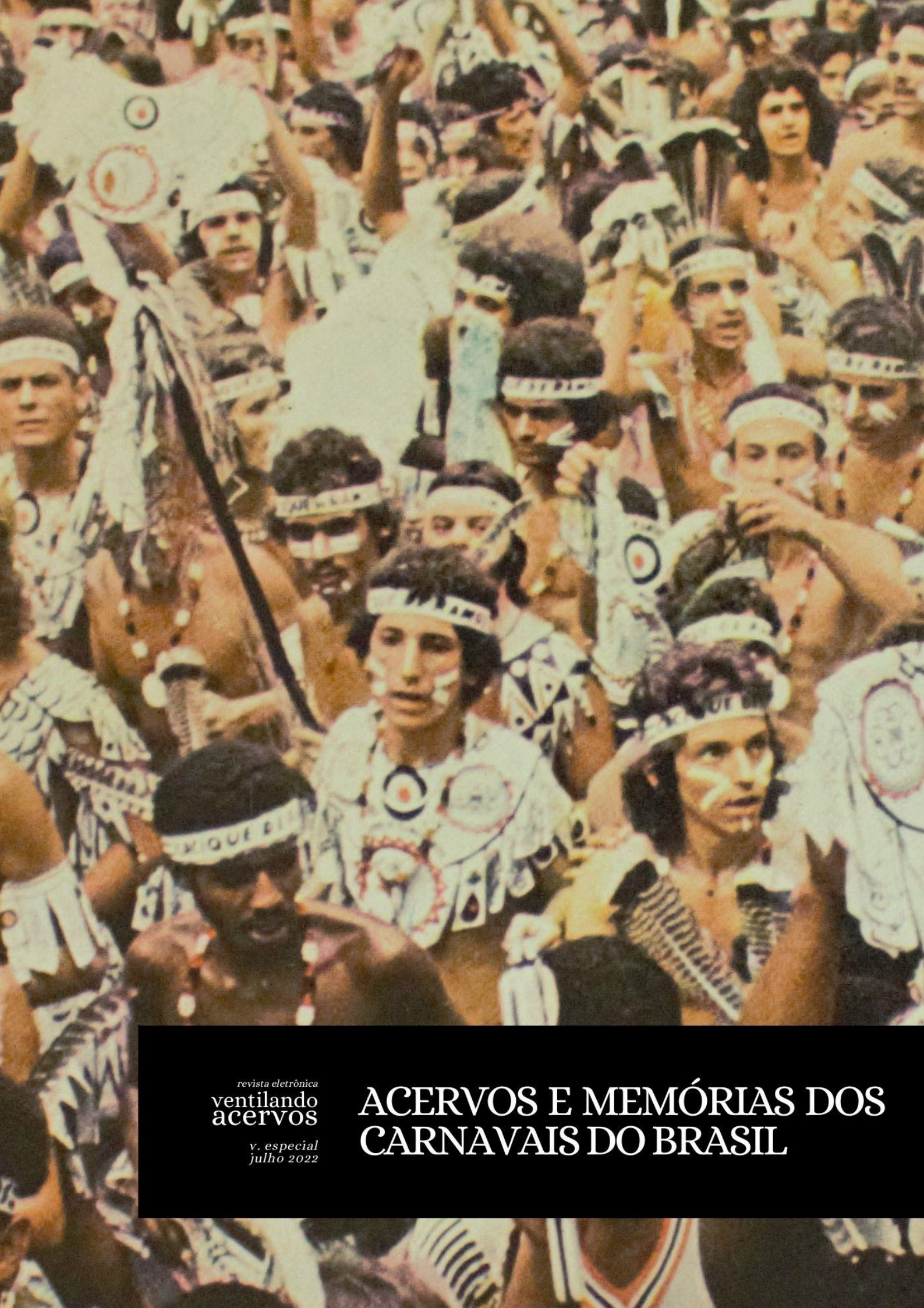




revista eletrônica
ventilando
acervos

v. especial
julho 2022

ACERVOS E MEMÓRIAS DOS CARNAVAIS DO BRASIL



Foto de acervo: Fantasia de napa do Cacique de Ramos (1976).

Capa: LP Na empolgação dos blocos de embalo – Gravadora RCA (1980).

Acervo do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento do Cacique de Ramos

Contra-capas: Arrastão do Frevo – Clube de Alegoria e Crítica O Homem da Meia-Noite – 05/05/2019 – Marco Zero, Recife/PE –
Acervo do Paço do Frevo – Fotografia de Carlos Lima

Ficha catalográfica elaborada por
Vanessa Luiz Neunzig – Bibliotecária CRB 14/572

Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles. -- v. especial, n. 1 (jul. 2022). -- Florianópolis: MVM, 2022 -
il. color.

Anual

Resumo em português, espanhol e inglês

Desde 2015 disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br>

Museu Victor Meirelles é uma unidade museológica vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) do Ministério do Turismo (MTur)

ISSN – 2318-6062

1. Museologia - Periódicos. 2. Museus. 3. Política de Acervos. 4. Arquivos e arquivamento (Documentos). 5. Arte – Estudo e ensino. 6. Carnaval – Brasil – Exposições. 7. Carnaval – Museus. 8. Carnaval – Galerias e museus. 9. Historiografia. 10. Memória. 11. Patrimônio cultural. I. Museu Victor Meirelles. II. Instituto Brasileiro de Museus. III. Ministério do Turismo.

CDD: 069 - 23. ed.

Editorial

Caros leitores,

A presente edição pede passagem para apresentar um cortejo de trabalhos que versam sobre os acervos e as memórias dos carnavais do Brasil.

Este volume especial surgiu da vontade de mapear iniciativas de colecionismo e patrimonialização das práticas carnavalescas ao redor do país. Convidamos profissionais, pesquisadores e instituições relacionados às expressões da folia em diferentes localidades. Registramos a presença de contribuições de quatro das cinco regiões do Brasil: as ausências nos estimulam a não encerrarmos esse desfile por aqui e, pelo contrário, a levá-lo para além da “quarta-feira”.

Blocos, frevos, escolas de samba, afoxés, bandas, cordões, foliões anônimos, foliões famosos, brincadeiras nas ruas ou em espaços “oficiais”: o recorte apresentado neste volume expressa uma grande pluralidade dos carnavais brasileiros, assim como são diversas as reflexões dos autores aqui reunidas. Os artigos e relatos de experiências versam sobre iniciativas públicas, particulares, institucionalizadas ou não. Mesmo em ritmo de cortejo, não sugerimos uma linearidade evolutiva e narrativa entre as ações abordadas: como se verá, os caminhos podem ser erráticos, cheios de idas e vindas.

O folguedo carnavalesco é associado à noção de performance, elemento que se evanesce com a própria experiência. Mas a efemeridade do canto, dança e expressão corporal não se confundem com a permanência que podem vir a ter os vestígios materiais e documentais que registram as diferentes práticas, tempos e sujeitos. Nesse sentido, o carnaval (seus agentes, territórios e associações) não difere de qualquer outra área da vida em sociedade, passível, portanto, de ser documentado e preservado. E toda sua cultura material e imaterial pode ser patrimonializada, a partir das vontades de memória das comunidades e dos processos de inventariação, preservação e transmissão de seus bens culturais.

Os trabalhos aqui apresentados abordam a importância da identificação dos diferentes tipos de acervos dispersos entre instituições e colecionadores particulares bem como a pesquisa com e

a partir de fontes da história dos carnavais em cada cidade ou região; as experiências individuais de protagonistas do meio na preservação de suas memórias materializadas em documentos, fotografias e objetos; a institucionalização de fundos e coleções em museus e centros de memória; a formação de núcleos comunitários em entidades carnavalescas criados com o propósito de formação de referências; a capacidade de mobilização e extroversão de instituições dedicadas à salvaguarda das expressões carnavalescas reconhecidas como patrimônios nacionais; e a presença da produção artística carnavalesca em espaços expositivos.

Nesse percurso não linear, chamamos a atenção para os limites entre construção e destruição: iniciativas que são descontinuadas, acervos dispersos ou completamente destruídos, negligências que são parte de um descaso maior com relação ao patrimônio cultural brasileiro. Como compreender ações de dirigentes do próprio meio do carnaval insensíveis aos projetos de memória? Como explicar que museus inteiros sejam interrompidos? Como aceitar que uma instituição bicentenária, marco da cultura, ciência e tecnologia da nação, feneça diante do fogo?

A parceria colocada na organização deste volume entre o Museu Victor Meirelles/Ibram e o Grêmio Recreativo Cacique de Ramos, por meio de seu Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento, espera dar visibilidade aos diversos tipos de acervos dos carnavais brasileiros e suas contribuições à nossa festiva, crítica, religiosa e comunitária identidade cultural.

Este volume “abre-alas” enseja a formação de uma rede de pesquisadores, colecionadores e instituições para o desenvolvimento de novos projetos em parceria, publicações, encontros e demais ações, de modo a dar ressonância aos patrimônios relacionados aos carnavais do país e aos trabalhos já realizados ou em fase de elaboração.

Dedicamos este volume especial a todos os mestres de nossa cultura popular, guardiões de nossa memória, a quem entregamos nosso mais profundo respeito e admiração e com quem nos juntamos para o pleno reconhecimento e valorização de suas histórias, de seus saberes e de sua luta.

Desejamos a todos uma boa leitura. Evoé!

Rafael Muniz de Moura
Walter da Silva Pereira Junior

Sumário

Memórias silenciadas: o caso do carnaval de Salvador, 08

Caroline Fantinel

Paulo Miguez

Acervos, fontes, história e historiografia dos carnavais de Porto Alegre, 22

Caroline Leal

Feito confetes ao vento: vestígios dos desfiles das escolas de samba de Florianópolis e caminhos analíticos para o campo da História, 37

Willian Tadeu Melcher Jankovski Leite

No bailado das memórias: reflexões sobre o acervo pessoal de Irene Silva, 52

Camila Rodrigues de Souza

Narrativas expositivas na construção de memórias identitárias: um estudo de caso no Museu do Carnaval de Goiás, 67

Washington Fernando de Souza

Os acervos de carnaval do Arquivo Privado Abílio Barreto, 83

Marcos Valério Menezes de Azevedo Maia

O Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte – MIS-BH e seu acervo de carnaval, 104

Victor Pinheiro Louvisi

"O folião nº 1 da cidade" e o Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo: trajetória e potencialidades do acervo de Vicente Rão, 123

Ana Ines Arce

Luciana Oliveira de Brito

A Casa de Memória Raízes da Piedade: acervo, memória e história do samba e carnaval de Vitória-ES, 140

Marcus Vinicius Sant'Ana Silva

A síncopa do samba e a organicidade: organização do acervo do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento (Cacique de Ramos), 149

Kíssila da Silva Rangel

Walter da Silva Pereira Junior

"Concentra, mas não sai": o Centro de Memória da Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro que "não entra na avenida", 167

Júlio César Valente Ferreira

O que será do Museu do Carnaval de Florianópolis?, 194

Rafael Muniz de Moura

Elisiana Trilha Castro

Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro

Alzemi Machado

Fabiola Falconi Vieira

Valdinei Marques

Amanda Zuffo Nicoleit dos Santos

Três tempos para o museu do carnaval do Rio de Janeiro, 207

Walter da Silva Pereira Junior

Carnaval Virtual: o maior espetáculo da tela através do Museu da Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais – LIESV, 240

Christian Gonçalves Vidal da Fonseca

Fernando Nilson Constâncio

A coleção de fantasia Mangueira-Ludens: da efemeridade do Carnaval às cinzas do Museu Nacional, 252

Renata de Castro Menezes

Casa do Carnaval: a dinâmica da memória, 268

Carmem Lélis

Patrimonialização e direito à memória do samba: um acervo em primeira pessoa, 272

Nilcemar Nogueira

Desirree dos Reis Santos

Tudo que é sólido se desmancha no ar: narrativas e histórias como motores de vida no Paço do Frevo, 290

Carlos Lima

Quebrando os ponteiros: refletindo temporalidades e espaço museal através da ação educativa Abre-salas (Paço do Frevo, Recife-PE), 308

Anderson Jesus

Gustavo Tiné

Luiz Vinícius Maciel

Elas são frevo: intervenção educativa na exposição de longa duração no Museu Paço do Frevo, 323

Yanca Lima

Mikaella Rodrigues

Exposições de carnaval de Fernando Pinto e Rosa Magalhães: articulações sobre a presença das escolas de samba em museus e galerias, 337

Leonardo Antan

A importância da memória no Afoxé Filhos de Gandhy, 363

José Francisco Ferreira de Lima

Autoras e Autores, 375

MEMÓRIAS SILENCIADAS: O CASO DO CARNAVAL DE SALVADOR

Submetido em 04/06/2022
Aceito em 04/07/2022

Caroline Fantinel (UFBA)¹

Paulo Miguez (UFBA)²

RESUMO: Este artigo situa a festa popular como patrimônio cultural imaterial e, como tal, objeto privilegiado de políticas de salvaguarda. Partindo da defesa por ações de preservação da memória desses bens culturais, analisa como exemplo o carnaval de Salvador, festa marcada por uma polifonia de manifestações culturais e, que, no entanto, não as tem traduzidas no quadro oficial da sua memória. O texto investiga os motivos para tal seletividade, bem como alerta para os prejuízos que isso acarreta. Ainda, apresenta um breve relato de experiência do projeto “Memórias do Reinado de Momo”, iniciativa que objetiva reabilitar memórias invisibilizadas na cronologia da festa.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Carnaval de Salvador. Patrimônio cultural.

MEMORIAS SILENCIADAS: EL CASO DEL CARNAVAL DE SALVADOR

RESUMEN: Este artículo sitúa a la fiesta popular como patrimonio cultural inmaterial y, como tal, objeto privilegiado de las políticas de salvaguarda. Partiendo de la defensa de acciones para preservar la memoria de estos bienes culturales, analiza como ejemplo el Carnaval de Salvador, fiesta marcada por una polifonía de manifestaciones culturales, que, sin embargo, no las tiene traducidas en el marco oficial de su memoria. El texto indaga las razones de tal selectividad, así como alerta sobre los perjuicios que ello conlleva. Asimismo, presenta un breve relato de experiencia del proyecto “Memorias del Reinado de Momo”, iniciativa que pretende reabilitar memorias invisibles en la cronología de la fiesta.

PALAVRAS CLAVE: Memoria. Carnaval de Salvador. Patrimonio cultural.

¹ Doutora e Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). Graduada em Comunicação Social pela Universidade Salvador. Pesquisadora vinculada ao Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA) e ao Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC Bahia). Coordena o projeto de pesquisa “Memórias do Reinado de Momo” e integra a equipe do Núcleo de Extensão, Comunicação e Cultura do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC/UFBA). Principais áreas de interesse: memória e patrimônio, estudos da festa, políticas culturais e economia criativa. E-mail: fantinel.caroline@gmail.com

² Graduado em Ciências Econômicas (UFBA), mestre em Administração (UFBA) e doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas (UFBA). Professor Associado do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA, docente do quadro do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA) e pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA). Principais áreas de interesse: estudos socioeconômicos da cultura; políticas culturais; e estudos da festa, com ênfase no carnaval. E-mail: paulomiguez@uol.com.br

MEMÓRIAS SILENCIADAS: O CASO DO CARNAVAL DE SALVADOR

FESTA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Neste trabalho nos propomos a observar o Carnaval de Salvador pela perspectiva do patrimônio cultural imaterial, sendo essa escolha possível porque a festa é uma das expressões mais marcantes desse universo. Constituída por um processo vivo e dinâmico de significações e de relações com a vida cotidiana dos grupos que a festejam, essa manifestação cultural não apenas atravessa uma diversidade de dimensões da sociedade como a coloca em perspectiva. Além disso, a festa configura-se como um excelente objeto de análise para o campo do patrimônio imaterial, tendo em vista que as suas peculiaridades permitem visualizar com clareza tanto os problemas em torno da conceituação patrimonial como as questões relacionadas à salvaguarda e aos desafios contemporâneos do campo, tais como preservação, intervenção, participação dos atores, atuação do mercado etc.

A festa popular, aquela protagonizada por grupos sociais no espaço público, está longe de ser meramente um evento para distrair e entreter. A festa pode e deve ser lida como operação ritualística, ao tempo que propicia um estado de efervescência coletiva e de exaltação geral, configurando-se como campo fértil de paixões comuns e de excessos. Cenário onde sentimentos que não são visíveis na vida cotidiana ganham liberdade para expressarem-se, a festa desnuda a sociedade complexa que a protagoniza. E é nessa suspensão do tempo, onde a comunhão se materializa no sonho de ser coletivo, que a festa transmuta o cotidiano em instante extraordinário.

Este lugar que conecta e excita a energia coletiva, permitindo liberdade extrema para a imaginação, faz com que os participantes experienciem uma outra forma de vida social, um outro mundo possível capaz de reintegrar o homem à natureza na sua forma mais pura. Essa nova forma de sociação faz com que o indivíduo deixe de existir na sua posição unitária e individual para diluir-se nesse coletivo, o que acrescenta à festa, então, uma função bastante significativa, ao passo que o grupo retoma “periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza de seres sociais” (DURKHEIM, 1985, p. 536).

Tendo em vista que a tendência da consciência coletiva é perder-se com o passar do tempo, Durkheim (1985) considera a festa como possibilidade para agir contra a dissolução social. O sociólogo francês Michel Maffesoli reitera este ponto ao defender que a festa e o êxtase que a acompanha de forma característica são ferramentas eficazes contra a individualização que toma conta das relações sociais contemporâneas – “Uma cidade, um povo, mesmo um grupo mais ou menos restrito de indivíduos, que não logrem exprimir coletivamente sua imoderação, sua demência, seu imaginário, desintegra-se rapidamente” (MAFFESOLI, 1985, p. 23).

Nesse sentido, o carnaval é uma das manifestações festivas mais emblemáticas. Sua origem remonta a épocas ancestrais e sua história é permeada de proibições e censuras, demandando negociações entre os seus protagonistas e os diferentes agentes morais que assumiram postos de poder ao longo de toda história. Manifestação cultural conhecida no mundo todo, o carnaval existe hoje como resultado de numerosas hibridações culturais e, apesar de compartilhar características universais, não possui um modelo único de celebração – cada uma das sociedades que o festeja expressa a sua identidade de forma bastante particular, o que lhe configura como fenômeno acentuadamente diverso. Composta, então, por uma multiplicidade de vozes, de cenários e de modos de organização, a festa carnavalesca é formada por uma rede complexa de significados sociais, culturais e políticos específicos em cada uma das diferentes sociedades onde acontece.

Seguindo esse entendimento, a importância que a festa carrega na sua composição lhe garantiu espaço privilegiado no contexto do patrimônio cultural imaterial (PCI). O debate em torno dos bens culturais de natureza imaterial foi tomando proporções cada vez maiores ao longo da segunda metade do século XX no mundo todo, mas foi especialmente a partir de 2003, ano da aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial na UNESCO, que o assunto passou a integrar de forma mais contundente a agenda política de muitos países.

Para a referida Convenção, patrimônio cultural imaterial é compreendido como

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns

casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural (UNESCO, 2003, p. 4).

A Convenção afirma, ainda, que o PCI se manifesta, em especial, através de: a) tradições e expressões orais; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais. Este documento configura-se como um marco regulatório para os países signatários que assumem, a partir daqui, responsabilidades legais no sentido de criar e executar políticas, planos e programas orientados pelos ditames da Convenção, tais como inventários, processos de registro, planos de salvaguarda etc.

O Brasil, considerado vanguardista neste campo, instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) através do Decreto nº 3.551, ainda no ano 2000. Por toda riqueza simbólica que a festa carrega na sua composição e por ser uma das referências culturais mais emblemáticas do país, este documento lhe garantiu espaço privilegiado através de um livro exclusivo de registro, o Livro das Celebrações, dedicado à inscrição de “rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social” (IPHAN, 2000, p. 1).

Uma das quatro linhas de atuação propostas pelo PNPI é a de “pesquisa, documentação e informação”. As ações que decorrem dela auxiliam de forma direta no desenvolvimento dos inventários para os registros, em políticas de salvaguarda e na disseminação de informações sobre esses bens culturais para a sociedade civil. Assim, a composição do contexto histórico desses bens, através da escuta e observação atentas de seus atores e elementos, aparece como estratégia metodológica essencial para compreender profundamente a sua configuração presente.

Em texto que trata da importância de ações de salvaguarda de festas populares, a pesquisadora Márcia Sant’Anna defende que o simples registro e documentação da memória e da configuração presente das festas já valem como iniciativa de valorização simbólica, pois ressaltam o caráter de documento histórico desses processos culturais, sociais e econômicos. No entanto, afirma que, ainda mais importante do que produzir esse conhecimento sistematizado, é “discernir quais desses elementos e processos atuam como ‘âncoras’ do valor referencial e

simbólico da festa” (SANT’ANNA, 2013, p. 25). Segundo ela, esse trabalho de recomposição da memória pode também significar a retomada da festa como espaço sagrado de encontro, celebração, tradição e criação.

MEMÓRIAS SILENCIADAS NO CARNAVAL DE SALVADOR

A festa em Salvador caminha a passos concomitantes com o processo de formação da festa brasileira. Salvador foi palco das primeiras teatralizações festivas dos jesuítas; viveu o espírito pomposo e festivo das procissões cristãs e das festas públicas espetaculares inspiradas pela chegada do barroco; e, em um cenário bastante conflituoso, também garantiu espaço para as manifestações dos africanos que chegaram aqui na condição de traficados e que encontraram na festa uma possibilidade viva de reterritorialização. Assim, Salvador testemunha, através dos séculos, a sua festa desenvolver-se mestiça – com influências ibérico-barroco-católicas, indígenas e africanas, configurando-se de formas e com significados bastante particulares. É possível visualizar uma síntese desse quadro festivo soteropolitano na sua festa maior, o carnaval de rua. No entanto, como veremos, toda essa polifonia de influências não é retratada no quadro da memória oficial da festa.

Salta à vista a pobreza dos registros da memória do carnaval de Salvador. Isso pode ser constatado ao observarmos que, apesar de a história oficial da festa estar datada em 1884, os únicos períodos que contam hoje com estudos relevantes são o surgimento do trio elétrico, no carnaval de 1951; a emergência dos blocos afros, na metade dos anos 1970; e o processo de reconfiguração do carnaval a partir dos anos 1980, na direção da mercantilização acentuada capitaneada pela empresarialização dos blocos de trio. São também estes marcos que compõem a memória oficial da festa, difundida pelos órgãos responsáveis por sua gestão e promoção. Assim, pouco se registra e, por consequência, se conhece sobre a história da festa para além da beleza dos seus blocos afros e da magnitude do seu trio elétrico.

Consequência disso é uma memória seletiva e um panorama histórico muito vago, o que cria lacunas importantes na compreensão da festa contemporânea. Essa parcialidade na composição da memória oficial da festa é perigoso na medida em que omite, total ou parcialmente, inúmeros movimentos culturais que existiram ao longo de mais de um século de história, como é o caso dos grandes clubes

carnavalescos, que marcam o início desse carnaval oficial da cidade; os primeiros afoxês, como é o caso da Embaixada Africana e do Clube Pândegos da África; as batucadas, oriundas da gente mais pobre da cidade; as escolas de samba; os blocos de índio; os cordões carnavalescos e tantas outras manifestações que marcaram o cenário da festa soteropolitana ao longo desses quase cento e quarenta anos de história.

O fato de a maioria das manifestações carnavalescas que foram omitidas do quadro memorial da festa ser negra, nos sugere indícios para os motivos de tal invisibilização histórica. O cenário a seguir nos auxilia a encontrar respostas.

A presença negra nas festas de rua sempre foi vista com preocupação pela elite branca baiana, que tentou a muito custo e por décadas seguidas “civilizar” a forma como se dava essa participação popular. A forma como estes grupos manifestavam-se na festa, destoava do que elite, governo e imprensa planejavam para a modernização da Bahia, especialmente entre o final do século XIX e início do XX. Este tensionamento resultou na proibição legal, em 1905, da participação de todos os grupos afrocêntricos no carnaval da cidade. Esta medida foi mantida até o ano de 1914.

Na década de 1920, pós repressão, já há uma presença significativa de grupos oriundos das camadas mais populares integrando o carnaval de Salvador. Mas é a partir da década de 1930 que se assiste a uma ebulição afro-festiva pelas ruas da cidade, o que passa a marcar definitivamente a festa carnavalesca soteropolitana, atualizando a sua configuração inicial ligada às tradições europeias tão veneradas pela elite.

Preenchendo o espaço deixado pela decadência dos clubes da elite, especialmente a partir da segunda metade da década de 1930, inúmeros grupos – oriundos de bairros pobres da cidade e do seio da classe trabalhadora, composta em grande parte por negros e mestiços – surgem e consagram-se soberanos das ruas e do povo. É esse viés popular, com sinais acentuados da cultura negromestiça, que passa a definir uma das identidades mais potentes do carnaval soteropolitano. No entanto, apesar de terem reinado de forma absoluta nas ruas durante mais de três décadas não tiveram sua importância reconhecida pelas camadas dominantes da sociedade. A memória das batucadas, das escolas de samba, dos pequenos

cordões e dos blocos de índios, só para citar alguns exemplos, permanece até hoje como uma página em branco para o discurso oficial da festa.

A pesquisa do colombiano Paolo Vignolo (2010) esclarece que essa seletividade não é uma questão exclusiva de Salvador, sendo comum nos países latino-americanos o uso meramente decorativo da cultura africana e indígena na composição da memória oficial das festas carnavalescas.

Dentro de este régimen del discurso, los aportes de otras culturas y tradiciones, sobre todo las contribuciones africanas e indígenas, determinantes em el proceso de asentamiento del carnaval en tierra americana, se encuentran relegados a un papel decorativo. Se ensalza su riqueza simbólica, el despliegue festivo y el exotismo de sus costumbres, pero al precio de insertarlos a la fuerza en una lectura histórica purgada de cualquier referencia a sus luchas de emancipación y a la represión de la que han sido sistemáticamente objeto (VIGNOLO, 2010, p. 148).

Assim, compreender que esta memória oficial da festa soteropolitana é pautada em uma narrativa totalizante é o primeiro passo para uma conscientização que reivindique uma nova concepção de memória, que traduza a diversidade cultural que formou e forma a festa carnavalesca. Essa questão pode ser melhor esclarecida através da oposição da noção de memórias subterrâneas, de Michael Pollak (1989), à noção de memória coletiva, de Maurice Halbwachs.

MEMÓRIA É PODER

O termo “memória coletiva”, utilizado pelas Ciências Humanas ao longo de todo século XX, foi proposto pelo francês Maurice Halbwachs, em seu livro de mesmo nome, publicado em 1925. O autor inaugura não só um conceito, mas um novo entendimento acerca do fenômeno da memória que, para ele, ultrapassa a faculdade humana interior, defendida até então. Para Halbwachs, as memórias de um indivíduo só podem existir a partir das suas vivências junto aos seus grupos de referência – o que ele chama de comunidades afetivas.

Essa memória individual é forjada a partir das atitudes e do espírito de um grupo, assim como do aspecto dos lugares onde este está inserido. Este contexto tem papel fundamental na construção dessas lembranças aparentemente

individuais, configurando o que Halbwachs chama de memória coletiva – uma memória particular que só existe a partir do outro.

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Apesar da sua contribuição para um novo entendimento das dimensões da memória, Halbwachs foi alvo de uma série de questionamentos, não por esclarecer que a memória individual acontece a partir do contato com grupos de referência, mas por ter se omitido de uma análise crítica quanto às formas de intervenção dessa memória coletiva no plano individual. O reconhecimento da problemática imbuída no termo memória coletiva se desenvolve na segunda metade do século XX, tendo como contexto os desdobramentos do período pós-guerra e o questionamento de um nacionalismo etnocêntrico praticado até então. Especialmente a partir da década de 1970, tensionamentos em busca do reconhecimento de memórias silenciadas no tempo alcançaram uma dimensão inédita, com destaque para os locais que viveram conflitos das mais diversas ordens. Desse momento emerge uma série de novos atores e, com isso, a metodologia da história oral provoca uma inversão radical de perspectiva ao tomar como base testemunhos orais como fonte para uma reconstrução crítica do passado.

Nesse debate Michael Pollak defende que qualquer memória coletiva – a nacional, por exemplo, que em Halbwachs é a forma mais acabada de um grupo – possui um caráter acentuado de destruição, uniformização e opressão, e, assim, denuncia que seu criador não enxerga “nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica”, ao contrário, ele “acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo” (POLLAK, 1989, p. 1).

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar portanto pelos processos e atores que intervêm no

trabalho de constituição e de formalização das memórias (POLLAK, 1989, p. 2).

Os estudos de Pollak privilegiam os excluídos, os marginalizados e as minorias como fontes históricas. Fazendo uso da história oral, ele ressalta que as memórias desses grupos minoritários e dominados, que ele vai chamar de “memórias subterrâneas”, se contrapõem à memória oficial hierarquizante. Para o autor, apenas com um trabalho de composição da memória através dos próprios atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização dessas memórias subterrâneas é possível “reabilitar a periferia e a marginalidade” (POLLAK, 1989, p. 2), oportunizando que irrompam no espaço público e disputem um lugar no quadro das memórias reconhecidas.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa [...] uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 6).

Assim, retomando a análise do quadro oficial da memória do carnaval de Salvador, fica evidente que o silêncio sobre o passado possui significados complexos, forjado nas relações de dominação entre os grupos minoritários, aqueles apagados da história, e os eleitos, os poucos grupos que representam a festa na sua história oficial. Revisar esse quadro é urgente e implica entender os interesses que sustentam o projeto de produção da memória oficial dessa manifestação.

Essa revisão crítica da história configura-se como uma iniciativa essencial de salvaguarda da festa, já que é pelo reconhecimento da diversidade cultural que é possível situar a festa no universo do patrimônio cultural e, assim, dinamizar o campo de políticas de proteção e promoção desse bem cultural. Como afirmou Mário Chagas (2000), onde há memória há poder e onde essa relação está presente, estão também o esquecimento e a resistência.

O poder em exercício empurra a memória para o passado, subordinando-a a uma concepção de mundo, mas como o passado é um não-lugar e o seu esquecimento é necessário, as possibilidades de insubordinação não são destruídas. O tesouro perdido não está no passado, está perdido no presente, mas importa lembrar (ou não

esquecer) que ele pode surgir abruptamente incendiando os vivos (CHAGAS, 2000, p. 4).

REABILITANDO MEMÓRIAS DO CARNAVAL DE SALVADOR

O projeto Memórias do Reinado de Momo foi criado no ano de 2014 alinhado e amparando a sua justificativa na compreensão de que o esforço de direcionar luz à parte invisibilizada da história do Carnaval de Salvador seria a via para a sua retomada enquanto espaço de memória. Através de uma revisão crítica do passado, o projeto buscou remontar a memória de trechos da história da festa onde organizações típicas da participação dos setores populares, como os afoxés, cordões, batucadas e as escolas de samba, caracterizaram fortemente o carnaval soteropolitano. A inquietação que desponta no desenvolvimento do referido projeto não foi apenas atestar que essas manifestações desapareceram do cenário carnavalesco contemporâneo, mas problematizar e denunciar o fato de não constarem no quadro da memória oficial da festa³.

Este artigo não objetiva elencar em detalhes os resultados da pesquisa em questão⁴. Serão destacados, aqui, alguns aspectos vivenciados ao longo do desenvolvimento do projeto e que aparecem como sintomáticos de questões que tangem a problemática que circunda o debate em torno da memória.

A pesquisa, desenvolvida em uma perspectiva histórico-antropológica, foi idealizada pelo professor Paulo Miguez e coordenada pela pesquisadora Caroline Fantinel, tendo contado com a participação de estudiosos afinados com a temática em questão. Os principais recursos utilizados foram a pesquisa documental (fotos e registros da imprensa), bibliográfica e, quando possível, entrevistas com pesquisadores e participantes ativos das manifestações festivas investigadas.

A preocupação para que a recomposição desta memória se desse da forma mais completa e confiável possível foi o fio condutor de todo o trabalho. Assim, o acesso e análise de um material jornalístico vasto nos auxiliou na leitura com profundidade das fotos resgatadas no Arquivo Público Municipal, bem como as entrevistas feitas com partícipes dessa festa foram fundamentais para ampliar o

³ O projeto foi criado e desenvolvido antes da inauguração do Museu Casa do Carnaval (2018), uma iniciativa municipal que busca apresentar e celebrar a memória do carnaval soteropolitano. Para mais informações ver FANTINEL (2019, p. 267-8).

⁴ Estes dados podem ser encontrados, de forma integral, no site oficial do projeto: www.memoriasdemomo.com.br.

nosso entendimento acerca das leituras de textos acadêmicos que abordavam temáticas afins. Essa relação de complementaridade e de auxílio solidário através da consulta de diferentes tipos de fontes foi fundamental para o êxito do projeto, nos sendo inspirada por um exemplo bastante didático fornecido por Maurice Halbwachs (2006), sinalizado a seguir.

[...] se quero juntar e detalhar com exatidão todas as minhas lembranças que poderiam me restituir a imagem e a pessoa de meu pai tal como o conheci, é inútil passar em revista os acontecimentos da história contemporânea, durante o período em que ele a viveu. Contudo, se encontro alguém que o conheceu e sobre ele me conta detalhes e circunstâncias que eu ignorava, se minha mãe amplia e completa o painel de sua vida e dela me esclarece determinadas partes que para mim permaneciam obscuras, não será verdade, dessa vez, que eu tenha a impressão de voltar a descer no passado e aumentar toda uma categoria de minhas lembranças? [...] Contudo, em seu conjunto, a lembrança de meu pai se transforma e agora me parece mais conforme a realidade (HALBWACHS, 2006, p. 93).

Foi, então, através do acesso a um mosaico de fontes e do desenvolvimento de análises transversais que o projeto teve como resultado um panorama histórico amplo e profundo dos períodos carnavalescos selecionados.

Na primeira edição, finalizada em 2015, o foco do trabalho foram os cordões, batucadas e escolas de samba, categorias festivas que, de meados da década de 1930 até o final dos anos 70, marcaram e modificaram profundamente o cenário do Carnaval de Salvador. Apesar do protagonismo que tinham nas ruas, tiveram sua história e importância silenciadas. Motivado por este contexto, o projeto remontou a história dessas agremiações – organizações típicas da participação dos setores populares nos festejos e que praticamente desapareceram do cenário carnavalesco contemporâneo.

O resultado desta primeira edição foi um panorama histórico desse momento carnavalesco – uma galeria com mais de 50 fotografias raras; uma seleção composta de, aproximadamente, 150 importantes matérias jornalísticas divulgadas à época; uma série com oito entrevistas esclarecedoras com participantes e pesquisadores dessa festa; um mapeamento festivo que reúne informações de mais de 160 entidades, entre cordões, batucadas e escolas de samba; e, ainda, o levantamento dos resultados dos concursos oficiais da Prefeitura no período de 1955 a 1975.

Em 2020 foi lançada a segunda edição do Memórias do Reinado de Momo, que revelou aspectos importantes dos primeiros carnavais da cidade. Voltando no tempo, a história das sociedades carnavalescas da elite e a presença negra nas ruas no período entre 1884 e 1930 foi revelada contando, especialmente, com os registros de imprensa da época. Através das histórias de clubes como o Cruz Vermelha, Fantoches da Euterpe, Innocentes em Progresso, Embaixada Africana e Pândegos da África foi possível conhecer e compreender muito mais do que os seus aspectos festivos, mas, sobretudo, as tensões e as disputas que estiveram em jogo na consolidação de um projeto de cidadania no princípio do período republicano na Bahia.

Nesta edição, acompanhando o texto da pesquisa, o projeto apresentou como resultados uma galeria com mais de 30 fotografias raras; uma seleção composta de, aproximadamente, 200 importantes matérias jornalísticas divulgadas à época; um documentário sobre o contexto festivo dos primeiros carnavais de Salvador, com a participação de vários pesquisadores; um minidocumentário sobre o Clube Carnavalesco Embaixada Africana; uma obra visual que remontou o desfile mais emblemático do Clube Carnavalesco Embaixada Africana; e, ainda, o levantamento das entidades carnavalescas que se apresentaram no período pesquisado.

Naturalmente, várias dificuldades apareceram no decorrer do trabalho, sendo que duas delas mereceram especial atenção da equipe, pois representaram riscos para o bom prosseguimento da pesquisa. A primeira foi a forma como foi encontrado boa parte do pouco registro que restou destes momentos da festa, em especial, a má organização e arquivamento das fotos encontradas no Arquivo Público Municipal, setor ligado à Fundação Gregório de Matos. Este fato lamentável é bastante ilustrativo ao revelar o descaso com que o Estado trata a memória da sua própria cultura – sujeitando arquivos raríssimos a uma devastação irreversível. A segunda grande dificuldade foi entrevistar oito personagens que foram atores bastante importantes de diferentes escolas de samba soteropolitanas e que, por conta do avançar da idade, não tinham uma memória tão nítida acerca dos acontecimentos de outrora. Um agravante, aqui, é que nenhum deles possuía quaisquer registros da época que pudessem servir de auxílio, sejam fotos, jornais, uniformes, instrumentos etc. De todo modo, este entrave foi contornado com uma análise minuciosa dos pontos de fala de cada um deles. Todos compartilharam vivências no

mesmo período histórico, porém cada um guardou consigo as suas versões para os momentos mais emblemáticos daquele grupo que participaram, gerando, para nós, perspectivas diferentes para os mesmos acontecimentos. Ou seja, algo que começou como um problema acabou transformando-se em uma riqueza para o trabalho. Halbwachs aborda esta questão afirmando que

Da mesma forma, às vezes pessoas que se aproximaram por necessidades de uma obra comum [...] se separaram em seguida em muitos grupos: cada um destes é limitado demais para reter tudo o que ocupou o pensamento do partido, do cenáculo literário, da assembléia religiosa que envolveu a todos num momento passado. Eles também se prendem a um aspecto deste pensamento e conservam apenas uma parte dessa atividade no pensamento (HALBWACHS, 2006, p. 40).

De todo modo, é certo afirmar que foram ouvidas pessoas completamente motivadas a colaborar com o projeto, ficando evidente que tamanha disposição vinha de uma vontade maior e guardada há muito tempo de contar a história de momentos que se perderam no tempo, mas nunca de suas memórias. Esse sentimento, que por vezes nos foi transmitido embebido em muita emoção e algumas lágrimas, traduz o pensamento de Pollak que defende que “o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (POLLAK, 1989, p. 3). Foi, então, por essa via, resgatando arquivos fundamentais e ouvindo personagens-chave, que este trabalho contribuiu para que fosse dado um pequeno passo à frente no que diz respeito à composição de uma memória mais justa da maior festa popular da Bahia.

REFERÊNCIAS

- CHAGAS, Mário. Memória e Poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus. II Encontro Internacional de Ecomuseus. Rio de Janeiro: s/e, 2000.
- DURKHEIM, Emile. Les formes élémentaires da la vie religieuse. Paris: PUF, 1985.
- FANTINEL, Caroline. Patrimônio festivo: uma análise dos carnavais de Barranquilla (COL) e Salvador (BRA) sob a perspectiva do patrimônio cultural imaterial. Originalmente apresentada como tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.
- HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2006. 224 p.
- MAFFESOLI, Michel. A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos. Volume 2, número 3. Rio de Janeiro: CPDOC, 1989, p. 3-15.
- SANT'ANNA, Márcia. A festa como patrimônio cultural: problemas e dilemas da salvaguarda. Revista Observatório Itaú Cultural, v. 14, 2013, p. 21-30.
- VIGNOLO, Paolo. Carnaval, ciudadanía y mestizaje em Colombia. In: CRESPIAL. Patrimônio cultural imaterial – fiestas. Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, 2010, p.137-170.

ACERVOS, FONTES, HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DOS CARNAVAIS DE PORTO ALEGRE

Submetido em 20/06/2022
Aceito em 04/07/2022

Caroline Leal¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo assinalar a relevância de espaços que visam a patrimonialização das expressões culturais carnavalescas, partindo da apresentação da história, historiografia, acervos e documentos a respeito dos carnavais de Porto Alegre. Ao destacar a importância da preservação da memória da festa para as diferentes identidades culturais de um povo, busca-se contribuir para a sensibilização a respeito da necessidade de políticas públicas de preservação da memória e da identidade dos grupos sociais que fizeram e fazem os carnavais porto-alegrenses.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval de Porto Alegre. História do carnaval. Historiografia do carnaval. Identidade cultural. Patrimonialização.

COLLECTIONS, SOURCES, HISTORY AND HISTORIOGRAPHY OF PORTO ALEGRE CARNAVALS

ABSTRACT: *This article aims to highlight the relevance of spaces that aim at carnival cultural expressions patrimonialization, starting from the presentation of the history, historiography, collections and documents about Porto Alegre carnivals. By highlighting the importance of memory party preserving for the different cultural identities of a people, we seek to contribute to raising awareness of the need for public policies to preserve the memory and identity of the social groups that made and still do Porto Alegre carnivals.*

KEYWORDS: *Porto Alegre Carnival. Carnival history. Carnival historiography. Cultural identity. Patrimonialization.*

¹ Doutora e mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), especialista em Gestão Pública pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), atua como professora na Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre (RME/PMPA). E-mail: aentrudeira@gmail.com.br

ACERVOS, FONTES, HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DOS CARNAVAIS DE PORTO ALEGRE

A preservação da memória de um povo, passando pela guarda de seus bens materiais e imateriais, é fundamental para a compreensão das sociedades em que estamos inseridos. Assim, conhecer, valorizar e preservar o patrimônio cultural é um ato de cidadania. É tomar posse daquilo que nos pertence, é conhecer nossa história e o legado daqueles que nos precederam, construindo o presente que hoje experienciamos. É neste sentido que, enquanto expressões de uma coletividade, nas quais se evidencia os modos de ser, fazer, relacionar e sonhar de um povo, as festas também se constituem como patrimônios culturais de natureza imaterial daqueles que as celebram, devendo ser valorizadas, protegidas e resguardadas, garantindo-se sua herança para as futuras gerações. Em seu artigo 216, a própria Constituição Federal (BRASIL, 1988) estabelece que “o poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação”.

Mas para que se possa preservar um bem cultural e efetivar políticas de guarda das festas é importante conhecê-las! Afinal,

[...] como uma sociedade, qualquer que seja ela, poderia existir, subsistir, tomar consciência de si mesma, se não abrangesse com um olhar um conjunto de acontecimentos presentes e passados, se não tivesse a faculdade de retroceder no fluxo do tempo e repassar ininterruptamente os vestígios que deixou de si mesma? (HALBWACHS, 2006, p. 155).

Durante muito tempo, as festas não foram objetos investigativos privilegiados no universo de Clio. Legadas aos trabalhos de folcloristas e etnógrafos eram vistas como expressões dos costumes e do espírito nacional. Contudo, a partir da renovação historiográfica das últimas décadas, sobretudo com os estudos decorrentes da Nova História Cultural, as festas passaram a despertar o interesse de historiadores e historiadoras, que nelas vislumbraram a possibilidade de acesso ao mundo das relações estabelecidas entre homens e mulheres e da diversidade das atividades práticas e representacionais que

compõem esses universos. Dessa forma, partindo da apresentação da história, historiografia, acervos e documentos a respeito dos carnavais de Porto Alegre, neste artigo buscamos assinalar a relevância de espaços que visam a patrimonialização das expressões culturais carnavalescas. Ao destacar a importância da preservação da memória da festa para as diferentes identidades culturais de um povo, busca-se contribuir para a sensibilização a respeito da necessidade de políticas públicas de preservação da memória e da identidade dos grupos sociais que fizeram e fazem os carnavais porto-alegrenses.

1. História e historiografia dos carnavais de Porto Alegre

O início da prática de manifestações carnavalescas em Porto Alegre nos remete ao período de colonização da cidade. Embora ela tenha sido ocupada ainda na primeira metade do século XVII, seu processo de povoamento só teria início com a chegada de 60 casais açorianos, em 1752, que em sua bagagem também trouxeram a forma portuguesa de celebrar o carnaval: o jogo do entrudo.

Caracterizado como introito de quaresma, três dias que precediam os quarenta de preparação para a Páscoa, no entrudo o povo divertia-se molhando uns aos outros, atirando farinha e polvilho, empregando peças jocosas e banquetando-se (Faria, 1861). De acordo com Flores (1999, p.152),

era uma verdadeira batalha para molhar alguém com água jogada de balde, bacia ou seringa, com arremesso de limão de cheiro. [...] homens e mulheres se empenhavam em loucas correrias e agarramentos, jogando água. Era um salve-se quem puder!

Apesar de ser largamente praticado, desde o início da colonização de Porto Alegre (FERREIRA, 1970), com o passar dos anos o entrudo passou a ser severamente criticado. Em 1839, por exemplo, o jornal *O Guayba* (Porto alegre, 11 de janeiro de 1839, p.4), ao recriminar o jogo bradava: “o veneno da saúde, o terrível sedutor da mocidade, o carrasco ordinário dos velhos, nunca terá a minha aprovação e dou a minha porção aos que só querem divertimentos mulheris e depois são reduzidos a se arrependerem (*O Guayba*, Porto alegre, 11 de janeiro de 1839, p.4). As críticas à popular brincadeira destacavam tanto aspectos de ordem moral, em função dos excessos que seriam praticados durante o carnaval, quanto

questões relativas ao prejuízo da saúde dos indivíduos. João Cândio Gomes², sob o pseudônimo de O Estudante, em *Crônicas de Porto Alegre*, complemento da edição dominical do jornal *O Mercantil*, demonstrava sua insatisfação com o início do festejo entrudesco: “[...] primeiro dia em que cada qual tem o direito de estragar a roupa da gente e, o que não é melhor, de estragar a saúde” (*O Mercantil*, Porto Alegre, fevereiro de 1852).

Há de se destacar que as mulheres tinham uma ativa participação nas brincadeiras de entrudo, eram protagonistas da festa. O comerciante inglês John Luccock, por exemplo, em sua passagem pelo Rio Grande do Sul, em 1808, teria sido vítima de ataques de limão de cheiro, provindos das filhas do governador (FERREIRA, 1970). Muito popular, tanto entre mulheres da elite, quanto entre as de camadas populares, o entrudo também propiciava um afrouxamento do controle familiar sobre a conduta feminina, permitindo um exercício da sexualidade, proibido em dias comuns: “[...] quanto moço poeta, quanto namorado maldoso, quanto D. João disfarçado não se servia do limão de cheiro para em declaração de amor espremendo-o com a intenção maliciosa, no colo ebúrneo, decotado, tentador de sua Dulcinéia encantadora?”, relembra o escritor Aquiles Porto Alegre (1994, p. 87), em suas memórias sobre o carnaval.

A fim de acabar com a antiga brincadeira e buscando uma festa que tivesse os ares da modernidade, em 1873, surgiam a *Sociedade Carnavalesca Esmeralda Porto-Alegrense* e a *Sociedade Carnavalescas Os Venezianos*. Saudando a chegada do novo carnaval, o jornal *A Reforma* afirmava que:

A cidade de Porto Alegre deve estar orgulhosa de reconhecer em seus filhos desta época, jovens de tão adiantadas ideias, e tão entusiastas do progresso, que não hesitaram em fazer, a porfia, tão grandes sacrifícios, a fim de extirpar do seio da mãe pátria essa feia nódoa que a envergonhava aos olhos de outras nações. Honra, pois, a essa mocidade que, em todos os cometimentos da esfera do conhecimento e da moralidade, não cedem a palma aos países mais antigamente civilizados e que mais se distinguem nas vias do progresso humano (*A Reforma*, Porto Alegre, 14 de fevereiro de 1875).

² João Cândio Gomes nasceu em Porto Alegre, em 1836. Jornalista, iniciou sua carreira como tipógrafo e colaborador do jornal *O Mercantil*, aos 16 anos de idade. O jornal *O Mercantil* foi fundado com João José de Faria Villasboas e circulou em Porto Alegre, entre 1º de dezembro de 1849 e 1865. Em 1874, João Cândio Gomes fundou um periódico homônimo, que circulou até 1897 (FRANCO, 2006).

Transformando a maneira de render louvores a Momo, esmeraldinos e venezianos desfilavam com seus carros alegóricos pelas principais ruas da cidade e terminavam sua festa em bailes exclusivos a seus sócios. Inicialmente composta exclusivamente por homens, as agremiações eram aclamadas por trazer o progresso e a civilização na forma de celebrar o carnaval, ao tornar o “povo” espectador da festa por elas exibida, e inaugurar uma “era carnavalesca”³. Embora não tenha conseguido extirpar o entrudo das práticas carnavalescas da população, o novo modelo de carnaval fez sucesso e logo surgiram outras agremiações que buscaram celebrá-lo nos mesmos moldes: Congos (1877), Germânia (1879), Floresta Aurora (1881), Estrella D’Alva (1878), Moçambique (1878), XPTO (1882), Vagalumes (1886), Roxa Saudade (1887), Cara Duras (1887), entre outros. É importante destacar que por meio do carnaval diferentes grupos buscaram afirmar sua identidade étnica, ao mesmo passo em que intencionavam se incorporar à cidadania brasileira (LAZZARI, 1998). A Germânia, sociedade recreativa, fundada em 1879, embora não fosse uma agremiação exclusivamente carnavalesca, apresentou préstitos e bailes aos moldes de esmeraldinos e venezianos. Note-se que em seu desfile de 1885, ela trouxe um grupo de gaúchos vestidos em trajes típicos e montados a cavalos, representando o que seria a “cultura rio-grandense”. Do mesmo modo a Congos, que, além de promover campanhas abolicionistas, também evocava uma identidade africana. Outro exemplo é a Sociedade Floresta Aurora, que em 2022 completou 150 anos de existência e estreou no carnaval em 1879, realizando passeios à fantasia (sem carros alegóricos) e bailes a seus sócios. É neste sentido que, ao conhecer a história do carnaval, percebemos a relevância da celebração, sobretudo, no que tange ao reconhecimento e à valorização das diferentes identidades culturais formadoras do “povo gaúcho”.

Em estudo pioneiro a respeito do carnaval porto-alegrense no século XIX, Athos Damasceno Ferreira (1970) traçou um histórico do festejo na cidade, desde os tempos do entrudo até o fim daquela centúria, e descreveu o surgimento e decadência das sociedades carnavalescas. Além disso, reproduziu integralmente várias notas de jornais que hoje em dia encontram-se indisponíveis para consulta, sendo um documento indispensável para quem se dedica à temática. No que tange

³ Em 1878, por exemplo, a Venezianos publicava o programa “para os festejos com que pretende solenizar o carnaval do ano V da era carnavalesca [...]” Mercantil, 02 de março de 1878, p.3.

à historiografia, destacamos a pesquisa de Alexandre Lazzari (1998), que analisou a festa entre os anos de 1870 a 1915, buscando entender as diferentes expectativas projetadas sobre o carnaval de rua, decisivas para a sua apropriação definitiva por alguns grupos e abandono por outros. Segundo o autor, havia no carnaval porto-alegrense do final do século XIX uma tradição baseada em adaptações, ressignificações e rejeições das novidades culturais da Corte carioca e da Europa, conforme suas conveniências e condições sociais e políticas, que teria facilitado a difusão dos símbolos de identidade nacional, posteriormente. Com o foco nesse mesmo período, Caroline Leal (2008) analisou a participação das mulheres nos festejos carnavalescos, dos tempos de entrudo ao surgimento, consolidação e declínio das tradicionais sociedades carnavalescas no século XIX, assinalando as diferentes condições e lugares por elas ocupados. Ao apontar os caminhos que estavam sendo apresentados para as mulheres participarem do carnaval – a partir da inauguração das sociedades Esmeralda e Venezianos – a autora assinalou um processo de construção das hierarquias de gênero sendo promovido através do carnaval. Dando continuidade a essa pesquisa, em sua tese de doutorado *Festas Carnavalescas da Elite de Porto Alegre: Evas e Marias nas redes do Poder (1906-1914)*, Leal (2013) investigou a participação das mulheres no carnaval, a partir do renascimento de Esmeralda e Venezianos, no início do século XX, buscando mostrar que no período pesquisado as Evas darão lugar às Marias, na busca de uma construção de um carnaval distinto e do reforço das hierarquias dominantes do masculino.

Ao adentar o século XX, o carnaval porto-alegrense era marcado por uma multiplicidade de práticas e expressões festivas: bailes (públicos, de agremiações recreativas e das carnavalescas), desfiles (de sociedades e clubes carnavalescos), jogo do entrudo, de confete e serpentina, mascarados e o Zé Pereira que também tomavam conta das ruas. Celebrado no centro ou nos arrabaldes, o carnaval também era assinalado pela hierarquização de raça, de classe e de gênero que caracterizava aquela sociedade. Enquanto Esmeralda e Venezianos, conhecidas pela “excelência do pessoal que tomava parte nos festejos” (A *Federação*, Porto Alegre, 28 de fevereiro de 1900), buscavam a imagem de um carnaval familiar e moralizado, a festa promovida por outros segmentos sociais era tida como “licenciosa libertinagem [...], uma ameaça feroz e real às bases sacratíssimas do

lar, à moral da família que é o fundamento do edifício social” (*O Independente*, Porto Alegre, 9 de março de 1905). Sofrendo a mediação de um positivismo difuso, que inspirava a política, a religião e a vida intelectual de então, por meio do carnaval expressava-se as tensões, os conflitos, as disputas e as alianças a respeito dos valores que definiriam os viver em sociedade.

Durante os anos vinte, diversos blocos e cordões carnavalescos passaram a tomar conta do festejo: Bloco dos Tigres, Bloco dos Democráticos, Bloco dos Sentenciados, Bloco dos Fidalgos, Cordão Chora na Esquina, Bloco dos Exagerados, Cordão Esponja Branca, Cordão Triângulo Verde, Cordão dos Varinhas, para citar alguns nomes. O jornal *A Manhã*, promovendo um concurso, de voto popular, para definir o melhor bloco, clube ou cordão do carnaval de 1922, definiu essas categorias da seguinte forma: “Bloco eram agrupamentos com um Zé Pereira, Cordões eram grupamentos maiores, com estudantina (sopro), e Clubes (ou Sociedades) eram aqueles que faziam prêmios (desfile com carros)” (GARCIA, s/d, p. 27). Nos anos trinta, o carnaval descentralizado, de bairro, ganhava força. Os blocos e bandas de cunho humorístico, como o Tira o Dedo do Pudim, de Vicente Rao, eram a marca do carnaval. Os blocos reuniam as camadas populares da cidade e os bairros Santana e Cidade Baixa tornam-se o palco da festa. É nesse momento que o carnaval também começa adquirir um status de símbolo da identidade nacional, ao mesmo tempo em que se relegava a “segundo plano as múltiplas formas de construção de identidades que se manifestavam durante os dias consagrados a Momo” (ROSA, 2008, p. 6). Com o Estado Novo (1937), uma série de normatizações foram lançadas a fim de se manter a ordem durante a folia, além da obrigatoriedade do caráter didático dos desfiles das entidades carnavalescas. Na década de 1940, surgiam as tribos carnavalescas, agremiações específicas do carnaval porto-alegrense: Caetés, Iracemas (composta apenas por mulheres), Comanches, Guaianases, entre outras. Dentro da lógica do carnaval como símbolo da brasilidade, as tribos – compostas por brancos e negros das camadas populares – representariam aqueles que seriam os verdadeiros donos da terra, os indígenas, através de suas histórias, figurinos, cenários e canção (RAYMUNDO, 2013).

