuca em 2021.

A antiga sede do Museu do Pontal se situava na residência do colecionador de artes e tradições populares brasileiras, o artista plástico francês, Jacques Van de Beuque (1922-2000). Por conta deste fato, o antigo espaço museológico tinha o título de Museu Casa do Pontal. Com a transferência para uma nova sede, em outro bairro da mesma cidade, inaugurado em 2021, retirou-se a palavra Casa do título da instituição, e por não se tratar mais de uma casa, manteve-se o título Museu do Pontal.

Jacques Van de Beuque (1922-2000), artista plástico francês veio da Europa para o Brasil na década de 1940, de acordo com o *website* da instituição em 1946, “[...] o jovem pintor Jacques Van de Beuque após fugir de um campo de trabalho forçado na Alemanha, onde ficou por dois anos, decide sair da Europa e viaja para o Brasil,

incentivado pelo pintor Cândido Portinari.⁴² A coleção de arte popular brasileira do Museu foi formada a partir das aquisições e seleções feitas por Jacques ao longo de quarenta anos em viagens ao interior do Brasil. Em 1951, ele se interessou pela arte popular brasileira e, assim, iniciou sua coleção. Em pesquisa no *website* da Instituição afirma-se que em 1951, “Jacques vai a Recife, em Pernambuco, e conhece Mestre Vitalino e outros artistas de Caruaru. O ex-aluno de Belas Artes impressiona-se com pequenos bonecos de barro, que contam a vida do homem do sertão pernambucano. Inicia sua coleção”⁴³.

A questão da musealização do patrimônio cultural carioca, o desfile dos Bate-bola, será trabalhada posteriormente no texto, bem como a aquisição da obra, registrada por meio de captura fotográfica dessa manifestação carnavalesca. Neste primeiro momento do artigo, iremos nos concentrar na relação do colecionador Jacques Van de Beuque e a reunião de sua coleção selecionada durante quarenta anos de sua vida.

Qual seria a possível motivação de coletar esses trabalhos de arte popular brasileira, para posteriormente dar origem a uma coleção particular feita por Jacques Van de Beuque? Estaria relacionada à fatores intrínsecos das experiências de viagem de um homem europeu em um país estrangeiro, contemplando suas memórias construídas em um lugar antes desconhecido? Quais critérios estariam relacionados à criação de uma narrativa ligada às memórias e lembranças na condição de viajante? Ou não houve critérios intencionais para a formação desta coleção?

De acordo com a pesquisadora e autora do livro “O mundo da arte popular brasileira” e ex-diretora do Museu Casa do Pontal Ângela Mascelani, o interesse de Jacques Van de Beuque pela arte popular brasileira se deu de maneira não intencional, segundo ela “O descobrimento da arte popular deu-se meio ao acaso. Contratado por uma empresa aérea (SAS) para fazer as vitrines de suas lojas em todo o país, chega a Recife, PE, e logo se encanta com os bonequinhos de barro feitos pelos artistas e artesãos à vista de qualquer um.” (MASCELANI, 2012, p.3)

A relação que Van de Beuque desenvolveu com a arte popular brasileira e suas cenas do cotidiano; histórias; religião e festas seria puramente relacional e afetiva, uma

⁴² Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/hist%C3%B3rico>. Acesso em: jul. 2023.

⁴³ Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/hist%C3%B3rico>. Acesso em: jul. 2023.

descoberta deste mundo popular ainda desconhecido como assinala a escritora mencionada: “Jacques Van de Beuque não se interessa, à princípio, senão pela aquisição de obras “que tocam sua sensibilidade”, voltando seu interesse para suas qualidades estéticas, sem preocupar-se em situá-las hierarquicamente no campo das artes, do artesanato ou da manufatura.” (MASCELANI, 2012, p.3

Essas aquisições poderiam não estar relacionadas ao seu prévio conhecimento sobre arte, pois estudou Belas Artes em Valenciennes e Lyon na França, circulou em meio artístico sendo amigo do pintor Cândido Portinari e recém-chegado ao Brasil em 1946 trabalhou colorindo alguns projetos do célebre paisagista Roberto Burle Marx.

Para o antropólogo José Reginaldo Gonçalves, “basicamente, toda e qualquer ‘coleção’ pressupõe situações sociais, relações sociais de produção, circulação e consumo de objetos, assim como diversos sistemas de ideias e valores e sistemas de classificação que as norteia” (2007, p. 24, grifo do autor). Esses “sistemas de ideias e valores e sistemas de classificação” (GONÇALVES, 2007), que direcionam o ato de formar uma coleção, é reverberado em um dos textos do *website*, da antiga sede do Museu do Pontal, ao publicarem uma frase do escritor português, ganhador do prêmio Nobel de Literatura, José Saramago, no qual ao visitar o museu em 2000, declarou suas impressões com relação à coleção e natureza da instituição dizendo: “Como é que um homem de outra cultura, um dia desembarca aqui e reúne essas obras tão fortes, tão significativas da cultura do povo brasileiro. O que se reuniu no Museu Casa do Pontal é inimaginável”.⁴⁴

Com essa declaração, podemos nos indagar, o que se reuniu nesta coleção seria “inimaginável” para quem? Já, a escritora Ângela Mascelani argumenta que em um panorama de destruição em diversos campos ocasionadas pelas duas Grandes Guerras do século XX, Van de Beuque possuía uma “[...] situação internacional de fundo que estimulava um olhar mais aberto não só para as artes como para a identificação e preservação de outras culturas. O mundo ocidental concluí acordos de paz, após uma guerra sangrenta onde o patrimônio cultural europeu sofrera perdas irreparáveis: pilhagem, dispersão, tráfico de bens ou mesmo sua destruição.” (MASCELANI, 2012, p.6).

⁴⁴ Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/hist%C3%B3rico#>. Acesso em: jul. 2023.

Tanto a citação do antropólogo, como a afirmação de Saramago, e da escritora Mascelani apontam para o caminho de reflexão sobre algumas ideias que norteiam e legitimam a formação de uma coleção e o conceito de colecionismo difundido na Europa Ocidental, a partir da Idade Moderna. A ideia que remonta o histórico do colecionismo, iniciado no século XV, a reunião de relíquias, exemplares únicos e inéditos de terras distantes “descobertas” pelos seus pioneiros e desbravadores europeus. Como assinala o filósofo e historiador Krzysztof Pomian, “as expedições que voltam dos países longínquos trazem, com efeito, não só mercadorias altamente vantajosas, mas também um novo saber [...]” (1984, p. 77).

Como pontua o historiador, os artefatos coletados por Van de Beuque, no decorrer de quatro décadas, em diversas partes do território brasileiro, teriam sido “recolhidos não pelo seu valor de uso, mas por causa do seu significado, como representante do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas?” (POMIAN, 1984, p. 77). Similar a esse pensamento, José Reginaldo afirma que, ao “acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos [...]” (GONÇALVES, 2007, p. 15). Pensamento corroborado pela escritora Mascelani “Percorrendo o Mercado S. José, em Recife, PE, onde concentram-se os artistas, Van de Beuque entra em contato com um novo mundo, que o faz refletir sobre a arte e as múltiplas maneiras pelas quais ela se apresenta. Surpreende-se com as diferentes expressões de cada “boneco” [...]” (MASCELANI, 2012, p.3)

Entende-se que, ao serem deslocados de seus locais geográficos de origem, nas formas físicas, que geraram esses produtos (natureza material), também foram transportados elementos contextuais de tradições técnicas interligados ao plano das ideias (natureza imaterial). De acordo com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, não existiria um objeto da cultura material sem o pensamento que faz a sua criação (UNESCO, 2003).

No Brasil, a legislação sobre o patrimônio cultural remonta aos anos 1930, quando o país passou pelo que, poderíamos afirmar, “processo de integração nacional” com o aprofundamento do que seria a construção de uma “brasilidade”. Uma das

iniciativas pioneiras do reconhecimento do patrimônio imaterial brasileiro é observado no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que, no artigo 1º, institui o PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura, “com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor [visando] promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais” (BRASIL, 1937).

Outra ação que, podemos citar, em função do patrimônio imaterial é encontrada na Constituição Federal de 1988, no artigo 216,⁴⁵ no qual expandiu o sentido de Patrimônio Cultural Brasileiro, abrangendo as expressões da cultura popular e os bens materiais que formam o patrimônio intangível. Além dessas leis e decretos citados, uma série de documentos e recomendações acerca do patrimônio imaterial foram sendo elaborados e divulgados ao longo das décadas subsequentes.

Reconhecidos, enquanto patrimônios materiais e imateriais, os artefatos da arte popular brasileira ultrapassam os limites de uma coleção particular, sendo incorporados a um espaço institucionalizado de finalidade pública, o “museu tradicional”, caracterizado por ser um “espaço arquitetônico musealizado, contendo coleções” (SCHEINER, 1998, p. 40). Para os teóricos da Museologia, André Desvallées e François Mairesse, ao ser incorporado à um museu, tal objeto “assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica” (2013, p. 55).

Ao serem incorporados a um espaço institucional, esses objetos foram submetidos à musealização, processo específico do campo da Museologia, que estabelece um “estatuto museal”, um outro caráter, uma nova qualidade que é a musealidade, uma condição peculiar do campo museológico (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013).

A musealização é processo que pode se dar in-loco, ou seja, os bens permanecem em seus locais originais e a operação se estabelece por meio de ações tais como registro, documentação e educação patrimonial, elementos fundamentais

⁴⁵ “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver [...]” (BRASIL, 1988).

presentes nas práticas éticas dos museus. No caso dos museus de território e ecomuseus, nem sempre os objetos musealizados são separados ou suspensos de sua realidade original. No caso abordado no texto tratamos de uma coleção que de acordo com a escritora Mascelani:

Independentemente das denominações, a coleção de Jacques Van de Beuque vai se estruturar a partir de seu interesse pelo contato com os artistas e pela contínua descoberta de objetos, a seu ver, criativos e “instigantes”. As seguidas aquisições levaram-no a conhecer melhor o próprio país que adotara, estimulando-o a percorrer pequenas cidadezinhas do interior em busca de tal e qual artista, de quem ouvira falar ou de quem vira alguma obra.” (MASCELANI, 2012, p.11).

O contínuo contato e reunião desses objetos ao longo dos 40 anos de coleta em viagens revelou um admirador da cultura e arte popular brasileira que veio a se tornar colecionador. Como relata Van de Beuque em entrevista concedida para o canal educativo TVE:

Não sei se fui obsessivo. Mas que andei a procura, andei. Meu interesse sempre foi o de usufruir da beleza das peças que encontrava. Eu as comprei para mim, sem jamais imaginar como finalidade a criação de um espaço público. Essa ideia tem uns 7 ou 8 anos, no máximo, e faz parte de um amadurecimento pessoal (BEUQUE, 1993).

As definições de coleção por diversas que sejam, podem estar entrelaçadas com a prática museológica da musealização, ou não, porque nem sempre os objetos musealizados são separados ou deslocados de sua realidade original, como citamos anteriormente.

Para Marília Xavier Cury, professora de Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP) “Musealizar consiste em um processo que parte da aquisição e chega na comunicação.” (CURY, 1999, p. 50). Em nossa abordagem estamos tratando de uma coleção que foi reunida a partir de objetos que foram deslocados de sua realidade original e foram alocados em outro contexto, segundo a mesma autora “[...] musealizar significa a ação consciente de preservação.” (CURY, 1999, p. 50).