Abordando alguns aspectos da construção identitária negra em Porto Alegre através do estudo do carnaval, Íris Germano (1999) enfocou os diferentes modos

como os grupos afrodescendentes locais se apropriaram da festa e compuseram suas identidades como negros, porto-alegrenses, gaúchos e brasileiros. Segundo a autora, o carnaval de rua de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40 esteve fortemente relacionado aos descendentes de africanos e aos territórios por eles estabelecidos no interior da cidade, tais como Areal da Baronesa, Ilhota, Cabo Rocha e Colônia Africana”. Associado a uma história de resistência, o carnaval tornou-se um referencial de consolidação da identidade negra em Porto Alegre, com forte carga simbólica de identificação coletiva, evocada até os dias de hoje (GERMANO, 1999, p. 261). Tendo como marco temporal também as décadas de 1930 e 1940, Marcus de Freitas Rosa (2008, p. 6) buscou enfatizar a multiplicidade de sujeitos e modos de organização, a variedade de sentidos e a diversidade dos lugares da festa, olhando para a construção de hierarquias e distinções, aproximações e distanciamentos e os conflitos e solidariedades estabelecidos entre os variados agrupamentos carnavalescos da cidade, num período em que “os folguedos ‘populares’ foram submetidos a um intenso processo de transformação em ‘ícones de brasilidade’”. Fora do âmbito acadêmico há de se mencionar *Memórias de um Carnavalesco* (s/d), de Hemérito de Barros, fundador de alguns grupos carnavalescos, entre eles o Bambas da Orgia; e *Fragmentos históricos do carnaval de Porto Alegre* (s/d), pesquisa publicada por Heitor Carlos Sá Britto Garcia.

A partir da década de 1960, novas transformações se inserem à folia. Inspirado no modelo carioca de fazer carnaval, se introduziu a estrutura de escola de samba: divisão por alas temáticas, maior número de componentes, samba-enredo, mestre-sala e porta-bandeiras. O marco da inovação é o surgimento da escola de samba Praiana, primeira a apresentar essa nova configuração. Dos antigos blocos carnavalescos, alguns também a incorporaram, transformando-se em escolas de samba, como os Bambas da Orgia, Embaixadores do Ritmo e Fidalgos e Aristocráticos; outros, porém, acabaram por desaparecer. Associado a isso, houve uma centralização da festa, com ênfase para o desfile oficial de carnaval, e a criação da Associação das Entidades Carnavalescas. No que tange à festividade celebrada nesse formato, Helena Cattani (2014, p. 6) analisou o processo de *cariocalização* do carnaval de Porto Alegre, buscando compreender como, a partir da década de 1960, foi incorporado o modelo carioca de fazer

carnaval, tornando-se esta uma das únicas formas de comemorar os dias do rei Momo”. De acordo com a autora, é possível afirmar que isso se deu ao longo dos 11 anos em que a COMTUR esteve à frente dos festejos, “quando uma das principais características regionais, os desfiles de bairros, foram substituídos por um carnaval oficial, organizado e planejado pelo poder público, inserido no calendário cultural da cidade e estando este diretamente envolvido em todas as esferas que envolviam a celebração (CATTANI, 2014, p. 105).

Investigando a trajetória e o papel da Sociedade Recreativa e Beneficente Estado Maior da Restinga na construção e visibilidade do bairro Restinga, Tavama Santos (2011, p. 85) pesquisou os anos de 1977 a 2002 e verificou que a escola de samba “constitui-se como um espaço de encontro e de identidade fundamental para os moradores da Restinga”. O gosto pelo samba e pelo carnaval serviu como um elemento agregador da comunidade, a fim de enfrentar as adversidades encontradas. Já Laura Galli (2019) abordou o processo que desencadeou na transferência dos desfiles de Carnaval das escolas de samba do centro de Porto Alegre para a área do Porto Seco, na Zona Norte da cidade (1994-2004), buscando entender qual o lugar do Carnaval na cidade. Destaca-se ainda o trabalho *Carnavais de Porto Alegre*, de Flávio Krawczyk, Íris Germano e Zita Possamai publicado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, com objetivo de divulgação ao grande público⁴.

2. Acervos e fontes dos carnavais de Porto Alegre

Nessa breve revisão historiográfica, pudemos perceber que há uma escassez de trabalhos acadêmicos que consideram o carnaval de Porto Alegre um objeto válido de pesquisa, sobretudo quando comparado com outros lugares do “país do carnaval”. A explicação para essa ausência pode residir no fato de a história do Rio Grande do Sul ser marcada por uma forte construção identitária regional, opondo-

⁴ O carnaval de Porto Alegre também foi objeto de estudo de outras áreas acadêmicas. Na Antropologia, Liliane Guterres (1996) estudou a escola de samba “Imperadores do Samba” e Josiane da Silva (1993), a “Bambas da Orgia”; Ulisses Corrêa Duarte (2012), por sua vez, analisou os significados do carnaval das Escolas de Samba para os carnavalescos no sul do Brasil, centrado nas cidades de Porto Alegre e Uruguaiana. Jackson Raymundo (2015, em sua dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, analisou a poética cancional das escolas de samba de Porto Alegre e Thiago Pirajira Conceição (2019), na Educação, investigou o processo de criação de artistas cênicos negros de um bloco de carnaval de rua de Porto Alegre, a fim de pensar como eles forjam resistências às categorias hegemônicas que oprimem as subjetividades negras.

se à nacional. Ao adquirir o status de símbolo nacional, da brasilidade, o carnaval contrapunha-se ao regionalismo gauchesco e perdia visibilidade enquanto festejo a ser celebrado. Além disso, a associação da festa às camadas populares, majoritariamente negras, num lugar que invisibilizou a presença de africanos e seus descendentes e exaltou a contribuição dos imigrantes europeus em sua formação, fez com que o carnaval parecesse não ser uma festa a ser celebrada no Rio Grande do Sul e, especialmente, em sua capital (ROSA, 2008).

A falta de visibilidade do festejo de Momo na cidade também é verificada a partir da inexistência de instituições de guarda da memória específicas do carnaval. Algumas, contudo, buscaram evidenciar a festa através de exposições e destaque de seus acervos. Em 2011, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em parceria com a Carris, por meio de sua Unidade de Documentação e Memória, promoveu a exposição “Salve o Samba! A identidade negra no carnaval porto-alegrense”. A mostra fotográfica, idealizada pela jornalista Clarissa Lima, objetivava resgatar fragmentos da história do Carnaval protagonizada pelo povo negro (PORTO ALEGRE, 2011). Já o Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, em 2019, realizou uma exposição temporária sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, intitulada “Deus Momo vem aí: histórias da folia de rua na Porto Alegre antiga”. A mostra fez uso de seu acervo de indumentária, fotografia e itens arqueológicos, bem como de pesquisa em jornais, revistas e trabalhos acadêmicos, a fim de apresentar as diferentes formas que carnaval de rua assumiu desde o século XIX até a década de 1950, com seus blocos e cordões. Entre os objetos que fazem parte do acervo arqueológico do museu, destacam-se as tampinhas de garrafas de lança-perfume, provavelmente dos anos de 1940 e 1950, que foram encontradas na rede de esgoto de ruas do centro da cidade, bem como roupas e objetos do Rei Momo Vicente Rao (TV BRASIL, 2020). Em 2021, a Casa de Cultura Mário Quintana, sob a curadoria de Diego Vacchi, apresentou a mostra *Aos carnavais que virão*, reunindo registros fotográficos e documentos históricos sobre os carnavais de rua de Porto Alegre, desde a década de 1930 até os blocos mais recentes, marcados pela retomada no ano de 2007 (RS, 2021).

Embora não haja um museu do carnaval de Porto Alegre, algumas instituições têm em seu acervo uma documentação específica sobre a festividade. O Arquivo Histórico de Porto Alegre Moisés Velhinho, por exemplo, tem a custódia

de documentos pertencentes ao sub-fundo da extinta Empresa Pública de Turismo (EPATUR), antiga responsável pelo carnaval⁵, no período de 1973 a 1988, que versam sobre os bailes municipais, o carnaval de bairros, o carnaval de rua, concurso de fantasia e das rainhas do carnaval, festa de destaques, festival de músicas carnavalescas, festival de samba enredo, as muambas e outros eventos carnavalescos. A *Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul*, por sua vez, também detém a guarda de uma documentação oriunda do *Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore* (IGTF), órgão vinculado à Secretaria da Cultura (SEDAC), do Rio Grande do Sul, que no índice carnaval apresenta recortes de jornais e revistas sobre a festa, convite para baile da Esmeralda, entre outros. Existe, ainda, uma gama variada de documentos, dispersos em distintos arquivos e museus: o *Museu de Comunicação Hipólito José da Costa*, em seu acervo museológico, tem filmes mudos e sonoros retratando o carnaval de Porto Alegre, bem como disco com sambas carnavalescos, enquanto sua coleção de imprensa nos dá acesso a inúmeras fontes jornalísticas que abordam a festividade; o *Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul* guarda o livro de atas da Sociedade Carnavalesca Esmeralda e o diploma de sócio da Sociedade Carnavalesca Venezianos, que apresentamos abaixo. À vista disso, sublinhamos que um pesquisador interessado em investigar os carnavais de Porto Alegre, deverá percorrer diversos lugares, garimpando as diversas fontes e documentos existentes relativos à festa.

⁵ A partir de 1989 o carnaval passa a ser responsabilidade da SMC (Secretaria Municipal de Cultura).

Figura 1 - Diploma de Sócio da *Sociedade Carnavalesca Venezianos*.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico-Geográfico do Rio Grande do Sul.

Motivadas pela dificuldade de acesso aos registros a respeito dos carnavais porto-alegrenses, outras iniciativas também têm buscado dar visibilidade à festa e trabalhar em prol da guarda de sua memória. Em 2011, Caroline Leal criou o blogue *A Entrudeira*, a fim de divulgar os trabalhos acadêmicos produzidos a respeito do festejo de Momo. Fazendo uso de princípios da história pública, o blogue também busca ser um veículo de conhecimento histórico direcionado ao grande público, apresentando fontes documentais de Porto Alegre e seus carnavais (LEAL, 2011). Outro exemplo vem sendo desenvolvido pelo projeto *Acervos Errantes*, do programa de extensão Estudos em Comunicação Científica na Arquivologia (ECCOA), em parceria com o Centro de Estudos e Pesquisas de Tema Enredo e Memória do Carnaval (Cete). Com vistas a reunir memórias do carnaval de Porto Alegre, a partir da organização do conjunto de documentos pessoais do enredista Sérgio Peixoto, o projeto permitirá que os inúmeros documentos e

materiais que um dia pertenceram ao temista possam servir de referência para pesquisadores e entusiastas do Carnaval em Porto Alegre (GARIGHAN, 2021).

Considerações Finais

Ao olharmos para a história dos carnavais de Porto Alegre é possível perceber que a festa foi marcada por uma pluralidade de manifestações, sendo capitaneada por diversos grupos que a seu modo procuraram celebrá-la, extraindo momentos de alegria, de prazer e de diversão, bem como externavam seus sonhos, desejos e projetos.

Para muitas mulheres, o carnaval podia ser uma oportunidade de burla da vigilância sempre atenta dos pais ou ainda de protagonismo nas brincadeiras de entrudo; para alguns homens, o momento de serem reconhecidos enquanto verdadeiros cidadãos, ao proporem “festas civilizadoras”, como esmeraldinos e venezianos. Enquanto espaço de negociação, o carnaval foi ainda possibilidade de reconhecimento e de afirmação de origens étnicas para imigrantes alemães e africanos e seus descendentes, que através da folia também expressavam suas expectativas de integração à cidadania brasileira, através de sua atuação na Sociedade Germânia ou na Sociedade Carnavalesca Os Congos, por exemplo. Já para as elites porto-alegrenses, seja no século XIX ou no XX, festejar o carnaval com seus bailes, préstitos e corsos, era uma forma de distinção social e de reconhecimento enquanto elite. Símbolo de identificação coletiva para segmentos da população negra da cidade, a festa foi um importante referencial de consolidação de suas identidades sendo até hoje evocada, do mesmo modo que, por vezes, foi marcada pela manutenção de hierarquias de raça, gênero e classe social. Deste modo, pode-se afirmar que por meio do reinado de Momo exprimiram-se embates a respeito dos valores que estruturaram a sociedade porto-alegrense ao longo do tempo.

Embora tenha sido – e ainda seja – uma prática festiva muito significativa para boa parte da população porto-alegrense, a fim de contrapor-se a uma ideia de “cultura nacional”, de “brasilidade”, o carnaval acabou por ser invisibilizado enquanto manifestação cultural associada ao Rio Grande do Sul e, mesmo tendo uma grande variedade de documentos e fontes a seu respeito, inexistiu uma instituição de guarda voltada especificamente ao festejo. É nesse sentido,

portanto, que se assinala a necessidade de políticas públicas com vistas à patrimonialização das expressões culturais carnavalescas de Porto Alegre. Salvar o carnaval, a memória dos diversos grupos que fizeram e fazem os carnavais porto-alegrenses, são ações que contribuem para a afirmação das identidades culturais de um povo, bem como permitem a sua continuidade, trazendo melhorias e incentivos à mais tradicional festa popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Hemetério de. *Memórias de um carnavalesco*. Porto Alegre: Ed. Guapel, s/d.
- CONCEIÇÃO, T.P. *Forjas Pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)*. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- DUARTE, U.C. *O Carnaval Espetáculo no Sul do Brasil. Uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do sul, Porto Alegre, 2011.
- GARIGHAN, Grégorie. Projeto reúne memórias do Carnaval de Porto Alegre. *Jornal da Universidade*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em <https://www.ufrgs.br/jornal/projeto-reune-memorias-do-carnaval-de-porto-alegre/>. Acesso em 03 mai.2022.
- GUTERRES, Liliane S. *Sou Imperador até morrer: um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/UFRGS, Porto Alegre, 1996.
- GUTERRES, Liliane S. *Sou Imperador até morrer”, um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma Escola de Samba de Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- LEAL, C. *A Entrudeira*, Porto Alegre, 2011. Disponível em <http://www.aentrudeira.com.br/>. Acesso em 03. mai.2022.
- PORTO ALEGRE, Aquiles. *História Popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: EU/Porto Alegre, 1994.

PORTO ALEGRE, Prefeitura Municipal de. *Carnaval*. Porto Alegre, 2011. Disponível em http://www2.portoalegre.rs.gov.br/gpn/default.php?p_secao=159. Acesso em 03 mai. 2022.

RAYMUNDO, J. *A poética do samba-enredo - a canção das escolas de samba de Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

RAYMUNDO, J. Peculiares e resistentes: relatos orais e canção das tribos carnavalescas de Porto Alegre. *Nau Literária*, [S. l.], v. 9, n. 2, 2013. DOI: 10.22456/1981-4526.43359. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/43359>. Acesso em: 24 abr. 2022.

RIO GRANDE DO SUL (RS), Estado do. *Exposição se desdobra em atividades on-line no Carnaval da Casa de Cultura Mario Quintana*, Porto Alegre, 2021. Disponível em <https://www.estado.rs.gov.br/exposicao-se-desdobra-em-atividades-on-line-no-carnaval-da-casa-de-cultura-mario-quintana>. Acesso em 03 mai. 2022.

SAYDELLES, Cleber. *Museu Joaquim Felizardo abre a mostra Deus Momo vem aí*. Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Porto Alegre, 2019. Disponível em <https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/museu-joaquim-felizardo-abre-mostra-deus-momo-vem-ai>. Acesso em 03 mai. 2022.

SILVA, Josiane Abrunhosa da. *Bambas da Orgia: um estudo sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, seus carnavalescos e os territórios negros*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/UFRGS, Porto Alegre, 1993.

SILVA, Josiane Abrunhosa da. *Bambas da Orgia: um estudo sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, seus carnavalescos e os territórios negros*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

TV BRASIL. Museu guarda relíquias que contam história do carnaval de Porto Alegre. *Youtube*. 25 de fev. de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LY-MaNLSPxk>. Acesso em 08 mai. 2022.

FEITO CONFETES AO VENTO: VESTÍGIOS DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DE FLORIANÓPOLIS E CAMINHOS ANALÍTICOS PARA O CAMPO DA HISTÓRIA

Submetido em 15/07/2022
Aceito em 18/07/2022

Willian Tadeu Melcher Jankovski Leite (UDESC)¹

RESUMO: Na década de 1940, a circulação de pessoas e ideias na região portuária de Florianópolis levou um modelo de brincadeira carnavalesca inventado no Rio de Janeiro para a cidade, onde foi recriado com características locais que, com o passar dos anos, se diluíram na padronização pela difusão hegemônica do modelo carioca pela indústria cultural. Trata-se das escolas de samba, que desfilam anualmente no período do carnaval, contando histórias em um cortejo que conjuga elementos musicais, plásticos e performáticos. A partir de meu olhar como historiador que investiga as características narrativas dos desfiles das escolas de samba de Florianópolis, discuto neste artigo² as documentações encontradas em diferentes acervos e como esses vestígios do passado podem auxiliar na busca por respostas para diversos problemas de pesquisa. Para isto, apresento um breve panorama sociocultural da trajetória histórica dessas agremiações e alguns apontamentos sobre as especificidades desses registros e da pesquisa sobre escolas de samba. Relaciono os principais acervos encontrados com interesse para o tratamento deste objeto de pesquisa, visando contribuir para a caminhada de futuros pesquisadores, bem como algumas possibilidades teóricas para o campo da História.

PALAVRAS-CHAVE: Escolas de samba. Florianópolis. Acervos.

LIKE CONFETTI IN THE WIND: TRACES OF FLORIANÓPOLIS' SAMBA SCHOOLS PARADES AND ANALYTICAL PATHS IN THE STUDY OF HISTORY.

ABSTRACT: In the 1940s, the circulation of people and ideas in the Florianópolis harbor region led to a model of carnival play originated in Rio de Janeiro, but recreated with local characteristics. Over the years, these were diluted by the hegemonic diffusion of Rio de Janeiro's models and cultural industry. Such a model consists of samba schools, which parade yearly during carnival, telling stories through a procession mixing musical, visual, and performance elements. From my gaze as a historian investigating the narrative characteristics of samba school parades in Florianópolis, I discuss, in the present text, the documentation found in different archives and how these traces of the past can aid the search for several research problems. To do so, I present a brief sociocultural panorama of the historical trajectory of these associations and a few remarks on the specificities of these records and of the research on samba schools. I relate the main archives found to the interest in the treatment of this research object, aiming to contribute to lay down a path for future historians, as well as eliciting theoretical possibilities to the study of History as a whole.

KEYWORDS: Samba schools. Florianópolis. Archives.

¹ Doutorando em História (área de concentração: História do Tempo Presente) pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina, sob orientação da Prof. Dra. Viviane Trindade Borges. Florianópolis. Telefone: (48) 99948-0884. E-mail: willian.leite@udesc.br.

² Este artigo expressa pontos de vista que fazem parte do percurso de pesquisa para construção da Tese de Doutorado do autor.

FEITO CONFETES AO VENTO: VESTÍGIOS DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DE FLORIANÓPOLIS E CAMINHOS ANALÍTICOS PARA O CAMPO DA HISTÓRIA

Um olhar sobre vestígios

As escolas de samba constroem anualmente desfiles com caráter narrativo apresentados durante o período do carnaval e divulgados massivamente pelo aparato técnico da indústria cultural, sobretudo os meios de difusão audiovisual. Em minha pesquisa, desenvolvida na área de História, com ênfase na História do Tempo Presente, os usos do passado por essas agremiações são o interesse principal, observando as relações entre diferentes agentes culturais, seus saberes e produções que, em formas diversificadas (textos, sambas-enredo, representações plásticas, coreografias, transmissões televisivas), constroem uma narrativa em comum. É deste processo de pesquisa que decorre meu contato com documentações diversas e pouco sistematizadas sobre as escolas de samba de Florianópolis, em diferentes acervos de instituições arquivísticas ou particulares.

Na busca por compreender como o processo de consolidação da maneira de desfilar que tem o enredo como peça central alterou o funcionamento, posições de autonomia e dependência, relações entre produtores culturais e interferência no âmbito das diferentes expressões artísticas que formam o desfile de escola de samba em suas especificidades, faz-se necessária a análise de fontes de diferentes naturezas. As múltiplas facetas que compõem um desfile de escola de samba bem como as relações sociais que atravessam sua realização sugerem que a diversidade de fontes é salutar para qualquer pesquisador que se debruchar sobre a temática, atentando-se aos objetivos centrais de sua pesquisa. Lembrando Guinzburg (1989, p. 79), na produção do conhecimento histórico, “entram em jogo elementos imponderáveis como: faro, golpe de vista, intuição”.

É desta posição que, nas breves linhas que seguem, apresento um panorama de possibilidades documentais encontradas para amparar caminhos de pesquisa que entendam as escolas de samba como lugares de “ampla interação entre camadas e segmentos sociais diferentes na complexa sociedade urbana contemporânea” (CAVALCANTI, 1999, p.30). Não pretendo me aventurar pelas profundas e necessárias discussões teóricas sobre a reunião, organização e

salvaguarda dos acervos, circunscrevendo-me a alguns apontamentos panorâmicos acerca dos cuidados minuciosos no tratamento teórico-metodológico a ser empregado no processamento da documentação pelos pesquisadores, indicando algumas possibilidades relevantes aos olhos deste historiador, certamente com muitas possibilidades de expansão. Trata-se, enfim, de um percurso descritivo para ventilar acervos e possibilitar a futuros interessados, em especial candidatos a ingresso em programas de Mestrado e Doutorado, suas digressões com faro aguçado por velhos papéis, antigas fitas de registro fonográfico ou modernos bytes.

As escolas de samba de Florianópolis

Entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930, a cena carnavalesca do Rio de Janeiro, já povoada por formas bastante diversificadas de brincadeiras voltadas ao período momesco, viu surgir uma nova manifestação da cultura popular: as escolas de samba. Unindo características de outras agremiações, como os ranchos, às potentes mobilizações em torno do samba, esses grupos se multiplicaram e passaram a disputar a hegemonia cultural nas décadas seguintes. O crescimento de público, da divulgação pela imprensa e de sua repercussão na sociedade inspirou o surgimento de grupos similares por várias cidades brasileiras.

Em Florianópolis, a antiga zona portuária constituía um importante lugar de circulação de pessoas e ideias. Convencionalmente, entende-se como a escola de samba mais antiga da cidade é a Protegidos da Princesa, fundada em 1948 por marinheiros cariocas que fixaram residência na Ilha de Santa Catarina. Controvérsias podem ser levantadas a respeito desta questão, pois se apresentavam na cidade diversos grupos que competiam em concursos promovidos pela prefeitura na década de 1940 sob diferentes nomenclaturas, incluindo “escolas de samba”. Alguns grupos eram bastante modestos, como o Narciso e Dião, “um grupo que não ultrapassava trinta pessoas” (TRAMONTE, 1996, p. 86). Esta querela interessa mais à disputa identitária, muitas vezes provocativa, entre as agremiações carnavalescas.

O que se sabe com precisão é que a noção de escola de samba passou a circular como prática carnavalesca em Florianópolis naquela década e que o conjunto da folia era um sucesso. Em 1954, reuniram-se “40.000 pessoas no carnaval de Florianópolis, na Praça XV” (A GAZETA, 28/2/54). Esta praça é central

no carnaval da cidade até o tempo presente, com muitos eventos acontecendo no seu entorno, de blocos de sujos a shows promovidos por grandes cervejarias. Para o estudo do período em que os desfiles ocorreram nesse local, os principais registros se encontram em jornais e fotografias.

As escolas de samba desfilaram ao redor da praça até 1974, passando no ano seguinte para uma pista entre arquibancadas temporárias em logradouro próximo, a Avenida Paulo Fontes, no Aterro da Baía Sul, parte de uma série de transformações urbanísticas que alteraram a dinâmica socioespacial da cidade. Na esteira dessas mudanças, marcadas por “geografias mentais que classificavam determinados espaços urbanos” e “expressavam preconceitos de classe” (LOHN, 2002, p. 355-6), a aproximação ao modelo de apresentação carnavalesca como um espetáculo de grandes dimensões leva, por um lado, a custos crescentes e, por outro, a exigências para a subvenção do erário aos desfiles - dois lados que alimentariam um ao outro nas décadas seguintes.

As modificações foram desde a imposição de um número mínimo de componentes até a diminuição do número de quesitos de julgamento na competição oficial entre as escolas (TRAMONTE, 1996, p. 133), que foram gradativamente aproximados aos critérios utilizados no carnaval do Rio de Janeiro. As aspirações modernizantes da cidade atingiam também as escolas de samba. Algumas características que hoje naturalizamos no formato de escola de samba são invenções cariocas datadas e começam a se tornar mais significativas em Florianópolis durante esse processo de transformações. Entre elas, está o perpasso de toda a produção do desfile por uma narrativa. Contar histórias atrelando a visualidade à música é uma característica que só se consolida em Florianópolis na década de 1980, embora já se desenvolvesse no Rio de Janeiro pelo menos desde a década de 1940.

Sobre esta narratividade, começam a abundar os vestígios do passado que permitem a investigação da rede de saberes imbricada na realização dos desfiles por acadêmicos, profissionais, amadores, jornalistas, costureiras, artesãos, desenhistas e tantos outros envolvidos na criação e configuração do ato de desfilar uma história contada por um narrador plural. Para a História, é de especial interesse a compreensão dos frequentes usos do passado na cultura histórica, “intersecção entre a história científica, (...) saber profissionalmente adquirido, e a história sem

historiadores, feita, apropriada e difundida por uma plêiade de intelectuais, ativistas, editores, cineastas, documentaristas (...)” (FLORES, 2007, p. 95). Além dos jornais e fotografias, já significativos nos rastros das décadas anteriores, o fim dos anos 1970 e a década seguinte contam com registros audiovisuais de transmissões televisivas, fonogramas e roteiros de desfiles, letras de samba e resumos de enredos em cadernos produzidos pelos órgãos municipais de Turismo.

Como em muitas cidades, as escolas de samba de Florianópolis desenvolveram redes de reciprocidade com as oligarquias locais e as elites políticas vinculadas aos partidos eleitoralmente hegemônicos. Após a Ditadura Militar (1964-1985), a oposição à Aliança Renovadora Nacional (ARENA) assumiu a prefeitura municipal, com a eleição de Edison Andrino em sufrágio universal. Por um lado, Andrino propôs e levou adiante a construção de um sambódromo, pista de desfile com estrutura fixa de arquibancadas aos moldes do palco inaugurado no Rio de Janeiro em 1984. Por outro lado, cancelou a realização dos desfiles das escolas de samba de 1988 com a justificativa de utilizar os recursos para o financiamento da obra. Como indica Tramonte (1996, p. 175), formou-se uma “tempestade perfeita” para o confronto entre as agremiações carnavalescas e o Poder Público, certamente desejado pelos antigos ocupantes do poder municipal muito ligados aos dirigentes das escolas. Os jornais documentam alguns desses confrontos.

A Passarela Nego Quirido foi inaugurada em 1989. Com uma pista maior para ocupar, as escolas de samba tiveram que se adequar e aumentar os investimentos na realização dos desfiles. A década seguinte foi marcada pelo desaparecimento de grupos carnavalescos menos profissionalizados e a consolidação das quatro escolas de samba que mais se adequaram aos auspícios de modernização: Protegidos da Princesa e Embaixada Copa Lord, as duas mais antigas, além de Unidos da Coloninha e Consulado, que emergiram na competição das escolas de samba durante a década de 1980, muito alinhadas ao modo de produção do carnaval carioca (TRAMONTE, 1996; LEITE, 2013). Para os estudos sobre as décadas de 1990, 2000 e 2010, há grande aumento da disponibilidade de registros audiovisuais dos desfiles. Quanto mais recente for o recorte de pesquisa, mais se torna fundamental o tributo do pesquisador aos meios digitais, seja pelo acesso aos vídeos de desfiles e reportagens, seja pela disponibilidade de notícias, comentários e repercussões na Internet.

Algumas questões de partida para a pesquisa

De maneira geral, os estudos mais clássicos sobre as escolas de samba nos principais centros urbanos do país se voltam mais para a análise do fenômeno social do que para as esferas artísticas do desfile. São priorizadas a criação, a consolidação e a difusão das agremiações em detrimento da plasticidade, da musicalidade e da narratividade. Contudo, há uma expansão deste ramo das pesquisas nas últimas décadas e a intersecção entre tais possibilidades parece o caminho mais fértil. Como lembra Prost (1998), o social e o cultural são indissociáveis na escrita de qualquer História. Não podemos isolar áreas de estudo flagrantemente relacionadas, muito especialmente neste objeto, produção artística em manifestação de cultura popular que envolve demandas socioculturais e relações de poder.

Existe muito por fazer para a compreensão desta manifestação da cultura popular em Florianópolis. Cristiana Tramonte (1996) escreveu o principal trabalho conhecido, uma dissertação de mestrado em Pedagogia com caráter de narrativa histórica que foi publicada como livro. Há outros estudos de menor repercussão ou com recortes mais restritos. As mais de duas décadas entre a pesquisa de Tramonte e a publicação deste texto são, por si só, suficientes para apontar a demanda por estudos de envergadura, seja pelo período vacante a ser pesquisado, seja pelas renovações teóricas e metodológicas nas Ciências Humanas nas últimas décadas. Também é relevante considerar que o período do qual a pesquisadora deu conta em seus esforços hercúleos por desbravar terreno desconhecido seja submetido a outros olhares, confrontando e complementando leituras. Afinal, na arena da pesquisa, os historiadores e outros cientistas buscam ler os vestígios do passado “munidos de conceitos que lhes permitem realizar escolhas e recortes na realidade passada, a ser investigada, (...) selecionam temas e os constroem como objetos, problematizando-os, ao levantar questões e formular problemas” (PESAVENTO, 2008, p. 12).

Adicionalmente, duas questões referentes às especificidades das escolas de samba como objetos de pesquisa permitem possibilidades amplas para projetar percursos de pesquisa. A primeira delas é se tratar do popular, na acepção de García Canclini (2008), que busca sua inserção no mercado de bens simbólicos (BOURDIEU, 2007). O interesse crescente pelo rompimento com versões oficiais da História, promovendo a visibilidade de camadas da população diversificadas e pouco

evidenciadas, se alinha ao estudo desse tipo de objeto. A segunda delas é a relação das escolas de samba com a comunicação de massa, raramente mencionada em pesquisas sobre a televisão ou sobre o carnaval. Blass (2007, p. 59) indica a importância para a cristalização de percepções dos desfiles e difusão de suas narrativas da “gravação em cd do samba-enredo escolhido em concurso interno e a sua divulgação através dos meios de comunicação (...), assim como a transmissão dos desfiles”. Se “a televisão teve papel original, a um só tempo indício de popularidade e fator de popularização” (CAVALCANTI, 1999, p. 84), há nisto muitos questionamentos em aberto e diálogos de pesquisa possíveis, carecendo de estudos as especificidades de linguagem, o formato de narrativa e as representações que emergem dessa relação.

Como nos ensinou Pierre Nora (1988, p. 188), “o acontecimento testemunha menos pelo que traduz do que pelo que revela, menos pelo que é do que pelo que provoca. Sua significação é absorvida na sua ressonância; ele é senão um eco, um espelho da sociedade, uma abertura” (NORA, p. 188). Sendo os desfiles, por vezes, acontecimentos reverberantes em nível regional ou nacional relacionados a diversos segmentos da sociedade, são instigantes as possibilidades de decifração decorrentes. Para o historiador, impõe-se fundamental a observação das relações da sociedade com a memória e as narrativas históricas, tão inquietantes no tempo presente em que nossa área é posta em questionamentos envolvendo usos políticos do passado, manipulação e falsificação histórica. Passemos, então, a alguns acervos que permitem localizar fontes importantes para a pesquisa.

Biblioteca Pública de Santa Catarina

A instituição, que já dobrou a curva de seu segundo século de existência, fica localizada na região central de Florianópolis e conta com um acervo com cerca de 115 mil volumes de material bibliográfico e multimeios. Entre os periódicos que se encontram arquivados, para nossa temática, interessam especialmente os jornais de grande circulação, que costumam realizar a cobertura da preparação das escolas de samba.

Para pesquisas que envolvem o período inicial da trajetória dessas agremiações carnavalescas, têm especial interesse os exemplares diários do jornal O Estado. Neste caso, a pesquisa é facilitada pela Hemeroteca Digital Catarinense,

fruto de uma parceria entre o Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED), o Instituto de Documentação e Investigação em Ciências Humanas (IDCH) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e a Biblioteca Pública de Santa Catarina. Atualmente, encontram-se digitalizados os exemplares do jornal de 1915 a 1972. Nas décadas de 1940 a 1960, registros sobre os festejos carnavalescos costumam aparecer na semana anterior e na semana posterior à folia. Cabe ao pesquisador selecionar o recorte de seu interessante considerando a data do carnaval de cada ano e observando, em sentido bidirecional no tempo, quando os registros sobre o assunto deixam de aparecer. Estes jornais foram fontes importantes no trabalho de Cristiana Tramonte (1996), referência para os estudos carnavalescos em Florianópolis

Há, ainda, ampla possibilidade de consulta a exemplares de datas posteriores no acervo físico da instituição, bem como a outros jornais, preferencialmente após agendamento, em encadernamentos que geralmente abrangem um semestre (a depender do volume do material). Entre estes, destaca-se o Diário Catarinense, que começou a circular em 1986 e permanece em atividade. Na maioria dos anos, a cobertura jornalística sobre as escolas de samba é bastante significativa, contando até mesmo com colunas diárias sobre o tema em alguns carnavais. O assunto costuma ganhar as páginas do jornal a partir de janeiro e deixar de ser abordado na semana seguinte à realização dos desfiles. Todavia é recomendável o mesmo apuro sugerido para as pesquisas nas páginas de O Estado.

As representações das escolas de samba nas páginas dos jornais costumam registrar programações de eventos e ensaios, entrevistas com produtores culturais, reportagens sobre o enredo promovendo a circulação da narrativa, aspectos dos barracões onde são produzidas alegorias e fantasias entre outros assuntos referentes à caminhada de uma escola de samba até a preparação para o desfile. Deve-se lembrar que é, sempre, uma representação, expressão de ponto de vista como operação organizada e ideia elaborada de percepção sobre a realidade (RÜSEN, 2001; PESAVENTO, 2008).

Casa da Memória

O centro de documentação e pesquisa da vida social e cultural do município foi inaugurado em 2004, em edificação datada de 1929, que sediou o antigo Partido

Republicano Catarinense, no Centro de Florianópolis. Seu acervo conta com registros visuais e sonoros, materiais bibliográficos e documentos diversos, com ênfase na produção cultural do município. Nesta diversidade de vestígios, há muitos registros referentes ao carnaval.

No Núcleo Biblioteca da instituição, destaca-se uma série de cadernos de carnaval de publicação anual produzida pelos órgãos de Turismo de Florianópolis, com exemplares disponíveis de 1977 a 1990. Apresentam registros muito expressivos, como letras de sambas, resumos de enredos, relações dos principais produtores culturais envolvidos em cada agremiação carnavalesca e programações oficiais do carnaval. Permitem analisar a narratividade das escolas de samba, bem como a trajetória das manifestações carnavalescas junto à oficialidade.

O Arquivo Zininho, que faz parte do Núcleo Audiovisual, conta com acervo de imagem e som, especialmente formado por itens colecionados por Cláudio Alvim Barbosa, o Zininho, compositor que compôs uma marcha-rancho que se tornou o hino de Florianópolis e era muito ativo na cena carnavalesca. Neste arquivo, há fitas não digitalizadas com registros de áudio de programas de rádio, com fortes indícios de que será possível encontrar preciosidades relacionadas ao carnaval. Todo o acervo do Arquivo Zininho precisa de profunda investigação, pois há muito a ser descoberto.

Em 2019, o Núcleo Audiovisual recebeu a doação de CD's, DVD's, fitas em VHS e fotografias, material referente ao carnaval da cidade reunido pelo colecionador Rodrigo Darosci. Esse material chegou a ficar sob salvaguarda da Liga das Escolas de Samba de Florianópolis (LIESF) entre 2014 e 2017, durante a passagem do seu organizador pela Diretoria Cultural da entidade. Com a mudança de gestão e as condições precárias das instalações da LIESF, em uma pequena sala na Passarela Nego Quirido, Darosci retomou os materiais até destiná-los à Casa da Memória.

Canais do YouTube

Durante minha pesquisa de Mestrado, tive acesso a parte dos vídeos colecionados por Rodrigo Darosci que compunham o acervo da LIESF. Com a devida autorização da liga carnavalesca, realizei cópias, que foram juntadas a outras digitalizações de fitas VHS gravadas por mim ou por outras pessoas. Este material

é quase na totalidade composto por gravações de transmissões televisivas dos desfiles. Foram localizados desfiles a partir do ano de 1986, embora se saiba, por fotografias e relatos de sambistas, que houve transmissões por emissoras locais desde, pelo menos, o início da década de 1980.

Tenho buscado realizar a divulgação destes vídeos na plataforma digital YouTube, com cuidados para uma correta catalogação com nome da agremiação, ano do desfile, enredo e outras informações que considero básicas. Infelizmente, por se tratar de um trabalho realizado em horas vagas e após outras prioridades cotidianas, o processo é vagaroso. Há dificuldades tecnológicas para esse tipo de processo, como a pouca disponibilidade de leitores de DVD em computadores atuais e o processo de conversão dos vídeos para formatos aceitos pela plataforma. Ainda que diversos programas de computador realizem esse processo, a checagem do arquivo final deve ser feita com apuro, pois por vezes ocorrem descompassos entre som e imagem ou outros problemas de conversão, demandando edições ou retrabalhos.

Na mesma plataforma, há diversos canais que eventualmente divulgam vídeos dos desfiles das escolas de samba de Florianópolis. Nem sempre a catalogação é criteriosa e, por isso, é indispensável realizar buscas por termos bastante variados. Foi o caso de um vídeo de 4 minutos e 18 segundos gravado em formato Super-8 por Edson Simas durante o Carnaval de 1982, publicado após digitalização no YouTube³. O registro raro foi encontrado em uma busca por “Florianópolis 1982”. Entre imagens do público e das sociedades carnavalescas com seus carros de mutação⁴, há 35 segundos do desfile da Embaixada Copa Lord, campeã com o enredo “O último carijó na ilha encantada”.

Os canais dedicados às escolas de samba vivem em constante ameaça de remoção de seus vídeos da plataforma. Como a transmissão televisiva é realizada por empresa privada, existe o entendimento de que as imagens carregam direitos autorais da emissora, que se sobrepõem ao direito à memória das comunidades. Ou seja, por transmitir o espetáculo carnavalesco por algumas horas, a empresa se torna dona do registro de trabalhos de centenas de artistas empenhados na construção dos desfiles. Essas empresas podem impedir a divulgação dos registros

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HtcBt7XS7cl&t=5s>

⁴ Carros alegóricos com movimentações que transformavam suas peças escultóricas.

e enclausurar seus próprios arquivos, sem acesso a pesquisadores ou ao público em geral. Tamanho contrassenso tem afetado principalmente o compartilhamento de vídeos de desfiles mais recentes das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Lentes disponíveis: possibilidades teóricas no campo da História

Os conceitos são as lentes a partir das quais o pesquisador enxerga o mundo. Sem a referência teórica, a vista turva impede o balizamento correto e expõe de maneira perigosa a leitura dos vestígios do passado a distorções, risco que sempre se deve pretender evitar. Hayden White (2001) nos lembra o tributo pago pela História às formas de narrar de outras linguagens, suporte indispensável para a escrita e transmissão das mensagens, de maneira tão provocativa que leva ao desconforto parte da comunidade científica. Paul Ricoeur (1997) aponta para o processo inalienável de ficcionalização da história, em que esquemas narrativos similares aos da ficção são utilizados pelo historiador para fazer *ver como se estivesse acontecendo* e, por hábito de formação humana e pela falta de outras possibilidades, fundamentam a compreensão do saber histórico. Em qualquer leitura razoável, que não pretenda romper com cânones essenciais à área e seja aceitável entre os pares, ambos os autores nos levam ao entendimento de que os vestígios do passado - em nosso caso, as documentações disponíveis nos acervos - são a amálgama da narrativa histórica. Diferentemente da livre criação literária, escrevemos porque há vestígios, processados com tratamentos teóricos e metodológicos e narramos dentro dos limites que as fontes nos permitem visualizar. Partamos, então, para alguns apontamentos teóricos possíveis que consideram questões específicas do nosso objeto e dos principais problemas a ele relacionados.

Conforme vimos anteriormente, as escolas de samba são uma manifestação da cultura popular e, para a compreensão do popular como o excluído do mercado de bens simbólicos, no qual busca sua inserção, García Canclini (2008) oferece suporte interessante, com aderência à noção de campo com agentes influenciando-se mutuamente, sem verticalismos extremos que pareçam teses biologizantes sobre predatismo, mas com tensões em suas relações, na grade conceitual de Pierre Bourdieu (2007). Saliento que, neste caminho, encontramos valiosos termos para o estudo da dinâmica complexa que envolve os desfiles na relação entre o social e o

cultural (PROST, 1998), desde a produção do desfile até sua circulação em suportes midiáticos.

A relação com a indústria cultural e a cultura de massas está no cerne de várias interpretações possíveis dos desfiles das escolas de samba, como acontecimentos que revelam “uma maneira entre outras de reduzir o próprio tempo a um objeto de consumo e nele investir os mesmos afetos” (NORA, 1988, p. 192). Na cultura de massas, “é através dos espetáculos que seus conteúdos imaginários se manifestam; em outras palavras, é através do estético que se estabelece a relação de consumo imaginário” (MORIN, 1969, p. 81). A circulação dos produtos culturais das escolas de samba leva à constituição de valores simbólicos, repercutindo entre público, imprensa e meios de comunicação em geral, como acontecimento do tempo presente com origens diversas, definidos como tal por diversos mediadores que o tornam objeto de interesse (NORA, 1988).

Para o estudo das características narrativas dos desfiles, é importante mobilizar alguma noção de enredo em escola de samba que vá além do quesito de julgamento ou do enredo literário. Enredo é a narrativa de escola de samba e uma das possibilidades mais férteis para sua compreensão é proposta por Mussa e Simas (2010), para quem o enredo é formado pelo enredo teórico (conceito proposto para a narrativa), o enredo representado plasticamente e o samba-enredo, sendo que os dois últimos remetem ao primeiro e se relacionam sem interdependência. Tal compreensão demonstra a sofisticação existente na simplicidade. A partir dela, podemos até mesmo estabelecer critérios para mapear historicamente a ocorrência do enredo no formato consolidado de desfile narrativo e suas variações e incompletudes no curso do tempo, valendo-se principalmente de roteiros de desfiles, letras de sambas e registros audiovisuais.

Há interessantes problemas de pesquisa, muito caros ao campo da história cultural, que repousam sobre as representações presentes no desfile, ou seja, na interpretação dos múltiplos significados de linguagens verbais e não verbais como construções de agentes que “elaboram ideias sobre o real, as quais se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não somente qualificam o mundo como também orientam o olhar e a percepção sobre essa realidade” (PESAVENTO, 2008, p. 13), pontos de vista “de acordo com os quais esses sujeitos organizam suas operações de rememoração histórica na narrativa” (RÜSEN, 2001, p. 69). Para sua

leitura, não se pode dispensar a compreensão daquilo que há de peculiar no formato de narrativa carnavalesca, profícuo em usos do passado. Conforme tratamos de temporalidades mais recentes, fotografias e gravações de transmissões dos desfiles pela televisão são encontrados em maior número. Tais registros, em especial os audiovisuais, têm sua própria linguagem e operações narrativas características que nos expõem ao risco da naturalização ou da ilusão de realidade pela verossimilhança. Na narrativa da televisão, há escolhas e recortes, processos simultâneos de revelação e construção, criação e recriação (KORNIS, 2008, p. 13).

Quando a ênfase repousa no campo da história social e os problemas de pesquisa envolvem as relações de poder internas ou externas às escolas de samba, é importante lembrar que a construção de um desfile, em seus mais diferentes âmbitos, envolve táticas e estratégias. Regulamentada, avaliada e apresentada ao público presente no sambódromo e a telespectadores, a apresentação da escola de samba passa por estratégias de padronização e configuração. Se há estratégias institucionais para moldar esses limites, também há táticas que buscam alcançar possibilidades fora das normas e relações oficiais ao “captar no voo possibilidades de ganho” (CERTEAU, 1996, p. 47).

Considerações finais

Nas linhas acima, procurei apresentar algumas possibilidades de acervos para pesquisas sobre as escolas de samba que participam do carnaval de Florianópolis, bem como alguns problemas possíveis e flertes teóricos no campo da História. Afinal a documentação presente em cada acervo só adquire sentido narrativo a partir de seu processamento, numa leitura com as lentes adequadas e com o rigor metodológico adequado para cada área.

Cabe reiterar que, embora o olhar apresentado seja de um historiador, com as peculiaridades de sua área, é possível que os acervos atendam aos interesses de muitas outras ciências, cumprindo a cada pesquisador a adequação às singularidades de seu campo de pesquisa. A multiplicidade de expressões e relações imbricadas em um desfile de escola de samba, tão instigantes para o historiador, é exatamente o que torna o objeto peculiarmente fecundo de possibilidades para muitos outros olhares. Renovações teórico-metodológicas e diálogos entre diferentes

linhas de pesquisa são valiosos para a compreensão de fenômeno cultural e social tão complexo.

Por fim, é importante ressaltar que os acervos aqui ventilados partem da varredura feita por este pesquisador, conforme seus interesses de pesquisa. É possível que outras instituições arquivísticas guardem documentos preciosos que ainda não sejam conhecidos. A indicação de acervos por um pesquisador jamais substituirá a busca própria, que leva a incontáveis possibilidades de novas descobertas.

REFERÊNCIAS

BERNARD, Claude. **O bê-á-bá das escolas de samba**. Florianópolis: Diálogo Cultura e Comunicação, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. **Negros em Desterro: experiências de populações de origem africana em Florianópolis na segunda metade do século XIX**. Itajaí: UDESC; Casa Aberta, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

FANTIN, Márcia. **Cidade dividida: dilemas e disputas simbólicas em Florianópolis**. Florianópolis: Cidade Futura, 2000.

FLORES, Elio Chaves. **Dos feitos e dos ditos: história e cultura histórica**. Revista Saeculum, João Pessoa, n. 16, jan/jun 2007, p. 83-102.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **Enredo e samba-enredo: o caso das escolas de samba de Florianópolis (1977-1990)**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Curso de História, Florianópolis, 2013.

_____. **“Na tela da TV, no meio desse povo”: os desfiles das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos**. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós Graduação em História, 2016.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. **Limites da utopia:** cidade e modernização no Brasil desenvolvimentista (Florianópolis, década de 1950). Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 27, n° 53, 2007.

NORA, Pierre. **O retorno do fato.** In: História: Novos Problemas, novas abordagens, novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História cultural:** caminhos de um desafio contemporâneo. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádya Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

REGO, Edgar de Sousa. **Entre diabos e arcanjos:** cultura política e sociedades carnavalescas em Desterro (1879-1891). TCC (graduação em História) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa:** o tempo Narrado, v.3, Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010

RÜSEN, Jörn. **Aprendizagem histórica:** fundamentos e paradigmas. Tradução: Caio C. Pereira, Daniel Martineschen, Peter H. Rautman, Sibeke Paulino. Colaboração: Ingetraud Rüsen. Curitiba: W. A. Editores, 2012.

_____. O que é a cultura histórica? Reflexões sobre uma nova maneira de abordar a História. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; MARTINS, Estevão de Resende (orgs.). **Jörn Rüsen:** contribuições para uma teoria da didática da história. Curitiba: W. A. Editores, 2016.

_____. **Razão histórica:** teoria da história: fundamentos da ciência histórica. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001.

TRAMONTE, Cristiana. **O Samba conquista passagem:** as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis. Florianópolis: [s. n.], 1996.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 5. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. da UFRJ, 2004.

NO BAILADO DAS MEMÓRIAS: REFLEXÕES SOBRE O ACERVO PESSOAL DE IRENE SILVA

Submetido em 30/06/2022
Aceito em 04/07/2022

Camila Rodrigues de Souza¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar parte do acervo pessoal de Irene Silva, ocupante do posto de primeira porta bandeira do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela entre os anos de 1969-1976, a partir do encontro de suas memórias com o projeto de história oral Memória dos Portelenses iniciado pelo Departamento Cultural da escola em 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval. Memória. Escolas de Samba. Portela. Porta Bandeira. Arquivos Pessoais.

DANCE OF MEMORIES: REFLEXIONS ON THE PERSONAL COLLETION OF IRENE SILVA

ABSTRACT: This article aims to analyze part of the personal collection of Irene Silva, who held the position of first flag bearer of Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela between the years 1969-1976, from the meeting of her memories with the oral history project Memory of Portelenses initiative of the Cultural Department of Portela started in 2015.

KEYWORDS: Carnival. Memory. Samba School. Portela. Standard- Bearer. Private Files.

¹ Mestra em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa.

NO BAILADO DAS MEMÓRIAS: REFLEXÕES SOBRE O ACERVO PESSOAL DE IRENE SILVA

Introdução

Tendo as escolas de samba como tema de interesse muito antes da escolha profissional, fui tomada pela curiosidade de acompanhar um pouco mais de perto o que via grandiosamente na TV em duas noites de desfile na Marquês de Sapucaí. O percurso começa aos treze anos quando fui morar no bairro de Madureira, precisamente na Rua Firmino Fragoso, paralela à Rua Clara Nunes, reduto da Majestade do Samba mais conhecida como Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. A primeira visita à Majestade veio através do convite de um amigo que iniciava sua caminhada na bateria e que ainda inseguro dessa escolha contava com o apoio de toda turma do prédio.

As idas à quadra se tornaram frequentes e ao final de cada ensaio ouvíamos um repertório de histórias de bastidores, sempre acompanhadas de uma boa refeição distribuída aos ritmistas e a quem mais estivesse no entorno. Aos poucos a Rua Clara Nunes 81 em Madureira tornou-se uma extensão da minha casa, ali encontrava os amigos, sambava, aprendia, sonhava e crescia.

Inicialmente preocupada em acompanhar o desenvolvimento dos desfiles que anualmente se apresentam na Marquês de Sapucaí, entendia que os tais 70 minutos de exibição eram a única missão a ser cumprida pela instituição. Com a visão ainda turva sobre a importância da existência e ocupação daquele espaço para além do calendário momesco, desconhecia o privilégio de acessar saberes tão plurais, compartilhados por aquela comunidade² a partir da ilustre vizinha.

Chegada à graduação em História em 2003, os debates sobre memória e identidade ganham materialidade e contornos mais próximos, saltando aos olhos o arrebatamento por aquela reunião semanal enquanto representação cultural de caráter formador, seja por suas falas, vestimentas, danças, gastronomia e musicalidade. Identificar e acessar os saberes deste cenário tão fértil requer o

² Grupo de indivíduos que vivem no mesmo lugar, compartilhando interesses comuns. Nas escolas de samba, com participação cada vez maior de pessoas estranhas ao universo das agremiações, num fenômeno iniciado na década de 1950, a participação de moradores ou componentes oriundos dos núcleos de origem dita a prevalência ou menor de elementos característicos (SIMAS; LOPES, 2015, p. 70).

enfrentamento de algumas lacunas, sendo umas das mais inquietantes a carência de registros sobre a memória do samba a partir do olhar do sambista.

A difusão de saberes pela oralidade, elementar à pedagogia dos ensinamentos na cultura de matrizes africanas, reflete em parte desta carístia sendo ainda a engrenagem que viabiliza a expansão dessas narrativas a outros territórios. A estrutura colonial escravagista brasileira foi violenta e incansável em conferir à pluralidade da cultura africana o legado da indigência, a colonização de corpos, da religiosidade e a construção do pensamento social trouxe como grande desafio o direito à memória e a diversidade de experiências.

Após a diáspora, quando escravizados em território brasileiro, os africanos tiveram todas as suas organizações desestruturadas. A música, a dança e as festas foram as formas encontradas por eles para se reconstituírem e se reterritorializarem como sujeitos e comunidade; foi por meio dessas práticas que conseguiram reatar seus fragmentos simbólicos, reconstruindo e transmitindo suas memórias (BARATA, 2012, p. 29).

A disparidade entre os eixos histórias e registros, aqui aplicada ao cenário das escolas de samba, motivou uma investigação sobre como ainda hoje se dá o tratamento dessas informações em seus espaços de produção, seja em âmbito institucional ou privado.

É importante enfatizar que o precário – inexistente, em alguns casos – trabalho de preservação dessa memória não é restrito a nenhum modelo hierárquico de classificação das escolas, ou seja, não é um problema de ordem econômica, segundo o qual as escolas do grupo de acesso têm mais dificuldade do que as agremiações do grupo especial para confeccionar seus carnavais e também em preservar suas memórias: torna-se um problema estrutural, enraizado nas bases das escolas de samba, seja qual for seu grupo (NATAL, 2010, p. 2010).

O objeto de reflexão se consolida como tema de pesquisa no Programa de Pós Graduação em Memória e Acervos na Fundação de Casa de Rui Barbosa em 2019, tendo como campo empírico o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. A escolha pela escola se deu pelos motivos já descritos acima unido ao fato de descobrir por quais narrativas o centenário da águia é fabricado.

Com a nítida impossibilidade de pesquisar na totalidade de um acervo incalculável e ainda em construção, elegi a comunicação do tema a partir de três

alicerces: a gestão dos acervos em âmbito interno, representado pela atual gestão Departamento Cultural da Portela que inicia suas atividades em 2013, a gestão do acervo portelense por uma instituição externa, a partir do Centro de Memória da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), e por fim a gestão do acervo em âmbito privado, elucidado pelo acervo privado de Irene Silva, passista e ocupante do posto de primeira porta bandeira portelense entre os anos de 1969-1976. Para fins deste artigo as reflexões se voltam ao acervo pessoal de Irene Silva, conjunto documental que chega à escola em 2017 a partir do projeto de história oral Memória dos Portelenses, idealizado pelo historiador Walter da Silva Pereira Júnior então membro do Departamento Cultural da Portela.

Bem vinda, Irene Silva

Configurado como um dos núcleos fundamentais na concentração de fontes sobre as escolas de samba, de acordo com o Inventário Nacional de Registros Culturais das Matrizes do Samba, os acervos privados são essenciais para circular e compreender a esfera de relações dessas instituições com a formação de seus atores. A disponibilidade de acesso a conjuntos deste gênero parece configurar um fenômeno recente, com ênfase a partir dos anos 2000, por iniciativa de instituições como Museu do Samba e Museu da Imagem e do Som, como resultado da aplicação da metodologia de história oral em suas estruturas. A oferta de conjuntos desta natureza sob custódia das escolas de samba pouco se confirma, englobando questões que vão desde relatos de dificuldades estruturais para acolhimento até a afirmação que esta função não as compete.

O projeto Memória dos Portelenses trouxe para a escola a narrativa de seus personagens e com eles a possibilidade de conhecimento de seus acervos, alguns destes apenas para uma eventual exibição no momento da entrevista, enquanto outros poderiam ser cedidos na esperança de geração de um produto ou uma guarda mais adequada. Através de doze depoimentos, todos disponíveis no canal do Departamento Cultural da Portela no YouTube³ e acompanhados de sumário descritivo, a história da Portela ganha novas interpretações e sedimenta a estrutura

³ Os depoimentos estão disponíveis no canal do Portela Cultural no Youtube através do endereço <https://www.youtube.com/c/PortelaCultural/videos>

que a trouxe ao primeiro centenário. Segundo Walter Pereira Júnior o projeto se estabeleceu nas seguintes bases:

Registrar memórias individuais, testemunhos e vivências de sujeitos que tiveram suas trajetórias ligadas ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Com isso pretende-se colaborar na construção de um acervo de depoimentos que possa ser utilizado como fonte de pesquisa sobre a história da agremiação, bem como de temas conexos, tais qual a história da cidade do Rio de Janeiro, do carnaval carioca e do samba. O projeto apoia-se na metodologia de História Oral, abordagem qualitativa, oposta à generalização e à uniformização da experiência humana. Nessa visão a "memória é uma construção sobre o passado, atualizada e renovada no presente" (pg. 09 - História Oral: memória, tempo e identidade; Lucilia de Almeida Neves Delgado). Busca-se, assim, a produção de conhecimento sobre o clima de certo tempo, sobre uma determinada comunidade de indivíduos com múltiplas identidades e versões⁴.

A implantação deste método como projeto institucional promove o encontro desses personagens com um lugar de reconhecimento, os quais muitos relatam nem se acharem dignos, daí a relevância de trazer ao palco rostos ainda não conhecidos pelo grande público. É de se encantar que mesmo a escola tendo adotado em 1974 um projeto similar com o Museu Histórico Portelense (PEREIRA JÚNIOR, 2020), o resultado segue imprevisível e delineador de uma rede de relações inestimável, preconizando a máxima de que o samba agoniza, mas não morre.