Tratando deste assunto, a pesquisadora da área da museologia e documentação museológica Renata Cardozo Padilha assinala:

O significado atribuído ao objeto diz respeito à finalidade do museu, podendo variar conforme a tipologia com a qual a instituição se apresenta. Por exemplo, um mesmo objeto em museus de tipologias

diferentes (antropológico, histórico, artístico, entre outros) terá suas funções e sentidos destacados de modo diferenciado, dependendo do contexto representado e valorizado pelo museu que o adquiriu. (PADILHA, 2014, p. 19)

Mesmo que de maneira instintiva, a ideia de reunião desses objetos coletados em viagem teve seu destino final uma instituição museológica e sua comunicação através de exposições, publicações e eventos. Corroborando com este pensamento Marília Xavier Cury pontua que:

Os objetos selecionados para uma exposição são, na verdade, escolhidos (valorados) como suporte material de valores e significados que estarão presentes na exposição. É a materialização de uma poesia, é dar forma a um conceito através de objetos, é selecionar um objeto que sustente, em sua materialidade, uma ideia. (CURY, 1999, p. 54).

De viagens ilustradas através de objetos até uma coleção museológica

Situado entre o Maciço da Pedra Branca e a Prainha na Zona Oeste do Rio de Janeiro, no Recreio dos Bandeirantes, o Museu Casa do Pontal foi instalado em um sítio de 12.000 m², próximo à Barra da Tijuca. O Museu Casa do Pontal de acordo com a escritora Mascelani foi:

Tombado em 1989 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro, recebeu em 1996, o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que o reconheceu como “melhor iniciativa no país em prol da preservação histórica e artística de bens móveis e imóveis”. (MASCELANI, 2012).

O uso original da propriedade foi de fato da residência do colecionador e sua família, pois ao se estabelecer no Brasil se casou aqui e constituiu uma família. Essa abertura de um acesso de uma coleção particular em pública é explicitada no pensamento da teórica da área da museologia Waldisa Rússio Guarnieri quando assinala:

Quando musealizamos objetos e artefatos com as preocupações de documentalidade e de fidelidade, procuramos passar informações à comunidade; ora, a informação pressupõe conhecimento (emoção/ razão), registro (sensação, imagem, ideia) e memória (sistematização de ideias e imagens e estabelecimento de ligações). (GUARNIERI, 2012, p. 205)

A incorporação da coleção particular de Van de Beuque ocorre em 1995, quando inaugura-se, na antiga casa do colecionador, o Museu Casa do Pontal, para exibir sua coleção de maneira pública. As obras de cerca de 200 artistas compostas por cerca de

8.000 peças que datam da segunda metade do século XX formaram a coleção do Museu Casa do Pontal. De acordo com a ex-diretora do museu e escritora Mascelani, para Van de Beuque ao escolher suas peças para aquisição:

Manteve o foco nos aspectos plásticos, não prevalecendo como critério de aquisição o valor histórico, folclórico ou cultural e sim seu gosto pessoal; buscou o raro, o inacessível, não se contentando com o que estava à mão. Privilegiou a aquisição direta dos objetos, fazendo sempre que possível contato com os artistas e procurando conhecê-los. (MASCELANI, 2012, p.14).

Em decorrência de constantes inundações ocasionadas pelas fortes chuvas típicas do verão carioca, no entorno da antiga sede, o Museu Casa do Pontal sofreu forte impacto em seu entorno e edificação no geral e teve seu acervo posto em perigo de conservação e até perda. Como relata Lucas Van Der Beuque, neto de Jacques Van de Beuque ao Jornal o Globo em março de 2020.

Na época denunciámos à Secretaria do Meio Ambiente, achávamos que se tratava de um aterro irregular. Contratamos o serviço da Coppe/UFRJ para avaliar a situação, e eles avisaram que a gente precisava ficar atento. Foi quando alagou a primeira vez — relembra Lucas. — Um ou dois anos depois vimos um anúncio em algum jornal e entendemos que se tratava de construções em volta da gente. (BEUQUE, 2020)

A construção de condomínios no entorno do Museu Casa do Pontal provocou a necessidade de mudança de sede, como discorre matéria do jornal Folha de São Paulo de 30 de setembro de 2021:

Há uma década, começou a ser erguido nos arredores da antiga sede, no Recreio dos Bandeirantes, na zona oeste do Rio de Janeiro, um grande condomínio para as Olimpíadas. Como o empreendimento foi feito sobre um aterro, a Casa do Pontal, no mesmo bairro, acabou ficando um metro e meio abaixo do nível da rua. Desde então, as inundações se tornaram frequentes. (FOLHA DE S. PAULO, 2021)

Após um bem-sucedido programa de financiamento coletivo, o Museu Casa do Pontal é transferido para uma nova sede, Museu do Pontal, se distanciando dos perigos das inundações e comprometimento da conservação e preservação de seu acervo como noticiou o jornal Folha de São Paulo em 30 de setembro de 2021: “O museu reabre com seis exposições, uma delas em homenagem a Jacques Van de Beuque, designer francês que fundou a instituição em 1976. Formado por mais de 9.000 obras, das quais 2.000 estarão em exposição [...]” (FOLHA DE S. PAULO, 2021).

A musealização da folia, direito à memória, direito à cidade

Ao visitar a exposição de longa duração e os *websites* da antiga (2011) e nova (2023) sede do Museu, percebeu-se que, junto da mudança do endereço do Museu do Pontal, podemos refletir acerca de uma possível reformulação dos processos museológicos dentro da instituição, como a musealização e comunicação de seu acervo. Tomando como base o que o museólogo e pesquisador Bruno Brulon categoriza como um tipo de “musealização em estado de processo” (SOARES, 2015), a coleção do Museu do Pontal, atualmente, também pode ser investigada como um possível caso que passa por uma reformulação no seu “processo de atribuição de valor” (SOARES, 2012) sendo que “[...] musealizar é dar forma a um conceito através de objetos.” (CURY, 1999)

Essa “musealização em processo” (SOARES, 2015) pode ser, talvez, revelada na aquisição de um novo item da coleção, quando um Museu, com temática de arte popular brasileira, que conta com mais de 9.000 obras oriundas de Estados diferentes, opta por adquirir uma fotografia artística, que registra um patrimônio imaterial local, especificamente da cidade do Rio de Janeiro.

Este fato observado, pode ser visto como um caso de legitimação institucional de uma manifestação local, oriunda do estado do Rio de Janeiro, especificamente a mesma região do Museu, Zona Oeste Carioca. No mês de maio de 2022, o Museu do Pontal dedicou-se a uma programação voltada à Zona Oeste, promovendo, nesse encontro, a celebração da potência cultural de três turmas de “Bate-bolas”. Também produziu *lives*, como a de título Bate-bolas: reinventando a tradição. No evento virtual, pretendeu-se discutir a complexidade dos personagens dinâmicos desse tipo de manifestação popular carnavalesca.⁴⁶

O “Bate-bola” ou “Clóvis” é uma tradicional fantasia popular carnavalesca usada e difundida nos carnavais dos bairros das zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro. O uso do traje reconhecidamente associado à brincadeira e/ou desfile, individualmente ou em grupos organizados, atravessou a primeira metade do século XX perdurando até os dias atuais. Para Aline Pereira, professora e mestra em Artes pelo

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dyc--dqB2dA>. Acesso em: jul. 2023.

Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que pesquisa as turmas de “Bate-bola” do carnaval carioca, desde 2006, há evidências do surgimento da fantasia antes da década de 1930.

Segundo a pesquisadora, um exemplo dessa evidência encontra-se na crônica “O clovis”, assinada por Jacintho, publicada na *Revista Fon Fon*, em 11 de fevereiro de 1928. Sobre a origem da fantasia e o relato da crônica, ela assinala: “O ‘clóvis’ da crônica é um fantasiado que se traça de ‘panos de cores vivas’ costurados uns aos outros pelo próprio folião, e que, unidos, constituem uma peça ‘sem forma definida” (PEREIRA, 2008, p. 39, grifo da autora).

Autora da dissertação de título *Tramas simbólicas: a dinâmica das turmas de bate-bolas do Rio de Janeiro*, a pesquisadora Aline Pereira (2008) assinala em seu trabalho que os Bate-bolas são percebidos a partir de visões distintas: uma visão geral; dos pesquisadores os Bate-bolas vistos por eles mesmos e sua presença na contemporaneidade.

Além dos aspectos de natureza coletiva dos grupos de foliões como assinala (PEREIRA, 2008), tais como: o emblema; seu hino; lema; bandeirão; camiseta e elementos diversos existe a manifestação cultural inserida nas demandas culturais do mundo contemporâneo, os avanços da tecnologia e mutações ocorridas na cultura urbana local, regional e global. Pontua que a manifestação carnavalesca é:

predominantemente aberta às influências e que mesmo as turmas de bate-bolas que se dizem mais tradicionais e conservadoras incorporam, em maior ou em menor escala, elementos do cotidiano. É possível encontrar tecnologia de ponta da indústria de estampa sendo empregada na execução das fantasias ou ainda a gravação em estúdio de músicas elaboradas. (PEREIRA, 2008).

Além de todas as considerações feitas em seu trabalho, (PEREIRA, 2008) deixa em aberto questões sobre a origem fiel da manifestação e qual bairro exato o desfile dos Bate-bolas teria sido originado. O que a autora discorre sobre a mutação constante da manifestação inserida na cultura de acelerada modificação e excesso de informação do mundo contemporâneo. Além do surgimento de grupos de Bate-bolas integrados somente por mulheres, hoje existem grupos estritamente femininos.

Por meio do Decreto Municipal nº 35.134/2012, a manifestação carnavalesca do “Bate-bola” ou “Clóvis” foi declarada pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural Carioca.⁴⁷ Apesar do decreto não mencionar a natureza de imaterialidade dessa manifestação cultural, consideramos a coexistência da materialidade por meio do artefato, a fantasia do “bate-bola” com seus elementos agregados, e as representações imateriais dos desfiles e performances dos foliões.

A fantasia carnavalesca do “bate-bola” está totalmente interligada aos saberes tradicionais e modos de expressão artística, de acordo com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial:

O “patrimônio cultural imaterial” [...] se manifesta em particular nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais (UNESCO, 2003).

Embora possamos encontrar o desfile de “bate-bola” em grandes cidades, como o Rio de Janeiro, essa manifestação cultural ocorre, com maior frequência, em ambientes suburbanos. No âmbito do mundo contemporâneo, as demandas do sistema capitalista, as reconfigurações da malha urbana e as novas dinâmicas sociais da cidade do Rio de Janeiro poderão ser de obstáculos para o processo de continuidade dessa manifestação cultural. Para o escritor, museólogo e poeta Mário de Souza Chagas com relação a esta questão:

O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. Por tudo isso, interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles e a partir deles. (CHAGAS, 2009, p.52)

Corroborando com este pensamento de (CHAGAS, 2009) a escritora do livro *Pode o subalterno falar?* a pesquisadora indiana de estudos e teorias sobre o pós-colonialismo Gayatri Chakravorty Spivak exorta que “Devemos acolher também toda recuperação de informação em áreas silenciadas, como está ocorrendo na

⁴⁷ “Art. 1º Ficam declarados Patrimônio Cultural Carioca os Grupos de Foliões Carnavalescos denominados “Clóvis” ou “Bate-bolas”, recorrentes durante o período de carnaval em áreas suburbanas e em desfiles no Centro do Rio de Janeiro, nos termos do art. 4º, § 1º do Decreto 23.162, de 21 de julho de 2003” (RIO DE JANEIRO, 2012).

antropologia, na ciência política, na história e na sociologia [...]” (SPIVAK, 2010, p.57).