O convite para a participação de Irene no projeto veio através do depoimento de Waldir Gallo, passista portelense na década de 1960, ao mencioná-la com uma de suas grandes parceiras na dança e o apelido de elétrica. Com a afirmativa de que a personagem estava viva e que poderia contribuir com o seu olhar para o projeto o convite foi feito. Irene Silva teve seu depoimento gravado em 17 de janeiro de 2017 no Departamento Cultural da Portela, momento em que o seu acervo é entregue a Walter Pereira afirmando que o conjunto estaria em boas mãos com aquele que a fez renascer para a sua escola.

A partir desse diálogo com a Portela Irene é convidada a registrar suas memórias no programa de história oral do Museu do Samba “Memórias do Samba das Matrizes Africanas no Rio de Janeiro⁵” em junho do mesmo ano. O Museu do

⁴ Escopo do Projeto Memória dos Portelenses cedido por Walter da Silva Pereira Junior de seu acervo pessoal.

⁵ Para acesso e informações sobre os depoimentos basta enviar um email para pesquisamusedosamba@gmail.com.

Samba contempla o maior acervo do país sobre o gênero, reunindo fantasias, histórias, documentos e música, estendendo sua atuação na produção de programas educacionais nas áreas de pesquisa e documentação. O Museu conta com mais de 160 depoimentos de sambistas em diversas áreas de atuação na missão de salvaguarda dessas histórias e seus acervos.

Figura 1: Irene Silva na gravação de seu depoimento ao Projeto Memória dos Portelenses



Fonte: Acervo Portela Cultural (2017)

Irene 15 da Portela

Irene Silva, a elétrica, inicia seu caminho como passista na escola na década de 1960 ao esbanjar samba no pé e muita energia. O primeiro encontro com a Portela veio a convite de uma amiga para participar de um ensaio, onde imediatamente se destacou pela dança e simpatia, levando a escolha da Águia de Madureira como escola de coração. A visita à quadra tornou-se frequente resultando no convite de Natal, patrono Portelense, para ocupar a posição de passista e

integrante do Conjunto Show da escola, rendendo premiações, apresentações no exterior e a chegada ao posto de primeira porta bandeira em 1969.

Em seu depoimento à Portela Irene reforça que a posição de porta bandeira não estava em suas pretensões, mas que ao ser convocada para o concurso em 1969 sentiu-se apta para a missão. Reconhecida pela elegância no bailado e muito samba no pé a vitória de Irene foi destaque no Jornal Fonte Democrática daquele mesmo ano. A estreia como porta bandeira foi com uma roupa que pesava 18 kg, que segundo a depoente parecia torna-se mais leve durante a emoção da passagem pela avenida.

Figura 2: Irene Silva como passista em 1968



Fonte: Acervo Pessoal Irene Silva

Ocupante da posição até 1976 Irene ergueu o pavilhão portelense no emblemático campeonato de 1970, último título solo da escola, com o enredo Lendas e Mistérios da Amazônia. É também neste período que a escola passa por algumas mudanças polêmicas, como a realização de ensaios na zona sul carioca, fato que

motivou intensas críticas pelo afastamento geográfico e social de sua comunidade. Em seu último ano à frente do pavilhão portelense Irene escreve um dos capítulos mais importantes em sua trajetória profissional, o alcance da nota 15. No desfile de 1976 a nota máxima para os quesito mestre sala e portal bandeira era 5, o desempenho de Irene Silva arrebatou o júri por unanimidade chegando aos almejados 15 pontos, fato inédito e propulsor de seu batismo no mundo do carnaval como Irene 15.

Após este carnaval Irene se afasta da Portela para se dedicar à maternidade, com a intensa agenda de eventos era inviável conciliar tal obrigação, levando ao seu afastamento definitivo da escola. Mesmo percorrendo outras agremiações como Império Serrano, onde foi campeã do prêmio Estandarte de Ouro em 1987, Imperatriz Leopoldinense, Unidos da Tijuca e União da Ilha. Irene relata com pesar a saída da escola de coração confidenciando que no primeiro desfile fora da Portela chorou escondida ao ver a águia.

Afastada das quadras Irene atuou no ensino de seu ofício em projetos sociais na escola Manoel Dionísio⁶ e na organização não governamental Madureira Toca, Canta e Dança em parceria com Waldir Gallo. É na carreira de magistério que Irene descreve sua vocação profissional, vendo sua passagem pelas escolas de samba como um período de encantamento. Foi por esta via que a sambista chegou a televisão em 1984 na novela Partido Alto, interpretando a porta bandeira que dava aulas à protagonista Betty Faria na fictícia Unidos do Encantado. Nas palavras da depoente o bailado a trouxe a lugares inesperados e que pelo seu afastamento do carnaval andavam adormecidos em sua memória afetiva.

Abrindo a Caixa de Memórias

O acervo Irene Silva é composto por placas comemorativas, certificados, recortes de jornais, fotografias e uma camisa da Diretoria da Portela do enredo de 2007. As memórias distribuídas em duas caixas box, segundo a produtora sem critério de organização, conta com poucos itens descritos, quando descritos sugerem

⁶ Manoel Dionísio tem o início da carreira em 1955, quando forma-se dançarino afro no Balé Folclórico de Mercedes Batista. Atuou no teatro na montagem histórica de Orfeu da Conceição, de Haroldo Costa, passou 14 anos dançando na Europa, e fundou em 1990 a Escola de Mestre Sala, Porta Bandeira e Porta Estandarte do Rio de Janeiro, responsável pela formação de dançarinos que estão à frente das escolas de samba da cidade do Grupo C ao Especial, além de formar crianças, adolescentes, jovens e adultos nas categorias do gênero. Fonte: <https://benfeitoria.com/escolamestredionisio>. Acesso em: 08 mai.2022.

proveniências distintas alternando entre registros caseiros e profissionais.

Dois fatos despertaram especial atenção, o primeiro acerca da temporalidade dos recortes de jornais que não tratavam apenas do período em que a sambista esteve atuante na Portela. Foram relacionadas propostas de enredo, notícias de cunho administrativo e referências as datas comemorativas da agremiação em episódios mais recentes da instituição, mostrando o desejo da personagem em acompanhar mesmo que de longe o desenvolvimento da águia.

O segundo se dedica a guarda da camisa da Diretoria da Portela do carnaval de 2007, objeto oferecido à eterna porta bandeira após declarar o desejo de desfilar naquele ano. A camisa é entregue em tamanho muito maior do que a medida prevista, na interpretação de Irene, configurando o descaso da escola com sua participação no desfile. O ocorrido decreta temporariamente o seu afastamento da instituição, intuindo que sua história seguia distante da dinâmica daquele espaço. Entre vestígios de glórias e decepções a surpresa de Irene Silva foi a sua estada permanente na história do carnaval e nas páginas de sua escola.

Figura 3: Camisa oferecida pela Portela para o desfile de 2007.



Fonte: Acervo Pessoal Irene Silva (2007)

Durante sua entrevista ao Departamento Cultural da Portela Irene revela alguns elementos que afetaram a integridade de seu acervo, tendo como divisor temporal o seu afastamento da Portela, resultando no descarte de boa parte de suas memórias “palpáveis”. A identificação prévia de um lugar com interesse e acolhimento para essas experiências garantiria em última análise a projeção de mais capítulos desse potencial enredo, fato corroborado pelo encantamento de Irene ao saber da existência do Museu do Samba e o trabalho desenvolvido pela instituição.

Ao encantamento se une a desventura em constatar que assim como ela, muitos sambistas desconhecem esse reduto de diálogo e aprendizado. O empenho em visibilizar tais extensões é o que retroalimenta o interesse mútuo pelo tema, para os sambistas a possibilidade de encontro com um lugar seguro e difusor de sua fala, para o público o contato com esse pensamento enquanto campo de conhecimento.

Ao relatar suas memórias em um curto intervalo de tempo para duas instituições referenciais ao Carnaval como Departamento Cultural da Portela e Museu do Samba, Irene mantém o relato de boa parte das vivências, reservando outras apenas para o diálogo portelense. As pausas, os silêncios, a data de nascimento não revelada caracterizam a seleção que Irene propôs para o registro de sua memória em cada instituição, mesclando ares de conforto e admiração. Uma das falas recorrentes é que o amor pela escola sempre esteve presente, mas que a possibilidade de ser eternizada para aquela comunidade inaugurou um novo capítulo nesta relação.

Regina Abreu (1996) atravessa essa questão propondo uma reflexão sobre a utilização da memória como instrumento de imortalidade:

Para o culto do eu, a memória é fundamental. É preciso salvar do esquecimento, do esfumaçamento, provocada pela morte, individualidades tão ricamente elaboradas. O sujeito busca então, a eternização na memória dos outros sujeitos, guardando e arquivando testemunhos evocativos de suas obras e realizações (ABREU, 1996, p. 100).

A decisão de institucionalização de um acervo pessoal traz uma discussão interessante sobre a sua inserção em um escopo maior. Heymann (1997) compreende os arquivos pessoais como uma “ilusão da unidade,” considerando que

os mesmos podem não refletir a trajetória de seu produtor, caso que segunda a autora se difere dos arquivos institucionais.

[...] Imaginar o arquivo pessoal como espelho da trajetória de seu titular, a partir da qual se poderia buscar reconstituir todas as atividades desenvolvidas por ele. De fato, nem sempre existe uma equivalência entre história de vida e arquivo pessoal. Este muitas vezes não corresponde, quanto ao período coberto pela documentação e riqueza dos registros acumulados, à duração e magnitude da atuação do acumulador (HEYMANN, 1997, p. 3).

Particularmente para os acervos de sambistas são raras as expectativas de encontro com sua totalidade, o simples fato de acesso mesmo que de maneira fragmentada, revela a existência de uma bússola. Ao valor e à escassez desses acervos adicionam-se os frequentes relatos de furtos desses indícios, então camuflados, por promessas de visibilidade, divulgação e retorno financeiro para os detentores. Fatores como racismo, intolerância religiosa, de gênero e o desinteresse dos herdeiros em manter o legado também contribuem para o descarte desses conjuntos.

A pandemia de Coronavírus⁷ imputou algumas limitações a esta pesquisa, o contato com o acervo pessoal de algum personagem portelense parecia muito distante, as quadras das escolas de samba e as instituições culturais de guarda seguiam fechadas, boa parte dos detentores de acervos privados classificados como grupo de risco, somados a ingenuidade da pesquisadora em tentar investigar personagens já conhecidos. Foi através de Walter Pereira Júnior, amigo de turma no programa de mestrado e membro do Departamento Cultural da Portela até 2018, que conheci a história de Irene Silva e a disponibilidade de consulta ao seu acervo.

Caracterizo o encontro com as memórias de Irene Silva como a abertura de uma janela, não só pelo meu total desconhecimento de sua atuação enquanto passista e porta bandeira da Portela, mas principalmente pela maneira que me foi ofertada a possibilidade de conhecer o seu acervo pessoal e ainda dispor de sua presença. Adentrar um acervo pessoal é acessar alentos, dores, e até mesmo uma

⁷ Vírus diagnosticado na China ao final do ano de 2019 altamente transmissível através de gotículas podendo levar à morte por grave infecção respiratória. A única forma de profilaxia até o momento é o distanciamento social e em caso de exposição pública o uso obrigatório de máscaras. O primeiro registro de morte de Coronavírus no Brasil foi em março de 2020, chegando a mais de 660mil pessoas até o momento. Fonte: <https://portal.fiocruz.br/noticia/covid-19-que-virus-e-esse> . Acesso em: 20 jun. 2022.

versão do indivíduo que pode até ser “programada”, mas cercada da imprevisibilidade diante de qualquer questionamento.

Eles representam sempre o vínculo pessoal que o titular mantém com o mundo. O sentido monumental/histórico do arquivo pessoal não é descoberto pelo profissional de arquivo. Ele se encontra no próprio ato intencional de acumular documentos. O arquivo passa a representar uma espécie de pirâmide. Guarda a memória do titular e há de seu tempo para as gerações futuras, podendo contar muito mais do que imagina (DUARTE, FARIAS, 2005, p. 34).

Embora a pesquisa tenha seu primeiro ciclo encerrado em Maio de 2021 com a defesa da dissertação, a materialidade dos registros ganha forma no encontro pessoal com Irene, possível apenas em Abril de 2022 pelos efeitos da mesma pandemia. Foi na quadra da Portela em dia de ensaio da comunidade, momento por si só coberto de emoção, que trocamos algumas palavras e um abraço daqueles. Na ocasião Irene Silva estava na quadra para participar da gravação de um documentário, sendo possível apenas uma breve conversa antes do evento. Aquela noite ainda reservaria mais um encontro, uma pequena confraternização após o ensaio, onde pude agradecer, ouvir e dimensionar o privilégio em conhecer parte das vivências de uma sambista grandiosa e ainda apaixonada por seu ofício.

Uma das informações confidenciais naquela noite foi a existência de mais itens de acervo, que agora quando identificados recebem um olhar mais atencioso, são guardados vislumbrando a possibilidade de partilha. É também com muita alegria que Irene Silva fala da chegada de sua narrativa ao ensino superior, não só por esta pesquisa mas pelo olhar de seus pares. Um projeto de iniciação científica do núcleo de pesquisa Observatório do Carnaval na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) iniciado em 2020 pela atual porta bandeira da Portela Lucinha Nobre, tem por objeto o episódio da inédita nota 15 de Irene no carnaval de 1976. O orgulho de Irene em compartilhar sua história e fazer dela um instrumento transformador de outras trajetórias é o que torna fascinante o exercício da escuta sem amarras e discursos pré-definidos.

Considerações Finais

A proposta em trazer para os espaços sociais das escolas de samba, lugares predominantemente informais, um olhar valorativo sobre os registros produzidos em seu cotidiano, mas também dos registros que, embora produzidos e acumulados por terceiros, possam estar a elas relacionados, é personificar o sentido de comunidade, representada aqui pela fundamental iniciativa promovida pelo Departamental Cultural Portelense.

Pela notória fragmentação imputada, embora nem sempre consciente ou proposital por anos de apagamentos, descartes e isolamentos, é que se faz presente a urgência de uma rede de apoio e compartilhamento dessas ações. Como etapa inicial, o exercício nas instituições e nas casas é interno, de um levantamento prévio do que se abriga, o que minimamente se tem condição de ser acolhido, considerando etapas básicas de identificação, de dispositivos de acesso e sobre quais condições esse processo se desenvolve.

Pela própria dinâmica de administração das escolas, são raríssimas instruções normativas para recebimento, coleta, identificação e difusão dos acervos, o que reforça que as ações empreendidas nesta esfera se valem da intuição e da capacidade de investimentos dos indivíduos que “assumem” tal gestão técnica. O limite desta aposta é ofertar qualidade, discursos e visibilidades distintas a conjuntos dispostos no mesmo espaço, sistematicamente objetos de diferentes tipos de disputa.

A carência do que podemos classificar como uma política de aquisição e descrição de processos básicos de tratamento, ou a sua adaptação a uma lista de recomendação para gestão desses acervos, não erradicaria as disparidades de estrutura, mas apresentaria a materialização de um processo que parece sobrevoar as escolas e nunca se acenta.

Sobre os acervos armazenados em âmbito privado, arrebatados por sentimentos, afetos exclusivamente particularidades, faz-se imprescindível a abertura de diálogos entre as escolas com os titulares e custodiadores dos acervos, sinalizando a relevância desses fragmentos para a formação de um cenário mais acolhedor, diverso e comunitário. A aproximação de novos personagens por meio de suas narrativas consagra-se como mais uma etapa da constante negociação em que vivem as escolas de samba e a sociedade.

Como aliado nesta interlocução o fomento aos departamentos culturais vivos e com capacidade de ação, carregam a oportunidade de colaborar na elucidação de outras nuances desse processo, instrumentalizando o autoconhecimento e a projeção de identidades ainda em curso. Trabalhar este capital é, acima de tudo, torná-lo disponível, não apenas em seu campo de prática mais imediato, mas em todos os locais em que seus desdobramentos políticos, sociais e culturais estejam presentes.

Em linhas gerais, evidenciamos a predominância de que as ações voltadas à preservação de memórias nas escolas de samba não só partem de motivações particulares, como são levadas a efeito por indivíduos, despertando ainda pouco interesse ou curiosidade por parte dos gestores das agremiações.

Não por acaso é que parcela significativa dos itens listados no Inventário Nacional de Registros Culturais das Matrizes do Samba contemplem os arquivos pessoais como um dos principais vestígios do gênero. No cenário adverso da pandemia esse movimento foi exarcebado, a ausência da festa reelaborou como vimos, a maneira de viver o carnaval na cidade carioca, seja pela transmissão de desfiles antigos, entrevistas, fotografias, publicações e as inesgotáveis lives.

Atravessar o acervo de Irene Silva e tê-la como uma personagem ativa e tão disponível aprofunda o desejo em ouvir outras direções que a conectam com as memórias da Portela, das portas bandeiras, do magistério e as inúmeras camandas que dialogam com a elétrica. Foi através desse breve bailado que se estabeleceu mais um capítulo nas narrativas que alimentam a perenidade da centenária Portela, e um registro inestimável na vida daqueles que por lá passaram. Há que se saldar e celebrar cada iniciativa neste circuito, seja na instância institucional ou individual, visibilizando a persistência e a essencialidade como presença.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa; Rocco, 1996.
- BARATA, Denise. *Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- DUARTE, Zeny; FARIAS Lúcio. *O espólio incomensurável de Godofredo Filho: resgate da memória e estudo arquivístico*. Salvador: ICI, 2005.
- FERNANDES, Nélson da Nóbrega. *Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade, 2001.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *História oral, comemorações e ética*. Projeto História. Ética e História oral, São Paulo, nº 15, p.157-164, abr. 1997.
- HALL, STUART. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... et al. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- IPHAN; CCC. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Brasília, DF: Iphan, 2014.
- HEYMANN, Luciana. *Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 41-60, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Campinas: EdUNICAMP, 1992.
- PEREIRA JÚNIOR, Walter da Silva. *Museu Histórico Portelense: apontamentos sobre a trajetória de um acervo de fontes orais do samba carioca*. Anais Eletrônicos do XV Encontro Nacional De História Oral "Narrativas Orais, Ética e Democracia".2020.
- NATAL, Vinícius Ferreira. *Os caminhos da memória no batuque do carnaval carioca. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 207-215, nov. 2010.
- _____. Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 181-197, mai. 2012.
- SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. *Dicionário da História social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- SOUZA, Camila Rodrigues de. *Mandei meu dicionário às favas: Mudo é quem só se comunica com palavras. Desafios da Gestão documental nos acervos Portelenses*. Rio de Janeiro.2021.124f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2021

NARRATIVAS EXPOSITIVAS NA CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS IDENTITÁRIAS: UM ESTUDO DE CASO NO MUSEU DO CARNAVAL DE GOIÁS

Submetido em 18/07/2022
Aceito em 20/07/2022

Washington Fernando de Souza¹

RESUMO: A memória, a narrativa e o patrimônio é diretamente um objeto de estudo da Museologia, enquanto disciplina que se dedica sobre o fenômeno museal. Sendo a exposição um dos focos de estudo, esta é o produto de um contexto. Nesse sentido, o artigo pretende discutir a construção de identidades por meio de narrativas expositivas, que são discursos elaborados pela ação curatorial. Estes, possibilitam significados para um conjunto de elementos organizados no tempo e no espaço, que são considerados patrimônio. O texto explora a história dos museus com temáticas carnavalescas, pensando-os como um fenômeno da comunicação, para então desenvolver um estudo de caso sobre a identidade carnavalesca goiana presente no Memorial do Carnaval Goiano, no Memorial do Sagrado e do Profano e Memorial das Afetividades Gastronômicas. Metodologicamente, o trabalho é baseado na análise qualitativa das narrativas dos visitantes nas exposições itinerantes do Museu do Carnaval de Goiás e trabalha com as noções interligadas no âmbito da história, memória e identidade para discutir a (auto) biografia criada em seu contexto museal. Por fim, considera-se que o referido museu e suas exposições não necessita ser lugar de consolidação de identidades, mas sim espaços abertos de identificação e reflexão dos elementos constitutivos de uma comunidade.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Patrimônio. Memória. Narrativas expositivas. Identidade carnavalesca.

NARRATIVA EXPOSITIVA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS MEMORIAS IDENTITARIAS: UN ESTUDIO DE CASO EN EL MUSEO DEL CARNAVAL DE GOIÁS

RESUMEN: La memoria, la narrativa y el patrimonio son objeto de estudio de la Museología, como disciplina dedicada al fenómeno museístico. Siendo la exposición uno de los focos de estudio, como producto de un contexto. En ese sentido, este artículo discutirá la construcción de identidades a través de las narrativas expositivas, que son discursos elaborados por la acción curatorial. Esta otorga significados a un conjunto de elementos organizados en el tiempo y el espacio, que son considerados patrimonio. El texto aquí, explora, primeramente, la historia de los museos con temática carnavalesca, pensándolos como un fenómeno de comunicación, para luego desarrollar un estudio de caso sobre la identidad carnavalesca de Goiás presente en el Memorial del Carnaval Goiano, de lo Sagrado y de lo Profano y Memorial de las Afetividades Gastronómicas. Metodológicamente, este trabajo se basa en un análisis cualitativo sobre las narrativas de los visitantes en las exposiciones itinerantes del Museo do Carnaval de Goiás a partir de la interconexión, de nociones en el contexto de la historia, la memoria y la identidad para discutir la (auto) biografía creada en el contexto del museístico. Finalmente, se considera que el mencionado museo y sus exposiciones no necesitan ser un lugar de consolidación de las identidades, sino un espacio abierto a la identificación y reflexión de los elementos constitutivos de una comunidad.

PALABRAS CLAVE: Museo. Patrimonio. Memoria. Narrativas expositivas. Identidad carnavalesca.

¹ Museólogo Comendador da Ordem do Mérito Anhanguera, Doutor Honoris Causa em Museologia, Mestre em Museologia e Patrimônio, Graduação em Museologia e em Turismo, Diretor e Fundador do Museu do Carnaval de Goiás. Tem se dedicado à pesquisa sobre intersecções entre carnaval e religiosidade em Goiás. wfernandoturismo@hotmail.com

NARRATIVAS EXPOSITIVAS NA CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS IDENTITÁRIAS: UM ESTUDO DE CASO NO MUSEU DO CARNAVAL DE GOIÁS

Introdução

Os conceitos entre memória e poder estão muito em voga nas discussões no âmbito do patrimônio e no campo da museologia. Para tanto, requer uma discussão acerca dos referidos conceitos.

Analisar as formas de apropriação dos bens culturais, bem como, as disputas e as relações de poder envoltas no processo de seleção desse patrimônio e da construção das referidas narrativas, nos permite compreender essas dinâmicas no que tangenciam as relações no processo de criação da instituição museológica e suas narrativas.

Ao pensarmos nos museus históricos do século XIX, e tendo em mente que estas instituições objetivavam garantir a preservação dos bens culturais apenas dos estratos detentores de poder, ao mesmo tempo identifica-se que era articulado o conceito de nação com uma representação simbólica de uma identidade (VASCONCELOS, 2007).

Dessa maneira, este artigo pretende contribuir com o alargamento desta temática, por meio da análise da narrativa expositiva desta singular instituição museológica: o Museu do Carnaval de Goiás, criado em 2015, no viés itinerante, expandido em 2017 para o formato virtual e em 2022 se inicia a estruturação da exposição no modelo museu casa.

Com isso, acredita-se que ao trazer a lume tais questões inerentes ao universo dos museus e da Museologia, bem como aos interessados em reflexões acerca do referido espólio, numa perspectiva identitária da instituição e do seu papel acerca da construção de reflexões sobre as memórias identitárias. Para tanto eis o desafio traçado nas linhas a seguir.

Problematização acerca das exposições e suas narrativas

Elaborar um discurso expositivo requer atenção. Sabendo que a narrativa é uma proposta e uma predileção, perante as diversas possibilidades de discurso. A referida síntese passa por uma seleção, tendo em vista a concepção de contextualização acerca da existência de objetos e coleções no museu. Assim, a

coleta, a pesquisa, a documentação, a conservação e a comunicação museológica se constituem atribuições de uma instituição preservacionista. “aquele seguimento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem e pode abarcar desde um vestígio até uma estrutura arquitetônica” (MENESES, 1993, p. 112).

Se tratando de uma discussão clássica inerente as coleções existem dois tipos de objetos: “aqueles que não possuem utilidade, mas que representam o invisível, ou seja, dotados de um significado, não sendo manipulados, mas expostos ao olhar e que não sofrem usura” (POMIAN, 1984, p. 71), e os que podem ser manipulados sofrendo usura e modificações contínuas, pelo fato de estar sendo utilizado ou consumido.

Por conseguinte, é indispensável ressaltar que os museus são instituídos de objetos que simbolizam o invisível. Para tanto, expor tais objetos à visitação pública é o principal papel da instituição museológica. Contudo, entende-se que esta é “um canal de comunicação que estabelece uma relação entre a sua proposta expográfica e o público, caracterizando-se como uma representação visual e parcial do universo do conhecimento humano” (VASCONCELLOS, 2007, p. 84).

É necessário se ater ao fato de que, ao elaborar o discurso expositivo, o museu atua na possibilidade de recriar uma nova perspectiva acerca dos objetos.

Entende-se que a ideia de a informação trazida pelo objeto exposto pode aproximar o público visitante à sua fruição:

Así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación. Toda operación científica o pedagógica sobre el patrimonio es un metalenguaje, no hace hablar a las cosas sino que habla de y sobre ellas. El museo y cualquier política patrimonial tratan los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos, hacen inteligibles entre ellos, proponen hipótesis sobre lo que significan para quienes hoy los vemos o evocamos (GARCÍA CANCLINI, 1989, p. 189).

Tendo em vista que o público também realiza escolhas e terão posicionamentos que influenciarão nas (re)significações dos discursos expositivos, “papel coercitivo e regulador do comportamento, uma vez que a relação entre o museu e o público induzia o visitante a manter uma conduta adequada” (ROQUE,

2010, p. 53). Trata-se de uma perspectiva elitista do museu pelo caráter excludente e por não possibilitar a compreensão da mensagem elaborada por um especialista.

Desse modo, o processo de elaboração das exposições do Museu do Carnaval de Goiás foi sendo constituído. Documentadas e estratificadas por um processo de qualificação. Tais dados serviram de mote para uma pesquisa de consolidação de trabalho de conclusão de curso em Museologia, o qual ter servido de parâmetro para outras ações e desdobramentos.

As discussões em torno das resoluções da Mesa de Santiago do Chile de 1972, definem que os museus deveriam se aproximar das comunidades do seu entorno, Assim surgem os ecomuseus franceses, portugueses e canadenses, os museus comunitários mexicanos, bem como os museus de vizinhança americanos. Além de diversos programas institucionais com novos métodos que passam a eleger o público como seu principal protagonista.

Tendo como aporte a pedagogia construtivista de (HOOPER-GREENHILL, 1999), o indivíduo deixa de ser passivo e passa a ser ativo na resposta das perspectivas de apropriação do conhecimento, com ênfase na ação e nos estímulos externos.

No entanto se requer que seja apresentado o DSC – Discurso do Sujeito Coletivo, estratificado para fins de estudo de caso das exposições já constituídas pelo museu do Carnaval de Goiás.

Estou muito emocionado com este encontro, acho que é um orgulho para todos nós, de estamos aqui contigo, com esse trabalho, com tua equipe maravilhosa que é uma nova geração na museologia. Esse processo que a gente está passando por ele aqui hoje, é história e mais pra frente a gente vai poder contar pros nossos amigos, pros nossos familiares que um dia nós podemos viver esse processo aqui e dizer: “olha, eu também participei”. E é uma alegria estar aqui e uma alegria maior é poder continuar essa festa com samba no dia que a gente fala de algo tão importante como a criação do Museu do Carnaval de Goiás. O museu poderá trazer respaldo cultural para a atual juventude e valorizando nossas raízes tais como as orquídeas do cerrado (DSC, MCG, 2015 p. 81).

De acordo com o presente discurso possibilitou coletar outras informações acerca da percepção do visitante.

Exposição fantástica, rica em detalhes. Com grande valor para a cidade e para sua população, de conhecimento incontestável sobre a história do carnaval no Estado de Goiás. A exposição permitiu apreciar a felicidade e harmonia com um "banho" de cultura e história. Você fez lembrar bons tempos, com a homenagem muito bem feita à Professora e artista plástica Goiandira do Couto, no ano de seu centenário de nascimento. Ela era uma pessoa muito educada com as pessoas que visitava seu ateliê. Carnavalesca. Eu esmo participei de vários carnavais que ela participou. Parabéns pela sensibilidade. A emoção tomou conta do meu ser com a Bandeira do Divino. O Brasil precisa de ações permanentes ao complexo de memória e culto dos processos de costumes e folclore. Deveríamos cultuar mais as nossas origens para um mundo melhor e este é um importante investimento à minoria local acerca das tradições e hábitos socioculturais. Tenho certeza que o início desse trabalho até o final, onde vai percorrer várias cidades, terá um papel principal para o lembrar de várias pessoas que aqui vieram. O reconhecimento de um trabalho feito com amor, nem sempre vem de imediato. Agradeço por ter nos proporcionado essa viagem carnavalesca no tempo e por contribuir para a divulgação de nossa querida Vila Boa. Fico feliz pelo seu empenho em tudo que fez. Nós foliões reverenciamos e proclamamos os sete dons. Que o Espírito possa falar mais alto nesta "Festa da Carne"! (DSC, MCG, 2015, p. 72).

Contudo, nota-se a quebra de 'tabus' sobre a temática carnaval.

Estive visitando o Cine Ouro, e quero dizer que eu fiquei encantada com a exposição sobre o carnaval. A mesma me retirou muitos preconceitos sobre o carnaval e o samba no estado de Goiás. Perceber que existe esta manifestação com características fortes do nosso estado, despertou em mim a curiosidade de conhecer mais o Carnaval na nossa região. A quem teve a oportunidade de visitar sua exposição, pode vivenciar a história das machinhas carnavalescas e a religiosidade do coração do Brasil. As peças belíssimas, perfeitas, o local da exposição foi um local muito bem escolhido, bem centralizado, um espaço bacana. E quero dizer que é necessário que haja mais exposições desse nível, desses tipos de documentário, de situações pra que possamos conhecer mais do nosso Goiás, pra que possamos entender mais sobre o carnaval. Pra que possamos nos inteirar mais do que é nossa riqueza. O local oferece uma oportunidade única de descobrimento e reconhecimento de um evento cultural pouco reconhecido pelos goianos que conta uma história de um passado não tão recente. Um movimento cultural que faz parte da cultura nacional. Muito bem planejados a exposição e as ações educativas acerca do tema. Parabéns ao Prof. Washington, pelo excelente trabalho, levando a cultura e tradição da Cidade de Goiás, antiga Vila Boa no Estado e no Brasil. Teve uma ótima aceitação pelo público, nos orgulhando da criatividade e força de vontade dos Goianos (DSC, MCG, 2015, p. 77).

Assim, a linguagem utilizada passa a ser mais elaborada, capturando uma nova conotação. Com a finalidade de sedução, o discurso é elaborado para atrair e

envolver o visitante pelas emoções. E por fim é criado um ambiente marcado pelas percepções do receptor através das memórias e emoções (ROQUE, p. 65).

Pois a função social que disto provém é a de corroborar com o diálogo existente entre homem/objeto/cenário (GUARNIERI, 1990). Desse modo, as exposições museológicas não devem concorrer com a indústria do entretenimento.

Porém, me aponto da seguinte afirmação:

Estou convicto de que, no século XXI, os museus não serão espaços anacrônicos e nostálgicos, receosos de se contaminarem com os vírus da sociedade de massas, mas antes, poderão constituir extraordinárias vias de conhecimento e exame dessa mesma sociedade. Serão assim, bolsões para os ritmos personalizados de fruição e para a formação da consciência crítica, que não pode ser massificada (MENESES, 1994, p. 14).

Para a Museologia, o que interessa é a implementação de uma cadeia operatória, de ações que permitam o gerenciamento da informação, a manutenção dos acervos, as múltiplas ressignificações inseridas no discurso expográfico e a apropriação patrimonial pelos distintos seguimentos da sociedade, conforme aponta Bruno (2008, p. 146).

O museu, além de coletar e expor, também conserva, documenta, desenvolve pesquisas e educa. Esta última característica acaba por transformar-se em uma função social imprescindível na educação assistemática do visitante, pois ele atua frente à sociedade através da educação informal, desenvolvendo projetos de ação educativa frente aos mais diversos públicos visando tornar estes espaços agradáveis e atrativos. Ao mesmo tempo, criar uma sociedade mais educada e zelosa em relação ao seu legado. Dessa forma, quanto mais didático estes espaços forem e mais inseridos com a comunidade estiver, mais significativo se tornará perante o visitante (SOUZA, 2015, p. 42).

Para tanto,

Acredita-se em uma grande potencialidade da pedagogia museológica, porque partilha com a sociedade princípios técnicos metodológicos da Museologia para que ela se aproprie e participe das seleções e do tratamento museológico, além o caráter renovador a ideia já ressaltada. Dessa forma, aborda a possibilidade de uma negação do patrimônio preestabelecido, e compreende que uma seleção ou preservação encetada a partir de determinados pontos e vista possa ser questionada

ou não aceita, assim como as lacunas são também informações preciosas para motivar reflexões (CÂNDIDO. 2013, p.210).

De acordo com MOKITI OKADA Todas as coisas existentes no Universo possuem uma utilidade específica para a sociedade humana, ou seja, têm uma missão atribuída pelos Céus, e a arte não constitui exceção.

Desse modo,

O amor à arte e ao saber histórico não foi suficiente para implantar, de forma sistemática e definitiva, a prática de preservação. Foi preciso que surgissem ameaças concretas de perda dos monumentos, já então valorizados como expressões históricas e artísticas – o vandalismo da Reforma e o da Revolução Francesa – e uma mística leiga vinculada a um interesse político definido – oculto a nação para que a preservação dos monumentos se tornasse um tema de interesse público (FONSECA 1997, p. 57).

A seguir, discute-se as premissas de exposição contidas no Memorial do Sagrado e do Profano do Museu do Carnaval de Goiás que enquadra no contexto tratado acima.

Um museu para uma (auto)biografia de carnavalescos e messiânicos: narrativas expositivas na constituição de uma identidade

O Museu do Carnaval de Goiás traz um modelo conceitual desde a sua concepção ideológica. Instalou-se sua sede administrativa na residência de seu idealizador, em um bairro periférico da cidade. Teve seu lançamento nas galerias do Centro Cultural Palácio Conde dos Arcos na capital histórica do Estado de Goiás no carnaval de 2015. Logo, se consolidou no viés itinerante. Foi na Semana Nacional de Museus deste mesmo ano, que iniciou suas ações em outras localidades dentro e fora do Estado de Goiás.

Com vistas a expandir a comunicação museal carnavalesca, foi criado o Museu Virtual do Carnaval de Goiás em 2017. O referido espólio tem dialogado com o contexto carnavalesco de outras localidades.

No contexto de Museu tradicional, a instituição é projetada a ser composta por três complexos museológicos em processo de estruturação: o Memorial do Carnaval Goiano, que ocupa o jardim da Casa do Rei Momo Washington Souza; o Memorial do Sagrado e do Profano que ocupa as duas salas da residência, e o

Memorial das Afetividades Gastronômicas que ocupa o anexo da residência. O espaço físico do Museu do Carnaval de Goiás situa-se:

Na região de Davidópolis que se localiza o Conjunto Habitacional Valle da Serra, criado em 1993, sendo o segundo bairro de casa popular da cidade que em sua inauguração recebeu a denominação de Vila Felicíssimo do Espírito Santo Cardoso em homenagem a este filho da terra que por ventura era o bisavô do Sociólogo Fernando Henrique Cardoso, Presidente da República em exercício na época (SOUZA, 2015, p. 47).

De acordo com o idealizador do projeto do museu,

No que tange a identidade visual foi pensado em homenagear o artista plástico Paulo Bavani que messes antes havia se ascendido deste plano. Na ocasião em que se preparava a expografia foi solicitado sua esposa a artista Marly Mendanha a imagem de uma obra dele que representasse o carnaval. Por ocasião foi cedida à imagem que figurou o primeiro estandarte do museu e aprimorada para a exposição comemorativa de um ano conforme se vê na imagem do centro (SOUZA, 2015, p. 58).

No que se refere a obra do artista, ela representa o contexto patrimonial reconhecido pela UNESCO a cultura imaterial religiosa e folclórica local e de figuras iconográfica de personagens carnavalescos: seja o Pierrot ou Colombina a própria Goiandira do Couto e uma de suas obras o Farricoco².

Para tanto,

Quando iniciou o planejamento para a 13ª Primavera dos Museus e que na pauta havia o lançamento da pedra fundamental, problematizou o fato de uma identidade visual que dialogasse diretamente com o acervo. Daí surgiu a marca que figura nos estandartes das extremidades na referida figura. Para o tramite de registro da marca, esta tem passado por adaptações (SOUZA, 2015, p. 58).

Esta, por sua vez, simboliza a Coroa do Rei Momo Washington Souza no ano de 2001 em que a Cidade de Goiás Recebia o Título de Patrimônio Cultural da Humanidade.

² Encapuzado que figura a folclórica Procissão do Fogaréu na quarta-feira da Semana Santa na Cidade de Goiás, cujo todo figurino e concepção foi da Goiandira.

Na entrada do Jardim da Casa do Rei Momo, onde encontra-se a sede conceitual do Museu do Carnaval de Goiás, está assentada a Pedra Fundamental, “[...] onde foi depositada em monumento a urna de vidro com os objetos representativos na Cerimônia de Lançamento da Pedra Fundamental conforme chamada na TV UFG” (SOUZA, 2015, p. 47).

Ainda que os três memoriais ocupem o espaço da mesma casa, a gestão e curadoria do Museu do Carnaval de Goiás preferiu dividi-la em três espaços museográficos e discursivamente separados. Desse modo, o público tem acesso primeiro ao espaço dedicado ao carnaval goiano, posteriormente às narrativas inerentes ao sagrado e ao profano e, por fim, aos estudos das afetividades gastronômicas.

Expograficamente, o principal elemento de diferenciação entre os núcleos museológicos é o uso da sensorialidade. Enquanto a história carnavalesca narrada no Memorial do Carnaval Goiano envolve o visitante pelo uso de efeitos sonoros, iluminação e de projeções que encenam ambientes que remetem à diversidade carnavalesca, o Memorial do Sagrado e do Profano é centralmente apresentado por meio de textos, fotografias, documentos, objetos e painéis interativos, já no ambiente do Memorial das Afetividades Gastronômicas o visitante se depara com outras possibilidades sensoriais pelo uso de elementos que possibilitam ao visitante a degustação e compreensão da relação afetiva de alimentos interseccionados com a religiosidade e a carnavalidade.

Em se tratando dos lugares dedicados à memória do carnaval perpetrados na valorização de uma cultura elitizada e esbranquiçada, se torna recente o conceito de cultura periférica contra a discriminação arraigada à população negra e também às pessoas até então ditas ‘não normais’ por sua diversidade identitária.

No que se refere à onipresença do tema ‘carnaval’ em diversos lugares de memória, SOUZA (2015, p. 42) aborda uma cronologia acerca, sendo o Museu do Samba do Centro Cultural Cartola, no Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira no Rio de Janeiro, o Museu do Carnaval do Rio de Janeiro, na Cidade do Samba, o Museu do Carnaval de Uchoa – São Paulo, o Paço do Frevo em Recife – Pernambuco, o Museo del Carnaval de Montevideo no Uruguai. E se tratando da abordagem acerca dos ‘messiânicos’ e da filosofia de Mokiti Okada abordados no MOA Museum of Art em Atami Japão, e no Brasil pelo Centro Cultural

Mokiti Okada no Solo Sagrado de Guarapiranga – SP, mencionadas também na cartografia religiosa de Paraty – RJ, pelo Museu de Arte Sacra de Paraty. Discutido por meio de espaços de memória em diversas sociedades, inclusive onde geograficamente não houve tamanha repercussão dos grupos ou mesmo grandes eventos carnavalescos, nos faz compreender que tais espaços estão relacionados ao que Andreas Huyssen entende por globalização da memória (HUYSEN, 2000), movimento pelo qual memórias hegemônicas se estabelecem e, por vezes, podem ocupar o espaço de memórias locais/regionais no debate público.

Os museus de temática carnavalesca são uma das muitas tipologias de instituições museológicas existentes. Se dedicam a uma infinidade de temas que perpassam pelo carnaval: Festejos, costumes, cultura, máscaras, fantasias, alegorias, artes etc. Cada instituição devotada ao tema define no Plano Museológico sua missão e valores, portanto, os objetivos de sua atuação. Assim nasce o conceito básico de um Museu de Carnaval como uma instituição dedicada à coleção, preservação e apresentação da arte e objetos carnavalescos.

Ainda que tal tipologia de museus seja recente, se levamos em consideração que elas existem em diversos lugares, nota-se que as comunidades ou mesmo algumas organizações têm estruturado centros de referência em documentação histórica, ainda que nem sempre com processos arquivísticos ou museológicos, propriamente ditos, aplicados.

Inicialmente, com a ausência de dados e registros acerca do carnaval goiano surge a ideia do museu a partir do acervo pessoal e do contexto histórico envolto neste. Contudo, a partir da criação do Museu do Carnaval de Goiás e de suas ações e das pesquisas realizadas nota-se a disponibilização nas redes sociais de memórias afetivas antes não divulgadas por fatores determinantes, talvez pelo pré-conceito.

Visto isso, dedicaremos especial atenção ao Memorial do Sagrado e do Profano. Ideologicamente projetado para narrar a relação entre estes dois referidos tópicos, com ênfase na atuação vanguardista do Eterno Rei Momo do Carnaval Vilaboense e da Eterna Rainha do Carnaval de Goiás, pelo seu pioneirismo em diversas atividades culturais, inclusive religiosa.

Assim, passa a compor a estrutura da Casa do Rei Momo um dos equipamentos dedicados à temática carnavalesca, na estrutura do Museu do

Carnaval de Goiás, o qual já conta com o Museu Itinerante do Carnaval de Goiás e o Museu Virtual do Carnaval de Goiás.

O espaço expositivo se divide em duas salas, cada uma delas se dedica a um eixo temático próprio. A expografia promove, pela articulação de módulos expositivos independentes, que tratam de temas específicos, a produção de um contexto que conduz o visitante à elaboração de um conjunto de valores e sentidos, que se dá por meio da museografia.

Na primeira sala, intitulada **‘Trajetória’**, pretende apresentar quem são os carnavalescos: eternos Rainha e Rei Momo do carnaval de Goiás, suas origens e quais foram as suas criações e pioneirismos. A narrativa museal discorre sobre a patrimonialização e musealização de seus feitos e legados.

Contudo, aponta que uma pequena parte desses figurantes carnavalescos se preocuparam em elencar os seus títulos como algo valoroso pra si e para a história local, transformando isso em um fator cultural. Sobretudo, foram esses elementos incomuns que os aproximaram e, segundo dados da pesquisa de SOUZA (2019), aponta suas relações com o sagrado e o profano.

Nas paredes da primeira sala, trata-se da biografia destes ilustres filhos da capital histórica de Goiás, que fizeram história na corte carnavalesca, das tradições, das famílias, de suas intersecções entre o Sagrado e o Profano. O eixo condutor das narrativas é a memória proveniente da experiência comum por partes destes dois personagens no contexto carnavalesco e destes para com o religioso, fazendo aí a intersecção entre os dois campos e definindo a temática do referido memorial.

A partir de então com ênfase na temática da 24^a Conferência Internacional de Museus em Milão: “Museus e Paisagens Culturais” pensa-se em elencar junto a estes dois personagens outros nomes que figuraram a corte carnavalesca e suas relações de status junto ao carnaval goiano, bem como suas interfaces com a religiosidade.

‘Esse amor é o meu destino, salve a Festa do Divino’ é o portal de passagem para a segunda sala e elenca a maior festa folclórica do Estado de Goiás. Enredo de Escola de Samba no Rio de Janeiro e possui relação com ambos os personagens carnavalescos aqui mencionados.

Agora, já na segunda sala, a narrativa expositiva conhecida como **‘Pioneiros’** dedica-se à apresentação do patrimônio comunitário (BRUNO, 1996) que, a partir

das escolhas museográficas da instituição, confunde-se com o patrimônio religioso (CARNEIRO, 2013). Nesse espaço do museu, a fé, as ações, e coesão dos messiânicos são devidas às suas tradições culturais familiares já existentes e sua relação com a filosofia da arte de Mokiti Okada (AYRES DO COUTO in: DEDICAÇÃO..., 2009).

Se na primeira sala a predominância e o arraigo da autobiografia foram necessários, na segunda, conclui-se que a vida messiânica continua a mesma. As tradições, teoricamente, não mudaram. Fotografias, objetos e documentos são mobilizados para construir a noção de permanência, ainda que intersecção seja fortemente marcada pela necessidade de readaptação, acarretada pela situação de trânsito.

Contudo, o discurso expositivo toma outros rumos. Naquele lugar, a memória messiânica ganha ainda mais força, hifeniza-se e se torna messiânicos-de-goíás (DIAS DA SILVA in: DEDICAÇÃO..., 2009). A tentativa neste momento é construir uma história comum entre aqueles messiânicos que buscavam o JOHREI³ como recurso para amenização do sofrimento e os que vinham para agregar com a literatura okadiana o seu fazer artístico e suas práticas culturais local. Isto se dá por aproximações entre episódios da memória messiânica com a história vilaboense/goiana.

A presença de fotografias na exposição denota um processo de registro biográfico por parte dos retratados. Tanto pelo fato de possuírem fotos quanto por estarem no museu. Os historiadores Ana Maria Mauad e Itan Ramos (2017) assinalam que a constituição de álbuns familiares mostra um verdadeiro movimento de construção de “monumentos”. Tais objetos não foram escolhidos ao acaso pela ação curatorial. Juntos, tanto as obras de arte, quanto fotografias, formam uma coleção de objetos biográficos, os quais, segundo Bosi (2003), são objetos do cotidiano que se aferram à trajetória do possuidor e envelhecem com ele.

Se tratando dos objetos religiosos do cotidiano doméstico, os itens escolhidos para a exposição estão ali por serem suporte de memória, se constituindo matéria de diversas biografias, as quais, arranjadas no espaço museal, estruturam uma narrativa coletiva. Assim, a entronização do Altar Messiânico do Lar da Família

³ Johrei é um método de canalização de energia espiritual (Luz Divina), para purificação do espírito, capaz de transformar a desarmonia espiritual e material em harmonia. In: <https://www.messianica.org.br/johrei>

Souza passa a ser o primeiro item a compor o referido Memorial. Em cerimônia litúrgica realizada em 22 de agosto de 2021, data de comemorações do dia do Folclore Nacional e dia em que a pioneira messiânica na Cidade de Goiás completou dez anos de ascensão ao plano espiritual. Em sua estrutura ele traz uma releitura arquitetônica do design do primeiro altar da sede própria da Igreja Messiânica Mundial do Brasil – Casa de Reunião de Goiás.

Para Souza (2015), o projeto inicial que também se torna uma autobiografia do Rei Momo Washington Souza é sustentado no fato de que “A narrativa autobiográfica é o Elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por seu intermédio” (SANTIAGO, 1989, p. 31). Nesta nova perspectiva o projeto se amplia trazendo a lume outros personagens para a narrativa biográfica neste caso Goiandira do Couto a Eterna Rainha do Carnaval de Goiás e Pioneira Messiânica na Cidade de Goiás.

A inserção de objetos biográficos no contexto expositivo também propicia a criação de um espaço interno, privado e acolhedor – se tratando de uma casa – em oposição ao mundo hostil de fora, já que “as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade” (BOSI, 2003, p. 26).

A carga biográfica contida nos objetos ali presentes possui significativa representação para seus possuidores e herdeiros. Por meio desses suportes, as pessoas transmitem valores e sentidos ao longo de gerações. Não é despreziosamente que os nomes e sobrenomes de pessoas figuram na identificação de cada item em exposição. Cada um destes elementos, representam um universo de significados especial.

Contudo, é o eixo expositivo que nos desperta especial atenção (sobretudo pelo respeito para com o Sagrado). Os módulos que o compõe são dedicados aos festejos do Divino Espírito Santo e aos messiânicos de Goiás como um espaço de narrativas, de vivificação da arte, da literatura, dos ofícios carnavalescos e messiânicos.

Nota-se uma construção de narrativas ideológicas através dos discursos e dos símbolos que constituem o referido memorial, seja pela narrativa biográfica, ou por um aparato de coesão indenitária entre messiânicos que estiveram na corte carnavalesca goiana e ainda por outros fatores em profunda pesquisa para novos olhares. Desse modo é privilégio do Museu do Carnaval de Goiás dizer quem são e

quem não são os personagens do carnaval goiano e messiânicos em uma atualidade tão fragmentada.

Considerações Finais

Quanto mais o tempo passa, notamos que os museus tem se apresentado como ferramentas tecnológica, educacional e espaço de entretenimento à disposição das sociedades. Com a nova definição de Museu pelo International Council of Museums, esse espaço é posto à prova pela emergência de novas memórias, sobretudo aquelas que foram marginalizadas e não tinham lugar no debate público, do mesmo modo as memórias traumáticas que passam a ser apresentadas. Assim, o museu passa a ser além de um espaço de narrativa, se tornando um instrumento de construção de discursos que visam a coesão social.

Nesse sentido, o Memorial do Sagrado e do Profano do Museu do Carnaval de Goiás, também exerce um poder de representação. Considerando a discussão anterior o memorial representa/apresenta uma trajetória de vida interseccionada entre o dito profano (brincar carnaval) e o tido como sagrado (professar a fé), em outros termos, metamemória, o discurso da memória sobre si (CANDAU, 2019) e a história do carnaval e dos messiânicos na Cidade de Goiás além outros elementos folclóricos.

No entanto, as referências carnavalescas e messiânicas apresentados na exposição que discutimos são limitantes, se considerarmos que alguém possa se sentir carnavalesco e messiânico e não compartilhar exclusivamente os traços de identidades elencados na narrativa do Memorial Sagrado e do Profano no Museu do Carnaval de Goiás.

Por consequência, o questionamento de como possibilitar aos visitantes maior interação com as narrativas traz a fim esta discussão. De modo que estes sejam incentivados a elaborarem suas próprias (auto)biografias, ao invés de colherem discursos prontos. Ainda assim, lhes possibilitar contatos com as diversas possibilidades de compreenderem a simbologia do carnaval e da religiosidade, além, dos vieses que ambos possuem.

REFERÊNCIAS

- BARBUY, Heloisa. **A comunicação em museus e exposições em perspectiva histórica.** In: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano & MAGALHÃES, Aline Montenegro. (Orgs.). *Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo.* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Definição de Cultura – os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial.** In: BITENCURT, José Neves (org.); JULIÃO, Leticia. (coord.); *Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: Mediação em Museus: 89 curadoria, exposições, ação educativa.* Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia: algumas idéias para a sua organização disciplinar.** *Cadernos de sociomuseologia*, Lisboa, nº 9, p. 9-33, 1996.
- CANDAU, Jöel. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2016.
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de museus um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento.** Porto Alegre, Medianiz. 2013.
- DEDICAÇÃO, História e Servir.** Direção de Washington Fernando. Goiás: JB Produções, 2009. 1 DVD (23min.).
- DSC, **(Discurso do Sujeito Coletivo).** Museu do Carnaval de Goiás. In: *Ó ABRE ALAS QUE EU QUERO PASSAR*: Peço licença par o Museu do Carnaval de Goiás se apresentar. TCC: (Bacharel em Museologia), UFG, Goiânia, 2015.
- FONSECA, M. C. L. **O patrimônio em processo: trajetória da Política Federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.** México: Grijalbo, 1989.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação.** *Cadernos museológicos*, nº 3, IBPC, Rio de Janeiro: 1990.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museum learners as active postmodernists: contextualizing constructivism.** In: HOOPER-GREENHILL, Eilean. *The educational role of the museum.* New York: Routledge, 1999. p. 67-72.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MAUAD, Ana Maria; RAMOS, Itan Cruz. **“Fotografias de família e os itinerários da intimidade na história”**. Acervo. Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 1, n° 30, p. 155-178, 2017. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/795>. Acesso em: 29 mai. 2022.

Meneses, U. T. B. de. (1993). **A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)**. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 1(1), 207-222.

MVCG. **Museu Virtual do Carnaval de Goiás**. Disponível em: www.museudocarnavalgo.com.br. Acesso em 13/06/2022.

OKADA, Mokiti. **Coletânea Alicerce do Paraíso**. Vol. 5. Tradução e Organização Fundação Mokiti Okada. SP. 2017.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. Enciclopédia Einaudi, v. 1- Memória e História. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. p. 51-85.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVII-XXI: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. **Comunicação no museu**. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano & MAGALHÃES, Aline Montenegro. (Orgs.). *Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p. 47-68.

SANTIAGO, Silviano. *Prosa literária no Brasil*. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

SOUZA, João Carlos de. **O caráter religioso e profano das festas populares: Corumbá, passagem do século XIX para o XX**. Revista Brasileira de História; vol.24, n° 48. São Paulo 2004. Disponível in: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/DdrtM9F8FNZKRPchwVMc3Yj/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 18/05/22.

SOUZA, Washington Fernando de. **MUSEU E TURISMO: O Espaço Cultural Goiandira do Couto na perspectiva de empreendimento turístico privado**. In: Trabalho de Pós Graduação: (Especialização em Gestão de Empreendimento Turístico e Eventos), Faculdade SENAC, Goiânia, 2014.

SOUZA, Washington Fernando de. **Ó ABRE ALAS QUE EU QUERO PASSAR”: Peça licença par o Museu do Carnaval de Goiás se apresentar**. TCC: (Bacharel em Museologia), UFG, Goiânia, 2015.

SOUZA, Washington Fernando de. **PATRIMONIALIZAÇÃO E MUSEALIDADE DO SAGRADO DO PROFANO: Intersecções entre Carnaval e religiões afro brasileiras na cidade de Goiás**. UNIRIO. Dissertação de Mestrado. PPGPMUS. Rio de Janeiro – RJ. 2019.

OS ACERVOS DE CARNAVAL DO ARQUIVO PRIVADO ABÍLIO BARRETO¹

Submetido em 20/07/2022
Aceito em 20/07/2022

Marcos Maia²

RESUMO: O artigo analisa os documentos históricos que fazem parte do Arquivo Privado Abílio Barreto e que têm o Carnaval de Belo Horizonte como tema. Abílio Barreto foi um historiador e escritor mineiro que fundou o Museu Histórico Abílio Barreto, instituição da capital mineira que abriga o Arquivo. Percorreremos manuscritos, datiloscritos, recortes de jornais, dois panfletos e um poema. É nossa intenção comentar a formação dos acervos, os usos (e desusos) dos mesmos no tempo, chamando atenção para a importância das fontes analisadas para a historiografia do Carnaval. Pretende-se estimular a preservação e a divulgação do material (cuja maioria nunca foi publicada) para pesquisadores e o público em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval. Acervos. Museu Histórico Abílio Barreto. Belo Horizonte. Manuscritos.

THE CARNIVAL COLLECTIONS OF ABÍLIO BARRETO'S PRIVATE ARCHIVE

ABSTRACT: *The paper analyzes the historical documents that constitute Abílio Barreto's Private Archive whose theme is the Carnival of the city of Belo Horizonte. A historian and writer from the state of Minas Gerais, Barreto founded Abílio Barreto Historical Museum, an institution in the Minas Gerais capital that nowadays houses his Archive. We will range over manuscripts, typescripts, newspaper clippings, two pamphlets, and a poem. It is our goal to comment on the construction of the collection, their uses (and misuses) over time, drawing attention to the relevance of these analyzed sources for Carnival historiography. We aim to encourage this material conservation and diffusion (most of which has never been published) to researchers and the general public.*

KEYWORDS: *Carnival. Collections. Abílio Barreto Historical Museum. Belo Horizonte. Manuscripts.*

¹ Agradecemos ao corpo funcional do Museu Histórico Abílio Barreto: Ana Paula Portugal, Chistiano Quadros e Simone Teodoro e também a Samuel Maia e Victor Louvise.