Nesse caso específico, mantém-se atuante devido às relações colaborativas que, muitas vezes, o espaço urbano desconfigurou, como as redes de sociabilidade entre comunidades, vizinhos e familiares. Prosseguindo com esta ideia De acordo com Mário Chagas:

Se, por um lado, marcar o território pode significar a criação de ícones de memória favoráveis à resistência e à afirmação dos saberes locais diante de processos homogeneizadores e globalizantes, por outro, assumir a volatilidade desse território pode implicar a construção de estratégias que favoreçam a troca, o intercâmbio e o fortalecimento político-cultural dos agentes museais envolvidos. Mário Chagas (2009, p.52)

Essas relações, aparentemente “desconfiguradas” na nova dinâmica urbana, mantém de certa maneira essa tradição cultural.

Considerações finais

No artigo, pretendemos refletir sobre os caminhos da musealização de um patrimônio cultural de natureza imaterial, oriundo da própria cidade, que sedia o Museu do Pontal, contemplando uma possível mudança de paradigma na formação e aquisição de itens da coleção. No caso, quando se adquire uma obra, um registro material de uma manifestação cultural imaterial, reconhecida como algo popular, mas que não é oriunda de estados do interior do Brasil, como a maioria dos objetos da coleção do museu. A aquisição da fotografia artística, de Ratão Diniz, alusiva ao Carnaval de Marechal Hermes (2016), no Rio de Janeiro, e sua exibição na atual sede do Museu, pode vir a representar também um novo olhar para essa coleção, ou seja, um olhar regional e local; que não desloca o pensamento às localidades distantes, do interior brasileiro e de difícil acesso, como remonta o início da coleção por Jacques Van de Beuque. Depois de quarenta anos de composição da coleção, mudança de sede museal e novas aquisições, a legitimação, a difusão e o acesso daquilo que se reconhece como arte e tradição popular, tornou-se acessível e sendo comunicado em um âmbito local, também pensado como regional.

Referências

Baraúnas, n° 2, V. 1, jan/jun, 2024. ISSN- 2965-3053

BEUQUE, Jacques Van. Entrevista veiculada na série “Os colecionadores”, produzida pela Rede de Televisão Educativa, TV-E.

BRASIL, **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: jul. 2023.

BRASIL. **Constituição de República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: jul. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%203.551%2C%20DE%204,Imaterial%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias. Acesso em: jul. de 2023.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: jul. 2023.

CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. – Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009. 258 p. – (**Coleção Museu, memória e cidadania**).

CURY, Marília Xavier (a). Museu, filho de Orfeu. In: **VIII Encontro Regional do ICOFOM LAM: Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. Coro, Venezuela, 1999.

DESVALÉES, André. e MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Trad. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. “Teorias antropológicas e objetos materiais”. In: GONÇALVES, J. (Org.). **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: **Comitê Brasileiro do ICOM**, 2010.

Inundado pela chuva, Museu Casa do Pontal faz campanha por nova sede, **O Globo**, Rio de Janeiro, 03, março, 2020, O Globo Cultura. disponível em:

Baraúnas, n° 2, V. 1, jan/jun, 2024. ISSN- 2965-3053

<https://oglobo.globo.com/cultura/inundado-pela-chuva-museu-casa-do-pontal-faz-campanha-por-nova-sede-24281820>. Acesso em: setembro de 2023.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória, **Congresso Anual do ICOFOM – Museologia e Memória**. Paris, Zagreb, 18 de Fevereiro de 1997. [Tradução de Tereza Scheiner].

MUSEU CASA DO PONTAL. **Histórico**. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/hist%C3%B3rico>. Acesso em: jul. 2023. Museu do Pontal abre nova sede no Rio após sofrer por dez anos com inundações. **Folha de São Paulo**, 11, março, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/museu-do-pontal-abre-nova-sede-no-rio-apos-sofrer-por-dez-anos-com-inundacoes.shtml>. Acesso em: setembro de 2023.

MUSEU DO PONTAL. **Colorindo uma fantasia de bate-bola**. Disponível em: <https://museudopontal.org.br/programacao-anterior/colorindo-uma-fantasia-de-bate-bola-28-de-maio/>. Acesso em: jul. 2023.

MUSEU DO PONTAL. **Exposição**. Ração Diniz, Tiago Jardim com seu bate bola da turma Vila Eugênia no Carnaval de Marechal Hermes, Rio de Janeiro fevereiro de 2016. Fotografado pela autora em: mar. 2023.

MUSEU DO PONTAL. **Exposição**. Turma estrelas da favela do Muquiço em ônibus locado para levar para brincar o Carnaval em outros bairros da cidade do Rio de Janeiro. Marechal Hermes, Rio de Janeiro, fevereiro de 2016. Fotografado pela autora em: mar. 2023.

MUSEU DO PONTAL. **Oficina de máscaras de bate-bola**. Disponível em: <https://museudopontal.org.br/programacao-anterior/oficina-de-mascaras-de-bate-bola-4-de-fevereiro/>. Acesso em: jul. 2023.

PADILHA, Renata Cardozo. Documentação Museológica e gestão de acervo. Florianópolis: FCC, 2014. (**Coleção Estudos Museológicos**; v. 2.).

PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. **Tramas simbólicas**: a dinâmica das turmas de bate-bolas do Rio de Janeiro. 2008. 185 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 1, p. 51-86, 1984.

REVISTA MUSEU. **Museu do Pontal faz o encontro virtual “Bate-bolas: reinventando a tradição”**. 2022. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/14299-27-05-2022-museu-do-pontal-faz-o-encontro-virtual-bate-bolas-reinventando-a-tradicao.html>. Acesso em: jul. 2023.

RIO DE JANEIRO (Cidade). **Decreto nº 35.134, de 16 de fevereiro de 2012**. Declara Patrimônio Cultural Carioca os Grupos de Foliões Carnavalescos denominados “Clovis” ou “Bate-bolas”. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4108329/17DECRETO35134GruposdeFoliosCarnavalescosdenominadosClovisouBatebolas.pdf>. Acesso em: jul. 2023.

SCHEINER, Teresa Cristina. **Apolo e Dionísio no templo das musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SOARES, Bruno Brulon. Caminhos modernos da musealização: a fabricação da musealia no Ocidente. **Revista Tempo Amazônico**, Macapá, v. 3, n. 1, jul./dez. 2015.

SOARES, Bruno Brulon. **Máscaras guardadas: musealização e descolonização**. 2012. Tese (Doutorado em antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFGM, 2010.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. 2003. Disponível em: <https://pt.unesco.org/fieldoffice/brasil>. Acesso em: jul. 2023.

YOUTUBE. Museu do Pontal. **Bate-bolas: reinventando a tradição**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dyc--dqB2dA>. Acesso em: jul. 2023.

O PATRIMÔNIO DOCUMENTAL DE JAIME CAVALCANTI DINIZ COMO RECURSO PARA A INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA: DELINEAMENTOS ACERCA DO NASCIMENTO DO CURSO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE

Wheldson Rodrigues Marques⁴⁸

RESUMO

Este artigo apresenta um exercício de reflexão sobre a categoria do patrimônio documental como recurso para a pesquisa científica no campo da história. A partir da documentação constituída em razão da trajetória do musicólogo Pe. Jaime Cavalcanti Diniz, realizamos uma leitura preliminar acerca do nascimento do curso de Música da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco, estudo que avança na medida em que esses objetos de memória se apresentam como meios para compreendermos as relações entre o processo de gestação e formalização do curso e certos elementos da trajetória de Jaime Diniz, um dos seus fundadores e primeiro diretor nomeado. A documentação selecionada se apresenta como bem patrimonial relacionado a práticas culturais no campo da música. Inclui a correspondência remetida ao sacerdote, incorporada à Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, no Instituto Ricardo Brennand, assim como fotografias, textos de jornal, entre outras fontes. Elementos da formação intelectual do padre aliados à articulação das suas redes de sociabilidade foram fundamentais para que Diniz alcançasse a posição de primeiro diretor do curso, o que ao mesmo tempo colaborou para o desenvolvimento de culturas, práticas e saberes musicais locais e garantiu a construção e manutenção de um lugar de destaque e prestígio social no campo da musicologia, do ensino e da pesquisa em música no Brasil, fatores que concorreram para a posterior patrimonialização do seu arquivo pessoal.

Palavras-chave: Patrimônio documental. Jaime Cavalcanti Diniz. Universidade do Recife. Escola de Belas Artes de Pernambuco. Curso de Música.

⁴⁸ Graduado em Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal de Pernambuco e mestre em Ciência da Informação pela mesma universidade. Pesquisador do Núcleo de Pesquisa e Documentação do Instituto Ricardo Brennand, atua em cooperação com a Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello. Integra os grupos de pesquisa: Patrimônio Musical no Brasil (PatriMusi), da UFPA, nas linhas *Estratégias para a salvaguarda, preservação, difusão, acesso e educação patrimonial e Diálogos interdisciplinares: atividade musical, memória coletiva e identidades em distintas vertentes teóricas*; o Núcleo Pernambucano de Investigação Musicológica (NuPIM), da UFPE, nas linhas *Acervos e fontes de pesquisa em musicologia/etnomusicologia e Biografia e História*; e o Núcleo de Estudos Musicológicos (NEMus), da UFBA, nas linhas *Musicologia, suas interfaces e processos inter- e multidisciplinares* e *Repertório Brasileiro de Documentação Musical e Musicográfica: Catalogação, Edição e Pesquisa*. Como pesquisador integrante do NEMus, é também colaborador do RISM-Brasil (*Répertoire International des Sources Musicales* no Brasil), na condição de catalogador de documentos musicográficos, e do Dicionário NEMus-UFBA. Estuda a trajetória, as práticas de pesquisa e documentação do musicólogo Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989). Campos de interesse: História da Ciência; Documentação; Arquivologia Relativa à Música; Musicologia Histórica; História Social da Música. E-mail: wheldson.rodrigues@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4333-8373>.

ABSTRACT

This article presents a reflection exercise on the category of documentary heritage as a resource for scientific research in the field of history. From the documentation constituted due to the trajectory of the musicologist Fr. Jaime Cavalcanti Diniz, we carried out a preliminary reading about the birth of the Music course at the School of Fine Arts of the University of Recife, now Federal University of Pernambuco, a study that advances as these memory objects present themselves as means to understand the relationships between the gestation process and formalization of the course and certain elements of Jaime Diniz's trajectory, one of its founders and first appointed director. The selected documentation presents itself as a heritage asset related to cultural practices in the field of music. It includes correspondence sent to the priest, incorporated into the José Antônio Gonsalves de Mello Library, at the Ricardo Brennand Institute, as well as photographs, newspaper texts, among other sources. Elements of the priest's intellectual formation allied to the articulation of his sociability networks were fundamental for Diniz to achieve the position of first director of the course, which at the same time contributed to the development of local musical cultures, practices and knowledge and ensured the construction and maintenance of a prominent and prestigious social place in the field of musicology, teaching and research in music in Brazil, factors that contributed to the subsequent patrimonialization of his personal archive.

Keywords: Documentary Heritage. Jaime Cavalcanti Diniz. University of Recife. School of Fine Arts of Pernambuco. Music Course.

Introdução

No presente artigo, apresentamos uma reflexão relacionada ao patrimônio documental constituído pelo musicólogo pernambucano Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989), que corresponde à documentação incorporada em 2002 à Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand⁴⁹, desde então denominada ACERVO PE. JAIME DINIZ, conjunto memorial representativo à produção do conhecimento histórico sobre nossas culturas musicais. Compreendemos esse acervo portanto como recurso para a pesquisa científica no campo da história. Nesse sentido, para a realização de um exercício de leitura acerca dos seus usos possíveis, estabelecemos um recorte temático e documental referente ao nascimento do curso de Música da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco). Com isso, damos também um primeiro passo no objetivo de compreender a relação desse e de outros processos com elementos da trajetória do padre. Diniz teve importante

⁴⁹ O Instituto Ricardo Brennand é uma instituição museológica situada na cidade do Recife, no bairro da Várzea. A sua biblioteca é atualmente coordenada por Juliana Santiago, bibliotecária que integra o quadro de profissionais do setor desde a sua fundação.

participação na fundação do curso, sendo inclusive o seu primeiro diretor – o que ao mesmo tempo o coloca como personagem central nesta discussão e em parte evidencia a legitimação dos documentos que acumulou ao longo da vida como *bem patrimonializado*⁵⁰. Ressaltamos desde já que, com esta iniciativa, não pretendemos mais que uma discussão em caráter exploratório: estudo preliminar e, em última instância, propositivo diante das possibilidades apresentadas pela análise documental. A pesquisa poderá ser ampliada, alcançando outros arquivos e fontes e, assim, exercer uma função ao menos provocativa, no sentido de instigar outros pesquisadores que eventualmente se interessem pelo tema.

A propósito do *corpus* de fontes de pesquisa, nos dedicamos a examinar documentos de gêneros diversos, principalmente aqueles que integram o ACERVO PE. JAIME DINIZ, além de fontes que nos ajudaram a compreender melhor os trânsitos do padre nos meios artístico e intelectual e as suas redes de relacionamento profissional. A seguinte documentação foi consultada:

- i. Cartas disponíveis no ACERVO PE. JAIME DINIZ;
- ii. Fotografias disponíveis no ACERVO PE. JAIME DINIZ;
- iii. Ofícios e demais comunicações institucionais remetidas pela Universidade do Recife, disponíveis no ACERVO PE. JAIME DINIZ;
- iv. Currículo de Jaime Cavalcanti Diniz disponível no ACERVO PE. JAIME DINIZ;
- v. Matérias de jornal disponíveis via Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional;
- vi. *Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Música – Canto (Perfil 9305-1)* da Universidade Federal de Pernambuco.

O recorte cronológico ficou estabelecido entre 1958 e 1961 e foi proposto por uma questão de ordem primária: segundo o site do Departamento de Música da UFPE, primeira fonte de informação que consultamos para a construção deste trabalho, os seus cursos (hoje são três – Bacharelado em Canto, Bacharelado em Instrumento e

⁵⁰ A expressão “patrimônio documental”, que permeia este artigo, não se limita aos documentos escritos em papel que encontramos nos arquivos históricos. É preciso considerá-la “ampliando o lugar-comum ‘arquivo’ para outros lugares de memória, incluindo variadas interfaces informacionais” (ALBUQUERQUE; SILVEIRA, 2023, p. 2). Feito o adendo acerca dessa diversidade abarcada pela expressão, quando neste artigo nos referirmos a patrimônio documental, compreenda-se que tratamos da sua dimensão propriamente arquivística.

Licenciatura em Música) tiveram início no ano de 1958, na então Escola de Belas Artes de Pernambuco. A data aí fornecida é anterior àquela que encontramos na consulta aos documentos do ACERVO PE. JAIME DINIZ, cujo conteúdo apresenta sempre o ano de 1960 como marco de fundação do curso. Numa rápida busca na internet, vimos que 1958 é data fornecida também pela bibliotecária Virginia Barbosa, em texto sobre a Escola de Belas Artes de Pernambuco (2009 [2007]), disponível no site da Fundação Joaquim Nabuco. Esta autora afirma no referido texto que tanto o curso de Música quanto o de Arte Dramática tiveram início naquele ano de 1958. Com isso, foi primeiramente na busca por resolver esse aparente descompasso cronológico – resolução que teria, antes de tudo, a função de delimitar e organizar uma investigação ainda por fazer – que nos debruçamos sobre o conjunto documental em questão. Isso possibilitou travar contato com processos ligados à construção e desenvolvimento de um ambiente formativo, de atividades e relações que é importante para a compreensão das práticas musicais vividas na cidade do Recife, e para além dela, naquele período. Dessa maneira, esta pesquisa, ainda que em fase incipiente, nos possibilitou identificar traços e começar a compreender alguns aspectos da relação que Jaime Diniz nutriu com a Universidade do Recife, assim como desse espaço de sociabilidades que integrava, com especial atenção para as memórias referentes à instituição e desenvolvimento do curso de Música em seus anos iniciais de existência.

Ressaltamos que a escolha do termo “nascimento” não se deu por acaso. Poderíamos ao invés disso ter pensado o nosso objeto nos termos de uma “construção”. Entendendo que é também construção, preferimos contudo demarcar a ideia de que os elementos desse processo se distribuem em dois tempos: um de gestação, que vai até o primeiro semestre do ano de 1960; e aquele que se inicia a partir de um marco institucional oficial e publicamente definido: a criação da Escola de Música pelo reitor João Alfredo Gonçalves da Costa Lima⁵¹ em 28 de março daquele ano e a nomeação de Jaime Diniz como “coordenador dos Cursos de Música da Escola de Belas Artes” (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 2020, p. 14)⁵², uma demarcação

⁵¹ Fontes consultadas por Silva Junior para a sua dissertação de mestrado (2012, p. 117) o informaram que João Alfredo Gonçalves da Costa Lima teria nascido em Surubim, Pernambuco, em 1898, e falecido no ano de 1971, embora o pesquisador não tenha encontrado qualquer menção ao seu nome na consulta que fez aos registros de nascimento entre os anos de 1891 e 1934 no Cartório de Registro Civil do município (SILVA JUNIOR, 2012, p. 118). O período do reitorado de João Alfredo foi de 1959 a 1964.

⁵² Na documentação consultada, às vezes aparece o termo “coordenação”, às vezes o termo “direção”.

que, se não significa um ponto de absoluta ruptura com relação às precedentes práticas relativas à música no contexto universitário, certamente inaugura nesse espaço novas dinâmicas intelectuais, artísticas e socioculturais. As agências de Jaime Diniz e a sua importância na constituição e condução do curso de Música em seus momentos iniciais de existência o ajudaram a alcançar um lugar de destaque e esse prestígio, por sua vez, fornece em alguma medida os elementos simbólicos necessários para a posterior patrimonialização do que o padre constitui como arquivo.

O acervo Pe. Jaime diniz: monumentalização de um indivíduo, patrimonialização documental

No próximo ano, mais precisamente no dia 1º de maio de 2024, será celebrado o centenário do nascimento de Jaime Cavalcanti Diniz. Uma efeméride assim, sabemos, é ocasião oportuna para fazer reverberar discursos de monumentalização do indivíduo a ser comemorado em razão dos seus feitos. A efeméride, aliás, é ela própria um desdobramento desse processo de monumentalização. A importância do Pe. Diniz para o campo da musicologia histórica está a esta altura já bem documentada. Sem a intenção de negá-la, outras possibilidades discursivas se abrem: é possível que busquemos compreender essa importância, por exemplo, para além dos discursos já proferidos, que se apoiam em alguns marcos biográficos reiteradamente apontados, como a descoberta e restauração do *Te Deum Laudamus* atribuído ao compositor recifense Luís Álvares Pinto (séc. XVIII) ou a inclusão do padre na Academia Brasileira de Música. Acreditamos que o centenário, momento em que seu nome certamente circulará com maior frequência e intensidade em espaços artísticos e intelectuais de diferentes estados do país, é também uma oportunidade para promover discussões possibilitadas por uma *redução de escalas* (REVEL, 1998) ao nos debruçarmos sobre o que foi documentado das suas experiências vividas. Esse movimento, por um lado, contribui para (ou tende a) desnaturalizar certas concepções a respeito do indivíduo estudado. Por outro lado, busca evidenciar relações com sujeitos às vezes esquecidos nas narrativas que consagram uma tal figura e os processos que atravessou. Essa leitura em escala reduzida é possibilitada pelo acesso ao próprio patrimônio documental, que é ao mesmo tempo produto da trajetória do indivíduo a que se refere e, como aparato simbólico, instrumento de sua consagração. Travar contato com a documentação do Pe. Diniz e analisá-la para a

compreensão de certos processos socioculturais a que esteve ligado nos conduz a uma leitura que, sem desconsiderar o valor do que ele construiu no campo da cultura, evita ao menos que permaneçamos limitados a simplesmente ecoar o que já foi dito sobre sua vida e legado intelectual. Nesse sentido, para ajudar a entender as ligações entre a monumentalização de Jaime Diniz e a patrimonialização do seu arquivo pessoal (Cf. DUARTE, 2013, p. 199), nos pareceu fundamental uma reflexão acerca da própria ideia de “patrimônio documental”, numa reflexão que considera desde a procura por uma definição até as implicações socioculturais das manifestações que essa expressão busca representar.

A busca por uma conceituação ou definição para a expressão “patrimônio documental”, inclusive em nível nacional, tem feito parte dos interesses de alguns estudiosos ligados ao que podemos chamar de universo dos estudos em/sobre informação e memória, o que aqui inclui disciplinas como a documentação, a ciência da informação, a arquivologia e a própria história (CARLI, 2013; RODRIGUES, 2016; LOUREIRO, 2020; ALBUQUERQUE e SILVEIRA, 2023).

É possível encontrar alguns elementos em comum na concepção dos diferentes textos consultados para esse fim. De forma geral, o patrimônio documental (em que se inclui o patrimônio arquivístico) tem sido circunscrito como um subconjunto dentro do conjunto mais amplo correspondente ao patrimônio cultural (Cf. VIEIRA, 2022). Antes bastante restrita às artes plásticas, principalmente no que se refere a produções de cariz religioso – representação que, aliás, detém considerável força ainda hoje –, a ideia de patrimônio histórico e cultural se expandiu e agora inclui também a categoria do patrimônio documental (DUARTE, 2013), como um conjunto de documentos que, para Marcia Rodrigues (2016, p. 122), provêm de uma produção intelectual e, na concepção de Daniela Albuquerque e Murilo Silveira (2023, p. 9), integram um conjunto de manifestações e representações culturais.