² Historiador formado pela UFMG e produtor cultural. Atualmente é um dos coordenadores do Coletivo de Sambistas Mestre Conga, coordenador geral (junto com a historiadora Heloisa Starling, do Projeto República-FAFICH/UFMG) do Inventário Participativo para Registro do Samba Como Patrimônio Imaterial de Belo Horizonte e está publicando os manuscritos sobre Carnaval do historiador Abílio Barreto. Foi curador de exposição sobre história do Carnaval e do Samba de Belo Horizonte no Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), curador de três mostras de cinema sobre samba e Carnaval no Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e produtor do documentário longa Roda, com a velha guarda do samba da capital mineira.

OS ACERVOS DE CARNAVAL DO ARQUIVO PRIVADO ABÍLIO BARRETO

Até inícios do século XXI o Carnaval raramente era pesquisado pelos profissionais que praticam o ofício de historiador, enquanto era comum a pesquisa do tema entre jornalistas, sociólogos e antropólogos que, como se descessem aos pés do chão das ruas das cidades brasileiras, debruçavam-se sobre os rastros e registros das festas carnavalescas do passado presentes nos acervos históricos. Entre esses pesquisadores, podemos destacar um assíduo e pertinaz frequentador de acervos sobre o carnaval e a música brasileira: o jornalista e historiador José Ramos Tinhorão. Seu trabalho tem base documental poucas vezes vista em obras de historiadores do Carnaval brasileiro. Outro historiador e também jornalista, o mineiro Abílio Barreto, pesquisava e registrava na primeira metade do século XX acontecimentos sobre a folia em Belo Horizonte. Mas por décadas os historiadores brasileiros vinculados à academia mantiveram-se silenciosos quanto aos acervos que guardam os registros da barulhenta folia, fazendo pouco eco até o final do século XX. Em seu livro de 2001, *Ecos da Folia*, a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha escrevia:

produziu-se em torno dessa alegria barulhenta uma espécie de silêncio intelectual que poucos têm se esforçado em romper. Os historiadores brasileiros, por exemplo: não deixa de ser impressionante que um tema tantas vezes associado à própria identidade nacional tenha permanecido quase intocado diante da hesitação em toma-lo como um problema histórico relevante, mesmo constituindo já há algum tempo um ponto decisivo na produção internacional na área da chamada história cultural (CLEMENTINA, 2001, p. 15).

Em Belo Horizonte, até a primeira década deste século, o silêncio intelectual a que Clementina se refere era agravado pela poeira acumulada nos acervos sobre o Carnaval da cidade que raramente eram consultados, nem mesmo jornalistas ou sociólogos eram frequentes nas referidas fontes históricas há muito presentes nos museus e arquivos históricos da capital mineira. Como veremos, Abílio Barreto, em Belo Horizonte, foi a exceção que confirmou essa regra do silêncio.

Mas o anseio pela memória do Carnaval da capital mineira se fez presente entre sambistas, produtores culturais e pesquisadores no final do século XX. Em meados da década de 1990 um grupo de sambistas (entre eles o José Luiz Lourenço, o Conga, da velha guarda de Belo Horizonte), carnavalescos e produtores culturais reuniram-se no projeto Faculdade do Samba que tinha entre seus objetivos realizar “entrevistas em vídeo (...) com nomes expressivos do samba belorizontino”³. Mesmo não efetivando a produção dos vídeos, o projeto deu frutos que acabaram influenciando pesquisas e ações fora e dentro da academia. Em 1999 tivemos a monografia “Conga e o Carnaval do inacabado e do aberto, da mudança e da renovação - Belo Horizonte 1946 a 1956”⁴ que utilizou acervos de hemeroteca histórica e a metodologia de história oral.

Em nível de pós-graduação, um dos primeiros trabalhos de relevância historiográfica sobre o tema em Belo Horizonte foi a dissertação de mestrado de Hilário Filho “Glórias, conquistas, perdas e disputas: as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (1899-1936)”⁵. O historiador realizou exaustiva pesquisa em manuscritos, microfilmes, legislação, documentos da Prefeitura de Belo Horizonte, memorialistas, jornais e revistas. Nesse trabalho valeu-se dos acervos que comentaremos aqui: o Arquivo Privado Abílio Barreto, que pertenceu ao historiador que dá nome ao Museu Histórico Abílio Barreto⁶, equipamento da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte e local onde hoje se encontra o Arquivo.

No primeiro semestre de 2013, sete anos depois da defesa da dissertação de Hilário Filho, estive em cartaz no MHAB, com curadoria de Marcos Maia e produção de Victor Louvisi, a exposição “Narrativas do Samba e do Carnaval de Belo Horizonte”⁷, que utilizou o já citado Arquivo Privado de Abílio Barreto e o Acervo Fotográfico do MHAB.

³ JORNAL FACULDADE DO SAMBA. Número zero - julho de 1995. O Projeto Faculdade do Samba pretendia, além de trabalhar com a memória do samba de Belo Horizonte, voltar com os desfiles de escolas de samba na capital mineira, o que veio acontecer alguns anos depois. Entre seus fundadores tivemos José Luiz Lourenço, o Conga, Wilton Batata e Gilson Melo; em 1999, Marcos Maia, a partir de sua pesquisa para a monografia de conclusão do curso de história na UFMG, se incorporou ao projeto.

⁴ MAIA, Marcos. Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, FAFICH-UFMG, em 1999.

⁵ FILHO, Hilários. Dissertação defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, FAFICH-UFMG, em 2006.

⁶ Durante o artigo utilizaremos a sigla MHAB para Museu Histórico Abílio Barreto.

⁷ <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/o-resurgimento-do-carnaval-de-rua-de-belo-horizonte>

No contexto dos desdobramentos desses trabalhos e projetos, pretendemos analisar a parte do Arquivo Privado Abílio Barreto que contém as seguintes fontes históricas sobre a folia carnavalesca em Belo Horizonte: manuscritos, datiloscritos, discurso, glossário, recortes de jornais e panfletos)⁸. Faremos uma breve análise sobre a formação dos acervos do Arquivo Abílio Barreto, o uso (e desuso) dos mesmos no tempo histórico, a importância desses acervos para a historiografia do Carnaval, objetivando sua preservação e divulgação para pesquisadores e a sociedade em geral.

A FORMAÇÃO MHAB E O SURGIMENTO DO ARQUIVO PRIVADO ABÍLIO BARRETO



Figura 1. Abílio Barreto, Benedito Valadares e JK, na inauguração do Museu Histórico de BH
Foto: Acervo fotográfico do MHAB

O surgimento do MHAB, na época Museu Histórico da Cidade, esteve cercado por uma constelação de nomes conhecidos para a cultura e o patrimônio cultural brasileiro. O processo de fundação do Museu Histórico da Cidade

⁸ Além dos acervos de Abílio Barreto que iremos analisar nesse artigo, o MHAB tem outros acervos que contêm o tema carnaval: Acervo Raul Tassini, Artigos e Periódicos, Acervo Fotográfico e uma peça tridimensional.

aconteceu durante o mandato do então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek de Oliveira (1940-1945) e teve orientações de Rodrigo Melo Franco de Andrade diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN - entre 1937 e 1967) sob a gestão de Gustavo Capanema Filho que ocupou a pasta de Ministro da Educação e Saúde Pública entre os anos de 1934 a 1945. O Museu Histórico da Cidade foi fundado no mês do Carnaval de 1943, dia 18 de fevereiro. Anteriormente, em 1941, foi criada a Seção de História da cidade pelo prefeito JK, anexa ao Arquivo Municipal que se encontrava sob a coordenação de Abílio Barreto. Entre a criação da Seção de História e a criação do Museu Histórico da Cidade, Barreto realizou duas viagens ao Rio de Janeiro

buscando adquirir conhecimentos técnicos e administrativos que seriam aplicados na consolidação do seu projeto. Dentre as instituições visitadas, o Museu Histórico Nacional foi o que lhe despertou maior atenção, por apresentar proposta similar à do museu nascente (CANDIDO, 2004, p. 143-144).

A fundação do Museu Histórico da Cidade e a sua política de acervo foram inspiradas na criação do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Assim, a criação do Museu Histórico de Belo Horizonte, de alguma maneira, reverberou anseios modernistas já institucionalizados no país durante a década de 1930 e que se relacionavam, nos objetivos e contradições, com o passado colonial e suas heranças. Nesse sentido, o SPHAN

elaborou e institucionalizou um conjunto de práticas que visava elencar um conteúdo simbólico no qual estariam constituídos os fundamentos de um patrimônio nacional. Inventava-se uma tradição que teve no Barroco a origem do processo civilizatório da nação brasileira (ALVES, 2003, p. 32).

Além da arquitetura e esculturas, as manifestações da imaterialidade popular já estavam na mira daqueles que buscavam a identidade nacional. O maestro Villa-Lobos relata que durante um evento acontecido em 1939, chamado Exposição do Estado Novo, no Rio de Janeiro, apresentaram-se grupos de jongo, chegança, batucada, cateretê, cucumbis, dança da viola, além de escolas de samba. Escreve Villa-Lobos: “Para adoçar a boca dos sambistas, o maestro

comunicou à União Geral das Escolas de Samba que Getúlio Vargas desejava “vê-los em seu palácio” (VILLA LOBOS, sem data).

Se nomes como Mário de Andrade buscavam no passado barroco referências para a alma brasileira, sem abrir mão do potencial modernista que o país deveria desenvolver, Abílio Barreto também reconhecia no passado colonial mineiro traços de uma “antiguidade” da Belo Horizonte fundada em 12 de dezembro de 1897. É o que atesta sua obra “Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva” que é composta de dois volumes que ligam o passado colonial mineiro até o moderno século XX: “Volume I - História Antiga”, que trata da fundação do arraial de Curral del Rei⁹, em 1701, até 1893, ano que se inicia o planejamento, estudo e construção da nova capital; e “Volume II - História Média”, que vai de 1893 até a instalação da prefeitura em 1898. Se esse período de seis anos do segundo volume é curto e o primeiro abrange dois séculos, o Volume III, que se chamaria “Volume III História Contemporânea”, iria de 1898 até 1936. Esse terceiro volume não foi publicado nem escrito, mas durante décadas Abílio Barreto recolheu, compilou materiais e fez anotações para escrevê-lo, o que resultou em grande parte do seu Arquivo Privado que contem manuscritos sobre variados temas, sendo que a grande maioria do material nunca foi publicada.

Com a publicação deste 2º volume da nossa despreziosa memória histórica e descritiva, damos por terminada a parte mais difícil da tarefa que nos impusemos. Resta-nos, agora, levar a cabo o histórico da capital na sua terceira fase, a contemporânea, isto é, a partir da criação da Prefeitura (1898) até os dias presentes.

Para a realização desse serviço temos acumulado imenso cabedal documentário e prosseguimos em nossas pesquisas e estudos (BARRETO, 1996, v. 2, p. 19).

Mesmo sem a publicação do terceiro volume de seu Belo Horizonte Memória Histórica Descritiva, Abílio Barreto contribuiu para que indícios, verdadeiros traços deixados pela história do Carnaval de Belo Horizonte, fossem elevados à condição de documentos históricos, pois o historiador não apenas pesquisou acervos de jornais do final do século XIX e início do século XX em busca de informações sobre a folia belorizontina, mas com esse gesto antecipou um olhar

⁹ Vilarejo onde foi construída a nova capital de Minas Gerais, Belo Horizonte.

para uma prática cultural que só depois de sete décadas mereceram a atenção de historiadores e historiadoras.

O ARQUIVO PRIVADO DE ABÍLIO BARRETO: MANUSCRITOS, JORNAIS E PANFLETOS

De acordo com o Inventário Geral do Arquivo Privado Abílio Barreto, o mesmo foi transferido definitivamente para o MHAB em 25 de janeiro de 1995, constando 14.000 peças entre discursos, conferências, recortes de jornais, fotografias, obras literárias jornais e livros, abrangendo o período de 1910 - 1958.

A parte do Arquivo relacionada ao Carnaval é composta por cerca de cem peças (considerando manuscritos, datiloscritos, cartões com anotações, fragmentos de texto, discurso e glossário) que se digitadas podem compor um arquivo modelo padrão de word com cerca de 60 páginas. Também compõem o Arquivo, recortes de jornal e panfletos. Essa quantidade de trabalho e coleta demonstra o interesse do historiador pelo tema Carnaval, que durante as primeiras décadas do século XX já estava sendo considerado - com todas as contradições, críticas e elogios - uma das principais manifestações da cultura brasileira. Sem falar no folião Mário de Andrade, a festa foi ressignificada pela geração modernista de 1922, vinculada, por sua vez, a nomes como Rodrigo Melo Franco de Andrade que, como vimos, foi um dos colaboradores da implantação do Museu Histórico da Cidade, empreendido por Abílio Barreto.

Demonstração clara do interesse de Abílio pela história da folia em Belo Horizonte foi a entrevista de página inteira que concedeu ao jornal Estado de Minas com o título “O Carnaval de Bello Horizonte em 36 anos”, publicada em 03 de março de 1935, que veremos mais abaixo. Começamos nossa viagem nos acervo de carnaval do Arquivo Privado Abílio Barreto pelos recortes de jornais guardados pelo historiador.

OS RECORTES DE JORNAIS

Autor de “Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva” guardou dezenas de recortes de jornais sobre vários temas em um caderno de capa preta e dura tendo um papel colado com palavra “Coletânea” escrita com a letra do escritor, seguida, abaixo, da sua assinatura. Os recortes vão de 1927 até 1942. Sobre o

tema Carnaval encontramos dois artigos do próprio Barreto: “O primeiro Carnaval de Belo Horizonte”, publicado no jornal Minas Gerais, de 12 de março de 1929, e “O Carnaval de outrora e de hoje em Belo Horizonte”, artigo de página inteira na edição de 08 de março de 1936 do jornal Estado de Minas. Se na maioria de seus manuscritos e datiloscritos o historiador volta seu olhar e registros principalmente para as grandes sociedades, chamados clubs em Belo Horizontes, nesse artigo de 08 de março é claro o entusiasmo de Abílio Barreto com o Carnaval dos cordões e blocos musicais:

Com a precedencia de um mez e ás vezes mais em relação a aquelles tres dias classicos, animado pelo enthusiasmo, bom gosto dos cordões e blocos musicaes, nos quaes sempre se salientam particularmente os carnavalescos morenos e pretos.

Conclui o artigo admitindo que, mais que as grandes sociedades que ainda sobreviviam na terceira década do século, foram as agremiações populares que brilharam naquele carnaval

Pode dizer-se com justiça que foram esses cordões musicaes a alma vibrante do carnaval na rua, em 1936, em Bello Horizonte. Eles dominaram a cidade com a sua alegria moça, com o seu enthusiasmo sadio, do ronco das cuícas, ao toque dos tambores e tambaques á sonoridade dolente das suas marchas e sambas e canções, fazendo tremular no espaço os seus estandartes empunhados galhardamente por folianas que punham nos seus meneios gingados toda a cadencia e graça de que eram capazes.



Figura 2. Artigo de Abílio Barreto “O carnaval de outrora e de hoje de Belo Horizonte”, publicado no Jornal Estado de Minas.

Dois anos depois, em 27 de janeiro de 1938, desfilou no centro de Belo Horizonte a Escola de Samba Pedreira Unida, da favela da Pedreira Prado Lopes, a primeira escola de samba da cidade que se tem registro. Esse entusiasmo do historiador já anunciava, de alguma maneira, o nascimento das escolas de samba na cidade.

Fora dessa Coletânea de artigos, guardo os seguintes recortes de autores não identificados: “Rehabilite-se a musa Carnavalesca de Minas! - Com grande êxito, foi encerrado o concurso de sambas, instituído pelo ‘Correio Mineiro’, publicado pelo jornal Correio Mineiro de 28 de janeiro de 1927; página inteira do Estado de Minas de 18 de fevereiro de 1941 com várias matérias sobre carnaval, sendo a manchete principal: “Uma apoteose a chegada do Rei Momo no domingo”, a página contém cinco grandes fotografias do evento; página inteira do jornal Folha de Minas de 19 de fevereiro de 1941, dando destaque à Batalha do Galo (evento anualmente promovido pelo jornal Folha de Minas) com a manchete principal “A maior festa carnavalesca de Minas”, também com seis fotos grandes

dando destaque ao evento; página inteira do jornal Folha de Minas de 21 de janeiro de 1941, com a manchete “Segunda-feira foi a grande noite da folia na cidade”; primeira página do jornal Folha de Minas de 22 de fevereiro de 1941, com a manchete “Inicia-se hoje o Carnaval nos clubes”; recorte com a manchete “Frio o carnaval de rua - folia imperou nos clubes”, sem indicação de data ou jornal; recorte com a manchete “Fuzuê nos salões”, sem indicação de data ou jornal e recorte com a manchete “Carnaval”, do jornal Minas Gerais, de 08 de fevereiro de 1940.

Merece destaque entre as páginas guardadas pelo historiador a entrevista que concedeu ao jornal Estado de Minas de 03 de março de 1935, com a manchete “O Carnaval de Bello Horizonte em 36 anos” (a manchete principal da página estampa: “A cidade está, desde hontem, sob domínio da folia”). Atestando a importância do historiador para a cidade e do Carnaval para o trabalho de Abílio Barreto, lemos “para [conhecermos a história do Carnaval de Belo Horizonte] o Estado de Minas procurou a maior autoridade no assumpto - o Sr. Abilio Barreto, o historiador de Bello Horizonte”. E confirma a intenção de Abílio Barreto publicar suas pesquisas sobre Carnaval quando revela:

Attensiosamente, o Sr. Abilio Barreto promptificou-se a nos fornecer um resumo da historia do Carnaval da Capital, que elle está organizando.

E damos abaixo a pequena synthese que nos forneceu o Sr. Abilio Barreto, de accordo com as suas anotações, baseadas em uma perfeita documentação.

No final da entrevista o próprio historiador externa o desejo de escrever a história da folia belorizontina:

Aqui terminam as minhas anotações, disse o sr. Abilio Barreto. Prosseguirei nesse trabalho de concatenação dos factos carnavalescos em nossa Capital esperando concluir em breve a minha pequena historia do carnaval em Bello Horizonte.

Abílio Barreto não conseguiu realizar seu o desejo de historiador carnavalesco, talvez pelas ocupações que lhe esperavam no mesmo ano de 1935¹⁰,

¹⁰ Os manuscritos e dactiloscritos de Abílio Barreto que têm como tema o Carnaval de Belo Horizonte estão sendo editados pelo autor deste artigo para publicação em livro com uma pequena fortuna crítica.

ano em que foi convidado para organizar o Arquivo Geral da Prefeitura de Belo Horizonte, departamento que cinco anos depois instalou-se ao lado da Seção de História da cidade, criada por JK e administrada por Abílio Barreto. Seção essa que, como vimos, se desdobrou no Museu Histórico de Belo Horizonte fundado no Carnaval de 1941 e atual MHAB.

OS MANUSCRITOS E DATILOSCRITOS

No capítulo “A economia escriturística”, de “A Invenção do Cotidiano”, Michel de Certeau escreve que “escritura” é uma “atividade concreta que consiste, sobre um espaço próprio, a página, em construir um texto que tem poder sobre a exterioridade da qual foi previamente isolado”¹¹, pois a página escrita “estoca aquilo que vai selecionando” e a “cidade moderna (...) é um espaço circunscrito onde se realizam a vontade de coligir-estocar uma população exterior e a de conformar o campo a modelos urbanos”¹². Boa parte dos manuscritos de Abílio Barreto era parte de um projeto amplo de cidade moderna. O projeto não realizado do terceiro volume de “Belo Horizonte Memória Histórica Descritiva: Idade Contemporânea” tinha o desejo de ordenar a vivência de uma cidade nascente e em plena ebulição. Para Certeau escrever é um “gesto cartesiano de um corte instaurador, com um lugar de escritura, do domínio (e isolamento) de um sujeito diante de um objeto”¹³. O Carnaval para Abílio Barreto, assim como para as elites brasileiras das grandes cidades desde o final do século XIX, deveria ser parte do cenário urbano moderno referenciado no modelo europeu de civilização e o Carnaval que deveria servir a esses objetivos era o das grandes sociedades carnavalescas, em Belo Horizonte chamadas de clubs. A maioria das entidades carnavalescas registradas nas folhas de papel e cartões de Abílio Barreto eram os clubs, entidade que resistiram até a década de 1940. Em seus manuscritos e datiloscritos ainda percebemos uma tentativa de narrar uma festa civilizada e moderna, quase utópica, o que nos lembra um trecho de Michel de Certeau:

Fragmentos ou materiais linguísticos são tratados (usados, poder-se-ia dizer assim) neste espaço [da folha de papel], segundo métodos

¹¹ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 204.

¹² CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano:...Op. cit. p. 205-206.

¹³ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano... Op. Cit. p. 204.

explicitáveis e de modo a produzir uma ordem. Uma série de operações articuladas (gestuais e mentais) - literalmente é isso, escrever - vai traçando na página as trajetórias que desenham palavras, frases e, enfim, um sistema (...) na página em branco (...) compõe um artefato de um outro “mundo”, agora não recebido, mas fabricado (...) Sob formas múltiplas, este texto construído num espaço próprio é a utopia fundamental e generalizada do Ocidente moderno (CERTEAU, 2014, p. 204-205).

As páginas de papel escritas por Barreto na primeira metade do século passado poderiam ser resistentes ao burburinho, aos conflitos e ao fuzuê do populacho das ruas das capitais brasileiras, mas não resistiam quando os suportes eram páginas de jornais, ocorrências policiais e outras fontes escritas que hoje são verdadeiras brechas por onde podemos acessar o que às vezes é negado registrar pelos historiadores oficiais. Observemos esse fragmento de um texto datiloscrito de Abílio Barreto intitulado “Carnavais e Carnavalescos Antigos da Capital” sobre o Carnaval de 1898, pouco mais de dois meses depois da inauguração de Belo Horizonte:

Havia apenas 68 dias que se installára a Capital na Cidade de Minas, quando chegou o triduo folião de Momo---20, 21 e 22 de fevereiro de 1898. A cidade recém-nascida ainda envolta nas faixas infantis, mal cicatrizado ainda o ponto em que o cordão umbelical a ligara á velha povoação de Bello Horizonte (antigo Curral d’El-Rei), de que é filha, não poderia, é claro, ter ainda o seu carnaval em que saracoteasse toda a sua beleza e graça embryonarias... Por isso, o carnaval de 1898 limitou-se a um bom número de mascarados avulsos, com boas fantasias, alguns espirituosos, alem dos lagorosos chôros, do estridular de clarins, dos barulhentos tambores, em meio dos gritos, das pilherias e do jogo de confetti, serpentinas e limões...agua fria em quantidade, no famigerado e perigosissimo entrudo, pelas ruas.

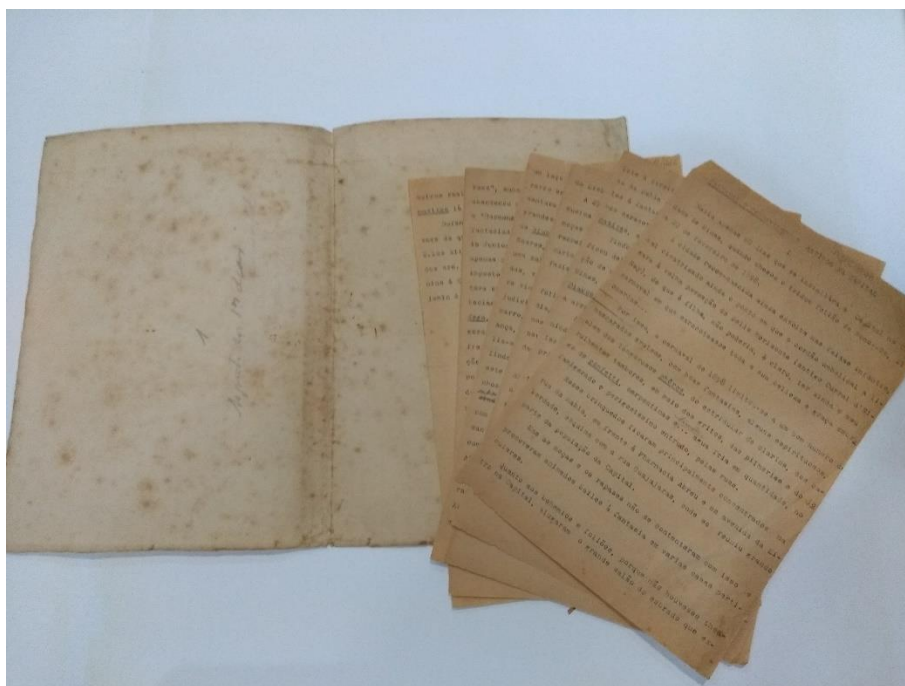


Figura 3. Datiloscritos de Abílio Barreto.

Percebemos a variedade de manifestações carnavalescas descritas nas últimas linhas que para o historiador eram “limitadas”, provavelmente porque as grandes sociedades, os clubs, só iriam começar no ano seguinte, em 1899, com o primeiro desfile do Diabos de Luneta, grande sociedade formada pela elite da nascente capital. Mas a partir da variedade de formas de brincar o Carnaval que Abílio inevitavelmente descreve nesse datiloscrito, podemos acessar uma espécie de Estrada Real do Carnaval e chegar ao Rio de Janeiro na mesma época. Observemos esse trecho de *Ecos da Folia*, de Maria Clementina, quando a historiadora, cita um tipo de documento histórico fundamental para se estudar a história do Carnaval, os jornais:

O temor da multidão carnavalescas nas ruas, da reunião excitante e excitada da gente que descia dos subúrbios e arrabaldes em bondes apinhados para o centro da cidade durante os dias de folia, foi explicitado nas décadas de 1880 e 1890 em sucessivas matérias da imprensa diária, para atingir muitos decibéis nos primeiros anos da República:

“Desnecessário é acrescentar que todas as ruas da cidade regurgitavam de curiosos, que se acotovelavam num desespero ansioso [...]. Ruas cheias de povo e cheias de bandeiras, gritando vitoriosamente pelos clarins de vermelho. Massa de gente compacta e preta, agitada como feita de azougue” [Diário de Notícias, 11 de fevereiro de 1891] (CUNHA, 2001, p. 94- 95).

Quando vemos as fontes manuscritas do Arquivo Privado de Abílio Barreto (mesmo em sua tentativa de, nas palavras de Certeau, “produzir uma ordem” através da escrita) irem ao encontro do artigo do jornal carioca citado, confirmamos, nesse cruzamento de fontes das duas capitais, que além de ter nascido com nova capital de Minas, o Carnaval belorizontino já nasceu com características de outras cidades brasileiras. Lembramos que:

não por acaso, é no patamar mais arquivístico e mais explicativo da operação [historiográfica] que reside o nível cognitivo com maior capacidade para gerar consensos. Percebe-se. Assente na fiabilidade do documento e da consequente inferição e correlação (dominantemente «cronológica») dos «factos» (CATROGA, 2010, p. 28).

Ainda não se fez uma pesquisa mais apurada para detalhar as precedências de cada tipo dos escritos que se encontra no acervo sobre Carnaval de Abílio Barreto. Vamos conhecer quais são esses tipos de manuscritos e datiloscritos:

Carnaval e carnavalescos antigos na capital (fragmentos) II, III, V, VI, VII, IX, X;
Recordar é viver – Quando o deus momo apareceu na Cidade de Minas antes e depois Belo Horizonte;

Carnaval – textos sobre o primeiro carnaval de 1899 / Textos da série: Recordar é Viver denominado “Quando o deus momo apareceu na Cidade de Minas antes e depois Belo Horizonte”;

Carnaval e carnavalescos antigos na capital (completo);

Discurso de Abílio Barreto proferido no Clube dos Matakis, em BH em sua reabertura – 05/01/1936;

Caixas: Caixa 29 – Carnaval (66 cartões com anotações);

Dicionário Temático – verbete Carnaval.

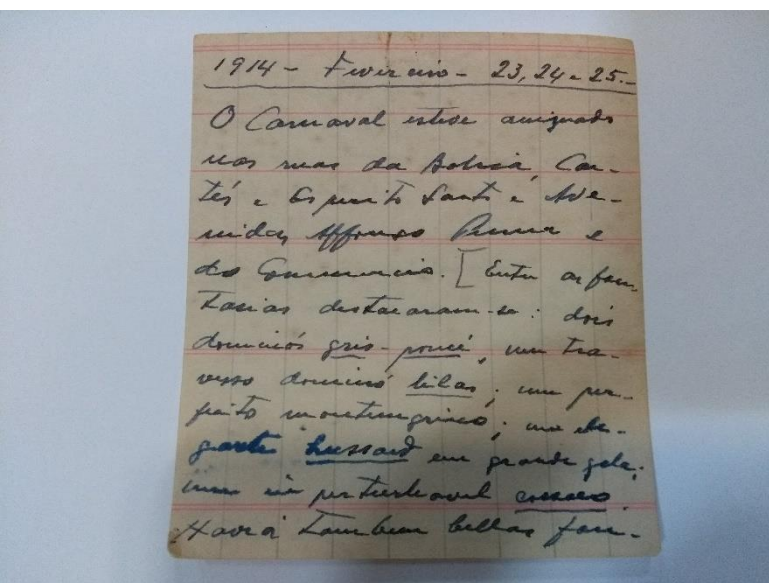


Figura 5. Cartões manuscritos de Abílio Barreto para o carnaval de 1914

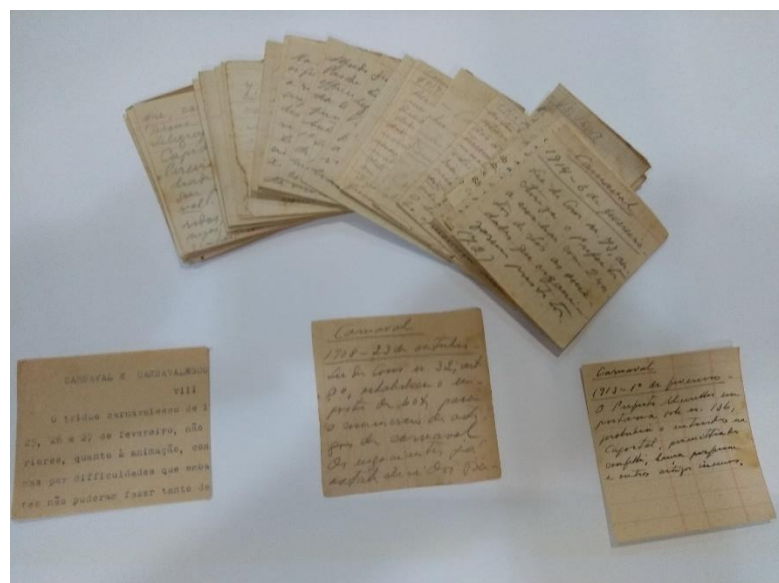


Figura 6. Cartões manuscritos de Abílio Barreto

Mas é interessante esclarecer que os manuscritos e datiloscritos de Barreto têm como fonte histórica, em sua maioria, matérias de jornais, principalmente do Minas Gerais (cuja primeira edição é de 21 de abril de 1892, ainda na antiga capital de Minas Gerais, Ouro Preto, e funciona hoje como o Diário Oficial do Estado de Minas Gerais).

As fontes sobre o Carnaval de Belo Horizonte vão muito além das escolhidas por Abílio Barreto, não cabe aqui enumerá-las. Mas as que foram produzidas pelo historiador mineiro nos revelam seu lugar como produtor de conhecimento sobre seu presente e passado próximo. No dizer de Catroga, referenciado em Certeau, lemos:

de um sujeito epistêmico, histórica e socialmente situado no espaço e no tempo; de um texto (toda a investigação culmina numa narração); e de destinatários deste (os receptores). E todas as características se vão realizando a partir de uma problemática que vai sendo posta à prova em três níveis fundamentais: o documental, o explicativo/compreensivo (ou interpretativo) e o da escrita, porque a realidade do discurso também faz parte do discurso sobre a realidade (CATROGA, 2010, p. 26).

Abílio Barreto como historiador da cidade e fundador do principal museu histórico da capital mineira, constituiu seus manuscritos e datiloscritos a partir de um lugar oficial na elite belorizontina, mas como não conseguiu publicar a maioria

dos mesmos ficou no nível do documento, não acessando os níveis “explicativo/compreensivo” e o da “escrita”, considerando que esse material dos manuscritos que compõem o seu Arquivo Privado não atingiu os leitores como aconteceu com os dois primeiros volumes de seu Belo Horizonte: memória histórica descritiva”. Os manuscritos ficaram quase no âmbito do traço, no dizer de Fernando Catroga, referenciado em Certeau. Mas no momento em que conseguiu chegar no nível “explicativo/compreensivo” e da escrita, Barreto, registrava detalhes do que acontecia nas ruas da cidade durante o Carnaval de 1936, como vimos no artigo “O Carnaval de outrora e de hoje em Belo Horizonte”, naqueles escritos nosso historiador soube interpretar o momento de ebulição e previu, implicitamente, um novo tipo de agremiação que já ocupara as ruas centrais do Rio de Janeiro desde o final da década de 1920: as escolas de samba.

DOIS PANFLETOS E UMA POESIA

O historiador de Belo Horizonte, como era chamado, também se preocupava em guardar panfletos com músicas de carnaval e panfletos de agremiações carnavalescas. Em seu acervo encontramos um panfleto, escrito em letras vermelhas com os dizeres:

Ao Povo e ao Comercio DA CAPITAL

AHI VEM OS MATAKINS!

O Club Matakins, a tradicional sociedade carnavalesca, fundada 1902, fará correr pelas ruas da cidade o cortejo de seus prestitos, artisticamente idealizados pelo conhecido scenografo Ary Caetano, animando o povo e o comercio nos festejos de reinado de MOMO.

Belo Horizonte vae assistir a maior festa carnavalesca até então projetada na Capital Mineira.

Aguardem os Programas...

A Diretoria:

J. Albano – Presidente – LORD CUTUBA

Gibraltar de Sousa – Vice Presidente – Lord Monarcha

José Pereira da Silva – Diretor Fiscal - Lord Batuta

Fernando Osorio – 1º Secretario – Lord Cuica

Paulo Mattos – 2º Secretario – Lord Umgum

Ismael Fabregas – Tesoureiro – Lord Bentivi

Ary Caetano – Scenografo – Lord Bumba

No panfleto não temos indicação de datas, mas se formos consultar o Dicionário Temático que elencamos acima, organizado cronologicamente entre 1898 e 1942, encontramos a seguinte informação do ano de 1941.

1941 – 14 de fevereiro – O Clube Matakins a tradicional sociedade carnavalesca, fundada em 1902, fará correr pelas ruas da cidade o cortejo de seus prestitos, artisticamente idealizados pelo conhecido cenógrafo Ary Caetano, animando o povo e o comércio nos festejos de reinado de Momo. (Boletim da diretoria distribuído a 14.2.1941)

O panfleto foi impresso e distribuído quase 40 anos depois de fundado o Clube dos Matakins, 1902. Tal possibilidade de cruzamento de fontes não encontraríamos apenas nas consultas de jornais da época. O historiador nos legou, através do seu Arquivo Privado, esse valioso panfleto distribuído exatamente no ano de fundação da Seção de História que viria, dois anos depois, gerar o Museu Histórico de Belo Horizonte, atual MHAB, lugar onde o panfleto se encontra arquivado.

Outro panfleto resgatado do desaparecimento definitivo foi um do Club Chuveiro de Prata, intitulado **CARNAVAL DE 1917 DO CLUB CHUVEIRO DE PRATA** e seguido de cinco letras de músicas de Carnaval. Abaixo reproduzimos uma delas do bloco Fungaga:

FUNGAGA

Primeira estrophe com musica da
'Vassourinha'; o côro com
estribilho da 'Yá-Yá me deixe'

Este é o bloco prazenteiro
Este é o bloco mais faceiro
Desta Villa – olé!olà!
Que não teme o mundo inteiro,
Bloco alegre, o mais brejeiro,
O bloco do *Fungagá*...

*Viva a alegria
Viva a folia
Viva a magia
Do Carnaval!*
*Bis Viva a beleza
Morra a frieza
Morra a tristeza
Que só faz mal!*

De deus Momo na garupa
Nosso bloco hoje se agrupa
E vem na troça cahir
Bradam todos upa! upa!
Que alegria em catadupa!
Toda gente põe-se a rir.

(Côro) Viva a alegria, etc.

De deus Momo na garupa
Nosso bloco hoje se agrupa
E vem na troça cahir
Bradam todos upa! upa!
Que alegria em catadupa!
Toda gente põe-se a rir.

(Côro) Viva a alegria, etc.

Nossa gente toda chic,
Sem berloque, nem berlique,
Para a rua vem flunar!
Sem tirar nenhum despique
Que provoque algum chilique,
Quer, porem, muito troçar.

(Côro) Viva a alegria, etc.

Quem não teme *urucubaca*
E não vive na *macaca*
Não gosa no Carnaval
Na alegria o pobre atraca,
No prazer o triste estaca...
Que folia original!

(Côro) Viva a alegria, etc.

Abílio Barreto também era poeta e escritor. Como poeta teve uma extensa obra, sendo seu livro de poesia mais conhecido o “Chromos” que teve sua primeira edição em 1918, pela tipografia Athene, de Belo Horizonte. No livro consta no um soneto sobre Carnaval:

Perfumes, quentes, divinas
mulheres á fantasia...
Decotes, braços, propinas,
que o velho Amor desvaria...

Trombetas, guizos, buzinas,
goso, loucura, alegria,
num cipoal de serpentinhas...
É o Carnaval, é a folia!

Em toadas, sambas, canções,
vibram jovens corações
no corso... A troça enlouquece!

Em meio da populaça,
passa um mascara sem graça,
flauteando: - - "Ocê me conhece"

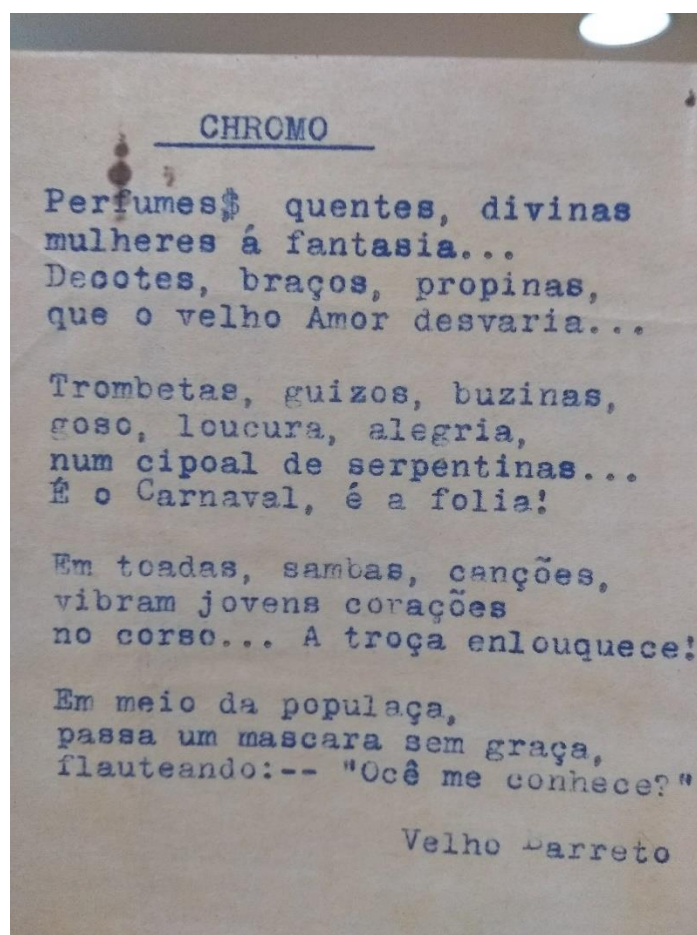


Figura 7. Datiloscrito do poema "Chromo" de Abílio Barreto.

Nesse pequeno livro de Abílio Barreto, podemos perceber seu estilo de historiador, quando em seus manuscritos e datiloscritos sobre Carnaval descreve mais do que analisa, capturando acontecimentos com a intensão de transformá-los em fatos históricos, verdadeiros traços que viram documentos para melhor conhecermos a rica história do Carnaval de Belo Horizonte. Para concluir esse breve relato sobre uma extensa obra, reproduzimos um trecho do artigo de José Abreu. Nele temos uma espécie de caleidoscópio que o olhar do historiador-poeta capitava:

Como indica o título, o livro *Cromos* apresenta nada mais do que quadros estáticos, pequenas estampas, delicadas pinturas de cenas do dia-a-dia. Em outras palavras, são fotos instantâneas do cotidiano. É como se o autor surpreendesse o momento e registrasse a cena no instante em que ela ocorre. E essas cenas se alternam entre jocosas e tristes, banais e graves... É assim que vemos o viandante que passa pela estrada a cavalo, velhos jogando gamão, namorados em colóquio amoroso, a coroação de Nossa Senhora, o gigolô da bailarina espanhola que, aborrecido, fuma a um canto, o leilão da festa religiosa, a moça que sobe ao bonde e mostra um roliço palmo de perna, moças fantasiadas desfilando no curso do carnaval, lavadeiras à beira do rio, o netinho que cavalga no avô, os pais que depositam presentes no sapatinho dos filhos na noite de natal, a moça tuberculosa que vai ao campo ver se melhora da tosse, noite de São João na fazenda, a mãe que reza porque os filhos sentem frio e fome dentro do rancho, a batida do monjolo, a emoção do primeiro beijo, damas no salão ricamente vestidas esperando o toque para a quadrilha, o primo que, pela fechadura, olha a sinhazinha trocando a roupa... (ABREU, 2003, p. 44).

REFERÊNCIAS

ABREU, José Cláudio de Almeida. In: BARRETO, Abílio; *Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva: História Antiga*. V.1, 2ª edição revista. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

ALVES, Regina Araujo Alves. *Entre a invenção e as descobertas: 60 anos do MHAB*. In: *MHAB: 60 anos de história*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte/Museu Histórico Abílio Barreto, 2003.

BARRETO, Abílio; *Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva: História Antiga*. V.1, 2ª edição revista. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

_____. *Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva: História Média*. V.2, 2ª edição revista. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

CÂNDIDO, Maria Inez; TRINDADE, Silvana Cançado. *O acervo de objetos do MHAB: formação, caracterização e perspectivas*. In: Thais Velloso Cougo Pimentel (org), *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993 - 2002)*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

CÂNDIDO, Maria Inez. MHAB: 60 anos de história. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte/ Museu Histórico Abílio Barreto, 2003.

CATROGA, Fernando. O valor epistemológico da história da história. In: Maria Manuela Tavares Ribeiro (coordenação), Outros combates pela história. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, julho 2010.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. 22^a ed - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FILHO, Hilário Figueiredo Pereira. Glórias, conquistas, perdas e disputa. Dissertação de mestrado em história. Universidade Federal de Minas Gerais/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte. 225p, 2006.

LOBOS, Heitor Villa. Heitor. A música nacionalista no governo Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: DIP, [s.d].

O MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE BELO HORIZONTE – MIS-BH E SEU ACERVO DE CARNAVAL

Submetido em 06/07/2022
Aceito em 09/07/2022

Victor Pinheiro Louvisi¹
Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte

RESUMO: O presente artigo discute o acervo de carnaval do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte – MIS-BH. O objetivo é demonstrar a importância desse acervo para a memória do carnaval belo-horizontino e da cidade de Belo Horizonte. Dessa forma, foi realizado um levantamento no acervo do MIS-BH identificando em quais fundos/coleções podem ser encontrados imagens do carnaval belo-horizontino. Na ocasião também são discutimos a formação de acervos museológicos inter-relacionado com o conceito de hegemonia.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Acervo. Carnaval. Audiovisual. MIS-BH.

THE MUSEUM OF IMAGE AND SOUND OF BELO HORIZONTE – MIS-BH AND ITS CARNIVAL COLLECTION

ABSTRACT: This article discusses the carnival collection of the Museum of Image and Sound of Belo Horizonte – MIS-BH. The objective is to demonstrate the importance of this collection for the memory of the Belo Horizonte carnival and the city of Belo Horizonte. In this way, a survey was carried out in the MIS-BH collection, identifying in which backgrounds/collections images of the Belo Horizonte carnival can be found. On the occasion, we also discussed the formation of museological collections and the interrelated concept of hegemony.

KEYWORDS: Museum. Collection. Carnival. Audio-visual. MIS-BH.

¹ Graduado em Museologia – UNIRIO e graduado em Jornalismo – PUC-MINAS. Mestre e doutorando em Ciência da Informação – ECI/UFMG. Tel: (31) 992763364. E-mail: victorlouvisi@yahoo.com.br.

O MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE BELO HORIZONTE – MIS- BH E SEU ACERVO DE CARNAVAL

1 – Introdução

O carnaval é uma manifestação de grande relevância no Brasil e como diz Roberto Da Matta: “A maior festa, a mais importante, a mais livre, a mais criativa, a mais irreverente e a mais popular” (DA MATTA, 1986, p. 47). Ela também pode ser caracterizada pela sua efemeridade. Todo bloquinho de rua, toda escola de samba ou agremiação carnavalesca é pensada para ser realizada em determinado momento, através de uma apresentação, cortejo, desfile etc. Após esse momento o que fica são os elementos utilizados: fantasias, adereços, instrumentos, fragmentos daquilo que passou e que as vezes fica guardado ou reutilizado em outras apresentações. Também ficam as memórias, que são guardadas por aqueles que participaram ou viram o acontecimento. Em muitos casos são feitos registros por meio tecnológico, como fotografias e imagens em movimento. São esses registros, que em alguns casos, se transformam em acervos, como o do MIS-BH.

No caso de Belo Horizonte, estes acervos têm ainda mais importância, pois nos últimos dez anos o carnaval de rua foi ressignificado e tomou uma proporção nunca antes vista na cidade, ocupando o centro da cidade e diversos outros espaços públicos. Entretanto, antes dessa renovação era comum o discurso de que Belo Horizonte nunca teve carnaval, sendo uma “invenção” (HOBSBAWN; RANGER, 2002) recente. Durante os anos de 1990 a 2000, os desfiles das escolas de samba e dos blocos caricatos eram realizados em bairros periféricos, sem visibilização na mídia e com pouco apoio do poder público. Nesse sentido, muitos moradores da cidade, sobretudo os mais jovens, não viram o carnaval que era realizado em Belo Horizonte nas décadas anteriores. Por exemplo, nos anos 1980 os desfiles das escolas de samba da capital mineira alcançaram grande desenvolvimento, com grande luxo e um número expressivo de participantes, havendo, inclusive, comercialização de LPs dos sambas-enredos das escolas de samba belo-horizontinas. Nesse sentido, preservar esse acervo é preservar uma boa parte da memória da cidade e de seus cidadãos.

O presente artigo, então, tem o propósito de discutir o acervo de carnaval do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte – MIS-BH. Para o nosso entendimento

o acervo é um dos principais pilares de uma instituição museológica. Ele é uma ferramenta de transmissão de informação, sendo o mediador entre o público e aquilo que se quer contar. Ele também funciona como mecanismo que aciona determinadas memórias. Dessa forma, o propósito é demonstrar a importância desse acervo para a memória do carnaval belo-horizontino e da cidade de Belo Horizonte como também auxiliar outros pesquisadores interessados no assunto e propiciar novas reflexões sobre o carnaval na capital mineira. Para tanto, foi feito um levantamento na instituição e identificado em quais fundos/coleções são encontrados imagens referentes ao carnaval, como também foi discutido a formação de acervos museológicos inter-relacionado com o conceito de hegemonia em Gramsci.

2 - Colecionismo e Formação de Acervos

As instituições museológicas são espaços de informação, conhecimento e comunicação, no qual a ação comunicacional tem uma função primordial. O museu antes visto pelo seu caráter preservacionista e memorial, agora tem agregado outras ações em seu escopo de atuação, sendo entendido como um centro de pesquisa, de cultura, de encontro e de entretenimento: “Pensar os museus é inseri-los no mundo em que vivemos” (SANTOS; CHAGAS, 2007, p. 12). Entretanto, o museu tem sido muito questionado pela maneira como os seus acervos são ou foram adquiridos, pois quase sempre são formados por grupos hegemônicos, sem nenhuma participação da população. Esse questionamento surge de diferentes grupos sociais que não se veem nas coleções dos museus. Eles não se identificam nesses acervos, pois quase sempre são excluídos dos processos de composição de coleções museológicas. O que o museu expõe está diretamente relacionado com aquilo que foi escolhido para compor suas coleções.

O ato de colecionar destaca os modos como os diversos fatos e experiências de uma sociedade são selecionados, reunidos e ressignificados, recebendo um novo arranjo (RANGEL, 2011). Segundo Silva e Oliveira (2011, p. 169), “O fenômeno social do colecionismo nos remete a uma série de circunstâncias históricas dadas por diferentes povos, sua geografia e hábitos culturais”. Abandonar o colecionismo significa um real repensar. Estimulante, mais difícil, na atual sociedade brasileira. (BRUNO, 1997).

Os objetos incorporam informações únicas sobre a natureza do homem na sociedade: nossa tarefa é a elucidação de abordagens através das quais isso possa ser recuperado, uma contribuição única que as coleções museológicas podem dar para a compreensão de nós mesmos (PEARCE, 2005, p. 13).

As narrativas traçadas pelos museus são escolhas e fruto das disputas de poder e retratam não só os discursos, mas também os silêncios. O “não-dito” muitas vezes aparece mais do que o que é contado. É através dos objetos representativos das classes hegemônicas, principalmente em museus tradicionais, que suas memórias ganham destaque mais do que os das classes populares. Quando destacamos determinados fatos esquecemos outros e a forma mais convencional de transmiti-los é através de narrativas. Elas são feitas através de lembranças e esquecimentos, sendo utilizados, no caso dos museus, majoritariamente os objetos musealizados. Por estar no museu, pressupõe-se que essas coleções ganham um caráter de discurso oficial, sendo, portanto, visto como “verdade” ou se superpondo a outras histórias. Através de suas narrativas determinados fatos são exaltados em prol de outros e os discursos de grupos socialmente marginalizados são silenciados, enquanto os das classes hegemônicas ficam em evidência.

O não-dito tem um papel fundamental nessa articulação, que muitas vezes, é propositalmente elaborado para produzir discursos dominantes.

A começar pelos impasses a respeito do que eleger como digno para ser preservado, considerando a amplitude das memórias e dos bens culturais. A demanda de diferentes grupos pela preservação de testemunhos de sua história traz a questão de como o museu pode incorporar essa tendência à expansão do patrimônio (...) (JULIÃO, 2006, p. 28).

Para quebrar essa lógica, os museus (ou os profissionais de museus) teriam que estar dispostos ao diálogo e abrirem suas portas para outras narrativas. Dar espaço para as diferentes vozes da sociedade contemporânea é um desafio que se apresenta às instituições museológicas. Infelizmente, ainda perdura, em algumas instituições, um ideal de público, esse quase sempre é visto como um público elitizado. Entretanto, cada vez mais, os museus brasileiros estão recebendo públicos diversos, que vão em busca de outras atividades além da exposição. Muitas vezes, esses ideais de público partem da própria equipe do museu, sendo necessário uma

mudança de perspectiva dos próprios profissionais para entender a diversidade atual de público de museus.

Ao se abrirem ao debate com os diferentes grupos sociais marginalizados e ausentes de suas narrativas, os museus têm a possibilidade de refletir e repensar as suas ações e atividades, o que poderia ser uma forma de confrontar narrativas e estereótipos: “As narrativas, as histórias e também os discursos museológicos são construções sociais. Narrar o passado é reinventá-lo, é colocá-lo sob o filtro interpretativo de seu narrador, seja ele um livro, um jornal, uma pessoa, uma exposição, uma instituição” (ARAUJO, 2017).

Os objetos musealizados são a materialização de disputas e estão impregnados de histórias e de contradições. Ainda é comum nos museus a escolha de acervos pelo “bom gosto” e o “requinte”, representando as classes dominantes e a exclusão de itens das classes populares, muitas vezes consideradas de “mal gosto” e de “pouca qualidade”. Dessa forma, os museus reforçam o senso comum e preconceitos. Quando se define o que vai ser guardado e exposto, determina-se o que vai ficar em evidência e excluindo tantos outros.

Refletir sobre as ausências, contudo, não significa adotar como prática atulhar os museus de objetos e memórias, buscando preencher todas as lacunas e representando todas as versões e grupos sociais, segundo uma vontade insaciável de guardar e lembrar que se pretende total. Tal empreitada iria torná-los tão impossíveis como uma música sem pausas e silêncio (...) (IBRAM, 2017).

Um dos principais instrumentos de informação é o objeto musealizado, sendo o mediador entre o público e a instituição. Para Pearce (2005, p.13) “A posse de coleções, de objetos reais e espécimes é o que, nos aspectos fundamentais, distingue o Museu de outras instituições”. Todavia, o que percebemos é que os museus, por muito tempo, eram vistos como depósitos, lugares nos quais se entulhavam coisas, ou seja, uma reunião de objetos que não tinham mais serventia em suas funções originais.

Os acervos museológicos não são conjuntos destinados a um crescimento perene: sua extensão física pode variar, tanto para cima, como para baixo, e a problemática da aquisição de acervos ultrapassa o mero recolhimento. Isso implica na existência de um conjunto de diretrizes filosóficas e conceituais que, formalizado e expresso em documentos de ampla disseminação, orienta estratégias de ação

objetiva de localização, identificação, abordagem, recolhimento e tratamento de objetos passíveis de musealização. A existência, o conhecimento e a aplicação dessas diretrizes pode ser chamada de “Política de Aquisição de Acervos” (PIMENTEL, BITTENCOURT, FÉRRON, p, 94).

O estatuto de museus em seu artigo 38 estabelece que: “Os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente”. Desta forma, é dever da instituição museal a implantação de uma política de aquisição de acervos que, bem articulada, é o início de um processo que se refletirá nas suas atividades e que possibilite a diversidade de narrativas.

Uma coleção pública, como é o caso da maioria dos museus no Brasil, é um instrumento importante de afirmação de valores de um Estado e da sociedade, fazendo com que os mecanismos de representação visual se tornem um mecanismo eficaz de legitimação da elite dirigente (NERY, 2015) e de seus discursos hegemônicos.

A ideia do museu, e também o patrimônio, como espaço da consagração de memórias, reverberou na composição dos museus, repercutindo na formação de suas coleções. A maneira como os acervos foram formados expressam mais do que simples mecanismos de escolhas, refletem como determinados grupos percebem o que é digno de ser patrimônio, como também, refletem o pensamento de determinada época, sendo modificados com o tempo. Para este fim, patrimônios e museus são “postos de observação” singulares. O que guardamos? O que descartamos? Como hierarquizamos as coisas, as palavras, as pessoas? Que categorias, valores e significados discursivos são eleitos quando se trata de preservar ou exibir uma manifestação cultural ou um período histórico? Que histórias estão sendo contadas a partir de inventários, tombamentos, registros, documentações e deslocamentos dos objetos da vida cotidiana para o mundo dos patrimônios e museus? (ABREU; FILHO, 2012, p. 40).

Dessa forma, entendemos o museu e a formação de acervos como um campo de relações e disputas simbólicas, que pode servir como campo propício de debates públicos. Criar políticas de aquisição de acervos que dê voz aos diferentes grupos sociais, representando os vários setores da sociedade através das coleções, é um desafio constante que se apresenta na sociedade contemporânea.

3 - O Conceito de Hegemonia e os Museus

O museu assumiu uma posição hegemônica, devido ao seu caráter excludente, sendo questionado por diversos grupos que não se veem em seus acervos. Ser excludente não é uma estratégia dos museus, mas ele apenas é um instrumento do modo de funcionamento dos grupos hegemônicos (CURY, 2009).

De acordo com o conceito gramsciano de hegemonia, a classe dominante não depende única e tão somente do poder do Estado ou de seu próprio poder econômico, mas se utiliza de um conjunto de relações, experiências e atividades para promover, junto às classes subalternas, seu sistema de crenças. Nesse sentido, o museu público, organizado e dirigido a partir do Estado, constituir-se-ia espaço onde as classes dominantes buscariam persuadir, naturalizar e fazer com que as classes dominadas compartilhassem seus valores morais, sociais e culturais (LOUREIRO, 2003, p. 93).