Como produto de investimento intelectual e por estar relacionado a manifestações e representações culturais – do presente e do passado –, o patrimônio documental não abarca a totalidade da experiência humana. Todo arquivo é uma seleção (Cf. CERTEAU, 2022, p. 69, 73, 75), um recorte e uma representação de experiências, é um conjunto de vozes desde o início permeado de silêncios (WISNIK, 1989, p. 18). Isso significa dizer que toda preservação é em si seletiva, o que, sabemos, oferece um grande

desafio aos profissionais que lidam com a memória, de historiadores a arquivistas (CARLI, 2013, p, 193-194). Considerar as memórias preservadas requer, portanto, compreender que há aquelas que, por alguma razão, não foram e que essa seleção é parte também de uma disputa simbólica (e política e institucional) sobre *o que é e o que não é* importante, necessário ou desejável lembrar. Hoje o arquivo constituído pelo nosso personagem em evidência corresponde (não sem certas defasagens) ao ACERVO PE. JAIME DINIZ. Está, portanto, incorporado a uma instituição de memória, entidade custodiadora que se responsabilizou pela sua salvaguarda. De arquivo pessoal cuja responsabilidade habitava o seio familiar⁵³ à condição de conjunto documental custodiado por um instituto simbolicamente pujante, houve um movimento de patrimonialização, no sentido de que certos agentes, investidos nível suficiente de poder (Cf. TANNO, 2018, p. 99)⁵⁴, entraram em consenso sobre a necessidade de separar o referido arquivo para ser resguardado como bem patrimonial. Dessa forma, na esteira do que argumenta Crivelli Duarte (2013, p. 197), o sentido valorativo de um arquivo pessoal não reside em sua configuração simplesmente. Esse sentido se constrói também em função da trajetória da pessoa que o acumulou.

O reconhecimento investido a estes personagens é transmitido às coisas relacionadas a ele. Entre estas coisas, seus documentos são incluídos. Com a impressão de que os arquivos pessoais são efetivas representações da vida do titular, eles passam a ser entendidos como um símbolo do sujeito. (DUARTE, 2013, p. 198).

Assumir a custódia do ACERVO PE. JAIME DINIZ, assim como de outros arquivos de interesse científico, como foi o caso da documentação proveniente das atividades do historiador José Antônio Gonsalves de Mello (1916-2002), que dá nome à biblioteca, além de ser um ato que “denota o sentido de relevância daquele conjunto” (DUARTE, 2013, p. 200), permite construir caminhos para garantir o acesso à documentação e, dessa forma, para possibilitar e incentivar a produção do conhecimento científico. O Instituto Ricardo Brennand, ao adquirir esses conjuntos documentais, fazia uma escolha e nesse sentido se comprometia com um papel político ligado, principalmente, à promoção da cidadania (TANNO, 2018) e ao fortalecimento de identidades culturais

⁵³ Importante dizer que, entre cerca de 1989 e 2002, o arquivo de Jaime Diniz ficou sob os cuidados de sua irmã, Nivalva Diniz de Medeiros.

⁵⁴ Esse exercício de poder, segundo a autora, ocorre às vezes (muitas vezes, aliás) no sentido de legitimar determinadas vozes pelo silenciamento de grupos sociais minoritários, ou seja, pela impossibilidade desses grupos serem representados nas disputas pela memória.

como potência (Cf. PALMA PEÑA, 2013, p. 42). Preservar um arquivo como representante do patrimônio cultural é requisito básico para a garantia do acesso à informação. É uma maneira de fomentar o direito à memória para o exercício da cidadania (Cf. MERLO e KONRAD, 2015; DIAS, 2017; MONTALBÁN, 2022). O resgate e a salvaguarda de um conjunto documental alçado à condição de patrimônio não é tarefa simples, contudo é meio necessário se o objetivo é construir e reconstruir as memórias coletivas como condição para a formação de consciência histórica e para que identidades culturais sejam forjadas, reconhecidas e legitimadas (Cf. SANTANA e GALÁN, 2015, p. 33; RODRIGUES, 2016, p. 123). Nesse caminho, são diversos os desafios encontrados, que passam pela necessidade de reconhecimento e investimento por parte do poder público, pela consideração ao arranjo legal vigente e aos princípios técnicos para coleta, tratamento, organização e disponibilização – o que demanda colocarmos em perspectiva o perfil da instituição custodiadora, as características próprias da documentação, as demandas informacionais dos usuários interagentes e as condições de trabalho adequadas quanto à disponibilidade de recursos humanos, materiais e tecnológicos para dar andamento a tais procedimentos –, entre outros.

Diante desse cenário de desafios tão diversos, no domínio mais abrangente em que se constitui o patrimônio cultural brasileiro Maria Loureiro (2020, p. 110) considera que o denominado patrimônio documental tem sido excluído e negligenciado pelas políticas patrimoniais no país. À sua voz reunimos as de Renato Crivelli Duarte e Maria Bizello (2012, p. 177), para quem os documentos de arquivos históricos no Brasil são vistos como marginais quando relacionados a outras categorias patrimoniais, problema que leva à sua desvalorização. No que concerne aos conjuntos documentais sob custódia institucional, compreendemos que tais constatações levam em consideração principalmente aqueles recolhidos por entidades do poder público. Esse não é o caso do ACERVO PE. JAIME DINIZ, incorporado ao Instituto Ricardo Brennand, uma instituição privada e autodeclarada como espaço cultural sem fins lucrativos. E, embora se deva destacar essa particularidade, a condição custodial do acervo não resolve por si só todos os problemas, inclusive no que se refere ao seu poder relativo de representação como bem patrimonial e, com isso, à sua circularidade como recurso para a investigação científica. Documentos guardados numa sala não exercem sua função como fontes históricas (DUARTE, 2013, p. 200) e, embora as instituições custodiadoras detenham

em si algum grau de poder para legitimá-los e monumentalizá-los, é preciso algo mais para garantir e promover o seu acesso. Além dos recursos tecnológicos que têm por finalidade fazer esses documentos disponíveis e consultáveis, recursos que são, sabemos, fundamentais, é preciso também compreender sua origem e contexto de produção, conforme argumenta José Guelfi Campos (2023), que, refletindo sobre o papel mediador dos arquivistas, ressalta entre outras qualidades a serem cultivadas, “el esfuerzo para establecer el enlace suficiente y necesario entre los documentos y sus contextos originales, el movimiento gradual que parte de la estructura para llegar a la sustancia de los documentos y darles nombre”⁵⁵ (p. 116). É portanto no sentido de buscarmos compreender os diversos processos que concorrem para dar origem ao ACERVO PE. JAIME DINIZ que propomos esse contato – reiteramos, inicial – com um momento da trajetória do sacerdote que corresponde ao nascimento do curso de Música da Universidade do Recife.

Gestão, nascimento e primeiros passos do curso de música da Universidade do Recife sob a direção de Jaime Diniz

Em 1960, o crítico e ensaísta Joel Albuquerque Pontes (1926-1977), que escrevia para a coluna “Diário Artístico” do *Diario de Pernambuco*, registrou na edição de 8 de abril que João Alfredo, na ocasião reitor da Universidade do Recife, havia feito as primeiras nomeações de professores para o curso de Música da Universidade do Recife e mandado que a Escola de Belas Artes abrisse as inscrições aos interessados (PONTES, 1960, Caderno 2, p. 3). A criação do curso de Música ocorreu em 28 de março. Na ocasião, Jaime Diniz foi nomeado o seu primeiro coordenador. Passado quase um mês, em 25 de abril foram abertas as inscrições para o ingresso dos primeiros discentes e as aulas tiveram início já no dia 2 de maio daquele ano (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 2020, p. 14)⁵⁶. A falta de um curso de música na universidade era considerada uma “deficiência” já desde os últimos anos de vida de

⁵⁵ “O esforço para estabelecer a ligação suficiente e necessária entre os documentos e seus contextos originais, o movimento gradual que parte da estrutura para chegar à substância dos documentos e nomeá-los.”, em tradução nossa.

⁵⁶ É necessário pontuar que na seção 1.3 do *Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Música – Canto (Perfil 9305-1)* da UFPE, de onde obtivemos essas datas, há nota de rodapé explicando que, devido à falta de documentação, algumas informações foram reconstituídas a partir de conversas com professores e ex-professores do Departamento de Música (Cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 2020, p. 14).

Joaquim Ignácio de Almeida Amazonas (1879-1959)⁵⁷, primeiro reitor da Universidade do Recife e antecessor de João Alfredo. Antes de morrer, Amazonas teria deixado “os primeiros planos no papel” para a criação do mencionado curso. Sob o seu reitorado, contudo, apesar de existir a ideia, não havia qualquer prazo concreto para que ela se tornasse realidade (PONTES, 1960, Caderno 2, p. 3). João Alfredo, que na gestão de Joaquim Amazonas era vice-reitor, ocupava também a posição de diretor da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Teria sido dele a ideia inicial e foi durante o seu reitorado que o projeto enfim se materializou. A existência de um curso de música na Universidade do Recife, segundo Joel Pontes (1960, Caderno 2, p. 3), caminharia paralela à do Conservatório Pernambucano de Música e complementava a educação musical que diversos professores particulares cultivavam no Recife. Em razão da abertura do curso universitário foram ofertadas 18 vagas para estudantes. Os testes para ingresso ocorreriam, como se viu, na segunda quinzena de abril daquele ano. Para o corpo docente teriam sido contratados, de acordo com a fonte consultada, cinco professores que a princípio atuariam num período de vigência de um ano:

- i. O Pe. Jaime Cavalcanti Diniz, que ficou responsável pelas cátedras de Canto Coral e História da Música;
- ii. A pianista Josefina Barros de Aguiar, à frente da cátedra de Piano e Acompanhamento;
- iii. A pianista Elyanna Caldas (nome artístico de Elyanna Silveira Varejão), responsável pela cátedra de Piano;
- iv. A cantora Arlinda de Melo Rocha, assumindo a cátedra de Canto e Técnica Vocal;
- v. O maestro Mário Cântio Justo dos Santos, que conduziu a cátedra de Instrumentos de Sopro.

O texto de Joel Pontes, ao se referir a esses profissionais, não deixa de expressar e ressaltar as suas qualidades, a experiência e comprometimento no campo artístico, assim como o reconhecimento do qual já desfrutavam naquele momento:

Cinco artistas, várias vezes experimentados nessas duras provas públicas que são os concêrtos, nomes bem conhecidos no ambiente musical, assíduos em se exibirem e aplicados ao estudo como se ainda

⁵⁷ O reitorado de Joaquim Amazonas ocorreu entre 1946 e 1959, ano em que faleceu (SILVA JUNIOR, 2012).

fôssem alunos e não os mestres que realmente são [...]. (PONTES, 1960, Caderno 2, p. 3).

O Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Música – Canto (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 2020, p. 14) nos traz um nome a mais, não citado na fonte anterior, entre aqueles que são considerados os fundadores do curso: o do professor e pianista Edson Magalhães Bandeira de Mello (1931-2019), que se dedicou às cátedras de Piano e de Teoria Superior. Mello inclusive ocuparia também, ainda na década de 1960, a posição de diretor do curso de Música (ALBUQUERQUE, 2015, p. 94, 101). Além desses seis primeiros, outros professores foram também convidados a participar⁵⁸, ampliando o corpo docente em momento posterior:

- i. Luis Soler Realp, à frente das cátedras de Violino e Música de Câmara;
- ii. José Carrión Dominguez, assumindo as cátedras de Violoncelo e Violão;
- iii. Ernst Schürmann;
- iv. Yara Portella Maciel;
- v. Sara Mutchnik Kauffman;
- vi. Wascily Simões dos Anjos.

Essas nomeações coroavam um processo do qual se pode encontrar as raízes antes mesmo de 1960. É possível, a partir da análise do *corpus* documental selecionado, acompanhar em as articulações do Pe. Diniz com alguns dos atores envolvidos na concepção do curso de Música da Escola de Belas Artes. O desejo para que o padre ocupasse e se firmasse profissionalmente em espaços como a universidade e o conservatório brotava de uma conjunção de elementos: a constatação acerca das suas competências intelectuais e do seu talento – Diniz, como vimos, já gozava de algum reconhecimento nos meios em que circulava; compreendia-se também o consequente ganho que as duas instituições teriam com a sua inclusão e participação nos respectivos quadros docentes; e, para além disso, havia também questões de ordem mais pragmática conduzindo esse processo. Arlinda Rocha, por exemplo, uma entre os colegas do Pe. Diniz na iniciativa de fundar o curso, esteve comprometida com a integração profissional do padre. Em fevereiro de 1959⁵⁹, a cantora escreveu dizendo que tinha

⁵⁸ Os dois primeiros foram incorporados um semestre após a instalação do curso (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 2020, p. 14).

⁵⁹ Entre 1958 e 1959, Jaime Diniz havia partido para Europa com a finalidade de incrementar a sua formação. Em fevereiro de 1959, estava ainda na Europa, em sua primeira temporada de estudos (a segunda ocorreria entre 1961 e 1962).

resolvido trabalhar no Conservatório Pernambucano de Música. Contou que conversara com “M. Augusto” (muito provavelmente o pianista Manoel Augusto dos Santos), que por sua vez revelou a possibilidade de convidar Diniz para trabalhar no conservatório, ao que a cantora teria respondido: “o senhor tem que fazer, isto se impõe, a presença do Padre Jaime no Conservatório vai dar-lhe um grande impulso” (ROCHA, 1959a)⁶⁰. Por outro lado, ao tratar da Universidade do Recife, referia-se a uma Escola de Música “fantasma”, sobre a qual informava: “nada até agora”, acrescentando que uns “tais belgas” chegariam apenas em julho (ROCHA, 1959a).

Figura 1 - O Pe. Jaime Diniz em Roma no ano de 1959.



Fonte: Acervo Pe. Jaime Diniz.

Havia uma preocupação com as condições financeiras de Jaime Diniz durante o período em que estava na Europa – o que, na prática, encontrava resposta numa rede de apoio que visava não só à sua permanência já prevista como também ao prolongamento de sua estadia, caso assim desejasse. Assim, para além de questões particularmente ligadas à sua posição e prestígio social, ao esforço de inserção do padre nos quadros do Conservatório Pernambucano de Música e da Universidade do Recife se impunham

⁶⁰ Ao transcrever o conteúdo das fontes, optamos por desenvolver as abreviaturas, sublinhando os elementos acrescentados na transcrição, caso da citação relativa a esta nota.

questões mais elementares, de estabilidade profissional e subsistência. Contudo, a possibilidade do padre assumir a dianteira do curso estava em risco. O projeto estava sendo assolado por aqueles tais professores belgas citados por Arlinda Rocha, sobre quem, contudo, não conseguimos ainda traçar qualquer descrição, pois as menções a esses personagens na documentação consultada se limitam a evidenciá-los na sua qualidade de estrangeiros. Leão, outro correspondente do padre, cujo nome não conseguimos compreender na íntegra, também os mencionou quando lançava conjecturas em torno do retorno de Jaime Diniz ao Brasil, na ocasião ainda não acertado já que na avaliação do remetente tudo dependeria do que ocorresse com relação à universidade:

Si [sic] o Senhor não for nomeado para a Universidade (vamos falar claro mas em probabilidades) valia a pena darmos um jeito [sic] do Senhor permanecer mais tempo em Roma ou em outro ponto qualquer da Europa. [...]. Si [sic] sair a nomeação e o Senhor poder tomar posse em Junho, também era bom que o Senhor ficasse até então continuando seus estudos. [...]. ‘Quanto a nomeação do Padre não se preocupe muito. Ele será aproveitado, na certa. Dizem que os tais professores belgas só chegarão em Julho, portanto, daqui que organizem tem tempo! Eu voltei a trabalhar no Conservatório Pernambucano... com certeza vou poder meter o Padre lá também.’ (LEÃO, 1959, sublinhados do remetente).

Até o presente momento, não tivemos contato com qualquer documento que sugerisse atividade docente regular no conservatório. Vimos, contudo, que no primeiro semestre de 1960 o curso de Música já estava em fase de preparação para o início das aulas. Contudo, ao que parece as notícias não chegaram rapidamente ao compositor César Guerra-Peixe (1914-1993)⁶¹, que, no final de março daquele ano, tratava da organização do curso de Música como se àquela altura ainda não houvesse qualquer definição mais concreta sobre quem assumiria tal responsabilidade. Na carta que enviou, o músico é mais um a fazer menção a, dessa vez, “um estrangeiro (qualquer)”, o qual, segundo o compositor, João Alfredo objetivava trazer ao Recife para que organizasse o curso. Ponderando sobre quem assumiria tal responsabilidade, o próprio Guerra-Peixe se incluía, como se vê:

⁶¹ Compositor, arranjador, regente, violinista, professor e musicólogo nascido em Petrópolis, no Rio de Janeiro. Com ele, o Pe. Jaime Diniz estudou composição dodecafônica (CACCIATORE, 2005, p. 127, 178).

O Reitor da Universidade do Recife, Dr. João Alfredo, me disse ter o firme propósito de trazer um estrangeiro (qualquer) para o Recife, a fim de organizar o Curso de Música tal como o entendesse, depois êle próprio trazendo os professores que achasse conveniente. || Bem, diante do interesse de um grupo de pessoas – entre os quais elementos de vária tendência filosófica e profissão diversa – eu resolvi agir junto a pessoas que possam ter alguma influência na pessoa do Dr. João Alfredo, em quem, aliás, apreciei a sinceridade de propósitos revelados em suas palavras, embora não concorde com essa orientação. Não sei se o conseguirei. Possuo trunfos fortíssimos, mas estou vacilante diante da situação, pois detesto tais recursos. De qualquer modo, sou franco em dizer ao Padre Jaime Dinís que, na hipótese de eu vir a organizar o Curso, o seu nome será o primeiro a ser lembrado, não só para a classe de Música Religiosa – importante para essa região do País, onde não se estuda tal matéria com facilidade – como ainda para outra classe, que então dependeria de conversarmos. Vale dizer que o seu nome eu o mencionei para José Inácio, quando em sua residência conversávamos sôbre o assunto. || Assim, supondo que o Padre Dinís esteja mesmo interessado no Curso de Música, é possível que até venha a organizá-lo ou então só dirigí-lo. E nestes termos, é que espero não se esqueça do ex-dodecafonista, do ex-compositor de música de concêrto e que agora acabou se dedicando ao samba bossa nova, para poder viver mais decentemente... Tá? Na hipótese do Padre Dinís chegar primeiro, gostaria de pelo menos dar alguns palpites na organização do Curso – o que aguardarei quando chegar sua primeira carta nesse sentido. (GUERRA-PEIXE, 1960, sublinhado no original).

As fontes apontam, portanto, para a construção de uma expectativa quanto a Jaime Diniz ser nomeado para a Universidade do Recife, alimentada pelo próprio padre e por alguns de seus pares desde pelo menos o início de 1959. Ademais, é provável que já houvesse naquele período algum nível de articulação com o próprio João Alfredo nesse sentido, pois a esposa do reitor havia telefonado para Arlinda Rocha, solicitando que esta fornecesse o endereço do padre (ROCHA, 1959b). Não sabemos *se* e *nem como* teria havido efetivamente um esforço de convencimento colocado em prática para que o reitor João Alfredo considerasse e fosse de acordo com o nome de Jaime Diniz para organizar o curso de Música da universidade. René-Maria Brighenti, amigo do padre e seu colega de batina, sugeria na sua correspondência um possível descompasso de interesses que teria causado frustração em Diniz: “Lamento o caso do dr. João Alfredo e a escola de música: não há coisa mais triste do que se ver uma certa frieza onde se esperava maior compreensão.” (BRIGHENTI, 1959b). Apesar disso, não deixava de apoiar o seu amigo, que certamente nutria esperanças quanto ao que definiria

o reitor, e concluía: “[...] E esta esperança eu a quero sempre sentir nas suas futuras cartas - virá o dia em que você terá a Universidade [...]” (BRIGHENTI, 1959c).

Toda essa discussão com a qual travamos contato a partir das cartas ocorria no ano anterior à fundação do curso. Contudo, a relação de Jaime Diniz com a Universidade do Recife estava estabelecida desde pelo menos 1958. A reitoria da universidade e o Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife auspicaram a realização do Primeiro Curso Nacional de Música Sacra nesta cidade. O Pe. Diniz foi o seu idealizador, diretor e também professor de Latim Eclesiástico, Legislação Eclesiástica sobre Música Sacra, História da Música e Regência Coral. Além disso, era o padre já professor de Canto Gregoriano e Canto Coral na Faculdade de Filosofia do Recife. (ACADEMIA Brasileira de Música, 1961, Caderno 2, p. 3).

Figura 2 - Jaime Diniz (o terceiro da esquerda para a direita) junto a grupo em frente à Faculdade de Filosofia do Recife.



Fonte: Acervo Pe. Jaime Diniz.

No ano seguinte, o *Diário de Pernambuco* (DIRETORIO Acadêmico da Faculdade de Filosofia do Recife, 1959, p. 6), entre setembro e outubro de 1959, divulgava um curso sobre Arte Moderna, promovido pelo Departamento Cultural do

Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia do Recife, a ser realizado no auditório daquela faculdade. Para esse curso, as seguintes conferências foram programadas:

- *História da Arte*, com Delfim Amorim⁶²;
- *Literatura*, com Moacir de Albuquerque;
- *Teatro*, com Cacilda Becker⁶³;
- *Escultura*, com Abelardo da Hora⁶⁴;
- *Música*, com Jaime Diniz;
- *Arquitetura*, com Heitor Maia Neto⁶⁵;
- *Pintura*, com Lula Cardoso Ayres⁶⁶;
- *Poesia*, com Carlos Pena Filho⁶⁷;
- *Cinema*, cujo nome do professor não foi divulgado na fonte.

É também a partir dessas informações que argumentamos sobre Jaime Diniz já ter naquele momento um nome estabelecido em algum nível no meio acadêmico e cultural. A lista acima, que inclui nomes como os de Abelardo da Hora e Lula Cardoso Ayres, também nos leva a presumir algo nesse sentido. É preciso levar em conta essa construção do lugar social e das redes de sociabilidade na intenção de buscar compreender os desdobramentos que se deram para a (e a partir da) formalização do curso de Música da Universidade do Recife. Ou seja, quando em 1960 foi formalmente chamado para selecionar e compor o seu quadro de profissionais, o Pe. Jaime Diniz já havia construído uma trajetória dentro da universidade e estabelecido uma rede de relações, dentro e fora dela, que o ajudaria a erigir o seu lugar como professor e uma posição de autoridade intelectual no campo da pesquisa em música no Brasil.

Ao que indicam as fontes, num intervalo de poucos dias desde a nomeação do padre, este seguiu em viagem já na condição de diretor da Escola de Música. Segundo Antônio Pinto Machado (1960), cônsul de Portugal no Recife naquele tempo, Jaime Diniz havia partido com o objetivo de “reunir alguns elementos” para o curso. Na sua

⁶² Arquiteto e professor português nascido em 1917 e falecido em 1972 (DELFIN Fernandes Amorim, 2017).