Segundo GRAMSCI (1979), a hegemonia é a capacidade que determinado grupo tem de dirigir outros grupos sociais por meio do consentimento. Ser hegemônico é ter uma posição superior na sociedade, passando a ter uma dominação pela força, pelas instituições do Estado e pelo governo político. (LOUREIRO, 2003; ALVES, 2010). Para Alves (2010), a noção de hegemonia, apesar de ter suas origens em Lênin, é apresentada por Gramsci de uma forma mais elaborada e adequada para pensar as relações sociais, o que é corroborado por Loureiro (2003) e que de acordo com Châtelet et al (1990), consegue unir inovação às abordagens acerca do econômico e do ideológico-político no pensamento marxista.

Segundo Loureiro (2003), o conceito de hegemonia em Gramsci mostra-se um importante instrumento de análise das várias instâncias da sociedade, sendo criado no centro do pensamento marxista para compreender as diversas instâncias sociais que se apresentavam na sociedade. Gruppi (1978) vê o conceito de hegemonia como processo no qual amplas parcelas das camadas populares são subordinadas a cultura das classes dominantes. Para Loureiro (2003), a hegemonia atua além do campo econômico e político, mas sobretudo, na maneira de pensar e sobre a ideologia, como também, nos modos de conhecer. As classes dominantes impõem sua concepção de mundo, permeada pela ideologia, às classes dominadas os seus interesses.

Para Carnoy (1988), corroborado por Loureiro (2003), Gramsci apresenta duas vertentes do conceito de hegemonia. Uma que denota um processo cuja ocorrência se dá na sociedade civil e outra que se passa na classe dominante por meio da sua liderança política, moral e intelectual. Segundo Moraes (2010) o processo de hegemonia inclui, então, disputa pelo monopólio dos órgãos formadores de consenso, como imprensa, partidos políticos, sindicatos, Parlamento e etc, podemos incluir aqui os museus e instituições de memória, “de modo que uma só força modele a opinião (...)” (GRAMSCI, 2000, p. 265).

Dessa forma, é importante como pontua Virginia Fontes (2008, p. 145), que haja “uma contra-hegemonia, que pressupõe analisar os modos de convencimento, de formação e de pedagogia, de comunicação e de difusão de visões de mundo, as sociabilidades peculiares (...)” para contrapor o discurso hegemônico e suscitar mudanças.

4 - O Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e seu Acervo

Diante do que foi abordado nas seções anteriores é que discutiremos o MIS-BH e seu acervo. O MIS-BH é uma instituição museológica subordinada à Prefeitura de Belo Horizonte, à Secretaria de Cultura e à Fundação Municipal de Cultura.

Ele tem por missão: a missão de preservar, mapear e disseminar os registros audiovisuais e seus correlatos, que contemplem a história e a cultura da capital mineira, realizando ações de conservação de acervos, pesquisa, estímulo à leitura, educação para o patrimônio e difusão cultural (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2016).

A criação de uma instituição que preservasse a memória audiovisual do município remonta as discussões realizadas nos anos 1980 por produtores, cineastas, pesquisadores, estudiosos e artistas. Entretanto, é com a lei Nº 5.553, de 08 de março de 1989 que essa ideia se materializa. Em seu artigo 1º declara que o poder Executivo está autorizado a instituir, por decreto, a Fundação Museu da Imagem e do Som. (FREITAS, 2014). (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2016). Com a intenção de se tornar base para a futura implantação do Museu da Imagem e do Som, é criado em 1992 o Centro de Referência Audiovisual – CRAV, cuja efetiva inauguração ocorreu em 1995, no dia 16 de novembro. O CRAV foi criado pela Prefeitura de Belo Horizonte e integrado à então Secretaria Municipal de Cultura.

No final de 2014, com a mudança administrativa ocorrida na Prefeitura de Belo Horizonte, através do decreto Nº 15.775, de 18 de novembro de 2014, o CRAV tornou-se Museu da Imagem e do Som (MIS-BH). (FREITAS, 2015); (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2016).



Imagem 1. Fachada da Sede do MIS-BH. Fonte do autor.

O MIS-BH possui em seu acervo diferentes suportes: películas cinematográficas, fitas de VHS, Betacam, U-matic, fotografias, câmeras filmadoras, câmeras cinematográficas, aparelhos de som, videocassetes, cromos, fotografias, livros, acervos textuais, scripts, etc. Está dividido em: filmico, fotográfico, videográfico, iconográfico, fonográfico, textual, bibliográfico e tridimensional.



Imagem 2. Toca Discos.
Fonte: acervo da instituição

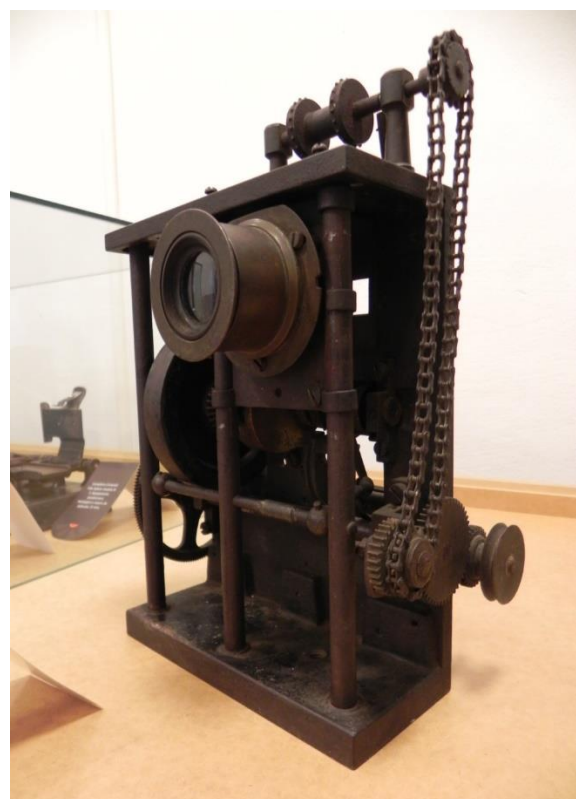


Imagem 3. Projetor.
Fonte: acervo da instituição

Abaixo dessas categorias estão os fundos² e coleções³. A maior parte do acervo é sobre Belo Horizonte. Isso talvez se explique porque o MIS-BH é um museu municipal, recorte geográfico que foi retificado quando da elaboração de seu plano museológico⁴.

² Fundo: "Conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo". GLOSSÁRIO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<http://www.arquivos.uff.br/index.php/glossario-de-terminologia-arquivistica>>. Acesso em: 15 mai. 2022.

³ Coleção: "(...) uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada". DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

⁴ "Um plano museológico nada mais é do que um plano diretor. Qualquer instituição ou empresa que queira alcançar bons resultados elabora um plano diretor, estabelecendo metas e estratégias para alcançar seus objetivos. No caso dos museus, convencionou-se chama-lo de plano museológico". (LOUVISI; CARVALHO, p. 82, 2012).

"Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na Sociedade." (Estatuto de Museus Lei Nº 11.904, de 14 de Janeiro de 2009).

Dessa forma, posteriormente, sua política de aquisição de acervos⁵ caminhou nesse sentido. O total do acervo está em torno de 78.426 itens.

Tipo	Suporte	Quantidade
Videográfico	VHS, SVHS, U-matic, HI-8, Betacam, Mini-DV e DVD.	5.621
Fonográfico	Disco de vinil, Fita cassete e CD.	661
Fílmico	Película 16mm, 35mm e 8mm.	39.958
Iconográfico	Cartaz e cartazete.	1.700
Tridimensional	Projetores, filmadoras, máquinas fotográficas e enroladeiras.	350
Bibliográfico	Livros, catálogos e periódicos.	1.038
Fotográfico	Negativos de vidro, negativos em 35mm, negativos 6x6, diapositivos, provas-contato e ampliações.	29.098
Textual	Está sendo contabilizado.	
Total		78.426

Tabela 1. Tipologia de acervo do MIS-BH. (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. 2016, p. 06).

Tendo em vista a variedade de formatos, os acervos recebem tratamentos diferenciados no processo de catalogação. A maior dificuldade com essa separação é não ver o acervo de forma sistêmica, como também, as relações entre eles, pois cada setor fica responsável pela catalogação de um tipo de acervo. (LOUVISI; PACHECO, 2016). Em seu início a instituição foi pensada, em sua organização, como uma instituição de arquivos audiovisuais, inspirado na organização da Cinemateca Brasileira, já que, a maioria do acervo é de imagens em movimento. Por isso sua organização em fundos, mesmo como indicativo de ser no futuro um museu. Entretanto, com o tempo, também foi sendo criadas coleções na instituição.

⁵ O MIS-BH possui uma Comissão Permanente de Política de Acervo que foi criada em 2014. Essa comissão foi instituída pela Portaria FMC nº 036/2014 de 9 de maio de 2014 e em seu artigo 1º estabelece parâmetros de atuação com relação: I - à política de aquisição e de descarte de acervos, visando orientar, coordenar e realizar o processo de análise, avaliação e seleção dos bens a serem custodiados; II - ao programa de segurança, com vistas a dispor das condições de segurança indispensáveis para garantir a proteção e integridade dos bens culturais sob sua guarda, bem como dos usuários, dos funcionários e das instalações; III - aos seus procedimentos de gestão de documentos, em consonância com a política municipal de arquivos.

(PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2016). Havia no MIS-BH, por muito tempo, segundo Freitas (2015), confusão entre fundo e coleção.

5 - Acervo de Carnaval do MIS-BH

Como foi abordado na seção anterior o acervo do MIS-BH está dividido em filmico, fotográfico, videográfico, iconográfico, fonográfico, textual, bibliográfico e tridimensional. Dentro dessas categorias estão as subcoleções e/ou os subfundos. Através de uma lista disponibilizada pela equipe técnica do MIS-BH foram identificadas as principais subcoleções/subfundos que constam acervos de carnaval. Elas são: Igino Bonfioli, Belotur, Cinejornais, Globo Minas, e TV Itacolomi.

Fundo Igino Bonfioli. Neste fundo há uma cópia em VHS do filme: Despertar de um Horizonte. Filme institucional da década de 1950 produzido pelo fotógrafo Zoltan Glueck sobre a cidade de Belo horizonte em diferentes momentos. Na segunda parte há imagens do carnaval belo-horizontino do carnaval de 1924. É possível ver crianças fantasiadas, pessoas assistindo ao desfile e imagens de um concurso de fantasias. Essas imagens foram tiradas do filme “Carnaval em Belo Horizonte de 1924” dirigido por Igino Bonfioli. Ele era um italiano radicado no Brasil que a partir de 1912 se estabeleceu na capital mineira e registrou importantes imagens da cidade, como por exemplo, a visita dos reis belgas à Minas Gerais. Igino também produziu os filmes: Carnaval em 1935 e Carnaval em Belo Horizonte, de 1936. Entretanto, não foi possível verificar se há cópias desses filmes no MIS-BH. Existe uma cópia do filme Carnaval em 1935 na Cinemateca Brasileira.

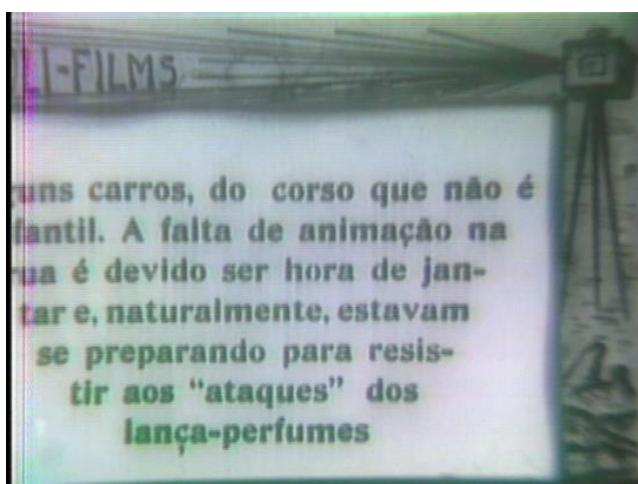


Imagem 4. Filme: Carnaval em 1924.



Imagem 5. Filme: Carnaval em 1924.

Fundo Igino Bonfioli. Acervo MIS-BH.

Fundo Cinejornais. Neste fundo foram encontrados 7 filmes com imagens do carnaval de Belo Horizonte. As imagens são das décadas de 1930, 1960, 1970 e 1980. O “Cine Jornal” nasce por volta de 1920⁶ e passou a registrar os diferentes aspectos da sociedade. De um modo geral, os cinejornais mostram as autoridades em inaugurações, as movimentações políticas, as pessoas nas ruas, mas também as festas populares, como o carnaval, etc. Por se de tratar de material em geral encomendado pelos governos, os filmes mostram aquilo que era de interesse ser mostrado pelos governantes. No caso do carnaval mostram a festividade na rua focalizavam os enfeites feitos pela prefeitura e os eventos oficiais, bem ordenados e controlados. Festas bem organizadas, com a presença de crianças e a alegria das pessoas retratadas. A manifestação espontânea das pessoas, raramente aparecem. Mesmo tendo uma visão institucional são importantes registros de época.



Imagem 6. Cinejornal de 1964. Filme⁷ em que aparece Clara Nunes sendo condecorada rainha do carnaval de Belo Horizonte aos 18 anos. No filme também podem ser vistos os desfiles, concurso de fantasias etc.

Fundo Globo Minas – Ele é composto por películas de 16mm produzidas, a maior parte em preto e branco. As imagens abarcam entre 1968 e 1983, período em que a Globo ainda fazia, em Minas Gerais, suas reportagens em películas. Podem

⁶ O pioneiro deste gênero em Minas Gerais foi Carlos Masoti que, em 1926 lançou a “Masoti Atualidades”, mas só circularam dois números porque a empresa “Masoti Atualidades” foi fechada com a morte de seu criador”. (MARQUES, 2007, p.17).

⁷ O vídeo pode ser visto no canal do MIS-BH no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qUrsN_aZvzs&t=17s>. Acesso em 22 jun. 2022.

ser encontradas nesse material tanto as reportagens que foram ao ar como as imagens que ficaram de fora da transmissão. Há entrevistas, erros de gravação entre outros. Elas têm uma enorme variedade de títulos de diversos assuntos: futebol, política, religião, dentre estes está o carnaval e festas populares. Foram encontrados 89 títulos que fazem referência ao carnaval belo-horizontino que vai de 1974 a 1983.



Imagens 7 e 8. Desfile na Avenida Afonso Penna, centro de Belo Horizonte. Final da década de 1970. Fundo Globo Filme: 4236_1.

Fundo Belotur – Empresa de Turismo de Belo Horizonte. A Belotur foi criada em 1980 para incrementar o turismo na cidade. A partir de sua criação ela ficou responsável em administrar o carnaval: organização dos desfiles, montagem de arquibancadas, venda de ingressos entre outros assuntos. As imagens estão disponíveis em fitas VHS e formatos congêneres. São as imagens mais recentes do acervo sobre o carnaval de belo-horizontino no acervo do MIS-BH e vão da década de 1980 à década de 2000. Tem entorno de 600 fitas. É um material que tem produção própria da Belotur e gravações de matérias que saíram na imprensa televisiva (clipping). Neste sentido, são imagens que retratam o ponto de vista da prefeitura e os grandes meios de comunicação. Nas fitas é possível ver os desfiles das escolas de samba, blocos caricatos, blocos de rua, concursos para a escolha da corte momesca, decoração das ruas do centro, os políticos da capital, reportagens sobre o carnaval entre outros.



Imagens 9 e 10. Fundo Belotur. Desfile na Avenida Afonso Penna. Década de 1990.

Fundo TV Itacolomi – Este fundo faz parte do acervo fotográfico. São quase 8 mil negativos em tamanho 6x6 em preto e branco da emissora TV Itacolomi, de Minas Gerais, extinta em 1980. Sobre o carnaval foram encontradas 12 imagens, todas elas são imagens em estúdio e são das décadas de 1950 e 1960. Nestas imagens aparecem apresentações musicais com o tema do carnaval, inclusive aparece o compositor Rômulo Paes, que foi uma figura emblemática do carnaval belo-horizontino em meados do século XX. Ele foi autor de inúmeras músicas, principalmente marchinhas de carnaval. Também foi radialista e vereador em Belo Horizonte. São poucas imagens, mas dá para ter uma noção do que era veiculado pela emissora no que tange ao tema.



Imagem 11. Programa de Carnaval TV Itacolomi. Imagem 12. Programa de Carnaval TV Itacolomi. 1956. Fundo TV Itacolomi. Fotos: Carlos Fabiano.

Os subfundos/subcoleções citados são importantes registros sobre o carnaval e sobre a memória da cidade de Belo Horizonte.

6 - Considerações Finais

O carnaval no Brasil, em vários períodos, foi e continua sendo um carnaval múltiplo, com diferentes formas de fazer e de pular a festa. Nesse sentido, podemos nos perguntar de que forma os acervos museológicos refletem essa diversidade? Esse é um grande desafio que os museus brasileiros vêm enfrentando, não só com acervos de carnaval. Haja vista, que a própria formação dos acervos museológicos no Brasil tem por base os grupos hegemônicos.

No caso dos acervos aqui citados, mesmo sendo produzidos pelos governos e por grandes grupos de comunicação, é importante a sua preservação. Pois através deles é que há a possibilidade de ver nas imagens a festa, a cidade, os foliões, as escolas de samba, os blocos de rua, os blocos caricatos, as fantasias, a decoração das ruas, os modos de pular o carnaval, as músicas, os instrumentos utilizados e os modos de tocá-los, os grupos e as pessoas que fazem o carnaval acontecer, entre outros elementos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; FILHO, Manuel Ferreira Lima. **A trajetória do grupo de trabalho de patrimônios e museus da associação brasileira de antropologia**. In: TAMASO, Izabela; FILHO, Manuel Ferreira Lima (orgs.). Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos. Brasília: ABA Publicações, 2012.p. 59-74.
- ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti Alves. **O conceito de hegemonia**: de Gramsci a Laclau e Mouffe. Lua Nova, São Paulo, 80: 71-96, 2010.
- ARAUJO, Marcelo. **Uma nova realidade**: os “não ditos” nos Museus. Revista Museu. 2017. Disponível em: < <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2017/2791-uma-nova-realidade-os-nao-ditos-nos-museus.html>>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- BRUNO, Cristina. **Museologia e museus**: princípios, problemas e métodos. Cadernos de Sociomuseologia do Centro de Estudos de Sociomuseologia, nº10. Lisboa: LHT. 1997.
- CARNOY, Martin. **Estado e teoria política**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1988.
- CHAGAS, Mário de Souza. Pesquisa Museológica. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. Penha dos. (Coord.). **Museus: instituições de pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, 2005, p. 51-64.
- CHÂTELET, Michel; DUHAMEL, Olivier; PISIER-KOUCHNER, Évelyne. **Histórias das ideias políticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- CURY, Marília Xavier. **Por um paradigma para os museus – em discussão**. Revista Museu. 2009. Disponível em: <<http://revistamuseu.com/18demaio/artigos.asp?id=12679>>. Acesso em: 15 jun. 2022.
- DA MATTA, Roberto. O faz o brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Roco, 1986.
- DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- FREITAS, Marcelo Braga de. **O passado tinha um futuro**: A trajetória do Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte 1992-2014. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais- Puc Minas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. 2015.
- FONTES, Virginia. **Intelectuais e mídia – quem dita a pauta?** In: COUTINHO, Eduardo Granja (Org.). Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p 145-161.
- GLOSSÁRIO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA**. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<http://www.arquivos.uff.br/index.php/glossario-de-terminologia-arquivistica>>. Acesso em: 15 mai. 2017.
- GOMES, Henriette Ferreira. **Mediação da Informação e Protagonismo Social**: relações com vida ativa e ação comunicativa à luz de Hannah Arendt e Jurgen Habermas. Salvador: EDUFBA, 2017.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere - maquiavel**. Notas sobre o Estado e a política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 428 p. v. 3.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Editora Paz e Terra. 2002

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. **Museus e Histórias Controversas**: dizer o indizível. 15 Semana de Museus. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Texto_SemanaMuseus2017.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2022.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu**. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília: MinC/Iphan/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p. 19-31.

LE GOFF, Jacques. 2003. **Documento/monumento**. In História e memória. 5.^a ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LOUREIRO, José Mauro. M. **Museu de ciência, divulgação científica e hegemonia**. Ciência da Informação. Brasília: IBICT, v. 32, n. 1, p. 88-98, jan./abr. 2003.

LOUREIRO; Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. **MIDAS**, 2013. Disponível em: <<http://midas.revues.org/78?>>. Acesso em: 15 mai. 2022.

MARQUES, Alexandre Pimenta. O registro inicial do documentário mineiro: Igino Bonfioli e Aristides Junqueira. 2007. 222f. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte.

MORAES, Dênis de. **Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia**: a contribuição teoria de Gramsci. Revista Debates, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização**: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912). 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ORTEGA, Cristina Dotta. **Ciência da Informação**: do objetivo ao objeto. Rio de Janeiro (RJ), XIII ENANCIB (GT1), 2012.

PEARCE, Susan. Pensando sobre os objetos. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (Orgs.). *Museus instituições de Pesquisa*. Rio de Janeiro: MAST, p.11-21, 2005.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo; BITTENCOURT, José Neves; FERRÓN, Luciana Maria Abdala. A teoria, na prática, funciona: Gestão de acervos no Museu Histórico Abílio Barreto. **Revista CPC**, São Paulo, n. 3, p. 91-109, apr. 2007. ISSN 1980-4466. Disponível

em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15599/17173>>. Acesso em: 03 jul 2022.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. PLANO MUSEOLÓGICO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. 2013.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. POLÍTICA DE AQUISIÇÃO E DESCARTE DE ACERVOS DO MIS-BH. Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. 2016.

RANGEL, Marcio. A Coleção do Museu de Astronomia e Ciências Afins. In: LOPES, MM.; HEIZER, A., (orgs). **Colecionismos, práticas de campo e representações**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

RUSS, Jacqueline. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Scipione, 1994 *apud* Mediação: reflexões no campo da Ciência da Informação. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos; CHAGAS, Mario de Souza. A Linguagem de poder dos museus. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. – Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

SILVA, Valéria Mara; OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. Orquidofilia com ciência: colecionismo e divulgação na revista Orquídea. In: **Colecionismo, prática de campo e representações**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 169 – 182.

SMIT, Johanna Wilhelmina Smit. A Documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATO, Marcus, et al. **Documentação em Museus/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia;10).

"O FOLIÃO N.º 1 DA CIDADE" E O MUSEU DE PORTO ALEGRE JOAQUIM FELIZARDO: TRAJETÓRIA E POTENCIALIDADES DO ACERVO DE VICENTE RÃO

Submetido em 27/06/2022
Aceito em 18/07/2022

Ana Ines Arce¹
Luciana Oliveira de Brito²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo refletir sobre as potencialidades do acervo do carnaval de Porto Alegre existente no Museu Joaquim Felizardo. Escolhemos a coleção de Vicente Rão por ser a de maior relevância, não só pelo maior número de peças, mas também por ser a mais utilizada nas exposições sobre essa temática no Museu, além de ser, em muitas ocasiões, emprestada a outras instituições. Procuramos fazer um breve relato sobre a biografia desse personagem do carnaval porto-alegrense, da formação e trajetória de seu acervo e das mostras em que foi utilizado. Para que, além de evocar a figura e o legado de Rão, possamos discutir as possibilidades que esses objetos têm de serem “portadores de sociabilidades” e de resgatarem a história e a memória de outros carnavais.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo. Acervos. Carnaval. Patrimônio cultural.

"EL FIESTERO N° 1 DE LA CIUDAD" Y EL MUSEO DE PORTO ALEGRE JOAQUIM FELIZARDO: TRAYECTORIA Y POTENCIALIDADES DEL ACERVO DE VICENTE RÃO.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre las potencialidades del acervo de carnaval de Porto Alegre existente en el Museo Joaquim Felizardo. Seleccionamos la colección de Vicente Rão porque es la más relevante, no solo por el abundante número de piezas, sino también por ser la más utilizada en las exposiciones sobre este tema en el Museo, además de ser, en varias ocasiones, cedida temporariamente a otras instituciones. Buscamos hacer un breve relato de la biografía de este personaje del carnaval de Porto Alegre, la formación y trayectoria de su colección y los espectáculos en los que fue utilizada. Para que, más allá de evocar la figura y el legado de Rão, podamos discutir las posibilidades que tienen estos objetos de ser “portadores de sociabilidad” y de rescatar la historia y la memoria de otros carnavales.

PALABRAS CLAVE: Museo de Porto Alegre Joaquim Felizardo. Colecciones. Carnaval. Patrimonio cultural.

¹ Historiadora e arquivista do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo (aninarce@gmail.com).

² Museóloga do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo (luciana.brito@portoalegre.rs.gov.br).

"O FOLHÃO N.º 1 DA CIDADE" E O MUSEU DE PORTO ALEGRE JOAQUIM FELIZARDO: TRAJETÓRIA E POTENCIALIDADES DO ACERVO DE VICENTE RÃO

INTRODUÇÃO

O estudo de acervos pessoais que chegam às instituições públicas pode ser fonte de uma série de reflexões que vão desde sua formação em âmbito privado, com a seleção e organização dos objetos por parte de seus titulares e outros “guardiões”, até sua inserção nas instituições públicas, documentação e pesquisa que geram sua exposição ou ocultamento. Tudo isso contribui para aumentar ou diminuir suas potencialidades, bem como os altos e baixos de determinadas temáticas, da figura de seus titulares, do contexto social, político e histórico e do momento institucional. Conforme Nery, “A busca por recuperar os contextos de aquisição e de constituição de uma coleção é basilar para reinstrumentalizar as definições patrimoniais do acervo do museu hoje” (NERY, 2015, p. 1).

Os fatores que influenciam esses processos são variados e complexos. Neste artigo, pretendemos esboçar alguns deles, no que diz respeito ao acervo de Vicente Rão, prestigiada figura do carnaval porto-alegrense, expressiva coleção que hoje se encontra no Museu Joaquim José Felizardo. Para tal, faremos um breve relato da história do carnaval porto-alegrense; traçaremos, resumidamente, o perfil biográfico de Vicente Rão, focando especialmente naqueles aspectos que o vinculam ao acervo do Museu; relataremos o processo de formação da Coleção Carnaval do MJJF, dando destaque aos itens que pertenceram a Rão. Por último, serão elencadas as exposições em que essa coleção foi utilizada, procurando refletir sobre as potencialidades de um acervo cujo estudo e questionamento podem estimular novas leituras e releituras, não somente sobre o carnaval, mas também sobre a história de Porto Alegre.

CARNAVAL EM PORTO ALEGRE

Em Porto Alegre, assim como em outras cidades brasileiras, a comemoração do carnaval chega com os colonizadores portugueses. Diferentemente dos luxuosos bailes de máscara do restante da Europa, em que se destaca o carnaval veneziano,

na Península Ibérica, era a brincadeira do entrudo que caracterizava a festa³. O entrudo era uma verdadeira batalha para molhar alguém com água jogada de balde, bacia, bisnaga ou com arremesso de limão de cheiro - artefato redondo feito de uma fina camada de cera, contendo água colorida e aromatizada que, ao ser arremessado contra alguém, se rompia. Até as primeiras décadas do século XIX, o entrudo era uma brincadeira aceita sem maiores restrições. Em fevereiro de 1834, o Conselho Geral da Província emite parecer favorável à proibição do Entrudo: o código de posturas do município de Porto Alegre proibiu a brincadeira e foram estipuladas penas de multa e prisão para quem desobedecesse. A partir daí, essa manifestação carnavalesca “[...] passou a ser alvo de perseguições e críticas moralistas por parte da imprensa, que via no molhado entrudo uma selvageria, resquícios da barbárie, de uma cultura popular atrasada e grosseira que ainda não se havia civilizado” (GERMANO, 1989, p. 80)⁴.

Nesse período foram criadas as sociedades carnavalescas, com destaque para a Sociedade Esmeralda Porto-Alegrense e a Sociedade Carnavalesca Venezianas. A partir de 1874, elas passaram a competir no carnaval da cidade e a rivalidade entre ambas era tão grande que, em alguns momentos, resultou em conflitos. Essas sociedades reuniam as camadas altas e médias da população e competiam em desfiles públicos pelas ruas do centro da cidade em carros alegóricos e vestindo trajes requintados, muitas vezes importados da Europa: “Os bailes de máscaras, com a intenção de reproduzir os aristocráticos carnavais de Veneza na Itália, também eram notáveis, numa época em que os mais pobres ficavam de fora da festa” (DUARTE, 2012, p. 27)⁵.

Mas o carnaval de Porto Alegre, no final do século XIX, não era apenas o das sociedades carnavalescas da “elite”, com seus desfiles e bailes de máscaras. Nessa época, várias sociedades e blocos começaram a surgir na cidade: Floresta Aurora (sociedade que congregava a população negra); os Congos (grupo que angariava

³ KRAWCZYK, Flávio; GERMANO, Iris; POSSAMAI, Zita Rosane. **Carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

⁴ GERMANO, Iris Graciela. **Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40**. 275 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do RS, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1GQYl-tfo23id86gCQV21VoLVN6TSUvol/view>. Acesso em: 18 mar. 2022.

⁵ DUARTE, Ulisses Corrêa. **O Carnaval espetáculo no Sul do Brasil: uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em porto alegre e uruguaiana**. 2011. 183 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Universidade Federal do RS, Porto Alegre, 2011.

recursos no carnaval para alforriar escravos); Pindaíba (do bairro Floresta); Pedinchões (bloco do arraial do Menino Deus) os Caraduras (formado por oficiais alunos da Escola Militar); Liborinhos (grupo mascarado constituído pelos rapazes do comércio local), entre outros. Nesse período, o carnaval de rua, do qual participava principalmente a população mais pobre, passou a ser animado pela cadência de instrumentos de percussão que acompanhavam os foliões em meio às brincadeiras com limões de cheiro e arremesso de água e farinha (apesar da proibição, o “entrudo” seguiu resistindo até o início do século XX). Conhecido como carnaval do “Zé Pereira”, também não era visto como manifestação “civilizada” por causa do “barulho” que faziam os tambores e zabumbas, música bem diferente das valsas, xotes, polcas e mazurcas tocadas nos préstitos e salões (GERMANO, 1999).

No início do século XX, as sociedades carnavalescas Venezianos e Esmeralda continuavam em atividade, com seus bailes e desfiles. A Rua da Praia (atual Rua dos Andradas) ainda era o centro da folia, mas aos poucos, o carnaval se deslocou para a periferia da cidade, para bairros como o Menino Deus, Cidade Baixa e Colônia Africana (atual bairro Rio Branco).

Nas décadas de 1930 e 1940, o carnaval de rua deixou de ser associado à “incivilidade” e passou a ser visto como uma “festa do povo”, assim como “[...] o elemento popular e negro passou a ser associado ao verdadeiro representante do carnaval de rua” (GERMANO, 1999, p. 85). Enquanto a elite se refugiava em seus salões para festejar o carnaval, vários blocos e cordões populares surgiam na cidade. Principalmente na Cidade Baixa - Areal da Baronesa e Ilhota - e na Colônia Africana, territórios onde a população negra se concentrara desde a época da escravidão, se verificava a existência de um “carnaval negro”. Também nessa época, a chegada do Rei Momo, abrindo as comemorações do carnaval, tornou-se um ritual.

O Deus Momo chegou. Desembarcou no cais do porto ontem, às 21 horas, com o murmúrio e as palmas da multidão e o vibrar dos clarins carnavalescos. O carnaval está aí. Ontem começaram nas ruas o movimento grande do povo e a alegria ruidosa de fevereiro. [...] Chegou o Deus Momo. Sem corte. Ele trouxe apenas o bobo. A corte olímpica ficou lá em cima, impassível, olhando a amável loucura que começou a reinar sobre a terra... Correio do Povo 08 de fevereiro de 1931. (KRAWCZYK; GERMANO; POSSAMAI, 1992, p. 22).

No início, Porto Alegre não tinha um rei Momo “oficial”. Em algumas ocasiões,

teve mais de um. No final da década de 1940 até o início da década de 1950, Adão Alves de Oliveira, o “Seu Lelé”, era o Rei Momo do Areal da Baronesa (primeiro Rei Momo Negro de Porto Alegre), na mesma época, Alfredo Raimundo Macalé, era o Rei Momo “Branco” da Rua Miguel Teixeira. Algumas fontes citam Júlio Rosenberg (radialista e locutor)⁶ e Francisco Puertas, o “Paco”⁷, como reis momos na década de 1950. O fato é que Vicente Ráo ficou conhecido como o primeiro Rei Momo oficial da cidade, recebendo o título de “Rei Momo Primeiro e Único”.

VICENTE RÁO

Vicente Lomando Ráo, mais conhecido como Vicente Ráo, nasceu em Porto Alegre à 4 de abril de 1908 e morreu em 23 de setembro de 1972. Aos dezoito anos, alistou-se para prestar o serviço militar e permaneceu no exército por algum tempo, onde chegou a ser promovido a sargento. Resolveu pedir baixa ao perceber que não tinha temperamento para seguir a carreira militar. Conseguiu, então, um emprego no Banco Nacional do Comércio, começando como contínuo e, em seguida, passando a escriturário.

Também atuou como jogador profissional do Sport Club Internacional na década de 1930, no entanto não seguiu adiante na carreira:

Em 1926, fui treinar no Inter. Eu era centromédio. Gostaram de mim. Tanto que na semana seguinte joguei no lugar de Lampinha, um grande astro. Foi contra o São José, pelo campeonato [citadino]. Ganhamos de 4 x 1 e até fiz um goal. Fiquei até 1932, mas sempre na reserva, pois era difícil tirar um dos titulares, principalmente o Ribeiro, que jogava de médio. Aí fundaram o Bancário. Como já trabalhava no Banco do Comércio, deixei o Inter. Mas continuei colorado (SILVA, 2021, p. 38).⁸

Apesar disso, manteve ao longo de sua vida uma forte ligação com o clube, atuando no Departamento de Cooperação e Propaganda (DCP) e coordenando o Departamento Juvenil. Criado na década de 1940, o DCP tinha como principais objetivos coordenar a relação do Inter com a imprensa e “organizar” a torcida do

⁶ BORGES, Luís Fernando Rabello. **Apontamentos para uma história da música na era de ouro do rádio em Porto Alegre**. Disponível em: <https://bityli.com/gSmnFG>. Acesso em: 01 jun 2022.

⁷ GERMANO, 1999, p. 101.

⁸ SILVA, César Marcelo Caramês da. **“Imitando os negrinhos, hein?”: o departamento de Cooperação e Propaganda do Sport Club Internacional no contexto do estado novo (1940-1942)**. 2021. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal do RS, Porto Alegre, 2021.

clube: “[...] o DCP colorado visava homogeneizar a torcida colorada através do comportamento de apoio incondicional, evitando dissonâncias em sua torcida” (SILVA, 2021, p. 41). Rão, torcedor fanático do Sport Club Internacional, foi o precursor na criação de torcidas organizadas e levou a animação dos blocos carnavalescos para as arquibancadas dos estádios (SPORT CLUB INTERNACIONAL, 2022)⁹. Em 1947, depois de deixar de ser o “chefe” da torcida colorada, criou, juntamente com o professor Jofre Funchal e Abílio dos Reis, o Departamento Juvenil. Dois anos depois, a “escolinha do Inter” já tinha onze times coordenados por Rão.

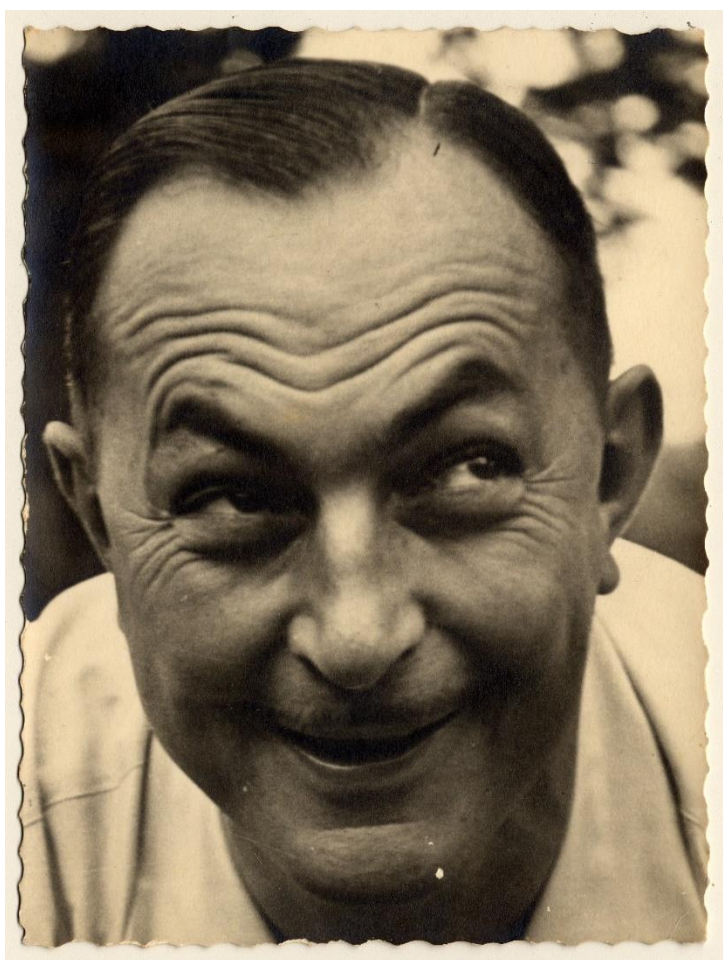


Imagem 1: Autor desconhecido. Vicente Rao, sem data. Acervo do Museu Joaquim Felizardo.



Imagem 2: Autor desconhecido. Vicente Rao – Bloco Tira o dedo do Pudim, sem data. Acervo do Museu Joaquim Felizardo.

⁹ SPORT CLUB INTERNACIONAL. Arquivo Histórico. Memória do Inter. **Você conhece Vicente Rao?** Disponível em: <http://memoriadointer.blogspot.com/2014/02/voce-conhece-vicente-rao.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

Seu envolvimento com diversas atividades sempre aconteceu paralelamente à sua atuação no carnaval porto-alegrense. Em 1931, passou a fazer parte do bloco Banda Filarmônica do Faxinal. Rão deixou a banda após um desentendimento com alguns integrantes e fundou, com colegas bancários, o bloco humorístico Tira o dedo do Pudim (que ficou conhecido como o “Bloco do Rão”). Apesar do sucesso em três carnavais consecutivos, o bloco encerrou as suas atividades em 1949, quando um dos integrantes chegou bêbado para um ensaio. Os carnavalescos, ao ingressarem no grupo, assumiam o compromisso de não beber nem fumar durante o carnaval para servirem de “exemplo” ao público.

Foi eleito “Folião n.º 1” da cidade, sendo premiado e homenageado em diversas ocasiões pelo poder público, imprensa e grupos carnavalescos. Era “[...] visto como um mediador entre os grupos carnavalescos populares e os demais poderes da sociedade”. Tornou-se uma figura representativa “[...] junto à imprensa e a políticos, mas também entre os blocos e cordões populares, desde os mais humildes aos de mais alto poder aquisitivo.” (GERMANO, 1999, p. 101).

Do mesmo modo que levou o espírito carnavalesco para as arquibancadas dos estádios de futebol, Rão também demonstrou seu engajamento político organizando protestos contra o corte de verbas e exigindo apoio do poder público para a realização carnaval de rua:

[...] ia pessoalmente aos ensaios nas cavernas de diversos grupos das mais variadas camadas sociais, era um agitador, um fomentador do carnaval de Porto Alegre. Em um ano reuniu vários agrupamentos populares no Parque Farroupilha numa manifestação monstro, para fazerem uma passeata, em silêncio, até a Câmara de Vereadores, em protesto à rejeição de auxílio financeiro ao carnaval popular por parte do poder municipal (GERMANO, 1999, p. 101).

Em certos momentos, demonstrou um caráter autoritário, como no episódio em que exigiu que todos os instrumentos da Banda Filarmônica do Faxinal ficassem sob sua guarda e culminou na sua saída do bloco; ou, quando acabou com o Bloco Tira o Dedo do Pudim, porque um dos componentes desrespeitou a regra de não consumir bebidas alcoólicas.



Imagem 3: Autor desconhecido. Vicente Rao, década de 1960. Acervo do Museu Joaquim Felizardo.



Imagem 4: Autor desconhecido. Vicente Rao, década de 1960. Acervo do Museu Joaquim Felizardo.

Em 1950, juntou todas as suas economias e mandou confeccionar uma fantasia de luxo. Nos bailes e desfiles de rua se destacou mais que o próprio Rei Momo. Já em 1951, Rão foi coroado Rei Momo oficial do carnaval de Porto Alegre. Sua chegada para abertura do carnaval passou a seguir o mesmo trajeto que, desde o final da década de 1940 era realizado pelo Rei Momo Negro, Adão Alves de Oliveira, conhecido como Seu Lelé, do carnaval do Areal da Baronesa. Ele percorria de canoa o curso do Riachinho (Arroio Dilúvio que, antes da retificação, cortava a Cidade Baixa), partindo da Ponte de Pedra e chegando à Ponte do bairro Menino Deus. Daí, o cortejo seguia até o coreto de Rão, na Rua da Margem (atual Rua João Alfredo), onde os clarins anunciavam a sua chegada. A Rua da Margem era um dos pontos mais movimentados do carnaval, onde carros ornamentados de diferentes pontos da cidade desfilavam e inúmeros foliões circulavam.

Rão era branco, bancário e pertencente às camadas médias da população, conseguindo circular facilmente tanto entre os poderes

instituídos quanto entre os agrupamentos carnavalescos populares, o que demonstra a aquisição de grande quantidade de capital simbólico por parte de Rao. De forma generalizada, por um lado, a influência de Rao sobre os agrupamentos populares tornava-o possuidor de grande capital frente aos poderes instituídos e, por outro, a facilidade de circular, influenciar e reivindicar frente a esses poderes colocava-o como possuidor de um capital escasso e valorizado entre os agrupamentos populares (GERMANO, 1999, p. 207).

Vicente Rão reinou absoluto no carnaval de Porto Alegre até 1972, meses antes de sua morte. Por muito tempo, permaneceu como uma referência, recebendo diversas homenagens: o Complexo Cultural Porto Seco, onde atualmente são realizados os desfiles carnavalescos da cidade, foi denominado “Vicente Rão”, pela Lei n.º 9789, de 2005¹; o Decreto n.º 8188, de 1983, denominou de “Troféu Vicente Rão” o prêmio concedido à escola de samba que, durante três anos consecutivos ou seis alternados, classificar-se em primeiro lugar no desfile do primeiro grupo do Carnaval de Porto Alegre²; e, em 1973, uma via pública de Porto Alegre foi nomeada como “Rua Vicente Rão”, no bairro Ipanema³. Além disso, durante algum tempo, o Sport Club Internacional manteve um espaço expositivo denominado “Museu Vicente Rão”.



Imagem 5: Autor desconhecido. Vicente Rao – VI Congresso Nacional dos Bancários, setembro de 1956.



Imagem 6: Autor desconhecido. Vicente Rao – Papai Noel, sem data.

¹ Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/2005/979/9789/lei-ordinaria-n-9789-2005-denomina-vicente-rao-o-complexo-cultural-do-porto-seco-de-porto-alegre?q=vicente+rao>. Acesso em: 23 mar 2022.

² Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rs/p/porto-alegre/decreto/1983/819/8188/decreto-n-8188-1983-institui-o-trofeu-vicente-rao-a-melhor-escola-de-samba-do-carnaval-de-porto-alegre-e-da-outras-providencias?q=vicente%20rao>. Acesso em: 23 mar 2022.

³ Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/1973/386/3851/lei-ordinaria-n-3851-1973-denomina-vicente-rao-uma-via-publica?q=vicente%20rao>. Acesso em: 23 mar 2022.

Pelos breves traços biográficos levantados, percebemos que a complexidade dessa personagem necessitaria de um estudo mais aprofundado, principalmente no que diz respeito à sua relação com seu acervo, “[...] a sutil e mutável relação entre as pessoas e seus arquivos, e entre esses arquivos e a vida humana [...]” (HOBBS, 2016, p. 323). Objetos que foram selecionados e organizados, que traçam uma narrativa que reforça, mas também problematiza a sua figura pública.

Se nos concentrarmos sobre como a documentação é ligada e parte da experiência dos criadores (em vez de fonte de provas dessas mesmas experiências) chegaremos a um sentido mais completo e holístico de como e por que se criam e preservam documentos (HOBBS, 2016, p. 322).

Da mesma forma, pareceu-nos que houve uma preocupação com a formação de um legado, que Heymann caracteriza como “[...] investimento social por meio do qual uma determinada memória individual é tomada exemplar ou fundadora de um projeto político, social, ideológico etc. [...]” (HEYMANN, 2005, p. 2). Nesse sentido, há relatos de idealizadores do Museu de Porto Alegre, que demonstram que havia a intenção, o desejo de Rão de deixar esse acervo como legado a um espaço de memória, onde sua figura pudesse ser celebrada e rememorada, livrando-a do esquecimento.

FORMAÇÃO DA COLEÇÃO “CARNAVAL” DO MUSEU JOAQUIM FELIZARDO

A coleção Carnaval do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo é constituída por 177 itens, basicamente, de indumentária dos Reis Momos do carnaval de Porto Alegre, registrados no sistema de catalogação de acervos "Donato".

Dos Reis Momos Verçoza, Miudinho e Queixinho são 38 itens, entre roupas, calçados e adereços; o restante das peças pertenceu ao Rei Momo Vicente Rão. Esses itens foram doados pelos próprios carnavalescos Fábio Duarte Versoza e Sílvio Lunardi Martini (o Miudinho); as peças de Êdio Onofre Gonçalves, o Queixinho, foram doadas pela Coordenação do Carnaval da Prefeitura de Porto Alegre.

De Vicente Rão, além de vestuário, acessórios e adereços carnavalescos, a coleção possui documentos pessoais (certidão de nascimento, título de eleitor, carteira de identidade, caderneta de alistamento militar, passaporte, caderneta de tiro, carteira de vacinação); placas de homenagem e troféus, totalizando 137 itens.

Há, ainda, na coleção Carnaval, duas fotos registradas.

O Museu Joaquim Felizardo ainda possui 355 imagens de Vicente Ráo na coleção Fotografia (fotos avulsas e em álbuns) que registram as atividades como Rei Momo, Papai Noel e como líder sindical. Além disso, ainda há itens não registrados: diários de viagens aos Estados Unidos da América, álbuns com recortes de matérias sobre carnaval das revistas Cruzeiro e Manchete e álbuns com recortes de jornais (notícias de suas atividades como Rei Momo e como Papai Noel da cidade).

Neste trabalho, dentro da coleção Carnaval, destacamos o acervo pertencente a Vicente Ráo, tanto pelo número de peças quanto pela relevância desse personagem do carnaval porto-alegrense.

O processo de formação do acervo de Vicente Ráo se inicia antes mesmo da existência do Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo. Por relatos, temos que a primeira doação foi feita ao Serviço de Documentação, em que se encontrava o Arquivo Municipal e a Biblioteca, setor pertencente à Secretaria de Administração da Prefeitura de Porto Alegre, constituído, além de outros acervos, por documentos históricos, mapas, fotografias e objetos da história do município, reunidos pelo historiador Walter Spalding. Em 1968, o acervo histórico desse órgão (documentos, objetos, fotos e mapas) inicia sua transferência para a Divisão de Cultura, pertencente à Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SMEC), para um setor informalmente denominado de Divulgação Histórica. Posteriormente, a documentação histórica é desmembrada, originando o Arquivo Histórico de Porto Alegre e o Museu de Porto Alegre (POSSAMAI, 2001, p. 143)¹. Apenas em 1979, é criado o Museu de Porto Alegre, pelo Decreto n.º 6.598, com a finalidade de reunir o acervo histórico e cultural da cidade.

A arquivista Adelaide Grace Irigaray, que assumiu o Arquivo depois da aposentadoria de Walter Spalding, conta a origem dessa coleção. Ela também participou da comissão que, em 1978, elaborou o projeto de criação do Museu Municipal, junto com Moacyr Flores (coordenador), Berenice Ana Toson e Marta Plastina Bucholz (POSSAMAI, 2001).

¹ POSSAMAI, Zita Rosane. **Nos bastidores do museu**: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: EST Edições, 2001.

[...] E eu disse: “olha, IM eu aceito conhecer o Ráo.” Então, ela chamou o Ráo e me apresentou. E eu disse pro Ráo: “Eu gostaria de focar, eu tenho as pequenas histórias dos carnavais de antigamente. Eu gostaria de focar alguma coisa que lembrasse o carnaval de Porto Alegre. Pode ser o sapato do Rei Momo, pode ser a coroa, enfim, qualquer coisa, o bastão”. Aí, ele disse pra mim: “Eu te empresto tudo isso. Imagina eu, as coisas minhas dentro duma vitrine”. [...] E por intermédio dessa amizade com o Vicente Ráo, com o falecimento dele a irmã veio, a Dona Rosinha, disse pra mim: “Dona Sofia, o que que eu faço com as roupas do meu mano, ele gostava tanto, ele dizia que a senhora ia colocá-lo num museu, ia deixá-lo imortal”. Eu digo, mas nem tem dúvida, eu aceito o que a senhora quiser dar. Nós não tínhamos lugar pra colocar a quantidade de fantasias de Rei Momo. (POSSAMAI, 2001, p. 48).

Rosina Ráo Mendes, fez a doação de parte da indumentária do Rei Momo, dos documentos pessoais de Ráo, das placas de homenagem e dos troféus. E, na década de 1990, o Museu recebeu uma doação da Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, constituída por 70 itens de indumentária do Rei Momo (vestuário, acessórios e adereços) e 25 itens de documentação visual (álbuns e fotografias avulsas, álbuns de recortes de revistas e jornais, diários de viagem (recortes e folhetos). Até então, o Clube mantinha um espaço no Gigantinho (o ginásio de esportes do Inter), conhecido como “Museu Vicente Ráo”, onde esses itens eram expostos. Não podemos precisar a data em que o Museu recebeu esse acervo, pois não foram encontrados os documentos que formalizaram a doação.

EXPOSIÇÕES

A última vez em que o acervo da coleção da Coleção Carnaval esteve em evidência foi em 2019, quando o Museu Joaquim Felizardo apresentou a exposição “Deus Momo vem aí: histórias da folia de rua na Porto Alegre antiga”. Foram expostas fantasias de Vicente Ráo, além de haver um painel com uma de suas fotografias e um texto informativo sobre o Rei Momo com o reinado mais longo da história do carnaval porto-alegrense.



Imagem 7: Exposição “O eterno rei - Vicente Rão”. Paço Municipal, 2006.



Imagem 8: Exposição “Deus Momo Vem Ai: histórias da folia de rua na Porto Alegre antiga”. Museu Joaquim Felizardo, 2019.

A primeira mostra, no âmbito da Prefeitura Municipal, desses objetos pode ter-se dado ainda em vida do carnavalesco, quando ele teria emprestado alguns objetos, conforme acima mencionado, a Adelaide Irigaray. Outras exposições aconteceram ao longo do tempo: “Carnaval em Porto Alegre” (1981); “História dos carnavais de Porto Alegre (1991); “Vicente Ráo: o 1º Rei Momo e único de Porto Alegre” (1994); “Na maquete ou na avenida, carnaval não tem medida” (2001); “O eterno rei - Vicente Ráo” (Paço Municipal, 2006); “Carnavalizar é brilhar” (2010).

Como pode ser percebido, apenas a exposição mais recente não tem como foco principal a figura de Ráo. A mostra falava da história do carnaval, desde as origens da folia no Brasil, chegando ao carnaval porto-alegrense e, citando inclusive outros Reis Momos da Cidade, como o “Seu Lelé”. As demais exposições tinham Vicente Ráo como tema central, exaltavam esse personagem, reforçando o título de “Rei Momo Primeiro e Único” (título que vários reis momos também receberam no Brasil). Da história do carnaval de Porto Alegre era feito um recorte temporal – o reinado de Ráo, desprezando outros fatos e personagens, como “Miudinho”, seu sucessor, que também teve uma trajetória de cerca de vinte anos como Rei Momo da cidade.

Dessa forma, ainda que pareça contraditório, o acervo de Vicente Ráo tem sido pouco explorado diante das potencialidades que possui, além de simples objetos de rememoração do passado ou de celebração de determinado personagem. Segundo Brulon (2015), os objetos de museu devem ser concebidos como “portadores de sociabilidade”:

Podemos defender que a consagração museal não limita a ‘representação objetal’[...], ela liberta o objeto das classificações tradicionais para torná-lo disponível às múltiplas interpretações do museu e seu público. Na prática, é a documentação museológica que ganha ênfase, cabendo a ela o papel de documentação histórica e sociológica, registrando todos os estados do objeto e as relações estabelecidas em sua biografia (BRULON, 2015, p. 35).

O objeto musealizado não “morre para o mundo”, não perde a sua dimensão utilitária, mas adquire uma dimensão “interpretativa”: os sentidos do objeto, dados pelos indivíduos e por outros objetos com os quais se relaciona, é fluído e está sempre sujeito à ressignificação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu Joaquim José Felizardo tem uma importante coleção sobre o carnaval de Porto Alegre que reúne objetos de diferentes épocas e de diversas tipologias. Também o Solar, que o abriga, se encontra em um bairro, a Cidade Baixa, tradicionalmente ligado ao carnaval de rua de Porto Alegre, desde o início do século XX aos dias atuais.

Dentro dessa coleção, constatamos que um conjunto se destacava dos demais - não só pela quantidade expressiva de itens, mas também pela visibilidade que lhe era dada - e que seria interessante debruçar-se sobre ele. Vicente Ráo foi uma figura de reconhecida importância no carnaval da cidade. No entanto, outros aspectos de sua biografia também nos ajudaram a compreender a formação de seu acervo e seu posterior ingresso no Museu da Cidade. Nesse sentido, como ressalta Pedro Nery,

[...] a investigação de processos históricos de aquisição para acervos públicos recupera os sentidos intrínsecos de preservação dessas obras e que, portanto, fornecem ao patrimônio musealizado fundamento lógico. Ou seja, alerta para a representação histórica que contém tanto o objeto quanto as apropriações que sofreu o conjunto total da coleção (NERY, 2015, p. 2).

Constatamos que outras temáticas poderiam ser abordadas e diversas questões poderiam ser problematizadas com a exposição desses mesmos objetos, não descartando, com isso, a possibilidade de a instituição adquirir outros acervos. A coleção de Vicente Ráo poderia ser o ponto de partida para novas reflexões e novas histórias, como as de trabalhadoras e trabalhadores que fazem o “maior espetáculo da terra” acontecer e que são invisibilizados, como as costureiras e aderecistas que produzem as fantasias. Poderia ser abordada a questão das fantasias de carnaval que reproduzem e reforçam preconceitos contra homossexuais, travestis, negros e mulheres, como se pode observar em várias imagens da coleção, por exemplo. Quanto à questão racial, discutir a escolha de reis momo e de rainhas do carnaval brancas nas décadas de 1940, 1950 e 1960, a partir de uma série de fotografias de Vicente Ráo com as eleitas. Ou, simplesmente dar visibilidade aos itens da coleção pertencentes a outros reis momo da cidade e resgatar suas histórias. O carnaval é

feito de tantos personagens e saberes que, voltarmos sempre às mesmas imagens e narrativas não dá conta da complexidade dessa grandiosa festa.

REFERÊNCIAS

BRULON, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. **Informação & Sociedade**, João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, jan. /abr. 2015.

DUARTE, Ulisses Corrêa. **O Carnaval espetáculo no Sul do Brasil**: uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana. 2011. 183 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Universidade Federal do RS, Porto Alegre, 2011.

GERMANO, Iris Graciela. **Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia**: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40. 1999. 275 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do RS, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1GQyI-tfo23id86gCQV21VoLVN6TSUvol/view>. Acesso em: 18 mar. 2022.

HEYMANN, Luciana Quillet. **De "arquivo pessoal" a "patrimônio nacional"**: reflexões acerca da produção de "legados". Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.

HOBBS, Catherine. Vislumbrando o pessoal: reconstruindo traços de vida individual. In: EASTWOOD, Terry e MACNEIL, Heather (Orgs.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

KRAWCZYK, Flávio; GERMANO, Iris; POSSAMAI, Zita Rosane. **Carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização**: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912). 2015. 193 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Nos bastidores do museu**: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: EST Edições, 2001.