⁶³ Atriz nascida em Pirassununga, no ano de 1921, tendo falecido em São Paulo, em 1969 (CACILDA Becker, 2023).

⁶⁴ Abelardo Germano da Hora (1924-2014) foi um escultor, desenhista, gravador, ceramista e professor pernambucano nascido na cidade de São Lourenço da Mata. É visto como um dos personagens de maior relevo das artes plásticas em Pernambuco (ABELARDO da Hora, 2023).

⁶⁵ Arquiteto pernambucano (Cf. HEITOR Maia Neto, 2023).

⁶⁶ Pintor, desenhista, ilustrador, fotógrafo, muralista e cenógrafo recifense (LULA Cardoso Ayres, 2017).

⁶⁷ Poeta recifense nascido em 1928 e falecido em 1960 (ANDRADE, 2020 [2004]).

carta, que foi enviada a um “Frederico” (maestro português⁶⁸) em 6 de abril de 1960 e da qual seguiu cópia para o padre, Machado faz menção ao caráter “interino” da contratação em questão, sustentada segundo ele enquanto se aguardava uma resposta do músico belga. O embaixador ressaltava ainda a importância do estabelecimento do curso como “autêntica Faculdade de Música, em nível verdadeiramente universitária [sic]”. Por fim, registrou ao remetente o ânimo que o Pe. Diniz havia demonstrado quando viu o currículo de Frederico e o interesse em convidá-lo para que fosse ao Recife (certamente como mais um elemento para ampliar o corpo de profissionais a compor o curso):

Ainda a propósito da recente nomeação do Padre Jaime Diniz para director (interino, e enquanto se aguarda a resposta de um músico belga) da Escola de Música da Universidade, quero dizer-lhe, Frederico, que ele ficou tão entusiasmado com o seu “currículo” que me perguntou logo se o Frederico seria capaz de aceitar um convite para vir para aqui! Veja por isto como lhe tenho aqui preparado o ambiente. (MACHADO, 1960)⁶⁹.

A análise da correspondência do ACERVO PE. JAIME DINIZ nos dá acesso a sujeitos cotados a ingressar no curso e, de forma geral, à circulação do assunto na rede de relações do padre. Naquele pequeno texto escrito por Joel Pontes para o *Diário de*

⁶⁸ Concluímos se tratar do compositor e maestro lisboeta Frederico de Freitas (1902-1980). No *Espólio Frederico de Freitas: catálogo da correspondência recebida* (2017, p. 71-76, 116-117), publicação dos Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia (SBIDM) da Universidade de Aveiro (Portugal), constam 30 cartas enviadas pela pessoa de António Pinto Machado (“um dos melhores amigos de Frederico de Freitas e embaixador”) àquele músico, entre os anos de 1945 e 1986, além de 5 outras, catalogadas sob o título “Consulado de Portugal – Recife”, também remetidas pelo embaixador ao maestro. Não encontramos menções a Jaime Diniz consultando as informações desse catálogo, mas há para outros personagens envolvidos com a formação do curso de Música, como o maestro Mário Câncio e a pianista Josefina Aguiar (Cf. ESPÓLIO..., 2017, p. 72, 108, 117). Convém, nesse âmbito, levantarmos a possibilidade de pesquisar as relações entre Frederico de Freitas, sua obra e o campo das práticas musicais no Recife daquele período.

⁶⁹ De todo modo, àquela altura havia já uma previsão para que Freitas fosse à capital pernambucana. Sabemos que António Machado se encontrava nesta cidade quando enviou a carta em questão. Nela, o embaixador demandava ao maestro informar-lhe uma data na qual pudesse viajar. A propósito da presença do compositor português no Recife, no *Espólio Frederico de Freitas* (2017), descreve-se carta de António Machado datada de 17 de julho de 1960 que seguiu com “desenhos da ornamentação do jantar de despedida do Maestro no Club Português” (no Recife) (p. 71). Com outra carta, de 23 do mesmo mês, seguiram “alguns objetos pessoais que o Maestro deixou ficar no Brasil”, além de “um pacote com os cartazes decorativos do jantar de despedida [...]” (p. 71-72). Com tais indícios da presença do maestro, procedemos com rápida consulta à Hemeroteca Digital da BN, onde encontramos a data em que Freitas chegou ao Recife, após diversos adiamentos: 20 de maio de 1960, como apontam as fontes (Cf. MAESTRO Frederico de Freitas..., 1960, Caderno 1, p. 3). O maestro, entre outros compromissos, havia sido convidado a reger, à frente da Orquestra Sinfônica do Recife, a sua *Missa em Ré Bemol para Orquestra e Coro Misto*, por ocasião da homenagem pelos 500 anos da morte do Infante Dom Henrique (1394-1460). Assim, há elementos que nos levam a sugerir a construção de uma pesquisa acerca dessa presença e atuação.

Pernambuco (1960, Caderno 2, p. 3) apresentado na Introdução, por exemplo, consta que o padre viajou para o Rio de Janeiro e São Paulo levando o contrato de Edson Bandeira de Mello, com o intuito de convidar outros “artistas de categoria” para o curso. Entre as disciplinas para as quais Jaime Diniz buscava profissionais que pudessem lecionar estavam as de Harmonia e Canto Coral. Pensou no Pe. Talarico (muito provavelmente João Lyrio Tallarico, 1922-2009), que, agradecido, recusou o convite. Para ele, residir no Recife não era uma opção. Considerando o risco de que as coisas não dessem certo, avaliava que o retorno seria difícil. Argumentou ao padre: “Você, certamente encontrará [...] pessoas de muito maior competência. Eu sou um pobre coitado, de boa vontade mas de pouquíssima preparação musical, como você bem sabe” (TALARICO, 1960). Ao felicitar Diniz pela sua nomeação, Brighenti o informou, em carta do 27 de abril de 1960, que havia sondado uma Maria Teresa a pedido do próprio a respeito da possibilidade de “utilisá-la [sic] no ensinamento de órgão aí em Recife” (BRIGHENTI, 27 abr. 1960). Não sabemos até aqui se esse vínculo foi efetivado e tampouco encontramos elementos suficientes para afirmar se o plano seria integrá-la precisamente no curso da Universidade do Recife. De Caruaru, recebe o Pe. Diniz um cartão assinado por Dom Augusto, que recomendava a professora Janete Neves, diplomada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, pelo seu interesse em ingressar na “Universidade de Música de Recife”. Por sua vez, o compositor Marlos Nobre escreveu ao Pe. Diniz do Rio de Janeiro dezembro daquele ano. Entre diversos assuntos tratados, contou que estava naquela cidade “um baixo absolutamente fabuloso”, um polonês chamado Bruno Wyzuj, para quem falou sobre o curso de música dirigido por Diniz. Disse que o cantor demonstrou interesse em dar um curso ele próprio no Recife. “Seria de um proveito enorme para todos”, concluiu Nobre, recomendando ao padre que conversasse com Arlinda Rocha a respeito do assunto. Por fim, de Porto Alegre, também no mês de dezembro Luis Soler escreveu para Diniz. Desejava dizer algo a respeito de José Carrión. Relatava ao padre que, devido à saída do violoncelista Jean-Jacques Pagnot da “cadeira de *cello* em Belas Artes”, Carrión seria o candidato mais provável para substituí-lo e que, apesar disso, ao que indicou Soler, o violoncelista espanhol se mostrou muito interessado no oferecimento que lhe fizera “em Recife”:

Por um lado está cansado de Porto Alegre e por outro acha mais interessante ser fundador da cadeira de Recife que continuador da cadeira aqui, porque êle – como a maioria dos bons músicos de Espanha – se formou com bons professores particulares e tampouco têm diplomas oficiais. (SOLER, 20 dez. 1960).

Nesse caso, também se impunham razões práticas. Carrión precisava ter alguma segurança em termos materiais, que lhe garantissem a tranquilidade necessária para se instalar com a família no Recife.

Figura 3
Fotografia de encontro com José Carrión (ao centro, com o violão), com a presença do Pe. Jaime Diniz (o terceiro, da esquerda para a direita)



Fonte: Acervo Pe. Jaime Diniz.

Figura 4
O músico José Carrión se apresentando para uma plateia que incluía o Pe. Jaime Diniz (no centro da imagem).



Fonte: Acervo Pe. Jaime Diniz.

As fontes acima apresentadas e o seu exame nos fornecem uma amostra, portanto, da mobilização que foi necessária para que na Universidade do Recife fosse construído um ambiente propício à formação acadêmica em Música. O que se depreende da leitura da correspondência endereçada ao padre, assim como dos textos publicados nos jornais e demais fontes, é que, junto às competências que a sua formação lhe conferia, algum poder de articulação social foi imprescindível para que o objetivo de estabelecer um curso universitário de Música fosse viabilizado. No período entre a sua gestação e primeiros passos, o prestígio social e a tenacidade do Pe. Jaime Diniz, unidos a uma habilidade de articulação das suas redes, o ajudaram a conquistar e fixar posição como diretor, professor e organizador do curso de Música da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife. Ou seja, o nascimento e a maturação daquele ambiente de formação de práticas e saberes musicais ao que hoje é o Departamento de Música da UFPE são elementos que ajudam a pensar a já mencionada monumentalização do padre, que, por sua vez, traduzida no centenário que se aproxima, pode acrescentar um verniz

simbólico à história dessa instituição e, com isso, reafirma-se o ACERVO PE. JAIME DINIZ como patrimônio documental e bem cultural.

Considerações finais

Este artigo, dedicado a um recorte particular da trajetória do Pe. Diniz, foi também uma tentativa de evidenciar parte do patrimônio documental que é fruto do que este intelectual produziu e acumulou durante sua vida. Ao buscar compreender como se deu a relação do Pe. Jaime Cavalcanti Diniz com a Universidade do Recife em razão de um mapeamento documental preliminar sobre a formalização institucional do curso de Música nos foi possível travar contato com parte significativa das redes de relacionamento profissional do padre naquele período. O caráter exploratório desta pesquisa nos levou à prospecção de fontes e, a partir delas, à identificação de acontecimentos e interlocutores envolvidos em um processo cujos rastros podemos continuar a seguir a partir da documentação relacionada ao personagem em questão. É possível avançar e realizar um cotejo mais profundo e interrelacionado desses documentos e, com isso, produzir uma análise minuciosa e crítica dos processos que atravessam o dado recorte. Com o avanço das pesquisas, será certamente possível discutir as implicações e os impactos socioculturais da instituição do curso de Música da Universidade do Recife ao se construir uma abordagem crítico-reflexiva acerca do objeto em questão, seja na sua relação com o universo das culturas musicais das comunidades com as quais o curso produziu relações, seja quanto à formação e trajetória das entidades e agentes universitários do campo da música no país. Delinear essa proposta significa buscar instigar outros pesquisadores, pelo que foi aqui exposto, a aprofundar o que está apenas esboçado neste artigo (com suas lacunas e fragilidades) – seja no campo da história, da musicologia e/ou nos domínios da documentação, da ciência da informação e da arquivologia.

Consideramos que Jaime Diniz foi elemento agregador fundamental no esforço para convencer e reunir profissionais com o fim de consolidar um espaço de aprendizagem musical que, desde então e até hoje, sabemos, vem tendo papel importante na profissionalização de indivíduos e na produção e disseminação de práticas artísticas que colaboram para a construção, transformação, valorização e disseminação das identidades culturais locais por meio da expressão artística. Assim,

evidencia-se no Pe. Diniz não apenas as qualidades intelectuais próprias de sua formação (no Seminário de Olinda, ou no Seminário Central do Ipiranga em São Paulo, no Pontifício Instituto di Musica Sacra, no Liceo Isabela Rosatti, ou no Conservatoire de Paris). Fica indicada também na leitura do *corpus* documental examinado uma vontade política – vontade que o ajudaria a firmar e garantir um espaço de reconhecimento no campo da pesquisa e do ensino da música em Pernambuco, principalmente a partir da década de 1960. A esta altura do presente artigo, convém questionar: que representações seriam possíveis hoje ao promovermos a desnaturalização – de indivíduos, suas práticas e discursos – com relação ao que já se produziu a respeito da vida e obra de Jaime Cavalcanti Diniz? Concluimos lembrando algumas lições elencadas pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior: que o jogo da história se joga entre a lembrança e o esquecimento; que hoje não nos dedicamos a um culto às memórias, mas à sua problematização, pois “a história faz as memórias entrarem em crise para que partejem novos sentidos e novos significados” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2012, p. 37). Os arquivos são, nesse sentido, instrumentos para essas outras histórias possíveis, para a construção de novas representações e proposição de novos questionamentos e, assim, ampliação e diversificação de objetos de estudo científico em história.

Referências

ABELARDO da Hora. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21706/abelardo-da-hora>. Acesso em: 19 out. 2023. Verbete da Enciclopédia.

ACADEMIA Brasileira de Música. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1961. Caderno 2, p. 3.

ALBUQUERQUE, Daniela Eugênia Moura de; SILVEIRA, Murilo Artur Araújo da. O patrimônio documental na literatura científica nacional da Ciência da Informação: pressupostos teóricos e práticos. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 29, e-126150, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/126150>. Acesso em: 18 out. 2023.

ALBUQUERQUE, Janete Florencio de Queiroz. **Manoel Augusto dos Santos**: sua atuação no cenário pedagógico do piano na cidade do Recife. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11336>. Acesso em: 21 set. 2023.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. Fazer defeitos nas memórias: para que servem o ensino e a escrita da História. In: GONÇALVES, Márcia de Almeida et al. (org.). **Qual o valor da história hoje?** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 21-39.

ANDRADE, Maria do Carmo. Carlos Pena Filho. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2020 [2004]. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 29 out. 2023 .

BARBOSA, Virginia. Escola de Belas Artes de Pernambuco. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=253&Itemid=1. Acesso em: 5 set. 2023.

BRIGHENTI, René-Maria. [**Correspondência**]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. Roma, 1959a. 1 carta.

BRIGHENTI, René-Maria. [**Correspondência**]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. Roma, 24 maio 1959b. 1 carta.

BRIGHENTI, René-Maria. [**Correspondência**]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. Roma, 2 jul. 1959c. 1 carta.

BRIGHENTI, René-Maria. [**Correspondência**]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. Roma, 27 abr. 1960. 1 carta.

CACILDA Becker. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349429/cacilda-becker>. Acesso em: 29 out. 2023. Verbete da Enciclopédia.

CARLI, Deneide Teresinha de. O documento histórico como fonte de preservação da memória. **ÁGORA: Revista do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina e do Curso de Arquivologia da UFSC**, v. 23, n. 47, p. 183-197, 2013. Disponível em: <https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/454>. Acesso em: 20 out. 2023.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário biográfico de música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: **A escrita da História**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2022. p. 45-111.

DELFINO Fernandes Amorim. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa480544/delfim-fernandes-amorim>. Acesso em: 29 out. 2023. Verbete da Enciclopédia.

DIAS, Fabiana da Costa. **Patrimônio documental: gestão de acervos arquivísticos**. Monografia (Especialização em Gestão em Arquivos) – Universidade Federal de Santa

Maria, Foz do Iguaçu, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/12615>. Acesso em: 20 out. 2023.

DIRETORIO ACADEMICO DA FACULDADE DE FILOSOFIA DO RECIFE. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 set. 1959. p. 2.

DIRETORIO ACADEMICO DA FACULDADE DE FILOSOFIA DO RECIFE. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2 out. 1959. p. 6.

DUARTE, Renato Crivelli. **A patrimonialização do arquivo pessoal: Análise dos Registros Memória do Mundo do Brasil, da UNESCO**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/d9c528fc-4403-4d6c-91de-dfabea1f3d46>. Acesso em: 20 out. 2023.

DUARTE, Renato Crivelli; BIZELLO, Maria Leandra. Patrimônio, documentos e informação. **IBERSID: Revista de Sistemas de Información y Documentación**, v. 6, p. 173-178, 2012. Disponível em: <https://www.ibersid.eu/ojs/index.php/ibersid/article/view/3990>. Acesso em: 18 out. 2023.

GUELFY CAMPOS, José Francisco. Una costura fina: Archivo, información, mediación. **Información, Cultura y Sociedad**, n. 48, p. 109-118, 2023. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/12585>. Acesso em: 22 out. 2023.

GUERRA-PEIXE, César. [Correspondência]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. 31 mar. 1960. 1 carta.

HEITOR Maia Neto. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa592140/heitor-maia-neto>. Acesso em: 29 out. 2023. Verbetes da Enciclopédia.

JOEL PONTES. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa511078/joel-pontes>. Acesso em: 29 set. 2023. Verbetes da Enciclopédia.

LEÃO. [Correspondência]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. Utinga, 16 fev. 1959. 1 carta.

LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer Matheus. Repensando a noção de patrimônio documental. **Memória e Informação**, v. 4, n. 2, p. 98-112, 2020. Disponível em: <https://memoriaescravidao.casaruibarbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/133>. Acesso em: 20 out. 2023.

LULA Cardoso Ayres. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21706/abelardo-da-hora>. Acesso em: 29 out. 2023. Verbete da Enciclopédia.

MACHADO, Antônio Pinto. [**Correspondência**]. Destinatário: Frederico Guedes de Freitas. Recife, 6 abr. 1960. 1 carta.

MAESTRO Frederico de Freitas chega hoje ao Recife. **Diário de Pernambuco**, 20 mai. 1960. Caderno 1, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/2911. Acesso em: 29 out. 2023.

MARINHO, Andréa Carla Melo; COSTA, Alice Maria dos Santos; VASCONCELOS, Maria Valéria Baltar de Abreu; NASCIMENTO, Francisco Arrais. O tratamento da informação em partituras musicais: um estudo de caso da Biblioteca Joaquim Cardozo do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS, 18, 2014. Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.bu.ufmg.br/snbu2014/wp-content/uploads/trabalhos/441-1908.pdf>. Acesso em: 5 set. 2023.

MERLO, Franciele; KONRAD, Glaucia Vieira Ramos. Documento, história e memória: a importância da preservação do patrimônio documental para o acesso à informação. **Informação & Informação**, v. 20, n. 1, p. 26-42, 2015. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/18705>. Acesso em: 20 out. 2023.

MOLINA, Talita dos Santos. **Arquivos privados e interesse público: patrimonialização documental**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12778>. Acesso em: 20 out. 2023.

MOLINA LÓPEZ, Marilín Isis; DELGADO-LÓPEZ, Yorlis; LÓPEZ MILANÉS, Maritza. Comunicación y archivos: un binomio indispensable para la preservación de la memoria histórica. **Culturas: Revista de Gestión Cultural**, v. 10, n. 1, 1-17, 2023. Disponível em: <https://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/19312>. Acesso em: 22 out. 2023.

MONTALBÁN, Ekain Cagigal. El valor de los Archivos Históricos: más allá de lo histórico. Una visión desde la ciudadanía. **Revista General de Información y Documentación**, v. 32, n. 2, p. 454-465, 2022. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/83579>. Acesso em: 22 out. 2023.

O DEPARTAMENTO de Música. In: **Universidade Federal de Pernambuco**. [online]. Disponível em: <https://www.ufpe.br/musica>. Acesso em: 5 set. 2023.

PALMA PEÑA, Juan Miguel. Valores sociales y valores patrimoniales: elementos para determinar la significación del patrimonio documental. **Revista de la Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información**, v. 16, n. 1, p. 33-45, 2013. Disponível em: <https://bibliotecauniversitaria.dgb.unam.mx/rbu/article/view/18>. Acesso em: 20 out. 2023.

PONTES, Joel. O curso de música. **Diario de Pernambuco**, Recife, 8 abr. 1960. Caderno 2, Diario Artístico, p. 3.

PONTES, Joel. Termina o curso. **Diario de Pernambuco**, Recife, 7 fev. 1960. Diario Artístico, p. 3.

PONTES, Joel. Viaja o Padre Diniz. **Diario de Pernambuco**, Recife, 12 abr. 1960. Caderno 2, p. 3.

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

ROCHA, Arlinda. [Correspondência]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. 15 fev. 1959a. 1 carta.

ROCHA, Arlinda Melo. [Correspondência]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. 13 mar. 1959b. 1 carta.

RODRIGUES, Marcia Carvalho. Patrimônio documental nacional: conceitos e definições. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v. 14, n. 1, p. 110-125, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/8641846>. Acesso em: 18 out. 2023.

SANTANA, Yanara Dorado; GALÁN, Ingrid Hernández. Patrimonio documental, memoria e identidad: una mirada desde las ciencias de la información. **Revista Ciencias de la Información**, v. 46, n. 2, 2015. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/58921>. Acesso em: 20 out. 2023.

SILVA, Luiz Carlos; MIGUEL, Marcelo Calderari; COSTA, Rosa da Penha Ferreira da. Patrimônio documental no enfoque da literatura científica: um estudo bibliométrico na base de periódicos em ciência da informação. **Brazilian Journal of Information Science: Research Trends**, v. 15, 2021. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/bjis/article/view/10170>. Acesso em: 20 out. 2023.

SILVA JUNIOR, Edelson de Albuquerque. **O reitorado de João Alfredo na Universidade do Recife-UR (1959-1964): patrimonialismo populista e modernização científica**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/12841>. Acesso em: 14 set. 2023.

TALARICO, João Lyrio. [Correspondência]. Destinatário: Jaime Cavalcanti Diniz. São Paulo, 2 mai. 1960. 1 carta.

TANNO, Janete Leiko. Centros de documentação e patrimônio documental: direito à informação, à memória e à cidadania. **Acervo**, v. 31, n. brasil, p. 88-101, 2018. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/903>. Acesso em: 20 out. 2023.

UNIVERSIDADE DE AVEIRO. **Espólio de Frederico de Freitas**: Catálogo da correspondência recebida. Aveiro: Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro, 2017. Disponível em: <https://www.ua.pt/file/47816>. Acesso em: 18 set. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Música – Canto (Perfil 9305-1)**. Recife, 2020. Disponível em: https://www.ufpe.br/documents/39215/4330518/PPC+Bacharelado+Canto+Perfil+9305_sem+anexos.pdf/741942b1-fb3f-4dd7-b131-548cea2a1df1. Acesso em: 21 set. 2023.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. O patrimônio arquivístico em discussão: origem e concepção de uma noção em consolidação. **PontodeAcesso**, v. 16, n. 2, p. 84-117, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/47886>. Acesso em: 20 out. 2023.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.