SILVA, César Marcelo Caramês da. **"Imitando os negrinhos, hein?"**: o departamento de Cooperação e Propaganda do Sport Club Internacional no contexto do estado novo (1940-1942). 2021. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal do RS, Porto Alegre, 2021.

SPORT CLUB INTERNACIONAL. Arquivo Histórico. Memória do Inter. **Você conhece Vicente Rao?** Disponível em: <http://memoriadointer.blogspot.com/2014/02/voce-conhece-vicente-rao.html>. Acesso em: 18 mar. 2022.

A CASA DE MEMÓRIA RAÍZES DA PIEDADE - ACERVO, MEMÓRIA E HISTÓRIA DO SAMBA E CARNAVAL DE VITÓRIA-ES

Submetido em 17/07/2022
Aceito em 19/07/2022

Marcus Vinicius Sant'Ana Silva¹

RESUMO: O presente ensaio aborda a Casa de Memória Raízes da Piedade, espaço gerido pelo Instituto Raízes e que sedia ações voltadas para o registro da memória e história do carnaval de Vitória. O local emerge como uma referência no que tange acervo patrimonial e ações históricas e memoriais do carnaval local, reforçando laços identitários da comunidade local e carnavalesca como um todo.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval. Acervo patrimonial. Carnaval capixaba.

THE HOUSE OF MEMORY RAÍZES DA PIEDADE - COLLECTION, MEMORY AND HISTORY OF SAMBA AND CARNAVAL OF VITÓRIA-ES

ABSTRACT: This essay addresses the Casa de Memória Raízes da Piedade, a space managed by the Instituto Raízes and which hosts actions aimed at recording the memory and history of the Carnival of Vitória. The place emerges as a reference in terms of heritage collection and historical and memorial actions of the local carnival, reinforcing identity ties of the local and carnival community as a whole.

KEYWORDS: Carnival. Heritage collection. Espírito Santo carnival.

¹ Mestre em Estudos Urbanos e Regionais pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo; graduado em História pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atua como pesquisador de culturas populares do Espírito Santo. m.marcusvinicius92@gmail.com.

A CASA DE MEMÓRIA RAÍZES DA PIEDADE - ACERVO, MEMÓRIA E HISTÓRIA DO SAMBA E CARNAVAL DE VITÓRIA-ES

Introdução

“...o fio da história é como uma longa serpentina jogada no tempo, um dos extremos do carnaval pode estar na antiguidade egípcia e outro em nossos dias” (SEBE, 1986, p. 9).

A afirmação de José Carlos Sebe, posicionada em epígrafe, define de forma metafórica e carnavalesca a longevidade histórica da mais popular das festas pagãs. O autor, em *Carnaval, Carnavais*, aponta como provável semente ou manifestação de origem do carnaval os rituais de fertilidade que os egípcios faziam em que, através da dança e da música, saudavam à jovem deusa Ísis para que as sementes crescessem e dessem bons frutos, abrindo, através da festa uma nova era em seu ciclo anual².

Vale salientar que a teoria que atribui ao povo do norte africano a alcunha de criadores do carnaval não é absoluta, tendo outros pesquisadores que apontam outras manifestações ao longo da história como o início da saga histórica carnavalesca. Igualmente plurais também são os tipos de manifestações carnavalescas surgidas a partir da Antiguidade. Não interessa ao presente artigo, porém, uma discussão mais aprofundada sobre os primórdios da festa da carne ou tratar do carnaval de forma generalizada no que tange às suas pluralidades ao redor do mundo. Seguindo a metáfora de Sebe, é possível afirmar que o fio da serpentina histórica caiu, em algum momento, no Brasil, fincando aqui raízes identitárias e se espalhando pelo território como confetes jogados ao vento. É esta ótica do carnaval, como uma festa ligada ao período católico da Quaresma, chegada através da colonização e que por aqui se abrigou, que deve nortear o sentido carnavalesco da presente abordagem.

Com a serpentina em mãos, olhemos agora para os confetes. Através do entrudo, chegado em caravelas portuguesas, o carnaval abrigou-se e

² SEBE, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 10.

espalhou-se em solo tupiniquim como confetes jogados para cima. Miraremos um deles, o carnaval de Vitória, capital do Espírito Santo, localizado no sudeste do país.

A história e a memória do carnaval local têm como importante agente de registro o Instituto Raízes, instituição com vertentes sociais, culturais e assistenciais. O instituto, inicialmente formado por jovens sambistas, realiza dentro de seus pilares culturais ações de registro da memória e história do carnaval de Vitória, sendo a maior delas a criação e manutenção da Casa de Memória Raízes da Piedade.

O espaço tem como principal objetivo ser um local destinado para a reunião de acervos voltados para a história do samba, do carnaval e elementos da cultura local para, a partir da afirmação e da valorização de tais valores, reforçar o sentimento de pertencimento, do trabalho associado à cultura do samba, da identidade étnica e territorial.

O Instituto Raízes, a Piedade e a Unidos da Piedade

Dissertar sobre a Casa de Memória da Raízes da Piedade requer uma abordagem sobre o Instituto Raízes, órgão que a gere e cuja história está diretamente ligada à Unidos da Piedade e aos primórdios das escolas de samba na cidade.

O espaço está localizado no Morro da Piedade, região central da cidade. Além da Piedade, a região engloba as comunidades da Fonte Grande, Moscoso e Capixaba e foi o destino de muitos ex-escravizados no pós-abolição, sendo, portanto, o berço da cultura identitária negra da cidade³. É nesse território, entre congadas, folguedos e folias de reis, que jovens da comunidade, em 1955, resolveram inovar na forma de carnavalizar, trazendo um modelo de folia já bastante consolidado no Rio de Janeiro. Assim relata Lucas Monteiro em *Carnaval capixaba, honras e glórias*:

³ SILVA JÚNIOR, J. C. "Território Do Samba E Identidades Culturais: Processos Das Redes Educativas Nos Morros Da Piedade e Fonte Grande". 2021.

Mas Rominho queria brincar de carnaval de uma maneira diferente. Como não tinha condições de ir ao Rio para frequentar as rodas de samba e participar dos desfiles de carnaval, resolveu criar sua própria escola de samba no morro da Fonte Grande e Piedade (MONTEIRO, 2010. p. 76).

Assim nasceu a Unidos da Piedade, primeira escola de samba do carnaval capixaba e mais um elemento cultural filho da território negro da cidade. Suas décadas de carnaval, formadas por muitas glórias, fizeram com que a agremiação formasse uma legião de apaixonados por toda a cidade e, principalmente, em seu território de influência. Um grupo desses apaixonados que, em 2008, decidiram oficializar suas reuniões em que conversavam e trocavam experiências sobre carnaval e sobre a Unidos da Piedade.

Os integrantes do grupo, na época, consideravam que a escola estava afastada de suas origens, das “pessoas do morro”, das crianças e dos jovens. Então era preciso reavivar a escola, em especial os seus pilares memoriais e identitários. Dessa forma, as atividades socioculturais tiveram início nos finais de semana nos equipamentos públicos, tendo sempre como público-alvo crianças e adolescentes, que se dividiam nas oficinas oferecidas pelo grupo. Embora seja uma iniciativa recente, o Grupo Raízes já contava com relevante inserção social de novos atores sociais que integram a sociedade local, conseguindo alcançar seus objetivos de resgatar, preservar e difundir os conhecimentos relativos ao samba⁴.

Com o sucesso das ações no território e no âmbito da cultura, o então Grupo Raízes se expandiu no que tange ao corpo de equipe técnica e campos de atuação. Em 2019 tornou-se um instituto, alterando sua nomenclatura e passando a atuar em vertentes sociais e assistenciais. São seus campos de atuação:

- Infância e juventude – Ações articuladas na defesa e promoção dos direitos do público infantojuvenil, buscando primar por acesso à serviços e políticas públicas;
- Educação – Parceria ativa com escolas públicas das áreas de atuação do

⁴ Entrevista realizada com Jocelino da Conceição Silva Junior (Presidente do Instituto Raízes) em 15/07/2022.

Raízes. Desenvolvimento de formação de professores. Realização e planejamento de ações educativas; participação nas discussões da formulação e acompanhamento das políticas públicas de educação;

- Articulação em rede – Ações coletivas e sociais na comunidade com apoio de instituições parceiras; inserção nos espaços da rede socioassistencial; permanente diálogo com o poder público na perspectiva do acompanhamento às demandas de assistência, saúde, habitação e mobilidade urbana nos territórios da periferia;
- Direitos Humanos e Proteção Social – Contribuição na formação de políticas públicas, orientações, planos e projetos com ações de promoção e defesa dos direitos humanos;
- Combate à fome – Ações de enfrentamento à fome, considerando as situações de vulnerabilidade na garantia do direito fundamental à alimentação, coordenando a Central Raízes de Distribuição de Alimentos, organizando a entrega por meio de cadastro social, coletivo e comunitário e articulando o envolvimento do poder público na superação da insegurança alimentar e nutricional que atinge os territórios que a entidade atua;
- Igualdade Racial – Debate e atuação permanente nas políticas de promoção da igualdade racial e ações de combate ao racismo em suas ações. Desenvolve projetos e atividades com ênfase no enfrentamento das questões e vulnerabilidades sociais que atinge diretamente pessoas e territórios, para combater a discriminação racial, reduzir as desigualdades raciais, sociais, econômicas, financeiras, políticas e culturais;
- Cultura, Memória e Identidade – Produção cultural, registro, promoção e apoio à organização de atividades que valorizem as culturas locais; funcionamento da Casa de Memória, com ações de formação, pesquisa e salvaguarda das culturas populares e do samba; acervo de pesquisa e memória sobre a cultura capixaba; ações com trocas de experiências, com mesas redondas, tradição oral, oficinas socioculturais ministradas por jovens às crianças, adolescentes, adultos e idosos;



Símbolo oficial do Instituto Raízes

A Casa de Memória Raízes da Piedade



Em suas ações históricas e memoriais o Instituto Raízes tem a Casa de Memória Raízes da Piedade como referência espacial.

O espaço foi inaugurado em 2017 e tem como principal objetivo salvaguardar e difundir os conhecimentos relativos ao samba, realizando um trabalho a partir da memória social, com a valorização dos saberes e práticas dos atores das comunidades Piedade, Fonte Grande, Moscoso, Capixaba e agremiações carnavalescas, oportunizando atividades de vivência e produção

cultural, interação com a comunidade local, que tem o samba como maior expressão cultural e artística, desde 1955.

No funcionamento da Casa de Memória, são desenvolvidas atividades por meio de oficinas, mesas redondas, encontros formativos, eventos educativos e socioculturais, exposições coletivas e ações comunitárias, além da realização de pesquisas acadêmicas para composição do acervo do Instituto Raízes.

Em sua proposta conceitual, a Casa de Memória norteia suas ações a partir da identificação de:

- Histórico do surgimento do samba no Espírito Santo;
- História, memória e cultura das comunidades envolvidas com a Casa de Memória;
- Estimular o sentimento de pertencimento, de valorização da cultura afro-brasileira e sua autoestima;
- Tradições, festas e religiosidade;
- Constituição de acervos fonográficos, fotográficos, de objetos pessoais de “figuras” notadamente reconhecidas pelas comunidades do samba como relevantes para suas histórias.

A Casa de Memória, além de mobilizar as ações locais já existentes, está aberta à toda cidade para visitas, funcionando como mais um ponto de produção cultural, acadêmica e de memória social na cidade de Vitória/ES.

Os eixos estratégicos da Casa de Memória são:

- Acervo – pesquisa, reflexão, documentação e arquivamento, aquisição e recuperação de acervos, sua gestão e manutenção;

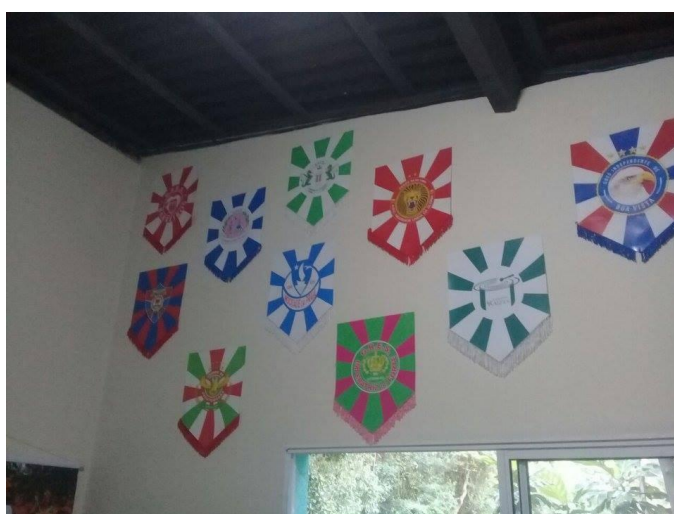


Acervo da Casa de Memória exposto para visitação. Foto retirada pelo autor em 15/07/2022.

- Transmissão do saber – ações educativas\socioculturais; trocas de experiências intergeracionais; oficinas e outras ferramentas de transmissão;
- Produção Cultural – Apresentações culturais, prospecção de talentos, desenvolvimento de novos disseminadores culturais;
- Difusão e Fomento – Promoção e apoio à organização das comunidades.



Visitação de jovens da comunidade. Acervo do Instituto Raízes.



Interior da Casa de Memória. Foto tirada pelo autor em 15/07/2022.

Conclusão

É notório que o carnaval, assim como a cultura como um todo, enfrenta momentos de constantes ataques e minimização de sua importância para a formação e manutenção de uma comunidade. Como linha de frente do enfrentamento para tais intempéries está o reforço de seus pilares identitários e históricos. É nesse cenário que ações voltadas para a reunião de acervos patrimoniais, registro da história e memória emergem como importantes agentes de defesa e perpetuação da cultura em nosso cotidiano, trabalho este produzido com excelência pelo Instituto Raízes em sua Casa de Memória, estrategicamente - e com raízes históricas - localizada no centro do território da cultura negra e carnavalesca da cidade.

REFERÊNCIAS

CAMPOS JR, C.T. O Novo Arrabalde. Vitória, PMV, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996.

CICCARONE, Celeste. “A igualdade “por baixo” e a escadaria “do céu”: Erradicação da pobreza, ambientalismo e pluralidade num caso de conflito socioambiental na cidade de Vitória”. In: SINAIS - Revista Eletrônica. Ciências Sociais. Vitória: CCHN, UFES, Edição n.08, v.1, Dezembro. 2010.

DUARTE, Leonardo Coelho. O Samba no Morro da Fonte Grande – Vitória 1889- 1955.

MONTEIRO, Lucas. Carnaval Capixaba: histórias, honras e glórias. Serra, ES:ED do Autor, 2010.

SEBE, José Carlos. Carnaval, Carnavais. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SILVA JÚNIOR, J. C. “Território Do Samba E Identidades Culturais: Processos Das Redes Educativas Nos Morros Da Piedade e Fonte Grande”. 2021.

**A SÍNCOPA DO SAMBA E A ORGANICIDADE:
ORGANIZAÇÃO DO ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA
DOMINGOS FÉLIX DO NASCIMENTO (CACIQUE DE RAMOS)**

Submetido em 15/07/2022
Aceito em 17/07/2022

Kíssila da Silva Rangel¹
Walter da Silva Pereira Junior²

RESUMO: O presente relato de experiência tem como objetivo compartilhar os desafios e alguns processos de escolha realizados ao longo da organização do acervo textual e fotográfico do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento, pertencente ao Grêmio Recreativo Cacique de Ramos. Para tanto, contextualiza-se a criação do Cacique de Ramos e do Centro de Memória e também os subsídios teóricos que nortearam a organização do acervo. Em relação à metodologia, apresenta caráter exploratório e descritivo, com abordagem qualitativa. Conclui-se que a instituição de centros de memória com temáticas relacionadas ao samba são campo profícuo para transmissão do saber/fazer desta cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Cacique de Ramos. Centro de memória. Centro de documentação. Organicidade.

**SAMBA SYNCOPA AND ORGANICITY:
ORGANIZATION OF THE COLLECTION FROM DOMINGOS FÉLIX DO
NASCIMENTO MEMORY CENTER (CACIQUE DE RAMOS)**

ABSTRACT: *This experience report aims to share the challenges and some selection processes carried out during the organization of the textual and photographic collection of the Domingos Félix do Nascimento Memory Center, belonging to the Grêmio Recreativo Cacique de Ramos. In order to do so, the creation of Cacique de Ramos and the Memory Center is contextualized, as well as the theoretical subsidies that guided the organization of the collection. Regarding the methodology, it has an exploratory and descriptive character, with a qualitative approach. It is concluded that the institution of memory centers with themes related to samba are a fruitful field for transmitting the know/how of this culture.*

KEYWORDS: *Cacique de Ramos. Memory center. Documentation center. Organicity.*

¹ Arquivista (UFF), doutoranda em Ciência da Informação (UFRJ). Colaboradora do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos. Email de contato: rangel.kissila@gmail.com

² Graduado em História (UFRJ), mestre em Memória e Acervos (Fundação Casa de Rui Barbosa). Coordenador do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos. Email de contato: walterspjr@hotmail.com

A SÍNCOPA DO SAMBA E A ORGANICIDADE: ORGANIZAÇÃO DO ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA DOMINGOS FÉLIX DO NASCIMENTO (CACIQUE DE RAMOS)

1. INTRODUÇÃO

As origens do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos remontam à união de agrupamentos carnavalescos de Ramos, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Foi criado despretensiosamente por um grupo de jovens na faixa dos 20-25 anos que já saíam, cada qual com sua turma de amigos e familiares, brincando o carnaval pelas ruas de bairros próximos desde o final dos anos 1950. A versão mais pactuada sobre a formação do Cacique indica que em 1961 os grupos encabeçados pelos irmãos Ubirajara (Bira) e Ubirany Félix do Nascimento, por Aymoré do Espírito Santo e por Walter “Tesourinha” Oliveira se juntaram para criar um bloco único. Com a reunião dos três, o dia 20 de janeiro, quando se comemora São Sebastião, foi escolhido como data oficial de fundação e o santo se tornou padroeiro da agremiação. Todas essas famílias guardavam também relações com a Umbanda e o Candomblé e aspectos da religiosidade sincrética acompanham o Cacique desde então (MESSEDER PEREIRA, 2003).

Nos dois primeiros anos, o bloco desfilou no bairro de origem, e daí em diante passou a se apresentar no Centro da cidade do Rio de Janeiro, estourando para o sucesso com o samba de quadra “Água na boca” (Agildo Mendes), em 1964. Progressivamente, o Cacique se tornou um fenômeno de multidão e os desfiles vibrantes tornaram-se um atrativo do carnaval carioca (*Ibidem*, 2003). Outro fator de atenção foi seu visual composto por uma fantasia de indígena estilizado, inspirada em roupas de nações norte-americanas, confeccionada em napa, inicialmente em preto e branco e com o acréscimo do vermelho a partir dos anos 70. Nessa década, o visual e a performance do Cacique foram abordados pelas obras conceituais de artistas visuais e plásticos como um interessante exemplo de ritual antropofágico e de quebra de padrões hierárquicos (CASTRO, 2021).

Em meados da década de 1970, a agremiação passou a contar com uma sede permanente, em Olaria, e os integrantes e amigos realizavam rodas de samba na sua quadra. Esse ambiente foi revelado para o grande público por meio da cantora Beth Carvalho, que incorporou a sonoridade dos encontros no disco “De Pé no Chão”

(1978). A partir dessa visibilidade, desdobrou-se um movimento que ajudou a florescer grandes nomes do samba carioca, a notabilizar uma nova instrumentação - o tantã, o repique de mão e o banjo - e a consolidar sua roda como um intenso polo de sociabilidades (MESSEDER PEREIRA, 2003). O Cacique manteve-se em atividade pelas décadas seguintes, realizando pagodes e desfiles carnavalescos e alternou períodos de ostracismo e dificuldades estruturais com outros de maior realce (REIS, 2003).

Sobretudo a partir da década de 1980, o Cacique de Ramos (quadra, roda de samba e desfile) começou a ser analisado como um fenômeno sociológico urbano. A própria imprensa já o identificava como o principal núcleo na formatação de uma nova página musical do samba carioca. Além dos instrumentos originais mencionados anteriormente, seus pagodes revelaram uma geração de cantores e compositores que a partir deles foram projetados para a indústria musical, como o Grupo Fundo de Quintal, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, dentre outros. Portanto, “Cacique de Ramos” passou a significar não só um espaço e uma instituição, mas uma estética específica, associada a um conjunto de elementos sonoros e referenciais, dentro do que se convencionou chamar “movimento do pagode” (TROTТА, 2016).

Da mesma forma, gradativamente, o Cacique passou a ser lido como um bem cultural através de ações institucionais e trabalhos acadêmicos. Em 1983, a Fundação Pró-Memória³ incluiu a instituição em um estudo, conduzido por pesquisadores universitários, que levantou informações sobre espaços de lazer populares da zona norte do Rio com o propósito de fomentar políticas culturais (MESSEDER PEREIRA, 1997; 2003). Já no final dessa década, o Cacique foi considerado um exemplo de “resistência cultural de negros proletários, à procura de uma alternativa para a galopante mercantilização do samba, que elaboram um repertório lúdico-religioso” (SANTOS, 1988, p. 17-18). Esse reconhecimento público, historicamente construído ao longo dos anos, converteu o Cacique de Ramos em ponto de referência da identidade cultural do Rio de Janeiro. Como marcos desse

³ “A Fundação Nacional Pró-Memória foi um órgão público criado em 1979 e extinto em 1990. Funcionou ao lado da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), formando com ela uma organização dual, que visou dar maior dinamismo às políticas culturais voltadas para a preservação do patrimônio cultural” (REZENDE; GRIECO; TEIXEIRA; THOMPSON, 2015). Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/53/fundacao-nacional-pro-memoria-1979-1990>. Acesso em: 10 jul. 2022.

processo podemos citar: sua distinção enquanto patrimônio cultural da cidade por meio de lei municipal em 2005⁴; menção como um dos *locus* de recriação das matrizes do samba carioca no dossiê que recomendou, em 2007, o registro delas como patrimônio imaterial do Brasil (CENTRO CULTURAL CARTOLA; IPHAN, 2007); a escolha de sua trajetória, em 2012, para o enredo da Estação Primeira de Mangueira denominado “Vou Festejar! Sou Cacique, Sou Mangueira”⁵.

1.1 O surgimento do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento

A primeira menção a “centro de memória” dentro do Cacique deu-se em 2014, quando o carnavalesco da agremiação, André Cezari, dispôs algumas fotografias e elementos cenográficos em paredes de um espaço da quadra batizado com esse nome. A escolha homenageou o patriarca de uma das famílias fundadoras, Domingos Félix do Nascimento, pai de Bira e Ubirany, boêmio responsável por introduzir os filhos no universo do samba e do carnaval. Em 2018, a expressão foi convertida em um projeto de memória institucional a partir do convite que um dos autores deste artigo, Walter Pereira, recebeu da presidência para atuar como membro da diretoria, o que passou a lhe conferir maior capacidade de mobilização.

Foi realizado diagnóstico das relações institucionais, o que permitiu identificar no ambiente organizacional do Cacique a dispersão de registros de suas atividades ao longo dos anos, bem como a escassez de material escrito sobre sua trajetória. Uma característica dessa instituição é a informalidade no trato administrativo dentro de uma estrutura enxuta, formada por um presidente e uma dezena de diretores, número que oscila com o tempo. Outro aspecto que influenciou na gestação dessa iniciativa foi o fato de que a agremiação é constantemente procurada por públicos variados em busca de referências para seus projetos, tais como jornalistas, produtores culturais e estudantes de vários níveis. Dessa forma, o Centro de Memória foi concebido para operar na reunião de documentos, produção e disseminação de conhecimento sobre o Cacique de Ramos.

⁴ Lei nº 4068 de 24 de maio de 2005 “Declara Patrimônio Cultural do Povo Carioca o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos”.

⁵ G1. 21 fev. 2012. “Mangueira forma bloco com público e canta 50 anos do Cacique de Ramos”. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/mangueira-forma-bloco-com-publico-e-canta-50-anos-do-cacique-de-ramos.html>

O primeiro passo da empreitada foi a escrita da identificação do projeto, formalizando um documento com objetivos a serem postos em prática. O segundo desdobramento foi a conquista de uma sala na agremiação, em sua quadra, reformada para sediar os trabalhos do Centro. A consecução desse intento foi fundamental para conferir ao núcleo uma certa materialidade nas relações sociais da agremiação: a partir daí, ele “existe” de fato, pois ocupa um local que pode ser visto e acessado pelo grupo que pretende alcançar. A cessão da sala e de mobiliário de uso da instituição foram o apoio material que a agremiação pôde oferecer nesse primeiro momento. Ocupar um espaço na sede do Cacique de Ramos foi decisivo no desdobramento do objetivo do Centro de Memória de reunir documentos diversos da trajetória do Cacique, formando assim um acervo próprio, o que será apresentado mais à frente. Nesse processo consideramos fundamental a formação gradativa de uma equipe voluntária que passou a atuar nas diferentes vertentes do Centro: a partir de 2018, Marcio Lopes nos registros audiovisuais e trabalhos de design; de 2019 em diante, Kíssila Rangel, arquivista, no planejamento e execução do tratamento do acervo documental; e em 2020, Luiza Helena Ermel na coordenação de projetos culturais.

Uma ação colocada em prática foi a criação de redes sociais do Centro de Memória no *Facebook* e *Instagram*. Por intermédio delas são divulgadas notícias sobre os projetos do Centro, textos que problematizam os diversos aspectos da trajetória do Cacique e itens do acervo documental acompanhados de contextualização. Outro trabalho consolidado é a formação de acervos de história oral, maneira de construir fontes originais de pesquisa. Desde 2019, o projeto *Memória Caciqueana* registra, em audiovisual, entrevistas de história de vida ou temáticas de personagens que participaram da história do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos. Entre os anos de 2021 e 2022, foi criado um acervo temático específico, *Impactos da pandemia na diretoria do Cacique de Ramos*, com a gravação de falas dos diretores da agremiação acerca do período de suspensão das atividades. O material está disponibilizado no canal do *YouTube* do Centro, acompanhado de resumos biográficos e sumários. Outras iniciativas dignas de menção, e em constante atualização, são: *Cacique Acadêmico*, bibliografia organizada com trabalhos acadêmicos que analisam, seja de maneira direta ou transversal, temas que envolvem o Cacique de Ramos; e *Cacique Audiovisual*, listagem de registros

audiovisuais externos (filmes, clipes, reportagens, etc.) que promoveram gravações sobre a agremiação. A ação do núcleo de memória também se expande, progressivamente, na direção da criação de produtos culturais como a exposição virtual *Cacique de Ramos: seis décadas de carnaval*, fomentada pelo edital Cultura do Carnaval Carioca, da Secretaria Municipal De Cultura do Rio de Janeiro, em 2022.

A gênese do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento dialoga com propostas sugeridas no *Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* para a salvaguarda dessas manifestações. O documento foi resultado do processo, encabeçado pelo Centro Cultural Cartola, de solicitação de registro do samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo enquanto patrimônios imateriais do Brasil junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o que foi acatado em 2007 (CENTRO CULTURAL CARTOLA; IPHAN, 2007). Nas recomendações de preservação, o texto expressa o salutar papel que as atividades de pesquisa e documentação podem ter na transmissão de saberes:

Sugere-se o estímulo e apoio à criação e capacitação de centros de memória e referência do samba, dentro das comunidades e/ou na Cidade do Samba, com a reunião de acervo – livros, teses, periódicos, partituras, instrumentos musicais, gravações, fotos, vídeos e filmes, que integram o rico repertório da produção cultural dos sambistas, mas ao qual pouco têm acesso por estarem abrigados em centros de pesquisa oficiais ou acervos particulares com os quais não mantêm estreito contatos; e também documentos, manuscritos, livros, recortes, gravações caseiras (imagem e som), instrumentos pessoais, fotos de álbuns de família, roupas, fantasias, figurinos e troféus, de integrantes das próprias comunidades de sambistas (CENTRO CULTURAL CARTOLA; IPHAN, 2007, p. 119).

O documento atribui às pesquisas de campo, históricas e biográficas a missão de ajudar a localizar, inventariar e preservar a memória do samba no Rio em consonância com a criação de espaços de referência que as subsidiem. Em sintonia com a sugestão do *Dossiê das Matrizes*, a própria permanência da denominação “centro de memória” na designação do projeto de referências construído pela equipe do Cacique dialoga com o potencial que um núcleo dessa natureza proporciona enquanto ação integrada de produção, salvaguarda e difusão de acervos. Contudo, convém destacar que os centros de memórias, conforme abordaremos a seguir,

apresentam peculiaridades e não possuem definição consensual (CAMARGO; GOULART, 2015).

A partir dessa característica singular, que por vezes se reflete em uma diversidade de documentos, optamos por compreender a noção de organicidade, advinda da arquivologia, como esteio fundamental para caracterização do acervo do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento. Em teoria musical, a síncopa é produzida “quando uma nota é executada em tempo fraco ou parte fraca do tempo e for prolongada ao tempo forte ou parte forte do tempo seguinte” (CONSERVATÓRIO DE MÚSICA “PADRE JOSÉ MARIA XAVIER, 2021, p. 5). O efeito da síncopa é o deslocamento das acentuações naturais, da mesma forma, no âmbito de um Centro de Memória os acervos geralmente não estão sob a guarda originária de um arquivo, biblioteca ou museu.

Outrossim, entendemos que identificar as nuances, similaridades e diferenças entre os diversos acervos do Centro de Memória assemelha-se à escuta atenta de um samba, onde a compreensão dos tempos relacionados a sua síncopa produzem, dentre outros aspectos, a harmonia entre as notas executadas. Dessa forma, identificar a organicidade, nos fornece subsídios para realizarmos escolhas e empreendermos um tratamento técnico que considere as singularidades do acervo salvaguardado no Centro de Memória.

2. CENTROS DE MEMÓRIA: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

A partir da contextualização da criação do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento, acreditamos ser fundamental apresentarmos as perspectivas que a literatura nos oferta em relação à definição e constituição de centros de memória.

No bojo dos estudos sobre memória empresarial, identificamos a definição de centro de memória como “[...] setores responsáveis pela definição e aplicação de uma política sistemática de resgate, avaliação, tratamento técnico e divulgação de acervos” (TOITINI; GAGETE, 2004, p. 124). Ainda sobre a vocação de um centro de memória, Pillay (2014) observa que, além de manter acervos, os centros de memória

[...] também incluem atividades culturais que permitem a continuação da cultura material patrimonial, espaços interativos e peças que se relacionam com as pessoas da região. Além de mostrar a cultura regional, os centros também permitem a participação do público,

tornando a memória fluida, dinâmica e presente. (PILLAY, 2014, p. 81, tradução nossa)

No que se refere a definição da instituição Centro de Memória, Camargo e Goulart (2015, p. 12) identificam que não há consenso sobre seu formato, alcance e significado, mas os centros de memória - esses lugares que tanto se parecem com arquivos - estão em toda parte”. As autoras questionam ainda se o uso da expressão centro de memória trata-se de um recurso para denominação de antigas práticas ou se de fato correspondem a algo específico que goze de originalidade. As antigas práticas as quais as autoras fazem menção são as desenvolvidas pela Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. Conforme apontado por Smit (2000), o que aproxima estas áreas do conhecimento pode ser identificado em três eixos: gestão da memória, produção da informação documentária e mediação da informação.

Nesse contexto, percebemos que por não identificarmos nos autores consultados uma definição que evidencie o que diferencia um centro de memória de um centro de documentação, recorreremos também ao que é definido como centro de documentação a fim de congregarmos elementos que consubstanciam nossa fundamentação teórica.

Os centros de documentação são instituições híbridas que reúnem em si “[...] uma mescla das entidades anteriormente caracterizadas [arquivos, bibliotecas e museus] sem se identificar com nenhuma delas” (TESSITORE, 2003, p. 15). Em complemento, Bellotto (2006) pontua que um centro de documentação pode ser colecionador e/ou referenciador.

Com base nos estudos de Camargo (1999), em pesquisa a respeito do Centro de Memória da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Walter da Silva Pereira Junior (2021, p. 81) identifica que “o surgimento dos centros de documentação ligou-se à consolidação da Documentação enquanto campo disciplinar, inicialmente vinculada às atividades de organização bibliográfica [...]”.

Sem desconsiderarmos as particularidades de seus objetos e as metodologias de tratamento característicos das áreas de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia e também sem desprezar as iniciativas de mediação cultural e pesquisas realizadas por instituições dessa natureza, reconhecemos a necessidade de que sejam desenvolvidas ações específicas com vistas à valorização da memória no âmbito do samba e de outras manifestações culturais. Cientes de que, ainda que

grêmios recreativos e escolas de samba possam deter alguma formalização administrativa, compreendemos que a sensação de pertencimento e o reconhecimento social conferem a estes locais a possibilidade de re(existir) ao longo do tempo. Aliado a este aspecto, existe o não reconhecimento de determinados grupos em instituições de preservação (ASSMANN, 2008), e por esse motivo é relevante conceber um centro de memória que objetive não só preencher determinadas lacunas das políticas de memória, mas também desenvolver ações que fomentem o registro de uma cultura e colaborem para fortalecer a sensação de pertencimento dos indivíduos que compartilham e vivem aquele ambiente.

Adiante, apresentaremos a base teórica a qual recorreremos para diferenciar o tratamento e a organização do acervo do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento.

3. A ORGANICIDADE COMO AGENTE CARACTERIZADOR DOS DOCUMENTOS DO ACERVO DO CENTRO DE MEMÓRIA

Com base no entendimento da natureza diversa de acervos que podem ser custodiados por um centro de memória, vimos na organicidade elemento basilar para a identificação dos documentos arquivísticos do CM Cacique de Ramos. A organicidade é tão cara à Arquivologia que podemos identificar sua presença na própria definição do objeto dessa área.

O Manual dos Arquivistas Holandeses, obra que segundo Maria Odila Kahl Fonseca (2004, p. 50) inaugura “o que se poderia identificar como uma disciplina arquivística”. A publicação explicita que “o arquivo é um todo orgânico [...] um organismo vivo que cresce, se forma e sofre transformações segundo regras fixas” (MULLER; FEITH; FRUIN, 1973, p. 18). Em outro clássico, o livro “Fundamentos da Disciplina Arquivística”, dos autores Jean-Yves. Rousseau e Carol Couture, o conceito de fundo é definido como “conjunto de documentos de qualquer natureza reunidos automática e organicamente [...]” (ROUSSEAU; COUTURE 1998, p. 91).

Michel Duchein (1992, p. 12), ao analisar a aplicação do Princípio de Respeito aos Fundos, admite que “a concepção orgânica dos arquivos é [...] fundamental” e, nesse sentido, a organicidade, “está vivamente presente na própria conceituação de fundo” e se constitui “nas relações orgânicas nos conjuntos documentais”, podendo ser entendida como “a qualidade segundo a qual os arquivos espelham a estrutura,

funções e atividades da entidade produtora/acumuladora em suas relações internas e externas” (BELLOTTO, 2002, p. 22). Sendo assim, é possível compreender que a organicidade é a responsável por delinear e, portanto, diferenciar o documento arquivístico dos demais. No entanto, os arquivistas têm

[...] cometido um equívoco: confundir orgânico com administrativo, de onde resulta considerar a organicidade propriedade exclusiva de entidades dotadas de aparelho jurídico-administrativo ou burocrático (SILVA, 2006, p. 157).

Ressaltamos que, conforme aponta Jardim (2012), a Arquivologia “é um saber de Estado”, por isso, houve um tempo em que os documentos produzidos fora do contexto governamental (arquivos pessoais, por exemplo) ou do formato tradicional em papel (fotografia, documentos digitais) não eram considerados nem na teoria, tampouco nos métodos arquivísticos. Logo, é compreensível que as concepções a respeito da organicidade sejam diferentes, pois decorrem de épocas distintas.

A respeito da compreensão da fotografia enquanto documento de arquivo, Aline Lopes de Lacerda, ao analisar a obra de Schellenberg (2002), identificou que para o autor os “materiais especiais” não se relacionariam com a atividade fim das instituições e por esse motivo “não conteriam a qualidade da organicidade, uma das constituintes dos documentos típicos de arquivo” (LACERDA, 2008, p. 54). As fotografias por apresentarem um tipo de suporte com necessidades específicas de preservação tiveram sua organicidade negligenciada na maioria das instituições arquivísticas (MADIO, 2012, p. 57).

No que tange a presença da organicidade em arquivos pessoais, ao analisar a dimensão autobiográfica do arquivo de Gustavo Capanema, Priscila Fraiz (1988) propõe que se alargarmos o conceito de prova documental poderemos considerar que é “na organicidade de um arquivo pessoal, na maneira como os documentos foram organizados e mantidos em seu local de origem, é que reside seu valor de prova” (FRAIZ, 1998, p. 62). Nessa perspectiva, Camargo (2009) tece uma crítica ao tratamento que tem sido empreendido aos arquivos pessoais, cuja organização por “[...] formas, gêneros, assuntos e formatos –, [...] compromete sua organicidade e sinaliza a renúncia ao caráter probatório”, a autora destaca que “os arquivos de pessoas devem ser tratados como arquivos, isto é, devem ficar ancorados ao contexto em que foram produzidos” (CAMARGO, 2009, p. 36).

Dessa forma, verificamos que a partir do entendimento dos arquivos pessoais serem campo de atuação do arquivista a própria percepção da noção da organicidade também se modificou. Ao refletir sobre a organicidade em fotografias e nos arquivos pessoais é possível identificar que tudo o que fugia à concepção preliminar de conjunto documental, não recebia um tratamento que considerasse a relação orgânica existente na produção desses tipos de acervos.

4. DESAFIOS, ESCOLHAS E ALGUNS RESULTADOS

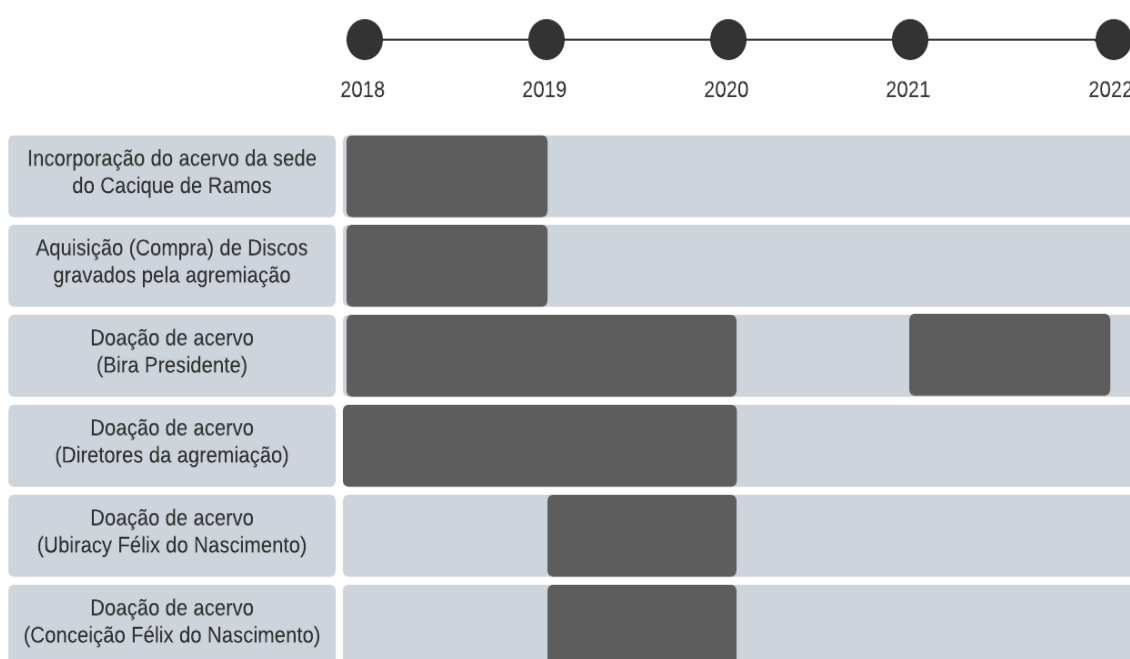
A composição do acervo do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento está ligada à decisão do núcleo em reunir fisicamente itens ou conjuntos documentais expressivos da trajetória do Cacique de Ramos. A primeira ação compreendeu a incorporação de fotografias avulsas, troféus e placas encontrados na sede e a compra de discos gravados pela agremiação nos anos 60 e 70. Logo em seguida, a coordenação do Centro trabalhou na sensibilização dos membros da diretoria de modo a estimulá-los a doar material. Dessa forma, foram incorporados álbuns de fotografias, vídeos de desfiles antigos do bloco, recortes de jornais sobre o Cacique, fantasias de napa, camisas temáticas do bloco e documentos oriundos das atividades desenvolvidas pela instituição.

Etapa significativa desse processo foi o dirigente do Cacique de Ramos, Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente⁶, ter realizado a doação, em etapas sucessivas, de variada documentação até então mantida em sua residência. Compreende medalhas, troféus e placas recebidos pela agremiação da parte de escolas de samba, blocos, entidades representativas, clubes, coletivos, rodas de samba e instituições diversas, sobretudo nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Ao que tudo indica, na ausência de um espaço de guarda no próprio Cacique, o presidente considerou que sua casa seria o local para resguardar os objetos. Essa *memorabilia* complementa o acervo que já estava de posse da entidade, anteriormente incorporado, composta por itens das décadas de 1990, 2000 e 2010. Um relevante aliado na composição do acervo foi outro membro da família Félix do Nascimento: Ubiracy, irmão de Bira e Ubirany, que entre as décadas de 1960 e 1980 registrou

⁶ Um dos fundadores do G.R. Cacique de Ramos e seu presidente há seis décadas, músico, pandeirista, criador e integrante do Grupo Fundo de Quintal Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/bira-presidente/>. Acesso em 12 jul.2022

em imagem e som momentos da vida recreativa do Cacique e do grupo de amigos e familiares do seu entorno. As fotografias e vídeos estiveram durante longos anos sob sua própria guarda, e com a criação do Centro de Memória, Ubiracy viu na iniciativa uma possibilidade segura de doar o material ao Cacique, reduzido em número de itens, mas expressivo da sociabilidade de parcela da comunidade que deu forma à instituição. Finalmente, a irmã caçula, Conceição, destinou alguns registros fotográficos avulsos do cotidiano familiar. Adiante apresentamos uma sistematização da produção e incorporações de acervo realizadas pelo Centro de Memória.

Figura 1 - Composição do acervo do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento



Fonte: Elaboração própria

O relato da incorporação dos acervos e a figura apresentada acima evidenciam a expressividade da presença de integrantes da referida família fundadora ainda hoje no cotidiano da agremiação. O fato já foi estudado por Leonardo Reis (2003) em trabalho sobre processos de memória no seio do Cacique de Ramos. Na pesquisa, o autor já indicava a preponderância da família Félix do Nascimento nos destinos e na escrita da história da agremiação em detrimento das outras famílias fundadoras que progressivamente afastaram-se do dia-a-dia da entidade. Desse modo, notamos

que há um entrecruzamento de memórias entre os Félix do Nascimento e o Cacique-instituição, o que promove um enquadramento de memória que privilegia as ações dos integrantes do grupo como a “própria” memória da entidade.

Diante de um acervo tão heterogêneo no que tange à procedência, optamos por identificar as atividades basilares que instituíram o Cacique não somente enquanto agremiação, mas também pelos aspectos que o distinguem de outras instituições congêneres.

Sumariamente, a razão da existência do bloco baseia-se no desejo daquele grupo de amigos em brincar o carnaval no Rio de Janeiro. Ao longo dos anos, a partir da interação entre membros do bloco, suas famílias, amigos e foliões, o bloco desenvolveu uma vivência recreativa que transpôs os dias de folia e a quadra do Cacique de Ramos tornou-se um reduto cultural que se circunscreve na própria história do samba. Com base na vocação da instituição, delineamos as seguintes categorias para construção da metodologia de tratamento do acervo que compreendemos enquanto acervo do Cacique de Ramos:

- a) Carnaval;
- b) Atividades sócio-recreativas; e
- c) Sede e Gestão.

A série “Carnaval” é composta por documentos oriundos dos ensaios, desfiles e produção musical da agremiação. Já a série “Atividades sócio-recreativas” abrange registros criados no âmbito dos eventos realizados na instituição (pagodes, feijoadas e encontros), homenagens prestadas e recebidas, além de premiações. Por fim, a série “Sede e Gestão” é composta por documentos relacionados à gestão da sede e do bloco, além de propostas de projetos e parcerias.

Ressaltamos que ao organizarmos os documentos e compreendermos as relações orgânicas entre eles e seu produtor/acumulador, ficou evidente a existência de uma coleção fotográfica da família Félix do Nascimento e do arquivo pessoal do Bira Presidente.

O acervo que preliminarmente identificamos enquanto arquivo pessoal compunha as doações enviadas por Bira ao Centro de Memória. A documentação doada relaciona-se com as premiações que ele recebeu ao longo de sua carreira

enquanto dirigente e, especificamente, como artista, tais quais discos de ouro e homenagens. Também foram doados recortes de jornais e revistas de décadas diversas que abordam tanto sua vida profissional quanto a agremiação; álbuns de fotografias da sua trajetória no Cacique e no Fundo de Quintal; discos de cantores e grupos de samba da sua coleção privada (vários com autógrafos de artistas do seu círculo); dois pandeiros antigos, instrumentos do seu uso.

Dessa forma, optamos por separar o conjunto doado pelo dirigente com o objetivo de compor o acervo do Cacique de Ramos. Ao realizar tal escolha, nos defrontamos com o desafio de compreender as minúcias da relação institucional e pessoal na constituição de arquivos pessoais. Ou seja, a coleção fotográfica que trata da vida privada da família Félix do Nascimento e os documentos que constatamos terem sido acumulados por Bira Presidente em razão de sua atividade profissional enquanto artista e componente do grupo Fundo de Quintal não foram incorporados aos conjuntos documentais gerados ou acumulados em consequência da atuação da agremiação.

Por não existir uma teoria e metodologia específicas para tratamento do acervo presentes em Centros de Memória (TESSITORE, 2003), escolhemos registrar nossas escolhas em uma espécie de caderno de campo do tratamento do acervo para que possamos ter um registro das ações que definimos que seriam aplicadas ao acervo, bem como mudanças de percurso. Assim, a opção de distinguir a coleção fotográfica da família e o arquivo pessoal do Bira Presidente foram pontos de discussão da equipe cuja resolução foi registrada neste caderno.

No que diz respeito à constituição do Centro de Memória, é expressivo o batismo do espaço decorado, que deu origem ao projeto, com o nome do patriarca, designação mantida pelo grupo que expandiu a iniciativa. O elemento transparece a relevância atribuída às memórias e contribuições da Família Félix do Nascimento. O fato é que outros integrantes antigos, por exemplo membros das famílias Oliveira e Espírito Santo, não convivem mais no Cacique e desse modo não foi possível se aproximar, ainda, dos seus remanescentes com o intuito de envolvê-los no projeto com vistas à incorporação de novos acervos, como foi realizado com os irmãos Bira e Uiracy.

Finalmente, todo o processo de tratamento do acervo tem subsidiado a revisão da minuta da política de aquisição de acervos do Centro de Memória, documento

que terá por objetivo definir as linhas de acervo do núcleo, bem como aspectos relacionados a sua difusão e uso.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos, dessa forma, que centros de memória são entidades híbridas que congregam acervos e/ou referências de origens variadas que versam sobre determinada temática, instituição ou grupo social. Além de realizar o tratamento do acervo sob sua custódia, apresentam iniciativas que fomentam as políticas de memória por meio da difusão, sendo esta, tão importante quanto os métodos de organização do acervo. Constituem, portanto, espaço de vigorosa integração e interdisciplinaridade.

Assim, inteirados da imprescindibilidade de ordenação do acervo do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento e da diversidade de origens dos documentos acumulados e produzidos pelo Cacique de Ramos, vislumbramos que ao identificar a vocação desta agremiação, seu funcionamento e as atividades basilares desenvolvidas por seus membros poderíamos empreender uma organização que levasse em conta a organicidade da documentação. Ao longo do processo de organização do acervo executamos algumas escolhas a fim de desenvolvermos nossa própria metodologia. O presente relato intencionou cumprir a função de registrar tais escolhas com a expectativa de fomentar as discussões em torno de metodologias de tratamento de acervos em centros de memória.

Conforme demonstramos, o Centro de Memória vem sendo construído como projeto articulado com o potencial de congregar e disseminar informações, e também produzir conhecimento sobre o Cacique. A reunião e preservação de itens e conjuntos documentais expressivos da trajetória da agremiação transparecem como ações assertivas para que se alcancem aqueles objetivos expressos pelo núcleo. Como desafios podemos citar alguns elementos. Primeiramente, a consolidação da atuação do Centro junto à entidade a qual serve, visto que habitualmente no universo do samba e do carnaval do Rio de Janeiro projetos institucionais de memória são descontinuados e os acervos formados são fragmentados ou até mesmo descartados por completo⁷. Também internamente, o desenvolvimento da

⁷ A esse propósito consultar PEREIRA JUNIOR (2021).

capacidade de sensibilizar possíveis doadores de acervos, de modo que do ponto de vista da documentação abrigada, ela reflita os personagens e grupos que deram/dão forma à instituição e assim o Centro estruture-se como um espaço que estimule o pertencimento de uma gama plural de pessoas.

O relato aqui apresentado se associa a um esforço coletivo, preconizado pelo *Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro*, de estimular a pesquisa e a documentação como elementos de transmissão do saber/fazer dentro da comunidade do samba carioca. Da mesma forma, demonstra as potencialidades da formação de um espaço de referências no próprio território dos detentores daquela cultura, caso do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 109-118.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objeto, princípios e rumos*. São Paulo: Associação dos Arquivistas de São Paulo, 2002

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRUNO, Leonardo. Prefeitura investe mais de 1 milhão na reforma do Cacique de Ramos. **Extra**, 2009. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/prefeitura-investe-mais-de-1-milhao-na-reforma-do-cacique-de-ramos-391041.html>. Acesso em: 07 jul.2022.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 45, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A02.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2022.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Centros de memória: uma proposta de definição*. São Paulo: SESC, 2015

CAMARGO, Célia. Os centros de documentação das universidades: tendências e perspectivas. In: SILVA, Zélia Lopes da. *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1999, p. 49-63

CASTRO, Mauricio Barros de. *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

CENTRO CULTURAL CARTOLA; IPHAN. Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba enredo: 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em 07 jul. 2022.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA “PADRE JOSÉ MARIA XAVIER. *Plano de Estudos Tutorados*. 2021. Disponível em: <<http://www.conservatoriosjdr.com.br/downloads/d3c93a50f5675f850d448e0367c78ffd.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2022.

DUCHEIN, Michel. O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos.. *Arquivo & Administração*, v. 10-14, n. 2, 1986, p. 01-16., v. 24, n. 2, 2018.

FONSECA, Maria Odila Kahl. *Arquivologia e Ciência da Informação: (re)definição de marcos interdisciplinares*. 2004. 181 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 59-87, jul. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2060/1199>>. Acesso em: 05 jul. 2022.

JARDIM, J. M. A Pesquisa em Arquivologia: um Cenário em Construção. In: VALENTIM, M. L. P., ed. *Estudos avançados em Arquivologia* [online]. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 135- 153.

LACERDA, Aline Lopes de. *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à Febre Amarela no Brasil*. 2008. 259f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LOPES DA SILVA, Fábio Luiz. Esquina de tantas ruas: os pagodes do Cacique de Ramos no espaço urbano carioca. *Fênix: revista de história e estudos culturais*. Florianópolis, v. 10, p. 1-22, 2013.

MADIO, Telma C. de Carvalho. Uma discussão dos documentos fotográficos em ambiente de arquivo. In: VALENTIM, M. L. P., ed. *Estudos avançados em Arquivologia* [online]. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p.55-68.

MANGUEIRA forma bloco com público e canta 50 anos do Cacique de Ramos. **G1**. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/mangueira-forma-bloco-com-publico-e-canta-50-anos-do-cacique-de-ramos.html>. Acesso em: 07 jul. 2022.

MASCARENHAS, Gabriel. Em 50 anos, Cacique de Ramos revelou talentos do samba de raiz. **Extra**, 2011. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/em-50-anos-cacique-de-ramos-revelou-talentos-do-samba-de-raiz-901600.html>. Acesso em: 07 jul. 2022.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

MULLER, S.; FEITH, A.; FRUIN, R. *Manual de Arranjo e Descrição de Arquivos*. Tradução Manoel Adolpho Wanderley. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça; Arquivo Nacional, 1973.

PEREIRA JUNIOR, Walter da Silva. *Hiram Araújo e a institucionalização de acervos no Centro de Memória de Carnaval da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. 2021. 180f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) - Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2021.

PILLAY, Nischolan. *Rediscovering Indian identity through built form in Durban: a memory centre for Indian culture*. 2014. 186 f. Tese. Universidade de KwaZulu-Natal, Durban, 2014. Disponível em: <<https://researchspace.ukzn.ac.za/xmlui/handle/10413/13829>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

REIS, Leonardo Abreu. *Memória familiar no Cacique de Ramos*. Orientador: Drº Miguel Angel de Barrenechea; Drª Jô Gondar. 111 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Fundação Nacional Pró-Memória. In: _____. (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbetes). ISBN 978-85-7334-279-6.

SANTOS, Joel Rufino. IPCN e Cacique de Ramos: dois exemplos de movimento negro no Rio de Janeiro. *Comunicações ISEER*, n. 28, p. 5-28, 1988.

SMIT, Johanna Wilhelmina. Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separa? *Revista Brasileira de biblioteconomia e documentação*, v. 1, n. 2, p. 27-36, 2000. Disponível em: <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/399/373>. Acesso em: 07 jul. 2022.

TESSITORE, Viviane. *Como implantar centros de documentação*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. 56p. (Projeto como fazer, 09).

TOTINI, Beth; GAGETE, Élida. Memória empresarial, uma análise da sua evolução. In: NASSAR, Paulo (Coord.). *Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações*. São Paulo: Associação Brasileira de Comunicação Empresarial, 2004. p. 113-126.

TROTTA, Felipe. Mussum, Os Originais do Samba e a sonoridade do pagode carioca. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 23, n. 2, p. ID22325, mar. 2016.

“CONCENTRA, MAS NÃO SAI”: O CENTRO DE MEMÓRIA DA FEDERAÇÃO DOS BLOCOS CARNAVALESCOS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO QUE “NÃO ENTRA NA AVENIDA”

Júlio César Valente Ferreira¹

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

(CEFET/RJ)

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Submetido em 21/06/2022
Aceito em 04/07/2022

RESUMO: Neste artigo, pretendo trabalhar, em primeiro lugar, sobre como memória, patrimônio e acervo entrecruzam-se para configurar um arquétipo de um centro de memória voltado para manifestações carnavalescas. Esta materialidade é entendida e trabalhada no campo do carnaval através de referencial bibliográfico e da realidade empírica observada ao longo de minha trajetória acadêmica como pesquisador no âmbito do carnaval. Posteriormente, como estudo de caso, trabalharei com a tentativa da Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro em estabelecer um centro de memória. O substrato da discussão é a disputa e manejo de capitais econômicos, sociais, culturais e simbólicos, a qual permite a visualização de uma "agremiação" na concentração para "entrar na avenida", mas que não consegue "desfile".

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Carnaval. Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro. Instituição. Acervo.

“ORGANIZE, BUT DON'T WALK”: THE MEMORY CENTER OF THE FEDERAÇÃO DOS BLOCOS CARNAVALESCOS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO THAT “DOES NOT ENTER THE AVENUE”

ABSTRACT: In this paper, I intend to work, firstly, on how memory, heritage and collection intertwine to configure an archetype of a memory center focused on carnival manifestations. This materiality is understood and worked on in the carnival field through bibliographic references and the empirical reality observed throughout my academic trajectory as a researcher in the context of carnival. Later, as a case study, I will work with the attempt of the Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro to establish a memory center. The substrate of the discussion is the dispute and management of economic, social, cultural and symbolic capital, which allows the visualization of an "association" in the concentration to "enter the avenue", but which cannot "parade".

KEYWORDS: Memory. Carnival. Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro. Institute. Collection.

¹ Bacharel em Engenharia Mecânica (Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ) e Ciências Sociais (Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ). Mestre em Engenharia Mecânica (UFRJ) e Doutor em Memória Social (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO). Contato: jcvferreira@hotmail.com.

“CONCENTRA, MAS NÃO SAI”: O CENTRO DE MEMÓRIA DA FEDERAÇÃO DOS BLOCOS CARNAVALESCOS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO QUE “NÃO ENTRA NA AVENIDA”

Este artigo tem como objetivo refletir a experiência não lograda de êxito na constituição de um centro de memória na Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro (FBCERJ), entidade gestora dos desfiles dos blocos de enredo no carnaval da cidade do Rio de Janeiro e representante destas agremiações junto à sociedade, tendo sido fundada em 1965, sendo hoje a mais antiga em atividade na folia momesca carioca. A perspectiva desta análise foi a partir da inserção do pesquisador em sua passagem na FBCERJ como diretor cultural e que tinha como horizonte nesta atuação a constituição de um centro de memória no interior desta entidade.

Cabe destacar que este artigo não se encontra na seara da autoetnografia, mas é resultado de uma experiência reflexiva, vivida e corporificada pelo pesquisador na temática dos blocos de enredo, englobados no campo do carnaval carioca. Este tipo de experiência e de escrever sobre ela, conforme destaca Kuschnir (2003)², possibilita um exercício intelectual de se enxergar como pesquisador em uma mobilidade de circularidade capaz de identificar e trazer para a pesquisa uma construção narrativa diferente das representações sociais enunciadas pelo objeto de estudo, sendo importante perspectiva para mitigar os efeitos de uma imersão na participação observante que, conforme, Duhram (1991)³, pode resvalar para a militância.

Inicialmente apenas tida como um dos lócus do trabalho de campo para a tese de doutorado (Ferreira, 2018)⁴, a partir de um convite do presidente da entidade, tornei-me diretor cultural da FBCERJ em julho de 2016, no período temporal de meu doutoramento. Esta modificação em meu estatuto relacional com a entidade gestora e as agremiações rasuraram as condições de contorno entre pesquisador e

² Kuschnir, K. (2003). Uma pesquisadora na metrópole: identidade e socialização no mundo da política. In G. Velho, & K. Kuschnir (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico* (p. 20-42). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

³ Duhram, E. R. (2004). A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectiva. In Cardoso, R. C. L. (Org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa* (p. 17-37). São Paulo: Paz e Terra. (Obra original publicada em 1986).

⁴ Ferreira, J. C. V. (2018). *Blocos de Enredo: seu lugar e seus significados na configuração do carnaval carioca*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

objeto de estudo e o que se constituía em observação participante transformou-se em participação observante (Duhram, 1991)⁵, a qual permaneceu até junho de 2021, três anos após a defesa da tese.

Para a consecução do objetivo deste artigo, possui relevância entender a atual posição dos blocos de enredo no campo do carnaval carioca. O posicionamento e a atuação dos blocos de enredo (e de qualquer outra agremiação carnavalesca) nesta arena são explicados através da compreensão do processo de construção de sua identidade e do delineamento das forças sociais que os mobilizam e das redes, internas e externas, conforme Bott (1957 apud Mayer, 2010)⁶ de apoio que suportam suas atividades. Nesta arena também deve ser levada em consideração a representação institucional dos blocos de enredo através da FBCERJ.

O resultado deste trabalho foi obtido através de um estudo com enfoque qualitativo. A experiência empírica do pesquisador teve como arcabouço a pesquisa em matérias jornalísticas, pesquisa documental, observação participante (em alguns momentos sendo participação observante) de reuniões plenárias das agremiações filiadas à FBCERJ, reuniões da diretoria da FBCERJ, desfiles e eventos promovidos pelos blocos de enredo e pela FBCERJ, além de entrevistas semiestruturadas.

Por fim, nesta parte inicial, cabe destacar que utilizei os quesitos de avaliação dos desfiles dos blocos de enredos para, a partir deles, alegoricamente projetar um arquétipo de um cortejo, o qual seria o próprio centro de memória, que nunca entrou na avenida. Todas as questões referentes aos significados destes quesitos, que sempre serão apresentadas no primeiro parágrafo de cada item a seguir, tem como arcabouço as experiências empíricas do pesquisador e as publicações de Cavalcanti (2005)⁷ e Souza (1989)⁸.

A “agremiação” se encontra na concentração, local da pista de desfile onde ela se organiza e se prepara para adentrar na avenida, e com todos os elementos do

⁵ Idem 2

⁶ Mayer, A. (2010). A importância dos quase grupos no estudo das sociedades complexas. (J. A. Simões, Trad.). (Texto original publicado em 1966). In B. Feldman-Bianco (Org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. (pp. 139-170). São Paulo: Editora UNESP. (Obra original publicada em 1987).

⁷ Cavalcanti, M. L. V. de C. (2006). *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. (Obra original publicada em 1994).

⁸ Souza, H. M. de. (1989). *Engrenagens da fantasia: engenharia, arte e convivência*. Rio de Janeiro: Bazar das Ilusões.

“substrato espacial material” (Souza, 2013, p. 63)⁹ necessários. Porém, “concentra, mas não sai”. Por que não entra na avenida? No universo do carnaval, é consenso que uma concentração sem graves ocorrências é garantia de um desfile sem problemas. Todavia, no caso em questão, quando não consegue sequer adentrar, significa que analisar esta “concentração” revelará uma série de tensionamentos que retêm a agremiação neste lugar. Desta forma, a partir deste momento, imerge-se neste artefato onírico para compreender sua paralisia.

1 – Enredo: carnaval, memória, identidade, acervo e patrimônio

O enredo é o conteúdo do que será narrado pelo bloco de enredo, o qual serve de base principal para o delineamento dos demais quesitos. O enredo é o desenvolvimento de uma peça, conceito literário ou conceito proposto, sendo então o roteiro do desfile.

No caso em questão, divide-se este enredo em duas partes. A primeira versará sobre o carnaval dos blocos de enredo e sua inserção no campo do carnaval carioca. A segunda parte circulará por conceitos que servirão de base para o desenvolvimento da “peça”. O urdimento entre elas será o constructo para o centro de memória, entendendo-o como o “enredo” deste “desfile”.

1.1 – O carnaval dos blocos de enredo

Configurando um mapa tipológico das manifestações carnavalescas da cidade do Rio de Janeiro, verifica-se que o quadro não se resume aos desfiles das grandes escolas de samba e aos blocos de rua, conforme, por exemplo, encontra-se escrutinado, inclusive, em publicações mais contemporâneas da própria municipalidade (RIOTUR, 2014)¹⁰, institucionalmente participante através da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. (RIOTUR), autarquia da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro encarregada pela execução da política municipal de turismo, sendo também responsável pela organização do carnaval da cidade. DaMatta (1997)¹¹ constatou que muitos outros grupos (na época da primeira

⁹ Souza, M. L. de. (2013). *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

¹⁰ RIOTUR. (2014) *Carnaval do Rio: o maior show da Terra*. Rio de Janeiro: RIOTUR.

¹¹ DaMatta, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco. (Obra original publicada em 1979).

edição da publicação, em 1979) compartilhavam o espaço carnavalesco. Destes, o único grupo diferente das escolas de samba que mantém na atualidade seu aspecto de competição é o relativo aos blocos de enredo (Ferreira, 2018)¹².

Os blocos de enredo possuem dinâmicas próprias de sociabilidade no interior das agremiações e com relação aos agentes externos, além das questões inerentes à organização, preparação e execução dos desfiles. Desta forma, não há como entender os blocos de enredo como etapa de passagem para que agremiações carnavalescas tornem-se escolas de samba. Estas mesmas dinâmicas possibilitam afirmar que, com relação aos blocos de rua, os blocos de enredo não são meros desviantes de uma tradição comumente associada aos “blocos”, hoje associados praticamente de forma exclusiva aos blocos de rua (Ferreira, 2018)¹³.

1.2 – Os conceitos deste enredo

Dentro do universo das festas, as quais o carnaval está incluído, o espaço onde ela ocorre e a disputa por sua ocupação auxilia na conformação da memória coletiva, pois a cerimonialização possui sentido quando suportada pelo lugar onde a mesma ocorre. Uma das formas de legitimação da festa e do grupo que a detém está na conformação de uma memória que considera um processo de transmissão contínua, desconsiderando os hiatos temporais e seus mecanismos de transformações e esquecimentos.

A memória se inscreve em um contexto espacial e demarcado na atualidade. Recordar é um ato coletivo dos que lembram, o qual se insere em um contexto social e relacional e em um tempo que comporta uma construção, onde os indivíduos lembram com intensidades distintas e que cada memória individual é um prisma diferente de evidenciar a memória coletiva, cuja direção pode ser alterada de acordo com o lugar que o indivíduo ocupa em uma específica coletividade e com as relações desta com outras coletividades (Candau, 2013)¹⁴. Segundo Halbwachs (2004)¹⁵, a lembrança construída pelos indivíduos se deve à existência dos quadros sociais da

¹² Idem 3.

¹³ Idem 3.

¹⁴ Candau, J. (2013). *Antropologia da memória*. (M. Lopes, Trad.). Lisboa: Instituto Piaget. (Obra original publicada em 2005).

¹⁵ Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. (M. A. Baeza, & M. Mujica, Trad.). Barcelona: Anthropos Editorial. Concepción: Universidade de la Concepción. Caracas: Universidad Central de Venezuela. (Obra original publicada em 1925).

memória; mecanismos que ordenam, induzem e até mesmo alteram as lembranças particulares. Através deste meio servem-se diferentes memórias coletivas para lembrar, esquecer, enfatizar, esconder, construir e destruir o que está próximo ou distante.

A memória como valor disputado está inserida em um campo de lutas e de relações de poder, estabelecendo um contínuo confronto entre lembrança e esquecimento, sendo um esforço de intervenção na própria conjuntura, o qual possui intencionalidades construtivas, ressaltando assim que a mesma deve ser pensada em seu contexto de produção sócio-histórico (Moraes, 2005)¹⁶. Ao contrário do que afirma Halbwachs (1990)¹⁷, o autor destaca que o campo da memória social não é produtor de relações sociais solidárias, estáveis e imutáveis, sendo um campo de disputas de sentidos. A memória então é entendida como um processo, situada não de forma estática, possuidora de uma dinâmica de alternância entre a construção e a desconstrução. Com isso, caracteriza-se não como um objetivo ou totalidade a ser alcançado, mas algo que se percebe sempre de forma fragmentada e inacabada, situando-se dentro dos limites estabelecidos entre a lembrança e o esquecimento.

Abordar o carnaval carioca como um campo, segundo a abordagem de Bourdieu (1990)¹⁸ é entendê-lo como um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam. Pensar a partir do conceito de campo é pensar de forma relacional, concebendo o fenômeno em constante relação e movimento.

¹⁶ Moraes, N. A. de (2005). Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos. In J. Gondar, & V. Dodebei (Orgs.). *O que é memória social?* (pp. 89-104) Rio de Janeiro: Contra Capa.

¹⁷ Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. (L. L. Schaffter, Trad.). São Paulo: Vértice. (Obra original publicada em 1950).

¹⁸ Bourdieu, P. (1990) *O poder simbólico*. (F. Thomaz, Trad.). Lisboa: Difel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. (Obra original publicada em 1989).

Caminhando para as questões referentes à identidade, ela é relacional e marcada pela diferença, sendo uma reconstrução continuamente do passado (Candau, 2012)¹⁹. Para o autor, o sentimento de identidade é tomado no sentido da imagem de si, para si e para os outros, sendo as construções identitárias ocorrendo em um cenário de disputas e negociações, sendo mais propriamente um enquadramento do que um conteúdo configurado. Por outro lado, a afirmação das identidades demanda formas de autenticação, sendo muito frequentemente feita por reivindicações da história do grupo cultural em questão assentadas, por exemplo, em termos de tradição oral, escrita, imagem, corpo e território (Assmann, 2011)²⁰. Desta forma, não pode haver identidade sem memória e não pode haver memória sem identidade, pois a memória expressa sentimentos de continuidade ou coerência na reconstrução de si, sendo elemento constituinte do sentimento de identidade (Candau, 2013)²¹.

Para que um determinado campo se configure é necessário que se definam objetos de disputas e agentes prontos para este embate, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanes da contenda, dos objetos de disputas (Bourdieu, 2003)²². O *habitus* é um princípio gerador porque é um sistema socialmente disponível de esquemas de pensamento, de percepção e apreciação, sendo então produto e condição da posição social ocupada pelo agente, a qual sinaliza as possibilidades de tomadas de posição, edificadas a partir dos conceitos de estratégias e táticas em Certeau (2009)²³. Para o autor, as estratégias correspondem a um cálculo de relação de forças empreendido por um agente detentor de algum tipo de poder, o qual postula um lugar próprio, a partir do qual estabelece como base para atuar no campo. As táticas referem-se às ações calculadas determinadas pela ausência de um lugar próprio, atuando nas frestas existentes do projeto totalizador do adversário.

¹⁹ Candau, J. (2012). *Memória coletiva e identidade*. (M. L. Ferreira, Trad.). São Paulo: Contexto. (Obra original publicada em 2011).

²⁰ Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. (P. Soethe, Trad.). Campinas: Editora da Unicamp. (Obra original publicada em 2006).

²¹ Idem 13.

²² Bourdieu, P. (2003) *Questões de sociologia*. (M. S. Pereira, Trad.). Lisboa: Fim de Século. (Obra original publicada em 1984).

²³ Certeau, M. de. (1998) *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. (E. F. Alves, Trad.). Petrópolis: Vozes. (Obra original publicada em 1990).

Sobre o patrimônio, coaduno com a exposição feita por Paz (2014)²⁴ ao descrever o caminho histórico do conceito, hoje abarcando as perspectivas de coletividade simbólica e bem comum, configurando meios de compartilhamento de valores e costumes, bem como a materialidade e a imaterialidade. Também importante pontuar as questões postas pelo autor ao alertar que um patrimônio pode ser criado, preservado ou destruído, contemplando temáticas importantes como soberania e autodeterminação.

Neste trabalho, alinho-me ao conceito de acervo que contemple perspectivas relativas às noções de conjunto de bens e de preservação.

“De modo circunscrito, designa o conjunto de bens que integram o patrimônio de um indivíduo, de uma instituição ou de uma nação. (...) Desse modo, acervo designa um conjunto de bens estabelecidos como patrimônio de uma instituição ou de uma coletividade, e, nesse sentido, sua preservação é assegurada às futuras gerações pelos valores que representa à sociedade, sejam estes de caráter histórico, cultural, artístico, afetivo, de raridade ou ineditismo, entre outros” (Possamai, 2020, p. 47)²⁵.

Conforme já delineado anteriormente, o urdimento do “enredo” deste “desfile” será o centro de memória, sobre o qual deseja-se estabelecer marcos referenciais teóricos para sua elaboração, bem como conceitos derivativos como os relacionados ao acervo e ao patrimônio.

No que tange aos centros de memória, Camargo e Goulart (2015)²⁶ não pretendem estabelecer um conceito fechado para tratar deste arquétipo institucional. Para as autoras, os centros de memória se caracterizam por serem acervos híbridos com o intuito de operarem uma determinada preservação da trajetória de uma instituição e seus atores, por meio de materiais e suportes variados, sendo então um misto de arquivo, biblioteca e museu.

Esta construção é influenciada pela participação em um estilo de vida e uma visão de mundo, as quais são suportadas por um espaço demarcado, configurando identidades sociais. Desta forma, enxergo os centros de memória como espaços

²⁴ Paz, F. R. C. (2014). Patrimônio. In Z. Bernd, & P. Kayser (Orgs.). *Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura* (pp. 161-162). Canoas: Ed. Unilassale.

²⁵ Possamai, Z. (2021). Patrimônio e acervos. In A. Carvalho, & C. Meneguello (Orgs.). *Dicionário temático de patrimônio* (pp. 47-50). Campinas: Editora da Unicamp.

²⁶ Camargo, A. M., & Goulart, S. (2015). *Centros de memória: uma proposta de definição*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

materiais e/ou virtuais através da associação entre projeto e memória, pois o projeto ‘é a conduta organizada para atingir finalidades específicas’ (Velho, 2003, p. 101)²⁷ e a memória ‘fornece os indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente’ (Velho, 2003, p. 101)²⁸.

A articulação entre projeto e memória dá significado à identidade destes espaços, entendendo aqui uma identidade cultural conforme explana Erll (2008)²⁹. Este vínculo chama a atenção para as conexões entre memória e contextos sociais e econômicos, compreendendo os aspectos sociais, cognitivos e materiais.

2 – Estandarte: a ideia do centro de memória da FBCERJ

O estandarte sintetiza em um artefato a proposta do enredo e quem a apresenta, constando obrigatoriamente o nome da agremiação, o tema/nome do enredo apresentado em bordado confeccionado à mão, aplicação à máquina ou pintura, assim como desenho alusivo ao enredo apresentado.

Em se tratando de um centro de memória da entidade gestora, a FBCERJ seria a responsável pela fabricação deste estandarte e adequá-lo às exigências do “desfile”. A confecção deste “estandarte” mobiliza quatro tipos de capitais presentes no campo do carnaval carioca: econômico, cultural, social e simbólico.

Em primeiro lugar, tem-se o capital econômico, o qual está ligado à soma dos recursos materiais e financeiros disponíveis. A seguir, considera-se o capital cultural, entendendo-o, a partir de Storey (2015)³⁰, como o capital originário das práticas vividas e das práticas significantes, o qual pode ser institucionalizado, incorporado ou adquirido. Em terceiro lugar, temos o capital social, o qual representa o conjunto das relações sociais de que dispõe um agente. Por fim, considera-se o capital simbólico, o qual está ligado ao reconhecimento, expresso a partir de uma valoração de viés não monetário.

Os blocos de enredo se mostram como agremiações que perderam enormemente a capacidade de acumular capital econômico, por conta da pouca

²⁷ Velho, G. (2003) *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

²⁸ Idem 26.

²⁹ Erll, A. (2008). Cultural memory studies: na introduction. In A. Erll, & A. Nünning (Orgs.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 1-15). Berlin: Walter de Gruyter.

³⁰ Storey, J. (2015) *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. (P. Barros, Trad.). São Paulo Edições Sesc São Paulo. (Obra original publicada em 1997).

captação de verba em eventos e outros derivativos de seu capital simbólico, fenômeno este também já observado por Ferreira (2008)³¹ nas escolas de samba dos últimos grupos de acesso, além da redução drástica da verba de incentivo cultural disponibilizada pela FBCERJ a partir do contrato assinado com a RIOTUR para os desfiles a cada carnaval. A FBCERJ também experimentou uma coarctação no número de filiados a partir da década de 1990, o que afetou no montante financeiro repassado pela municipalidade, além da perda de capital simbólico no universo do carnaval, o que também afetou seu capital social. Apesar de permanecerem com capital cultural relevante, o qual, sem o mesmo, o exercício de configurar o campo do carnaval carioca torna-se débil, ele não é suficiente para incrementar a soma de capitais perdidos nas últimas três décadas. Para Ferreira (2018)³², este processo é retratado como uma série de dramas sociais (Turner, 2013)³³ que resultaram na contínua crise de representatividade da FBCERJ, a qual permanece na atualidade.

Dentro do campo da memória social, as disputas simbólicas imprimem desejos concretos de valoração, reconhecimento, preservação, além de discursos e práticas que são postas no cotidiano das cidades e podem influenciar visões de mundo. E, aqui, um ponto importante se faz presente no que tange à confecção deste “estandarte”. Quem demanda, quem a acolhe e como ela é processada?

No caso da FBCERJ, este desejo não se enunciou explicitamente, sendo muito mais mirada por este escriba como forma de devolutiva de sua tese de doutorado, desenvolvida em um programa de pós-graduação em Memória Social, e impulsionado pelo fato de ter sido convidado para ser o diretor cultural da entidade gestora. Preocupada com as tarefas cotidianas de organizar desfiles e cerimônias comemorativas, de reunir as agremiações filiadas e de representá-las perante aos poderes públicos e às demais entidades gestoras de desfiles carnavalescos, além da progressiva perda de capitais no campo do carnaval carioca, a FBCERJ sempre relegou a um segundo plano a questão do arquivamento de documentos e constituição de um acervo.

³¹ Ferreira, A. E. A. (2018). *Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba dos grupos de acesso C, D e E do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

³² Idem 3.

³³ Turner, V. W. (2013). *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. (N. C. de Castro & R. A. Rosenbusch, Trad.) Petrópolis: Vozes. (Obra original publicada em 1974).

Diametralmente oposto é o caso apresentado por Pereira Júnior (2021)³⁴ no bloco de embalo Cacique de Ramos^{35 36}, no qual se verifica um projeto de memória total, conforme a perspectiva fornecida por Huyssen (2000)³⁷, acionado pelo presidente da agremiação e que se desdobra em três vias: (i) história da agremiação; (ii) registro de memórias e formação de acervo e (iii) criação de artefatos e promoção de ações de valorização da agremiação que tenham em seu substrato os itens anteriores.

3 – Samba-enredo: letra e melodia que se articulam através do enredo

O samba-enredo é a ilustração poética e melódica do enredo e somente é convenientemente avaliado durante o desfile.

Aqui, a ideia é trabalhar conceitos apresentados no “enredo” deste desfile nas agremiações carnavalescas, tendo os blocos de enredo e a FBCERJ como casos diretos a serem tratados. Se o enredo é urdido através do centro de memória, sua ilustração poética e melódica reside no como os blocos de enredo e a FBCERJ articulam os imaginários da memória mediados pelos conceitos balizadores.

A consulta aos acervos da FBCERJ e dos blocos de enredo pesquisados revelou panorama semelhante ao descrito por outros autores com investigações nesta seara ou que precisaram tangenciá-la; mas, sempre com o mesmo diagnóstico básico: a quantidade limitada de objetos e estado precário de conservação dos mesmos.

Ao percorrer sobre os arquivos das escolas de samba e dos blocos de enredo da região da Cidade Alta, Brum (2011)³⁸ atesta que:

O fim dos blocos carnavalescos também implicou na perda de seus arquivos referentes, novamente, ressaltando-se que não foi possível comprovar sua existência anterior, pois, no caso do Barriga, por

³⁴ Pereira Júnior, W. da S. (2019, outubro). Centro de Memória do Cacique de Ramos: reflexões sobre projetos de memória no ambiente do samba e do carnaval. *Caderno de Resumos do II Encontro Internacional História & Parcerias*, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2.

³⁵ Fundado em 1961, sendo atualmente o bloco de embalo mais conhecido e estruturado do carnaval carioca. Um amplo panorama sobre a agremiação e sua importância no carnaval carioca e em outras esferas culturais da cidade é desenvolvido por Pereira (2003).

³⁶ Pereira, C. A. M. (2003). *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-papers.

³⁷ Huyssen, A. (2000) *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. (S. Alcides, Trad.). Rio de Janeiro: Aeroplano.

³⁸ Brum, M. S. I. (2011). *Cidade Alta: história, memórias e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.

exemplo, a presidente honorária Nilza Sabino reunia poucos e recentes documentos do bloco, não existindo um acervo próprio (Brum, 2011, p. 327).

No caso apresentado por Pereira Junior (2020)³⁹, o autor constatou que, na Portela, escola de samba pertencente à principal divisão hierárquica, não há a manutenção de um arquivo permanente responsável por preservar a memória das atividades de seus segmentos. Segundo o autor, à época da tentativa de criação de um museu histórico da Portela, na década de 1970, os próprios membros do departamento cultural lamentavam que o projeto não era tido como prioridade para o corpo diretivo da agremiação e pontuado por blagues.

O trabalho de Natal (2014)⁴⁰ discorreu sobre as narrativas acerca das memórias empreendidas por um setor administrativo da agremiação (através do departamento cultural) e por um dos integrantes fundadores do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, escola de samba pertencente à principal divisão hierárquica. Sobre os acervos, escrutinou o estado precário de armazenamento, à época nas residências destes componentes.

Desta forma, sintetizando os casos acima, infere-se em um primeiro momento que esta situação é comum, em grau maior ou menor, a qualquer escola de samba (e, posteriormente no texto, avançando em direção aos blocos de enredo). Com isso, o fator econômico não poderia ser elencado para explicar a incipiente documentação mantida nestas agremiações, tratando-se de um problema estrutural destas entidades carnavalescas e de como elas entendem a constituição de acervos para seus patrimônios, com o agravante de que não serão operados durante o desfile, razão de suas existências.

Por último, constatei a pronta recepção dos dirigentes e componentes dos blocos de enredo e do corpo diretivo da FBCERJ, onde enfatizaram o valor de suas organizações no carnaval carioca e suas contribuições individuais e coletivas. Desta forma, acreditam que poderão mostrar e provar a importância destas contribuições na configuração do campo do carnaval carioca, através do reconhecimento dado por

³⁹ Pereira Júnior, W. da S. (2020, novembro). Museu Histórico Portelense: apontamentos sobre a trajetória de um acervo de fontes orais do samba carioca. *Anais do XV Encontro Nacional de História Oral*, Belém, PA, Brasil, 15.

⁴⁰ Ferreira, V. F. (2014). *Cultura e memória na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

uma pesquisa acadêmica, situação esta vivenciada por outros investigadores em seus trabalhos de campo, onde se pode citar o exemplo relatado por Kuschnir (2003)⁴¹. Esta constatação encontra paralelo com o trabalho de Bosi (1994)⁴², a qual verifica que há um desejo de atenção e de pertencimento a um grupo social no ato de recordar e que não somente a socialização possibilita o exercício de recordar, mas o inverso também é possível. Desta forma, a demanda não verificada no item anterior, transforma-se a partir do momento em que um considerado dispositivo validador junto à sociedade atua na perspectiva das operações de memória.

Com isto, amplia-se o entendimento de Halbwachs (1990)⁴³, que compreende a memória coletiva constituída pelos processos comunicativos dentro de um grupo social na partilha de posicionamentos que orientará as recordações oriundas das memórias individuais de cada pessoa. Aqui também se põe um desafio ao pesquisador, o qual é ser identificado como alguém que publicizará a fala de agremiações carnavalescas pouco reconhecidas no imaginário do carnaval carioca, por não desfilarem no Sambódromo. Neste caso, diferentemente da perspectiva apontada por Spivak (2010)⁴⁴, o subalterno fala, mas sua expressão apenas ressoa em seus próprios pares subalternos, dificilmente ultrapassando esta barreira, necessitando então de um momento que possibilite a emersão desta fala. E, aqui, uma operação de transferência opera com o dispositivo validador, entendido como possuidor de capital cultural, social e simbólico para ampliar o alcance desta fala.

4 – Bateria: o coração que faz o desfile pulsar ou não

A bateria é que sustenta com vigor a cadência indispensável para o desenvolvimento do desfile, o canto e a dança.

Quem sustenta o “enredo” do centro de memória da FBCERJ são os actantes de uma rede, no sentido estabelecido por Latour (2012)⁴⁵, cujos nós são os blocos de enredo e a FBCERJ. Neste ponto, entendo que a sustentação se dá por fluxos marcados por artefatos manipulados através das iniciativas em construir acervos a

⁴¹ Idem 1.

⁴² Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.

⁴³ Idem 16.

⁴⁴ Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* (S. R. G. Almeida, M. P. Feitosa, & A. P. Feitosa, Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG.

⁴⁵ Latour, B. (2012). *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. (G. C. C. de Sousa, Trad.) Salvador: Edufba. Bauru: Edusc. (Obra original publicada em 2005).

partir de seus patrimônios, onde a cadência é demandada primeiramente pelo “samba-enredo”, isto é, pelos imaginários da memória destes nós, mediados pelos conceitos balizadores do enredo.

No caso dos blocos de enredo e da FBCERJ, eles são nós com baixa capacidade de impulsionar arestas nesta rede e (quando) articulam fluxos débeis. Isto se traduz em ações pontuais e praticamente desconectadas.

No caso dos blocos de enredo, estes fluxos ocorrem mediados por redes sociais ou por espaços físicos de armazenamento dispersos espacialmente. Ainda predominante no Facebook, são perfis que, em termos de fluxo, postam fotos de desfiles, eventos, letras e gravações de sambas-enredos, além de matérias jornalísticas com referências às agremiações. Observando o quadro descrito anteriormente, poderia ser interpelado no que tange ao teor da crítica à capacidade de impulsão e engajamento e à robustez destes fluxos.

Em primeiro lugar, deve-se observar uma estratégia da composição destes fluxos. Considerando, a partir do conceito desenvolvido por Certeau (2009)⁴⁶, já apresentado no início deste artigo, não há como afirmar que esta rede se configura a partir de uma estratégia. Postulo tal afirmativa pois, ao longo do trabalho de campo e durante o tempo como diretor cultural da FBCERJ, não constatei um cálculo de forças, buscando um lugar próprio no campo do carnaval carioca, através das operações de memória. Carentes de outros mecanismos de acumulação de capital econômico para além da verba destinada pela municipalidade, anualmente, próxima ao carnaval⁴⁷, resta a tática (mais uma vez remetendo a Michel de Certeau) para, a partir das frestas de um projeto totalizador de um carnaval extremamente focado nos desfiles das escolas de samba das primeiras divisões hierárquicas e dos blocos de rua, ao menos não ser expurgado do campo do carnaval carioca, às custas de um uso mais intenso do capital social que lhe restou e uma crescente perda de capital econômico e simbólico.

⁴⁶ Idem 22.

⁴⁷ Nos últimos anos, este quadro se agravou ainda mais com os recorrentes atrasos dos repasses financeiros da RIOTUR. Em 2019 e 2020, por exemplo, a verba somente foi depositada na conta corrente da FBCERJ em prazos menores que 48 horas antes do desfile. Outro problema verificado neste período foi o longo tempo para a aceitação da prestação de contas da FBCERJ junto aos órgãos de controle do município. Como 10% do montante financeiro somente é destinado após a anuência do processo, aliado ao já propalado retardo de pagamento, em 2021, a FBCERJ ainda tinha um passivo financeiro a receber de, ao menos, dois processos de prestação de contas, reduzindo mais ainda seu capital econômico.

Também nesta crítica, volto o olhar para as arestas impulsionadas por estes nós. Observando os perfis nas redes sociais dos blocos de enredo e da FBCERJ, estas arestas suportam fluxos baseados na tática de postagens de artefatos, tendo como tática despertar o sentimento de pertencimento dos seguidores à agremiação ou à entidade. Sem a realização de inventários e registros, a quantidade de postagens não estabelece uma estratégia de sustentação de uma memória coletiva, pois gera uma documentação inconsistente. Corroborando com Pimentel, Bittencourt e Ferrón (2007)⁴⁸, a tática de recolher, incorporar objetos e disponibilizá-los ao público não constitui um acervo, base material e imaterial de um centro de memória.

Em segundo lugar, há a questão das mudanças do quadro diretivo das agremiações e entidades gestoras. Este fenômeno nem sempre ocorre de forma harmoniosa e acabam gerando ações individuais ou de pequenos grupos para (em ações de nível tático) salvaguardarem os artefatos colhidos e produzidos quando estiveram à frente destes coletivos. Nesta seara, importante o trabalho de Pereira Júnior (2011, p. 13)⁴⁹, que traz o relato de Fernando Araújo, atual responsável pelo Centro de Memória do Carnaval da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) sobre a atuação de Hiram Araújo (criador do Centro operado pela LIESA) quando de sua saída do Departamento Cultural da escola de samba Portela, no final da década de 1970. Nesta época, um dos projetos deste departamento era o de constituir, segundo a terminologia adotada por este coletivo, o *Museu Histórico Portelense*:

As mudanças na gestão das escolas de samba sempre criavam um problema na questão da memória. A Portela tinha departamento cultural, porém não havia uma diretriz definida e que fosse seguida por outra administração. Por este motivo, ao sair da Portela em 1978, ele levou todo o material dos anos em que ficou na Portela.

Este relato emerge a questão dos fluxos dos artefatos através de seus atores sociais. No caso acima, o acervo foi incorporado ao Centro de Memória do Carnaval da LIESA. Mas, diferente do que se poderia engendrar sobre uma rede instituída e que possui seu lugar próprio, as arestas aparentemente bem edificadas acabam por

⁴⁸ Pimentel, T. V. C., Bittencourt, J. N., & Ferrón, L. M. A. (2007). A teoria na prática funcional. *Revista CPC*, 3, 91-109.

⁴⁹ Idem 38.

camuflar interditos que fragilizam a robustez deste centro de memória. Segundo Pereira Júnior (2011, p. 14)⁵⁰

O Centro ainda não investiu na construção de um guia que oriente o consulente quanto ao material armazenado pela instituição. Quem se dirige ao Centro para pesquisar não toma conhecimento da existência dos áudios do Museu Histórico Portelense. Sem a devida divulgação do acervo nos meios próprios, e na ausência de um instrumento de pesquisa (como um catálogo) que faça a mediação e contextualize o material, continuam as falas dos portelenses submetidas a um longo silêncio. Essa falha colabora para empobrecer o conhecimento produzido sobre o samba e o carnaval do Rio de Janeiro, posto que o acesso às fontes seja a condição básica na pesquisa histórica, sempre visando ao estabelecimento de novos temas e problemas.

5 – Fantasias: acervos pessoais, institucionais e aleatórios

A função básica das fantasias é ilustrar o enredo através dos figurinos, os quais dão origem à criação artística que constitui a fantasia dos personagens do enredo proposto.

Neste “quesito”, a ideia é propriamente adensar a perspectiva dos acervos dos blocos de enredo e da FBCRJ através do imbricamento entre as questões do tipo de acervo que se tem e as estratégias e táticas de sua constituição. Esta conjugação permitirá idealizar os “figurinos” configurados para o “enredo”.

No caso da FBCERJ, os atuais membros do corpo diretor informaram que muitos documentos foram perdidos com o passar do tempo e que, nos últimos quinze anos, parte da documentação fotográfica e sonora da entidade foi inserida em seu sítio, mantido na internet. Priorizando as atividades de gestão dos desfiles e eventos, de reunir as agremiações filiadas e de representá-las perante aos poderes públicos e às demais entidades gestoras de desfiles carnavalescos, a FBCERJ relegou a um segundo plano a questão do arquivamento de documentos e, em determinado momento histórico, considerou importante reunir o que era possível. Segundo estes dirigentes, conforme as diretorias se sucederam, muitos dados foram perdidos, pois não se realizaram registros sobre os mesmos. Este panorama foi observado em grau semelhante em todos os acervos que consegui acesso dos blocos de enredo. Na seara de artefatos de memória, posso elencar arquivos de fotos, matérias jornalísticas e documentos da agremiação, os quais se encontravam na

⁵⁰ Idem 38.

quadra ou nas residências de componentes. Abaixo, explano sobre alguns casos encontrados, sem a pretensão de serem relatos exaustivos por conta das limitações de tamanho deste artigo.

No bloco do China, a presidenta guarda em sua residência fotos e matérias jornalísticas (Figura 1) sobre a agremiação, prospectos e publicações relativos ao carnaval carioca e caxiense. Segundo a mandatária, parte deste acervo se encontra no Instituto Histórico da Câmara Municipal de Duque de Caxias, onde também participou como entrevistada em um projeto não concluído sobre o carnaval caxiense. Todo o acervo deste projeto não foi processado e se encontra indisponível para o público.

Figura 1 – Recorte de matéria do Jornal Extra de 31/01/2009 sobre o Bloco do China



Fonte: Acervo do G.R.B.C. do China

No bloco Flor da Primavera, na sala da diretoria, há mesas com gavetas onde se encontram diversos álbuns de fotos. Porém, este acervo não é catalogado. Quando o consultei, fundamental foi a presença do presidente da agremiação ao meu lado para comentar os contextos das fotos. Por exemplo, neste diálogo, foi possível identificar fotos de diversas fases da construção da quadra da agremiação, o que me permitiu confeccionar uma montagem imagética das mudanças prediais da quadra, exposta na Figura 2. Também, constatei que há fotos dos desfiles dos blocos

de enredo em Duque de Caxias, nas décadas de 1980 e 1990, incluindo de outras agremiações, como o bloco de enredo Tubarão. Eventualmente, em sua *fanpage* no Facebook, o bloco publica materiais encontrados em residências de antigos ou atuais componentes.

Na agremiação Unidos do Cabral, à época desfilando como bloco de enredo, o diretor de patrimônio recolheu uma série de materiais. Em uma das visitas à quadra, em janeiro de 2017, fui chamado por ele. Recebi três sacos pretos de 50 litros repletos de materiais. Ao me entregar, disse: *“Professor, aqui está a história da Unidos do Cabral. O antigo presidente jogou no lixo e eu peguei para salvar, mas nunca tive tempo de mexer. Estava largado no chão, abandonado”*. Ao verificar o conteúdo destes sacos, constatei a presença de dois livros de atas, memorandos, prospectos de atividades da agremiação, e fotos de desfiles e eventos na quadra, além de documentos oriundos de outros blocos de enredo e da FBCERJ. Por exemplo, neste conjunto, estava o prospecto com a programação de eventos da FBCERJ para o ano de 1983 e o regulamento do concurso de passista mirim para o carnaval de 1986 (Figura 3). Cabe ressaltar que, na consulta ao acervo da FBCERJ, não encontrei qualquer documento sobre as diversas atividades promovidas pela entidade ao longo das décadas de 1970 a 1990.

Figura 2 – Etapas da construção da quadra do G.R.B.C. Flor da Primavera



Fonte: Acervo do G.R.B.C. Flor da Primavera

Figura 3 – Programação de eventos de 1983 e regulamento do concurso de passista mirim de 1986



Fonte: Acervo do autor

Ao longo de minha atuação como diretor cultural da FBCERJ, realizei prospecções em busca de outros materiais disponíveis para uma futura ampliação do acervo institucional. Neste aspecto, buscas em comunidades do Facebook e no YouTube permitiram o contato com materiais dispostos aleatoriamente por pessoas, grupos de pesquisa, centros de cultura e mídias sociais dos próprios blocos de enredo e de coletivos culturais. Outra fonte descoberta em buscas na internet foram os acervos de casas de leilão, onde fotos e materiais fonográficos são comercializados. Por fim, em sites de compras de produtos usados, encontrei itens como brindes, material fonográfico e outros artefatos da FBCERJ.

No período temporal como diretor cultural, constatei que o acervo material na sede da FBCERJ era composto por materiais da década de 2000 em diante.

E com relação às décadas anteriores?

A única fonte encontrada foi uma conta particular de um dos secretários da FBCERJ no *Pinterest*, onde me deparei com fotos das décadas de 1970 e 1980, porém com grande parte sem qualquer tipo de identificador. Nesta conta, também estavam postadas fotos dos desfiles a partir da década de 2000, além de eventos como festa de aniversário da entidade e sorteio da ordem dos desfiles. Todos os arquivos físicos desta conta não mais se encontravam na sede da FBCERJ, tendo provavelmente ficado em posse de quem digitalizou as fotos. Os demais retratos que ainda se localizavam na sede da FBCERJ foram recolhidas por este escriba para também serem escaneadas. No que tange ao patrimônio musical, a FBCERJ somente lançou *long plays* (LPs) (discos de vinil) nos anos de 1974, 1975, 1976, 1978, 1979 e 1980. Este acervo também conta com arquivos sonoros amplamente situados a partir da década das 2000, salvo exceções como as gravações dos discos de vinil, devido à obrigatoriedade dos regulamentos. Após 39 anos de hiato, por iniciativa voluntária própria, a partir do ainda restante capital cultural, social e simbólico acumulado neste período temporal, conseguimos lançar nos anos de 2019 e 2020 os CD's das sambas-de-enredo a partir da tática de realizarem recepções inaugurais, contando com a presença de cronistas carnavalescos, rádios dedicadas à cultura do samba e dirigentes de outras entidades gestoras, como forma de voltar a acumular capital simbólico, estando entre elas a LIESA e a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIERJ), à época os coletivos que organizavam os desfiles

das escolas de samba na principal pista do carnaval carioca, o Sambódromo (Figura 4).

Neste “mar” de objetos, contabilizando esta série de procedências, cabe o alerta, posto por Rosa (2020)⁵¹, para a necessidade de uma política de acervos e que não seja apenas um acúmulo de objetos. No afã de recolher tudo o que está disponível no intuito de “preservar a memória”, o pesquisador pode se “afogar”.

Na perspectiva onírica deste artigo, concluiu-se que “pedaços de tecido”, “partes de adereços”, “arames de sustentação”, dentre outros itens para a composição física dos figurinos, encontram-se presentes. Porém, chegam na concentração carregados de incompletudes e não existem “desenhos”, por mais simples que sejam, para recolher estes “ajuntamentos” e conferir a eles algum tipo de materialidade orgânica mediada por arquétipos.

Figura 4 – Lançamento do CD dos sambas-enredo dos blocos de enredo em 04/02/2020 – Da esquerda para a direita: Bruno Teté (Diretor Social da LIERJ), Eduardo Alvarenga (Presidente Administrativo da FBCERJ) e Erich Otto Straher (Diretor Social da LIESA)



Fonte: Acervo da FBCERJ

6 – Abre-alas: “o carro ainda está nas ferragens”

O abre-alas deve ser um elemento ilustrativo do enredo, devendo contribuir para seu melhor esclarecimento e leitura. Suas formas devem possuir um

⁵¹ Rosa, M. M. (2020). A política de acervos como gestão de museus. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, 8(2), 5-26.

significado, traduzindo para o público o conteúdo do enredo. Em termos de composição, o abre-alas deve ser constituído de informações escritas sobre o nome da agremiação e do enredo, além de esculturas.

Como produto do desfile de maior dimensão e com um grande volume de informações do enredo, ele deve ser compreendido como um artefato-síntese. Neste “enredo”, ele seria o suporte material e/ou digital do centro de memória da FBCERJ.

No caso da entidade gestora, o suporte material sempre foi limitado. Com a progressiva perda de capital econômico, o investimento na seara de preservação (em todos os âmbitos) diminuiu. Nunca houve a possibilidade de avançar no que tange à adequação de um espaço para salvaguarda (mesmo que emergencial, visto as precárias condições dos locais por onde a sede da entidade circulou).

Continuando nos aspectos materiais, o complemento era o computador da entidade, o qual armazenava toda a sorte de materiais que circulava pela FBCERJ (referentes aos desfiles, eventos e documentações burocráticas), mas também basicamente com o marco temporal da década de 2000 em diante. O único *backup* dos arquivos do computador era um disco rígido externo de propriedade particular de um dos secretários, o qual era o único que detinha o pleno acesso e conhecimento sobre como os arquivos estavam dispostos na memória. Qualquer consulta ao computador era mediada por ele, bem como produzir cópias de arquivos.

No que corresponde ao suporte digital, a FBCERJ constituiu duas possibilidades. A primeira era o site da entidade. Apesar de funcional, com informações atualizadas sobre regulamento, calendário de reuniões, ordens de apresentação do desfile, membros da diretoria, premiações, enredos, fotos dos desfiles e eventos da Federação, áudios de sambas-enredos de vários carnavais, classificações nos desfiles anteriores, além de uma seção com fotos das décadas de 1960, 1970 e 1980, o sítio da FBCERJ na internet possuía visual pouco atrativo para a navegação, assemelhando-se aos padrões comuns de apresentação no ciberespaço na década de 1990 (Figura 5). Desta forma, também por iniciativa voluntária própria, com o aval do restante da diretoria, foi proposto um novo layout (Figura 6), o qual já previa uma aba para o centro de memória (situado à direita na linha de rodapé da página de abertura).

Entretanto, antes da confirmação de que o “desfile” não ocorreria, também ainda não se tinha claro a arquitetura deste centro de memória digital, além de

contar com um entusiasmo cada vez menor da diretoria por conta das dificuldades financeiras enfrentadas pela FBCERJ e agravadas desde 2019. Por fim, conforme será escrutinado abaixo, por conta da desavença entre a antiga diretoria (da qual fiz parte) e a atual (que se elegeu como oposição), a *fanpage* do Facebook foi apagada (ela era administrada exclusivamente por um membro da diretoria derrotada no último pleito) e todo o acervo ali contido foi retido pela pessoa, sem permitir o acesso aos atuais mandatários.

Figura 5 – Página de abertura do antigo sítio da FBCERJ

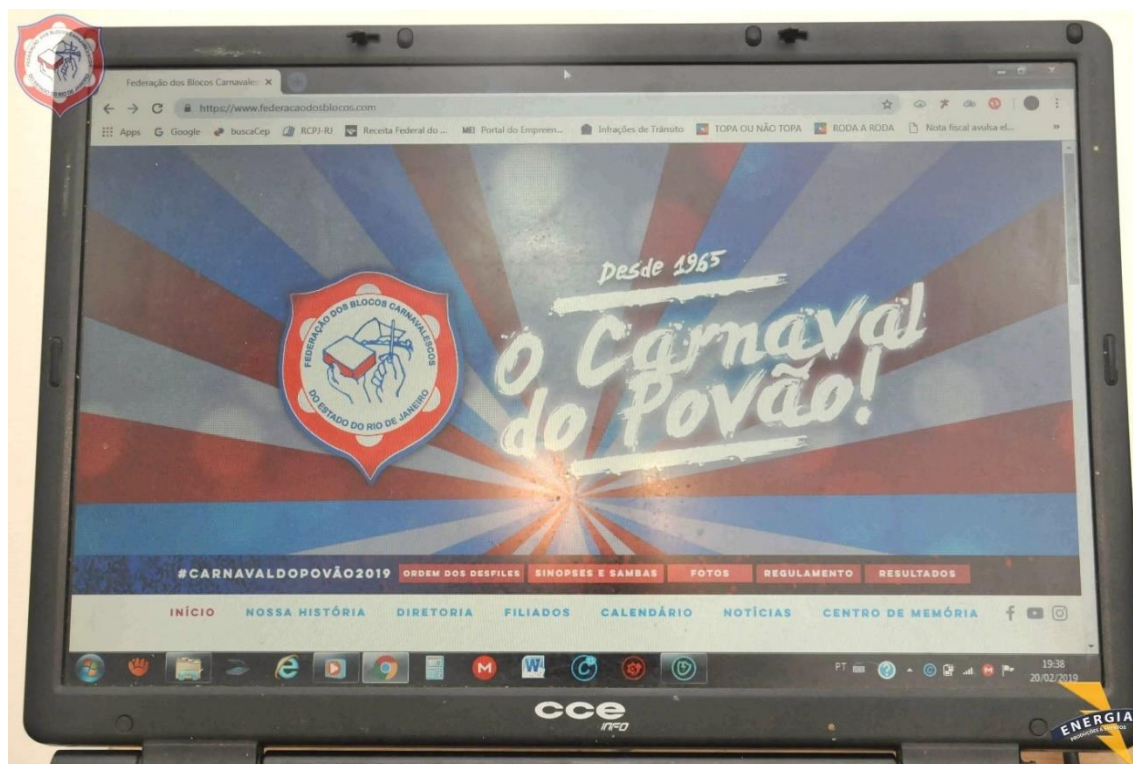


Fonte: Acervo do autor

Um último detalhe refere-se à conectividade da aba do site novo com o que seria o centro de memória, trabalho planejado para o ano de 2019. Esta interface foi pensada a ser estabelecida pelo software *Tainacan*. No entanto, intercorrências no código fonte e em alguns navegadores adotados retardaram o uso do software. Posteriormente, a intercadência ocorreu na plataforma *WordPress*, adotada pela equipe desenvolvedora do *Tainacan*, o qual o configurou como um plugin e um tema do *WordPress*, o qual possui um painel administrativo que permite ao usuário realizar a gestão e a publicação de seu acervo. No final do primeiro semestre de 2019, e persistindo por mais alguns meses, o *WordPress* ficou fora do ar em diversos momentos, pois havia entrado em processo de manutenção, impedindo assim a entrada no software *Tainacan*, o qual já estávamos operando após os interditos iniciais. Porém, ele só é operacionalizável sendo suportado pela plataforma

WordPress. Com a advento da pandemia de COVID-19, em março de 2020, esta operacionalização foi suspensa, pois já não contávamos mais com os recursos laboratoriais institucionais, além da paralização de todas as atividades da FBCERJ, cuja diretoria não se reuniu e nem convocou plenária até o final de primeiro semestre de 2021.

Figura 6 – Página de abertura do novo sítio da FBCERJ



Fonte: Acervo da FBCERJ

7 – Mestre-sala e porta-estandarte: defesa e abandono do pavilhão

O mestre-sala possui o papel de guardião do estandarte e a porta-estandarte tem como função ostentá-lo através da condução bailada no ritmo do samba-enredo.

Em um “desfile” cujo “enredo” é um centro de memória e o “estandarte” deve ser erguido com elementos como nome da “agremiação”, nome do “enredo” e elementos imagéticos alusivos a este “enredo”, o diretor cultural é a porta-estandarte, pois afinal é ele que ostenta o “estandarte”, sendo a referência quando se questiona o protagonismo aludido no artefato. Por outro lado, todos os demais membros da diretoria da FBCERJ deveriam cumprir a missão de mestre-sala, de defender e zelar o pavilhão.

Mas, somente se vela aquilo que é fruto da volição; conforme Cupani (2011)⁵², uma determinada atitude humana perante a realidade. Somente a posse de capitais não é evidência das operações de produção. No caso do centro de memória, dentre os capitais elucidados, o cultural possui primazia para, unido com a volição, colocar em existência este aparato.

Se as condições apresentadas por Pereira Júnior (2019)⁵³ não forem incorporadas como volição ao *habitus* de uma entidade no tocante às operações de memória, a iniciativa pode experimentar consequências diametralmente opostas e transformar acervos silenciados em arquivos que funcionarão como grandes mecanismos de esquecimentos (Assmann, 2011)⁵⁴.

Por fim, a já citada pandemia de COVID-19 impingiu uma paralisação de tal monte na direção da FBCERJ que a mesma, como representante dos blocos de enredo, não participou dos editais municipais e estaduais para o fomento às atividades culturais durante o período crítico de flagelo. O quadro conformou-se de tal forma que, em plenária convocada pelos próprios representantes dos blocos de enredo, em junho de 2021 foi deflagrado processo eleitoral. Com a vitória da chapa de oposição e toda a disputa que permeou a campanha e o pós-eleição através de disputas de memória em assuntos delicados como acolhimento de suspeição sobre o destino da verba de incentivo cultural da RIOTUR e de resultados em carnavais anteriores (fenômeno verificável em disputas políticas em agremiações carnavalescas e entidades gestoras da área, conforme Ferreira (2008)⁵⁵), o que ainda restava no “esquenta” da “concentração” do desfile do “enredo” do centro de memória sublimou-se no espaço ainda repleto de “incompletudes”.

O “mestre-sala” parou de bailar, adereços do “estandarte” desataram-se e a “porta-estandarte” desistiu de rodopiar ao ver tal panorama e optou por enrolar este “estandarte”.

8 – Evolução: “Mas chegou o carnaval e ela não desfilou”

A evolução é o movimento rítmico e contínuo dos desfilantes, que deverá ser livre, espontâneo e realizado dentro do perímetro da ala.

⁵² Cupani, A. (2011). *Filosofia da tecnologia: um convite*. Florianópolis: Santa Catarina: Editora da UFSC.

⁵³ Idem 33.

⁵⁴ Idem 19.

⁵⁵ Idem 30.

Mas, em um “não-desfile”, não há “evolução”. Todos os demais “quesitos” apresentados anteriormente podem estar dispostos na concentração, localizados próximos da linha demarcatória que posiciona o início do desfile. A “evolução” se faz na pista. Se a agremiação não adentra a avenida, não há evolução – concentra, mas não sai.

9 – E tem apuração deste não-desfile?

Além da própria leitura das notas dos quesitos dadas pelos jurados, Barbieri (2009)⁵⁶ destaca que a apuração é um espaço único de estabelecimento e manutenção de capitais sociais. Boa parte do corpo diretor das agremiações e componentes mais ativos marcam presença e urdem e reforçam redes.

No entanto, na “apuração” deste “desfile”, a FBCERJ não está presente por dois motivos. O primeiro é consequente pelo fato de não ter “desfilado”, sendo então “desclassificada” do certame. O segundo é que em todos os eventos voltados para o debate e entrechecimento de bargas envolvendo os departamentos culturais (e similares) de agremiações carnavalescas, ao longo de minha atuação como diretor cultural da Federação (2016-2021), a FBCERJ e os blocos de enredo foram ignorados.

Aqui, concluo que isto se deva ao fato do reduzido capital simbólico hoje manejado pela FBCERJ. Seus eventos somente são divulgados em mídias digitais de pouco alcance, estando fora dos grandes meios carnavalescos de comunicação e divulgação. Estas existências são ignoradas até mesmo pelo poder público, conforme já mostrei no material produzido pela municipalidade sobre o carnaval carioca e também em outros momentos capitaneados por agentes públicos, como a Comissão Especial da Câmara dos Vereadores sobre o carnaval da cidade do Rio de Janeiro (Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2017)⁵⁷. Neste último caso, inclusive, interpelei o presidente da comissão, Vereador Tarcísio Motta, na primeira sessão da comissão especial, sobre a ausência dos blocos de enredo no debate, o qual fui

⁵⁶ Barbieri, R. J. de O. (2009). Apuração no Terreirão: discutindo redes no carnaval. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, 6(1), 173-182.

⁵⁷ Câmara Municipal do Rio de Janeiro. (2017). *Carnaval é direito: relatório da comissão especial com a finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval*. Rio de Janeiro: Gráfica da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

solenemente ignorado, apesar de estar representando a FBCERJ à época como diretor cultural.

Concluindo. A experiência da montagem deste “desfile” foi e vem sendo importante para a continuidade de minhas ações de pesquisa e extensão voltadas às instituições de cultura popular. O não lograr êxito na entidade gestora não significa a inviabilidade deste tipo de empreitada diretamente junto aos próprios blocos de enredo. Primeiros passos vêm sendo percorridos junto às agremiações de Duque de Caxias, município onde coletivos momescos como os blocos Flor da Primavera, Império do Gramacho, Esperança de Nova Campinas e do China apresentam acervos minimamente estruturados, corpos diretores atuantes há décadas, sem qualquer tipo de alternância e disputas de memórias, e diálogos com instituições culturais governamentais e da sociedade civil.

O QUE SERÁ DO MUSEU DO CARNAVAL DE FLORIANÓPOLIS?

Rafael Muniz de Moura¹

Elisiana Trilha Castro²

Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro³

Alzemi Machado⁴

Fabiola Falconi Vieira⁵

Valdinei Marques⁶

Amanda Zuffo Nicoleit dos Santos⁷

Submetido em 12/07/2022
Aceito em 19/07/2022

RESUMO: Este artigo narra em linhas gerais o percurso do Museu do Carnaval de Florianópolis, instituição pública criada pela Lei Municipal nº 4810 de 22 de dezembro de 1995, desde sua formação até o seu abandono e desmantelamento pelo poder público com base em fontes jornalísticas e entrevistas realizadas. Identifica elementos básicos da história das manifestações carnavalescas da cidade, entre práticas de bailes, blocos, cortejos e escolas de samba, com o intuito de demonstrar o valor cultural de tais expressões. Defende a recomposição do Museu e suas coleções evidenciando a importância da memória e do patrimônio do carnaval para o bem estar, a formação identitária e o exercício da cidadania da sociedade de Florianópolis, SC.

PALAVRAS-CHAVE: Museu do Carnaval de Florianópolis. Prefeitura Municipal de Florianópolis. Blocos de Rua. Escolas de Samba. Patrimônio Cultural.

¿QUÉ SERÁ DEL MUSEO DEL CARNAVAL DE FLORIANÓPOLIS?

ABSTRACT: Este artículo narra en líneas generales la trayectoria del Museo del Carnaval de Florianópolis, institución pública creada por la Ley Municipal nº 4810 de 22 de diciembre de 1995, desde su formación hasta su abandono y desmantelamiento por el poder público a partir de fuentes periodísticas y entrevistas realizadas. Identifica elementos básicos de la historia de los eventos carnavalescos en la ciudad, entre bailes, llamadas, procesiones y escuelas de samba, con el propósito de demostrar el valor cultural de estas expresiones. Defiende la recomposición del Museo y sus colecciones, destacando la importancia de la memoria y del patrimonio del Carnaval para el bienestar, para la formación de la identidad y para el ejercicio de la ciudadanía de la sociedad de Florianópolis, SC.

KEYWORDS: Museo del Carnaval de Florianópolis. Ayuntamiento de Florianópolis. Procesiones carnavalescas. Escuelas de samba. Patrimonio cultural.

¹ Bacharel em Museologia pela Unirio (2007) e graduando em Letras-Português pela UFSC (2016-) Técnico em Assuntos Culturais-Museologia no Museu Victor Meirelles/Ibram (Florianópolis, SC). Contato: rafaelmunizdemoura@gmail.com.

² Doutora em História Social (UFSC), especialista em Patrimônio Cultural Funerário, presidente da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC). Contato: elisiana.castro@yahoo.com.br.

³ Doutora em História (UDESC, 2018), Analista de Cultura na Gerência de Patrimônio Imaterial da Fundação Catarinense de Cultura. Contato: lisandramacedo@hotmail.com.

⁴ Bibliotecário, Mestre em Educação e Cultura, Coordenador Técnico da Hemeroteca Digital Catarinense/Biblioteca Pública de Santa Catarina. Contato: alzemimachado@gmail.com.

⁵ Doutoranda em História (UDESC), mestra em Ensino de História (UFSC, 2016) e graduada em História (UDESC, 2010). Professora de História na Escola de Ensino Básico Professora Laura Lima (Florianópolis, SC). Contato: fabiollafalconi@gmail.com.

⁶ Arte educador, artista plástico, graduando em Gestão Ambiental, criador do Museu do Lixo de Florianópolis, Educador Ambiental da COMCAP – Secretaria do Meio Ambiente/Prefeitura Municipal de Florianópolis, SC. Contato: neiciclagem@hotmail.com.

⁷ Licenciada em História (UDESC, 2019), mestranda em Design de Vestuário e Moda (UDESC). Diretora de Carnaval da escola de samba Embaixada Copa Lord (Florianópolis, SC). Contato: amandanicoleit@gmail.com.

O QUE SERÁ DO MUSEU DO CARNAVAL DE FLORIANÓPOLIS?

O percurso do Museu do Carnaval de Florianópolis

A Lei Municipal 4810 de 22 de dezembro de 1995⁸ cria o Museu do Carnaval de Florianópolis como órgão vinculado à Secretaria Municipal de Turismo, Cultura e Esportes, dependente de suas dotações orçamentárias em rubrica própria. A lei prevê um museu especializado em fantasias, documentação e memória visual e sonora do Carnaval de Florianópolis, tendo como sede o Auditório do Portal Turístico, localizado próximo à ponte Hercílio Luz.



Figura 1 – O carnavalesco Dico junto à coleção do Museu do Carnaval

O acervo, formado em grande parte por fotografias históricas e fantasias de desfile e de concursos realizados em salões de clubes da cidade, foi organizado já nos anos seguintes à publicação da lei, em especial por doações realizadas pelos carnavalescos Oswaldo Gonçalves (conhecido como Dico – Figura 1), Carlos Magno

⁸ Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/f/florianopolis/lei-ordinaria/1995/481/4810/lei-ordinaria-n-4810-1995-cria-o-museu-do-carnaval-de-florianopolis-e-da-outras-providencias-1995-12-22-versao-compilada>

e Nilson Nelson Machado (famoso Duduco)⁹. O envolvimento dos carnavalescos para a formação do Museu do Carnaval de Florianópolis, artistas que detêm certo prestígio e status social nas escolas de samba, como responsáveis pelo desenvolvimento do enredo, pelo desenho das fantasias, pela concepção das alegorias e, ainda, a coordenação dos trabalhos no barracão, é significativa para pensarmos a circunscrição do projeto, que tinha como principal idealizador outro carnavalesco, o Luiz Carlos Sant'Anna.

Duas perguntas, em retrospectiva, orientam hoje as dúvidas sobre o então projeto da Prefeitura de Florianópolis: a vontade de memória sobre o carnaval se faz também como uma vontade de memória sobre si mesmos, individualizadas nos participantes do projeto, em que se registrem trajetórias pessoais na história do carnaval da cidade? Ou, ainda, haveria na comunidade do carnaval uma percepção de que a responsabilidade em salvaguardar sua história está diretamente relacionada a hierarquias institucionais, seja das escolas de samba ou do poder público? Acreditamos que tais questões apontem caminhos para que se possa compreender a descontinuidade do projeto do museu que, como pretende-se demonstrar, a tensão histórica entre poder público e as festas carnavalescas em Florianópolis conforma um complexo jogo de negociações e embates políticos.

Uma série de objetos (estandartes, troféus, desenhos e quadros e registros orais e visuais) constituíam o acervo do Museu, com destaque para o primeiro Estandarte da Sociedade Carnavalesca Tenentes do Diabo, de 1935, além de medalhas do campeonato de 1966 e o estatuto da agremiação. Um surdo datado de 1940, da Escola Protegidos da Princesa, e fotografias da Porta-bandeira Maria Cristina Figueiredo, a única que desfilou por todas as Escolas de Samba e obteve nota 10 em todos os desfiles, além de desenhos e croquis do artista e carnavalesco Carlos Magno, e a coroa e a fantasia do último desfile do rei momo Hilton Silva, o popular “Lagartixa”, que durante 56 anos comandou a folia carnavalesca, enriqueciam o acervo¹⁰.

⁹ Disponível em

<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&uf=1&local=&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=207490&blog=583&coldir=1&topo=3994.dwt>

¹⁰ AN Capital. Florianópolis, 21 de janeiro de 1996.

Aliás, “Lagartixa” empresta o nome ao Museu, e que contou com uma placa comemorativa de inauguração (figura 2) – que peregrinou por anos pela cidade em busca de casa para chamar de sua. Inicialmente no Portal Turístico (figuras 3 e 4), circulou pelo Teatro da Ubro, por uma exposição em homenagem aos 50 anos do carnavalesco Dico realizada no Museu Histórico de Santa Catarina, pela Casa de Câmara e Cadeia, onde ficou alguns meses em uma exposição sobre o Carnaval, e pela Câmara de Vereadores. Foi na Câmara de Vereadores que o acervo teve seu pior momento: como o local estava fechado, moradores de rua ocuparam o espaço para usar como moradia; o acervo sofreu com enorme desgaste pelas péssimas condições climáticas, pela sujeira de alimentos e até mesmo por dejetos humanos.



Figura 2: Placa confeccionada para a inauguração do Museu do Carnaval de Florianópolis

O acervo também chegou a ser exposto no templo maior das escolas de samba de Florianópolis, a Passarela do Samba Nego Quirido, em uma das salas anexas à Administração da Passarela. Ali as fantasias, troféus, estandartes e fotografias de diversos períodos do Carnaval de Florianópolis ficaram por pouco tempo acessíveis

ao público e, por iniciativa esporádica de ação cultural e formativa, um curso profissionalizante de restauro de fantasias chegou a ser ministrado no local.



Figura 3: Peças do Museu em exposição em sua sede no Portal Turístico (Reprodução ANCapital, 21.01.1996).



Figura 4: Uma das peças expostas no Museu: "As Fêmeas", de Dirce Ramos, que ganhou o 1º lugar no Baile Municipal do Clube 12 de Agosto, em 1994. (Reprodução ANCapital, 21.01.1996).

O destino seguinte do acervo foi o Museu do Lixo, espaço criado pela empresa Companhia de Melhoramentos da Capital – Comcap, autarquia da Prefeitura de Florianópolis responsável pela prestação de serviços de saneamento ambiental e gestão integrada de resíduos sólidos, que havia sido solicitada a realizar a limpeza da Câmara de Vereadores. O Museu do Lixo, instalado em 25 de setembro de 2003, tem como objetivo reforçar conteúdos socioambientais sobre hábitos e consumos da sociedade a partir de uma coleção formada por diferentes objetos descartados como lixo. Parece extremamente simbólica a passagem da coleção do Museu do Carnaval pelo Museu do Lixo: por que motivos seu destino seria justamente um museu cuja coleção é formada por itens recuperados do lixo? Há uma identificação entre as coleções pela ideia do descarte ou abandono? Ou há alguma identificação sobre o interessante trabalho que fazem os mediadores do Museu do Lixo de discussão sobre a categoria de patrimônio às avessas, estruturada por uma memória reavivada após o desejo de esquecimento da sociedade?

O fato é que em 2012 uma nova lei – Lei Municipal 8844 de 20 de janeiro de 2012¹¹ – suprime a finalidade original do Museu do Carnaval mudando a redação para “poderão ser expostas no Museu obras, fantasias e documentos relacionados aos festejos carnavalescos realizados no estado de Santa Catarina” e transfere o endereço de sua sede para as “dependências da Passarela do Samba Nego Quirido”.

Valdinei Marques, educador do Museu do Lixo, comenta em entrevista que o acervo foi coletado à época pelo vereador Thiago Silva e equipe para ser levada à Passarela do Samba. Responsável pela conservação do acervo por vários anos em sua estada no Museu do Lixo, Valdinei conta que muitos itens se perderam por deterioração, vários outros precisaram de grandes intervenções de higienização e que ainda hoje mantém duas fantasias, deixadas para trás naquele momento:

As fantasias vieram dentro de saco preto de lixo, vieram com lixo dentro, sujas, manequins todos desmontados, troféu, tudo sujo. (...) Passou um tempo, a gente começou a mostrar pras pessoas que o Museu do Lixo acabou adotando ou acolhendo o Museu do Carnaval.¹²

¹¹ Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/f/florianopolis/lei-ordinaria/2012/885/8844/lei-ordinaria-n-8844-2012-altera-a-lei-n-4810-de-1995-e-da-outras-providencias>

¹² Entrevista realizada em 19 de novembro de 2018.

De acordo com Valdinei, havia nesse momento o interesse na criação de uma Cidade do Samba junto à Passarela do Samba, aos moldes da que existe no Rio de Janeiro, que incluiria o Museu do Carnaval. No ano de 2015, Joel Costa Junior, presidente da Liga das Escolas de Samba de Florianópolis (Liesf) concede uma entrevista ao jornal Notícias do Dia demonstrando o interesse na possibilidade real de criação da Cidade do Samba. No entanto, mais alguns anos se passaram e nenhuma medida foi efetivamente implementada.

Dos cursos de Desterro aos carros de som de Florianópolis: Sociedades e Blocos configurando carnavais à antiga

De acordo com Thais Colaço (1988), o Carnaval na então Desterro, em meados do século XIX, não passava despercebido pelo principal meio de comunicação na época – os jornais. Sendo sua principal fonte de pesquisa, Thaís discorre sobre como o Carnaval era noticiado e organizado. Mesmo sendo os jornais acessíveis apenas para as elites e comunidades letradas, os informes, responsáveis inclusive pela formação de opinião pública, defendia um carnaval politizado, sendo proibidas, portanto, quaisquer comportamentos que contrariavam a visão eurocentrada de civilidade e organização cultural das sociedades. Conforme salienta Débora Pires (2013), “Em Desterro, as elites consideravam que, para ser moderno, era preciso agir e consumir produtos culturais dos grandes centros da Europa”. Assim, entre a primeira e a segunda metade do século XIX se populariza o entrudo, que era dividido em duas partes: o entrudo familiar, que ocorria dentro das casas e entre familiares e amigos próximos, e o entrudo popular, que ocorria sobretudo entre a população de matriz africana que era, naquele período, escravizada. Por volta dos anos 1870 cresce a manifestação popular para substituição do Entrudo pelo Carnaval, que tinha como destaques as grandes sociedades, os cursos (cortejo com carros decorados, símbolo de modernidade e elitismo já no início do século XX), os bailes e as fantasias mais sofisticadas. Os jornais locais foram responsáveis por difundir a campanha. Ainda assim, o entrudo ainda se manteve, estando associado às manifestações do Zé Pereira e de pequenos blocos que desfilavam pelos principais pontos da cidade. Os limões de cheiro, as brincadeiras com água, lança-perfumes, foram divertimentos cada vez mais associados à população menos abastada e, por isso, de forma discriminatória, era tido como não-civilizado.

Por sua posição geográfica, Florianópolis ficava na rota de trânsito entre outras regiões e capitais, como Porto Alegre e a então capital do país, Rio de Janeiro, bem como países sul-americanos, como Argentina e Uruguai. Assim, o trânsito de pessoas, não só de outras regiões que chegavam até Florianópolis, como o movimento inverso, de artistas, músicos e outros profissionais que circulavam em outras regiões, permitiam o contato mais estreito com outras manifestações culturais. Já no início do século XX percebemos inovações tecnológicas que permitiram acesso mais rápido às notícias e comunicações, e assim, percebeu-se a influência e a popularização de gêneros musicais, moda, hábitos e as maneiras de “brincar carnaval”. Na primeira metade do século XX ainda temos os jornais como principais meios de comunicação. Neles, percebemos o aumento considerável de Blocos e Sociedades Carnavalescas que, no período de momo, eram destaques nas notícias de jornais como O Estado e a Gazeta. Assim, tomamos conhecimento, por exemplo, dos blocos mais populares entre as décadas de 30 e 40, como “Brinca quem Pode”, os “Bororós”, “Aí vem a Marinha”, entre outros. Também percebemos a presença de músicos militares (como a Banda da Polícia, que também animava a cidade com retretas com repertório de músicas populares de sucesso na época) nos blocos carnavalescos daquele período, graças às entrevistas concedidas para pesquisas, de compositores e baluartes do samba e do carnaval Florianopolitano, como Vidomar Carlos, Vicente Marinheiro e Josué Costa (MACEDO, 2011). Aliás, as experiências de vidas de personalidades ligadas ao carnaval da cidade, que nem sempre constam com destaque em jornais e periódicos elitistas, também compõem “outros cenários, outras vivências” que permitem entender a amplitude e a importância do Carnaval na vida e no cotidiano de muitas comunidades. Não à toa que muitas delas são homenageadas em Blocos como o Berbigão do Boca, que tem por destaque, a confecção de bonecos de personalidades carnavalescas já falecidas. Aldirio Simões, Nega Tide, Zininho, são apenas algumas personalidades que destacamos neste texto, homenageadas na forma de bonecos, que desfilam tradicionalmente na sexta-feira anterior ao final de semana consagrado à Momo.

A popularização dos blocos de sujo colore a cidade, sobretudo na tarde de sábado de carnaval, tanto no centro da cidade como nos bairros e praias. Blocos brincantes, blocos afro, Blocos que tem a pretensão de se formarem escolas de samba, blocos familiares, se destacam nos dias de carnaval. E as particularidades

de um “Carnaval Florianopolitano”, digno de ser valorizado e preservado em espaços museológicos, também passam pelos festejos que conservam as tradições dos “joga n’água” e brincadeiras com limões de cheiro, característicos dos antigos Entrudos. Destacamos aqui o Bloco do Zé Pereira, tradicional no Ribeirão da Ilha, cuja banda ainda está ativa e, ainda que não tenha mais o mesmo apoio logístico do poder público, com relação à realização do Carnaval Zé Pereira no Ribeirão da Ilha, ainda sobrevive através de apresentações em outros eventos carnavalescos, até mesmo em outras cidades. A banda se destaca pela execução das antigas marchinhas, sempre procurando acompanhar as tendências musicais e canções que se destacam nos carnavais mais recentes. Ali, temos a presença de personalidades de destaque já há muitos anos da Banda, como o Sr. Dedinha (Arnoldo Feliciano), que sempre destaca as memórias dos carnavais no Ribeirão da Ilha. Aqui, voltamos a destacar a importância da oralidade contada por pessoas que viveram e vivem os processos históricos que compreendem a relevância do carnaval em suas vidas. Vide as experiências da senhora Valdeonira Silva dos Anjos¹³, professora, artesã e carnavalesca, cujas vivências e confundem com a história do carnaval de Florianópolis, e que, assim como tantas outras personalidades, também merece destaque e valorização de suas histórias e de seus registros documentais, midiáticos e iconográficos, que pode compor, a partir de seu consentimento, o acervo do Museu do Carnaval. Destaque, também, para os próprios periódicos, muitos deles encontrados virtualmente pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, bem como acervo fotográfico que se encontra em instituições municipais como a Casa da Memória de Florianópolis.

Escolas de Samba para além do desfile: sociabilidades, políticas e práticas culturais

As áreas do Maciço do Morro da Cruz, que incluem o Morro do Monte Serrat e o Morro do Mocotó, começam a ser habitadas na primeira metade do século XX por uma camada social majoritariamente formada por negros descendentes de pessoas escravizadas, que atuavam no sistema artesanal e semi-industrial em

¹³ Recentemente houve um projeto contemplado em Edital da Fundação Catarinense de Cultura, intitulado “Valdeonira: oitentos carnavais”, que procura destacar aspectos da vida e das experiências carnavalescas desta personalidade que já se destaca como uma das mais importantes na valorização do carnaval Florianopolitano.

Florianópolis. Ambas comunidades receberam o afluxo de marinheiros advindos do Rio de Janeiro, removidos para o 5º Distrito Naval da Marinha, estabelecido por Decreto em 1942 e efetivamente instalado em Florianópolis em 1947¹⁴. Cristiana Tramonte comenta que o Carnaval em Florianópolis se desenvolve e se institucionaliza com a formação das primeiras escolas de samba, a Protegidos da Princesa em 1948 e a Embaixada Copa Lord em 1955, da união entre o samba produzido entre os negros pobres dos morros e a chegada de sambistas marinheiros cariocas, que trouxeram o modelo de desfile de enredo para Florianópolis¹⁵.

A formação das escolas de samba é simbólica para se pensar as negociações entre as comunidades e o poder público oficial deste período. Se na década de 1950 o Carnaval já reunia em Florianópolis múltiplas expressões de variados públicos e brincantes, em especial com os blocos carnavalescos de rua e os bailes das Grandes Sociedades (que já vinham comandando as folias de momo desde fins do séculos XIX na Ilha), reunindo gente de todas as camadas sociais, a marcada segregação étnica na cidade ainda mantinha – ou ainda mantém, considerando o postulado por Frederik Barth que “as fronteiras étnicas permanecem apesar das mobilidades”¹⁶ – uma divisão não só geográfica, mas uma drástica divisão de acesso a direitos, incluindo o preconceito e o estigma da cultura do samba e do carnaval pelas comunidades negras e pobres.

Assim, as primeiras escolas de samba são fundadas e organizadas em um processo de aplanamento de diferenças entre brancos e negros em busca de aceitação social e política. O próprio nome da escola de samba Protegidos da Princesa, que nada tem de negro ou popular, revela a proteção (ou tutela) da cultura carnavalesca pelo poderio oficial ou sob suas bençãos reais. E o carnaval ganha desfiles ordenados, com enredos sob crivo oficial do estado, em que passa a atuar a disciplina e o controle sobre os brincantes, migrando da festa exusíaca das ruas para o espetáculo oxalufânico das escolas de samba¹⁷. No entanto, é neste movimento permanente de dilatação das fronteiras étnicas com os brancos que o

¹⁴ Disponível em <https://www.marinha.mil.br/com5dn/historico>

¹⁵ TRAMONTE, Cristiana. p. 78.

¹⁶ BARTH, Frederik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. 2000. p. 26.

¹⁷ Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino no livro “Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas” (2018) um outro saber epistemológico, de base culturalista em perspectiva religiosa das “macumbas”, entre o que seria de ordem exusíaca (dionisíaca), de criação desregrada e embriaguez, e oxalufânica (apolínea), de retidão criadora com fundamento na ordem e nas regras. No entanto, percebem que não se estabelece uma contradição ou opostos, “pois Oxalufã pode ser exusíaco e Exu pode ser oxalufânico” (p. 115).

Carnaval, enquanto uma festa negra, religiosa e popular, tem nas escolas de samba uma nova forma de resistência.

Considerações finais

Há 27 anos a sociedade florianopolitana viu nascer um projeto de Museu do Carnaval que, apesar da ausência de investimento e contínuos impasses para sua manutenção, movimentou as comunidades em torno da reunião de bens culturais cuja materialidade, historicidade e sentidos evocam histórias particulares ou coletivas da festa, amplificando a importância das memórias e dos patrimônios do carnaval. No entanto, os descasos impetrados ao longo desse período nos levam a crer que para o Poder Público o carnaval não se configura como manifestação cultural “legítima” ou que não possui valores que denotem sua relevância social e cultural a ponto de se manter um museu com essa temática.

Encontramos em pesquisas e em acervos, no entanto, fontes e documentos que provam o contrário. Assim como em outras capitais, que têm no Carnaval uma das principais manifestações culturais e destaque nas instâncias econômicas, turísticas, e até mesmo políticas, Florianópolis mostra, ao longo de seus processos históricos, a presença de manifestações carnavalescas e personalidades que, por si somente, contrariam as visões reducionistas e elitistas que delegam às culturas populares papel secundário na formação, difusão e valorização das culturas da região sul.

É diante de um museu já inexistente – sem lugar e sem acervo, marcado pela ausência de pensamento crítico e reflexão – que se faz necessário recuperar as energias e reconstruir as bases para a efetiva institucionalização de um lugar de memória destinado ao saber-fazer do carnaval, que tantas e permanentes disputas enfrenta para seguir existindo. O atual destino do Museu do Carnaval de Florianópolis se soma ao triste enredo dos apagamentos culturais, contra o qual todas as festas, desfiles, cortejos e batuques de momo se endereçam e buscam evitar.

Enquanto perduram a indecisão e o desconhecimento das diferentes gestões da Prefeitura Municipal de Florianópolis eleitas ao longo dessas quase 3 décadas, a comunidade do Carnaval vem se movimentando em torno de projetos de memória altamente importantes para a manutenção e transmissão de suas práticas

culturais, porém ainda incipientes ou quase sempre descontinuados, pois não encontram apoio ou recursos destinados por demais organizações, como o Projeto Caeira 21¹⁸ e o Projeto Samba de Terreiro¹⁹.

Os patrimônios articulados tanto pelo extinto Museu do Carnaval quanto por esses e outros diferentes projetos de memória desvelam as tensões existentes em torno das festas carnavalescas, que se alocam nas disputas históricas (sim, de base social e racial) numa tendência de atravessamentos fronteiriços. O carnaval em Florianópolis, no entanto, não evidencia uma luta de contrários, tampouco um amálgama fluido e etéreo de misturas culturais: torna-se imprescindível que sejam percebidas as identidades culturais a partir de movimentos diacrônicos na história para melhor compreender as relações interétnicas em curso²⁰. Portanto, um museu dedicado a investigar permanentemente os processos que alimentam o fazer cultural e suas dinâmicas estabelecidas entre diferentes setores da sociedade se torna urgente e indispensável para uma sociedade viva, consciente e ativa no reconhecimento e valorização de suas próprias manifestações culturais.

REFERÊNCIAS

COLAÇO, Thais Luzia. **O Carnaval em Desterro (Século XIX)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciencias Humanas, Florianópolis, 1988.

GOLDMAN, Marcio. “Quinhentos anos de contato”: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. *Revista MANA*. 2015, v. 21, n. 3, p. 652.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **“Na tela da tv, no meio desse povo”**: os desfiles das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos. 2016.

¹⁸ Projeto de Inclusão Social criado em 1989 pela Arte Educadora Graça Carneiro. O Caeira 21 desenvolveu até 2014 diversas oficinas artísticas, culturais e esportivas com crianças, jovens e adultos, com base no conhecimento proporcionado pelos enredos e narrativas carnavalescas das escolas de samba.

¹⁹ O projeto Samba de Terreiro objetiva a preservação dessa manifestação cultural nascida nos terreiros, quintais de casa e das escolas de samba, e registrada principalmente em obras das décadas de 1930 a 1960. Vem realizando desde 2017 encontros entre sambistas da cidade para tocar e cantar sambas históricos e conversar sobre suas características musicais e contextos sociais de produção.

²⁰ GOLDMAN, Marcio. **“Quinhentos anos de contato”**: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. *Revista MANA*. 2015, v. 21, n. 3, p. 652.

Dissertação (Mestrado em História)– Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

MACEDO, Lisandra Barbosa. **TRADIÇÃO X INOVAÇÃO: patrimônio cultural e memória através dos repertórios musicais do carnaval Zé Pereira em Florianópolis** TRADITION X INNOVATION: memory and cultural heritage through musical repertoires in Zé Pereira Carnival in Florianópolis. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 230 - 240, 2011. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180303022011230>. Acesso em: 15 jul. 2022.

_____. **Ginga, Catarina: manifestações do samba em Florianópolis na década de 1930**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Estado de Santa Catarina.

PIRES, Débora Costa. **O carnaval e o entrudo na imprensa de Desterro durante o Império**. Comunicação - XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013

RASCKE, Karla Leandro. **“Divertem-se então à sua maneira”**: festas e morte na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Florianópolis (1888 a 1940). 2013. 228 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.

RIBEIRO, Bertha G.; VELTHEM, Lucia H. van. **Coleções etnográficas**: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). História dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Acendendo velas**: o exusíaco e o oxalufânico. In: _____. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. p. 113-119.

TRAMONTE, Cristiana. **A pedagogia das escolas de samba de Florianópolis**: a construção da hegemonia cultural através da organização do Carnaval. 1995. 301 f. Dissertação (Mestrado em Educação)– Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

Sites consultados

<http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/comcap/index.php>

<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC, blog.BlogDataServer, getBlog&uf=1&local=&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=207490&blog=583&coldir=1&topo=3994.dwt>

<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp>

<https://www.marinha.mil.br/com5dn/historico>

<http://www.acammocoto.org.br/sobre-a-acam/a-comunidade.html>

TRÊS TEMPOS PARA O MUSEU DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO

Submetido em 08/07/2022
Aceito em 19/07/2022

Walter da Silva Pereira Junior¹

RESUMO: Este artigo apresenta um panorama das discussões sobre a formação de um museu para o carnaval carioca, no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1960 e 2010. A análise, ainda de caráter preliminar, contextualiza os diferentes projetos que reivindicaram a necessidade de criação de uma instituição daquela natureza para abraçar a preservação e difusão das memórias da folia. Explicitamos a historicidade das práticas e a rede de atores operando na formulação das iniciativas.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Carnaval. Memória. Projetos Institucionais de Memória.

THREE TIMES FOR THE RIO DE JANEIRO CARNIVAL MUSEUM

ABSTRACT: *This article presents an overview of the discussions on the formation of a museum for the carioca carnival, in Rio de Janeiro, between the 1960s and 2010s. The analysis, still of a preliminary nature, contextualizes the different projects that claimed the need to create an institution of that nature to embrace the preservation and dissemination of memories of the revelry. We explain the historicity of the practices and the network of actors operating in the formulation of the initiatives.*

KEYWORDS: *Museum. Carnival. Memory. Institutional Memory Projects.*

¹Graduado em História (UFRJ), mestre em Memória e Acervos (Fundação Casa de Rui Barbosa). Coordenador do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos. Email de contato: walterspjr@hotmail.com.

TRÊS TEMPOS PARA O MUSEU DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO

Introdução

Em 02 de dezembro de 2017, Dia Nacional do Samba, uma bonita festa foi organizada na Praça da Apoteose, ao final da Passarela Darcy Ribeiro, o popular Sambódromo, no Rio de Janeiro. Tratava-se da comemoração dos 30 anos de fundação do Museu do Carnaval e contou com a participação de representantes de órgãos das três esferas destinados ao fomento e preservação do patrimônio, entidades do movimento negro, sambistas e intelectuais de renome do samba, como Haroldo Costa e Rubem Confeti. Na festa, que teve ainda uma apresentação da Velha Guarda Musical da Imperatriz Leopoldinense e a benção do Afoxé Filhos de Gandhi do Rio de Janeiro, foram homenageadas personalidades que contribuíram para a construção do Museu, inaugurado originalmente em 1987 ou, no caso das falecidas, seus descendentes diretos².

O ato, mais do que uma simples celebração, marcava a retomada das atividades do Museu do Carnaval, com a expectativa de que ele fosse reinaugurado no ano seguinte, 2018. Dessa forma, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro da gestão do prefeito Marcelo Crivella buscava marcar uma continuidade entre o projeto anteriormente existente, encerrado nos anos 90, e a iniciativa que se procurava reanimar. No entanto, ao contrário dos anseios expressos por diversos personagens envolvidos no ato, o Museu não foi reinaugurado no ano previsto e o debate sobre o equipamento público municipal desapareceu do horizonte.

Na história recente da preservação de bens culturais do Rio de Janeiro, poucos assuntos são tão cheios de idas e vindas quanto a constituição de um museu para o carnaval carioca³. Nessa verdadeira “novela”, com tramas e subtramas, expectativas e decepções, encontramos uma trajetória tanto de continuidades quanto de descontinuidades entre projetos que se constituíram com

² IPHAN-RJ. 30 anos do Museu do Carnaval. Youtube, 21 dez 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9AqgjabDC9A>>. Acesso em 20 jun.2022.

³ O gentílico *carioca* refere-se àquilo que é próprio da cidade do Rio de Janeiro; e ainda que existam agremiações carnavalescas de fora da cidade a desfilar na capital do estado que, portanto, sejam objeto desse processo de salvaguarda, a discussão sobre o museu esteve fundamentalmente ligada ao âmbito municipal.

a missão de preservar memórias sobre a folia usando a categoria. Este trabalho parte da constatação de que há um desconhecimento sobre o passado das práticas de musealização⁴ do carnaval carioca. Portanto, o objetivo principal deste artigo é traçar um panorama acerca das iniciativas debatidas publicamente com vistas a constituir um museu do carnaval, sediado no Rio de Janeiro, entre a década de 1960 e o ano de 2017. A análise tem caráter inicial, o que significa que os apontamentos aqui coligidos deverão ser objetos de pesquisas posteriores que alarguem a reconstituição realizada, bem como de investimentos teóricos que a problematizem. A contribuição que se pretende ofertar é a de colocar em perspectiva histórica a própria constituição do campo da construção e preservação de memórias do carnaval do Rio de Janeiro.

A análise indica a existência de uma rede de atores, sobretudo de intelectuais mediadores ligados a entidades representativas do samba e do carnaval do Rio, atuando nessas articulações. Não buscamos linearidade entre as ações e, pelo contrário, a pesquisa preliminar denota camadas de projeções de museus que se sobrepõem e eventualmente se repelem. O artigo busca aclarar a maneira como o assunto é reinterpretado no debate público da cidade conforme interesses de grupos específicos. No trabalho, utilizamos como fontes, primordialmente, jornais e revistas que cobriram os eventos, bem como memórias de personagens dos episódios e documentos do arquivo pessoal de Hiram Araújo, dirigente do carnaval carioca.

Anos 60: o Museu do Carnaval do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e outras iniciativas

A ferramenta de busca da Hemeroteca Digital, da Fundação Biblioteca Nacional, é um interessante termômetro para se medir o aparecimento e a evolução de expressões no noticiário coberto por jornais e revistas. A procura pela expressão “Museu do Carnaval” nas seis primeiras décadas do século XX (1900-1959), em jornais do Rio de Janeiro, não logra nenhum resultado que verse sobre uma proposta concreta de instituição com aquelas características. De modo

⁴ “Segundo o sentido comum, a musealização designa o tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo de museu (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 56).

diverso, nos anos 60 a expressão aparece de forma recorrente no debate dos periódicos.

Já em 1961, o então diretor do Departamento de Turismo do Estado da Guanabara, Victor Bouças, anunciava que os “balangandãs” de Carmem Miranda, relegados a um porão da Rádio Roquette Pinto, iriam para um futuro Museu do Carnaval Carioca⁵, fato que tornou a aparecer em notícias seguintes. Daí em diante o assunto parece ter empolgado diversos personagens. Ao saber que a cidade mineira de Ouro Preto criaria um Museu de Carnaval, a jornalista Eneida, em artigo de abril de 1962⁶, reclamou que o verdadeiro lugar dele seria no Rio de Janeiro. Na coluna da semana seguinte, a cronista informou que já circulava na Guanabara a notícia de que o escultor Matheus Fernandes⁷ gestava a ideia de um museu com aquele propósito⁸. No final desse mesmo ano, a plataforma política do candidato a deputado estadual Arlindo Pinho, do Partido Socialista Brasileiro, defendia “a criação do Museu do Carnaval, expondo suas origens e evoluções” como forma de incremento da atração turística municipal ao lado de um Museu do Esporte e da legalização do jogo do bicho⁹.

No início de 1963, veio a público a informação de que a Editora Bloch destinaria um andar de sua sede, que estava sendo construída no bairro da Glória, para um museu da folia. Ao que tudo indica, esse e o projeto do mencionado Matheus corriam em paralelo: Evandro de Castro Lima, famoso destaque dos desfiles de fantasias do Theatro Municipal, afirmou que o museu de Fernandes seria “patriótico, turístico e muito mais rico do que os museus europeus”¹⁰. Em falas a colunas que cobriam o carnaval, outros personagens dos

⁵ TRIBUNA DA IMPRENSA, 22 ago. 1961. “Turismo fica com o que a baiana tinha”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

⁶ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 05 abr. 1962. “Encontro matinal (Eneida). Museu do Carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

⁷ Escultor com notoriedade na cidade, foi professor da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor de estátuas famosas na cidade, como o “Monumento aos Campeões do Mundo”, inaugurado em 1960 e situado em frente ao portão principal do estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro. DIAS, Vera. *Catálogo: Aos Campeões do Mundo - Bellini e outros. Rio de Janeiro*. Disponível em <<http://inventariadosmonumentosrj.com.br/iMENU=catalogo&iCOD=874&iMONU=Aos%20Campe%C3%B5es%20do%20Mundo%20-%20Bellini%20e%20outros>> Acesso em 27 jun. 2022.

⁸ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 11 abr. 1962. “Encontro matinal (Eneida). Museu do Carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

⁹ O SEMANÁRIO, 27 set. 1962. “Arlindo Pinho: defesa intransigente do povo”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁰ CORREIO DA MANHÃ, 31 mar. 1963. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

desfiles afirmaram que doariam suas fantasias: Clovis Bornay ao “Museu do Carnaval Antigo da Editora Bloch” e Margaritha Marie Ventre ao “Museu do Carnaval Carioca”¹¹. Ainda em março daquele ano, o Diário de Notícias afirmou que Matheus Fernandes havia sido escolhido pela Secretaria de Turismo para “tocar” o Museu do Carnaval¹². Como se vê, dois anos depois o projeto de um museu de carnaval ligado ao poder público tornou a aparecer, dessa vez com a indicação de um nome para a sua gestão.

Ao longo de fevereiro e março de 1964, o vespertino A Noite encampou a ideia da criação de um museu destinado ao tema, estampando-a de forma seguida em matérias que contaram com a opinião de figuras variadas, como ex-Rei Momo do Rio Joaquim Menezes¹³ e o acadêmico Josué Montello¹⁴. Nas reportagens do jornal, pela primeira vez uma pessoa ligada ao campo museal foi convidada a dar sua opinião: Stela Pacheco Werneck, diretora do Museu do Theatro Municipal reconheceu que a ideia era “interessantíssima” e demandaria muitas pesquisas para “abranger todas as suas diferentes fases”¹⁵. No entanto, a paternidade da ideia foi contestada por Matheus Fernandes, que em matéria do próprio jornal reclamou para si a autoria, segundo ele sugerida em carta à Revista Manchete (da Editora Bloch) em 12 de março de 1962 e registrada em 09 de abril do mesmo ano. O jornal defendia-se a partir do próprio título da pequena nota: *A Noite e o Museu do Carnaval: Não se usurpa uma ideia se esta nunca foi divulgada*. Não deixa de causar surpresa o argumento de A Noite: como vimos, a ideia de Matheus circulou entre jornais e personagens da folia desde o ano anterior. O vespertino encerrou o texto reconhecendo a legitimidade do projeto de Fernandes e da Bloch, no entanto explicou que a publicação não almejava roubar a ideia e tampouco trabalhar para instalar o referido museu, apenas sensibilizar as autoridades guanabarrinas sobre a necessidade de um museu do carnaval que, segundo eles, deveria ser público e

¹¹ Respectivamente JORNAL DO BRASIL, 28 fev. 1963 e CORREIO DA MANHÃ, 28 fev. 1963. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

¹² DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 17 mar 1963. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

¹³ A NOITE. 06 fev. 1964. “Apoio unânime à criação do Museu do Carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁴ A NOITE. 27 fev. 1964. “Museu do Carnaval: é este o Museu que está faltando ao país - disse à NOITE o acadêmico Josué Montello”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁵ A NOITE. 07 fev. 1964. “Novos aplausos à ideia da criação do Museu do Carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

“oficial”, inaugurado como parte dos festejos do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro - a ser comemorado em 1965 - e não tocado por particulares¹⁶.

Já o projeto da Revista Manchete parecia caminhar – ao menos nas notícias estampadas pela publicação: três meses depois da polêmica, ela mencionou que “O quinto pavimento destina-se ao museu do carnaval. Ali estarão as fantasias de luxo premiadas nos bailes mais famosos da cidade”¹⁷. Ao que tudo indica, o prédio na Praia do Russel só foi inaugurado em 1967, e ainda em janeiro daquele ano a revista mencionou que na construção haveria um andar destinado ao museu do carnaval¹⁸. Não temos notícia de que esse projeto tenha se institucionalizado na sede da Editora, e é provável que a ideia tenha sido abandonada.

A assertiva lançada pelo jornal A Noite, em 1964, de que uma instituição museal para o carnaval deveria ser conduzida pelo poder público e não por particulares, ganhou corpo com a proposta de um museu do carnaval vinculado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. O MIS, como é chamado, foi criado no âmbito das comemorações do IV Centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro, em 1965. O principal artífice de seu surgimento foi o então governador da Guanabara, Carlos Lacerda. Desde o princípio de seu mandato, em 1960, Lacerda projetou a criação de uma instituição que fosse o braço cultural de sua ação política, especialmente em virtude da perda da capital para a recém-inaugurada Brasília. O político percebeu que um importante ingrediente de sua afirmação enquanto homem público passava pelo processo de criação de uma identidade regional carioca da qual ele seria o maior representante político. O MIS podia ser visto tal qual um monumento de exaltação ao Rio e à alma carioca como parte de sua estratégia política com vistas às eleições presidenciais de 1966, quando Lacerda se lançaria candidato a presidente do país, pleito abortado pela ditadura militar (MESQUITA, 2003; 2009).

A modernidade da iniciativa afirmava-se desde o princípio: o Museu seria um centro de documentação audiovisual, iniciativa pioneira mesmo em nível internacional. Um dos primeiros acervos incorporados foi um conjunto de vozes de personalidades mundiais preservadas pelo pesquisador e conservador italiano

¹⁶ A NOITE. 06 mar. 1964. “A Noite e o Museu do Carnaval: Não se usurpa uma ideia se esta nunca foi divulgada”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁷ MANCHETE. 13 jun. 1964. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

¹⁸ MANCHETE. 14 jan. 1967. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

Mauricio Quadrio, criador da ideia de um museu de imagem e de som, contratado pela gestão Lacerda. O caráter de um “museu regional carioca” era dado pela incorporação, por exemplo, de coleções de registros fotográficos de Augusto Malta e de Guilherme Santos que retratavam a ex-capital federal nas primeiras décadas do século XX. Figurava também em destaque o acervo do radialista, cantor e pesquisador Henrique Foreis, o Almirante, reconhecida figura do meio da música popular da cidade. O conjunto documental havia sido comprado pelo governo da Guanabara e englobava tanto o arquivo pessoal do personagem quanto itens do seu colecionismo (MESQUITA, 2009).

Inaugurado a 04 de setembro de 1965, poucas semanas depois um novo ator entrou em cena: Ricardo Cravo Albin, um jovem advogado convidado a administrar o novo Museu. Por sugestão do jornalista e musicólogo Ary Vasconcelos, foi instituído um colegiado consultivo denominado Conselho Superior da Música Popular, composto por jornalistas, pesquisadores e músicos de renome, responsável pela aprovação do projeto *Depoimentos para Posteridade*. Segundo Ricardo, a ideia foi inspirada no projeto de coleta de histórias de vida de músicos e cantores de *jazz* promovido pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, que ele conhecera algum tempo antes (COSTA, 2018). No MIS-RJ, a escolha dos entrevistados ficava a cargo da deliberação dos conselhos superiores: além do de música, foram criados outros dedicados, por exemplo, à literatura, ao cinema e ao rádio, dentre outros. Nesse período, a seleção dos depoentes recaiu sobretudo em figuras da música popular urbana carioca, notadamente do samba. De acordo com Cravo Albin, o propósito era registrar os depoimentos em um clima de informalidade, longe de um ambiente acadêmico. A iniciativa teve boa repercussão e ajudou a dar visibilidade ao MIS, que na ocasião encontrava sérias dificuldades para se estruturar em virtude do atraso nos repasses do Banco do Estado da Guanabara, entidade financiadora da instituição (*Ibidem*, 2018).

Em entrevista para a biografia de Ricardo Cravo Albin, a museóloga Maria de Lourdes Parreira Horta, que trabalhava no Museu naquela época, comentou o papel do diretor na formatação de uma certa imagem da instituição:

Lembro-me de Almirante, Chico Buarque, Cartola. Com as gravações, o MIS caiu nas graças do povo. As pessoas iam lá, o frequentavam, porque era um museu diferente, sem o aspecto

intimidador dos outros. Essa diferença nascia do assunto tratado, a música popular brasileira. **Não dá para ser besta fazendo gravações de MPB.** Registrando depoimentos dos sambistas da velha guarda. Foi um processo muito bonito. E devemos dar todos os méritos ao Ricardo (...) (apud COSTA, 2018) [grifo nosso].

Segundo essa ótica, a conversão do Museu em uma entidade menos vetusta, quando contrastada com os museus tradicionais, colaborou para que um museu de carnaval prosperasse a partir dele. Desde a instauração do *Depoimentos para Posteridade*, o grupo de intelectuais cariocas reunidos no Conselho da MPB do MIS - personalidades como Ary Vasconcelos, Sergio Porto, Ilmar de Carvalho, Eneida, Sergio Cabral, Lucio Rangel, Jacob do Bandolim e Jota Efegê, dentre outros – empenhou-se para formular as bases de um museu popular, ligado à escrita da história da música popular brasileira (MESQUITA, 2009). Logo, não era de se estranhar que o MIS-RJ abraçasse a formatação de um museu de carnaval.

Como já vimos, o propósito não era exatamente novo, já circulava pelo Rio de Janeiro e foi reivindicado por mais de um personagem. Segundo Cravo Albin, foi sua a ideia de criação do museu¹⁹ (COSTA, 2018). Em novembro de 1967, a implantação do Museu do Carnaval do MIS foi noticiada:

COMISSÃO - O Museu do Carnaval será dividido em alas; de documentos, de fantasias e tudo que diz respeito. Isabel Valença já doou a fantasia da Chica da Silva, que a tornou famosa. Para colher os objetos, Ricardo Cravo Albin resolve dividir a comissão em épocas: Eneida e Haroldo Costa cuidam dos primórdios do carnaval, José Ramos Tinhorão e Jota Efegê cuidam do carnaval de mil novecentos e trinta e quatro até mil novecentos e quarenta e cinco; Sérgio Cabral e Juvenal Portela, de mil novecentos e quarenta e seis em diante. A partir de hoje é feito o levantamento do carnaval. O Museu da Imagem e do Som nomeia também a comissão que estrutura a iniciação ao carnaval. É formada por Sebastiana Arruda, Antonio Barroso e Justo de Carvalho, todos especialistas dedicados ao carnaval. Os ranchos, frevos, as sociedades carnavalescas e as escolas de samba providenciam os objetos. Dão troféus, bandeiras e até cartazes. Ricardo Albin diz que os objetos ficam guardados no Museu e que os donos não perdem o direito a eles²⁰.

¹⁹ Em suas memórias, ele chega a citar o auxílio de Lígia Santos, professora e museóloga, filha do sambista Donga, na gestação do Museu. Por outro lado, silencia a participação de Sebastiana Arruda, essa, sim, membro da comissão-executiva. Tal fato nos leva a acreditar que Ricardo possa ter se confundido na menção: ambas foram intelectuais negras de importante atividade no Rio de Janeiro dos anos 60 e 70.

²⁰ JORNAL DOS SPORTS, 05 nov. 1967. “Museu do Carnaval, que até janeiro deve ser inaugurado”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

Como se nota, nesse esboço inicial mencionado pelo jornal, o projeto previa a doação, ou o empréstimo, de objetos que representassem agremiações recreativo-carnavalescas da cidade. Também explicitava a participação de um conjunto de personagens, todos ligados ao Conselho Superior de Música Popular do MIS-RJ, nos trabalhos de pesquisa e estruturação das linhas de acervo e atuação do futuro Museu. Ao que tudo indica, o pontapé da aquisição de itens deu-se poucos dias depois, quando o Império Serrano, escola de samba da zona norte carioca, doou bandeira, flâmulas, fotografias e um histórico da sua trajetória, e a expectativa era que o Museu do Carnaval fosse inaugurado em janeiro de 1968²¹.

De acordo com outra notícia do mesmo período, “O Museu do Carnaval está nos moldes do MIS. Terá a imagem através de fotografias, recortes de jornais e de revistas, e o som: discos e gravações das músicas carnavalescas, dos sambas-enredo e depoimentos de todos os fundadores de escolas de samba e outras entidades”²². Portanto, o caráter original do MIS-RJ, de preservar e difundir a memória por meio de registros audiovisuais, era aproveitado também para o congênere do carnaval. Assim como o *Depoimentos para a Posteridade*, o Museu do Carnaval instituiu o registro de entrevistas com figuras do carnaval carioca como parte da estratégia de constituição de um acervo original. O Catálogo de Depoimentos do MIS-RJ indica que, entre dezembro de 1967 e março de 1969, dezenas de representantes de escolas de samba, blocos, ranchos, sociedades, clubes e foliões famosos deixaram registradas suas trajetórias nos estúdios do Museu²³.

O ensejo da realização das entrevistas com as agremiações fez nascer um produto original. Além de gravar o depoimento dos fundadores e dirigentes das escolas de samba, o estúdio do MIS registrou alguns sambas de terreiro²⁴ e os

²¹ JORNAL DOS SPORTS, 07 nov. 1967. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

²² JORNAL DOS SPORTS, 17 out. 1967. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

²³ CATÁLOGO de depoimentos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. 2010. Acervo pessoal do autor.

²⁴ “Essencialmente diferente do samba de enredo, o samba de terreiro tradicional é aquele curto, de andamento médio, com a segunda parte mais contida e que prepara a virada da bateria para o retorno, animado, ao início” (LOPES, SIMAS, 2015, p.287).

sambas de enredo²⁵ entre os anos de 1960 e 1968. Passado o carnaval, as gravações da Estação Primeira de Mangueira, Portela, Acadêmicos do Salgueiro, Império Serrano, Unidos de São Carlos, Independentes do Leblon, Unidos de Vila Isabel, Unidos de Lucas, Mocidade Independente de Padre Miguel e Império da Tijuca foram compiladas no disco *As dez grandes escolas cantam para a posteridade seus sambas-enredo* (COSTA, 2018). Até aquele momento, não havia o costume de lançar discos com o repertório anual dos sambas de enredo, que então permaneciam restritos àqueles que frequentassem os ensaios das escolas. O *long-play* foi vendido, e com ele o MIS-RJ/Museu do Carnaval inaugurou uma ideia que prosperou, assumida daí em diante por sucessivas gravadoras comerciais.

Em contraste com as ideias de museu de carnaval que circularam pelo Rio na primeira metade da década de 60, o projeto do MIS buscou sua legitimação especialmente no meio do samba. Nesse processo, ganhou destaque a participação de Sebastiana Arruda, mulher negra e advogada ligada ao Clube Renascença, membro da comissão-executiva do Museu. Sempre mencionada pelos jornais como representante do Museu do Carnaval, a dirigente participava de eventos de escolas de samba, como o grito de carnaval do Unidos de Lucas, em dezembro de 1967; o concurso para escolha do 1º mestre-sala do Império da Tijuca, em fevereiro de 1968; e como uma das coordenadoras do espetáculo *Nem todo crioulo é doido*, no Teatro João Caetano, em junho daquele mesmo ano, patrocinado pelo MIS ²⁶.

Em dezembro de 1968, o jornal Correio da Manhã promoveu uma mesa redonda para discutir o turismo na Guanabara, que contou com a participação de Ricardo Cravo Albin. Na ocasião, o diretor executivo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro mencionou que o Museu do Carnaval estava todo planejado, mas tinha dificuldades de se institucionalizar, e aproveitou para pedir ajuda ao secretário de turismo, Levi Neves, presente ao evento. O funcionamento pleno da nova instituição parecia ganhar algum fôlego em fevereiro de 1970, quando o MIS se associou ao Conselho Superior da Associação das Escolas de Samba da Guanabara, indicando membros dessa instância para a comissão que iria instalar o futuro Museu. O Conselho era organizado por um regimento interno,

²⁵ "Modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredode uma escola de samba (LOPES, SIMAS, 2015, p.257)

²⁶ Respectivamente, A LUTA DEMOCRÁTICA, 06 fev. 1968; A LUTA DEMOCRÁTICA, 23/24 jun. 1968; TRIBUNA DA IMPRENSA, 18/19 nov. 1967. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

com objetivos e regras, e possuía um caráter similar ao da Academia Brasileira de Letras: contava com um número pré-definido de cadeiras, cada uma sob a égide de um patrono ou patronesse, todas figuras falecidas e reconhecidas como importantes para a história das escolas. Os integrantes do Conselho eram dirigentes, compositores e jornalistas, desde sambistas mais espontâneos até indivíduos letrados (PEREIRA JUNIOR, 2021). Na coluna que divulgou o fato, Cravo Albin mencionou que o Museu do Carnaval seria “dos mais econômicos”, que o MIS já dispunha de muitas gravações, músicas e filmes sobre o carnaval e que o prédio da Pretoria, na rua Dom Manuel, na Praça XV, estava sendo pleiteado junto ao governo do estado para a instalação dos Museus da Imagem e do Som, do Carnaval e Carmen Miranda²⁷.

Daí em diante, o debate retrocedeu e a iniciativa do Museu do Carnaval do MIS/RJ deixou de aparecer nos noticiários. Ricardo Cravo Albin, impulsionador do Museu naqueles tempos, deixou a direção da instituição em 1971, e, ao que tudo indica, com sua saída foi enterrado de vez o projeto. Digno de nota, apenas a informação de que o deputado Francisco Lomelino apresentou à Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, em 1977, a proposta de um museu para o carnaval com sede na capital do estado, noticiada como algo sem qualquer continuidade com o museu do MIS, ideia que parece ter adormecido nos escaninhos do legislativo fluminense ²⁸.

Anos 80: o Museu do Carnaval da Riotur

Os anos 80 colocaram em cena um importante personagem no debate sobre o museu de carnaval: Hiram da Costa Araújo, médico de formação e profissão, que desde a segunda metade dos anos 60 atuava como dirigente no meio do carnaval. Doutor Hiram, como era conhecido, foi um dos criadores da noção de “departamento cultural” em escola de samba, na Imperatriz Leopoldinense, na qual atuou entre 1967 e 1971. A partir de 1972, ligou-se à Portela, onde, além de diretor do departamento cultural, foi criador e desenvolvedor de enredos, desligando-se da agremiação após o carnaval de 1978. Até aquela ocasião, Araújo

²⁷ CORREIO DA MANHÃ, 23 fev. 1970, p.05. “Conselho das escolas premia melhores do carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

²⁸ JORNAL DO COMMERCIO, 24 mar. 1977. “Museu do Carnaval no Rio”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

construía uma trajetória multifacetada na qual diversos papéis eram desempenhados de forma paralela: também era articulista de jornais, pesquisador e escritor de livros sobre carnaval (PEREIRA JUNIOR, 2021). Durante toda a década de 1970, ele foi também assessor da Associação das Escolas de Samba da Guanabara (Aeseg)²⁹, responsável pelo departamento cultural da entidade representativa. Sua participação na Aeseg devia-se em muito à amizade e parceria intelectual com Amaury Jório, operoso dirigente, fundador e ex-presidente da Imperatriz Leopoldinense que assumiu a presidência da Associação em 1970 (*Ibidem*, 2021).

Jório faleceu a poucos dias do carnaval de 1980, e era conhecida, no meio do carnaval, sua sugestão de construção de uma passarela definitiva para o desfile das escolas de samba. Em entrevista concedida ao Jornal do Commercio em meados de 1975, ele descreveu o projeto, com suas dimensões e usos, mencionado como “estádio dos desfiles”. Amaury indicava que haveria a “instalação do Museu do Carnaval, velha aspiração de Arlindo Rodrigues”³⁰, figurinista e carnavalesco de escolas de samba. Como se vê, a ideia do museu era também atribuída a mais um personagem do meio e, nessa nota dos anos 70, esteve vinculada ao projeto de criação de um espaço permanente para os desfiles.

Retornando aos anos 80, segundo o já mencionado Hiram Araújo, a proposta do museu do carnaval reapareceu ainda no primeiro ano da década, no âmbito estadual:

Durante uma reunião no Conselho Estadual de Cultura, em 1980, o Sr. Álvaro Contrin, o “ALVARUS”, criticou a ideia de se criar mais um museu, pois segundo ele “o Rio de Janeiro é uma ilha cercada de museus”, frisando que o “Museu do Carnaval” era uma ideia ridícula, pois em sua opinião carnaval pode ser tema de exposição (ARAUJO, 2012, p. 42).

A ideia viria à tona novamente em 1981, quando o compositor João Roberto Kelly ocupava a presidência da Riotur, a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro. Uma comissão, da qual Araújo fez parte, foi constituída para se

²⁹ Com a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1975, a entidade é batizada de Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Aescrj).

³⁰ JORNAL DO COMMERCIO, 01 jun. 1975. “O estádio dos desfiles”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

estudar a viabilidade da estruturação de um museu dedicado ao tema, mas o assunto não ganhou o fôlego esperado na ocasião (ARAÚJO, 2003). Somente com o projeto do Sambódromo, a matéria tornou a ser debatida novamente:

Em agosto de 1983, ao ser apresentada a planta da Passarela do Samba, pelo professor Oscar Niemeyer, numa sessão plenária da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, o então presidente daquela casa, Alcione Barreto, pediu que fosse incluído nela o MUSEU DO CARNAVAL. A solicitação foi aceita e o Museu do Carnaval foi concebido, não com as clássicas linhas de um museu tradicional, mas com as modernas concepções de um centro de animação de audiovisuais como o 'Centro Beauborg' (Europa) e o 'Museu do Blue' (Mississippi), conforme sugeriu o professor Darcy Ribeiro (HIRAM, 2006 apud SOUZA, 2006, p. 39).

Em um dos seus livros, Araújo apresenta uma outra perspectiva do processo de gestação do Museu:

Em 1983, quando estava sendo feito o projeto do Sambódromo, o Prof. Darcy Ribeiro, então vice-governador, procurou Oscar Niemeyer e pediu que fizesse um Museu do Carnaval à semelhança de um museu multimídia, uma “caixa eletrônica” que ele havia visto em Nova York. (...) (ARAÚJO, 2012, p. 43).

Ficou definido que o Museu funcionaria em uma instalação própria na Praça da Apoteose, situada ao final da avenida de desfiles. As obras do espaço físico ficaram prontas ainda em 1984, mas a instituição não foi instalada. Os órgãos responsáveis - Secretaria Estadual de Ciência e Cultura, Superintendência de Museus da Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj) e Riotur - não se decidiam sobre a forma pela qual a entidade entraria em funcionamento (SOUZA, 2006). Hiram, naquele momento, prestava serviços à empresa pública de turismo da capital e agiu:

Incomodado com a inoperância dos museólogos, eu enviei no dia 25 de setembro de 1985 um documento à coordenação de museus da Funarj, propondo um projeto de funcionamento imediato do Museu do Carnaval. Nada aconteceu, e eu ainda criei inimizades, porque eles argumentavam que eu não era museólogo. Puro preconceito... (ARAÚJO, 2012, p. 43).

Na mesma publicação, Hiram forneceu mais alguns detalhes desse período, caracterizado em suas memórias como um momento de grande resistência à implantação definitiva da instituição:

Ao assumir a presidência da Riotur em 1986, o empresário Alfredo Laufer me procurou e perguntou: “Por que o Museu do Carnaval está abandonado, sem funcionar?”, eu respondi: “Porque os museólogos não são a favor de um museu do carnaval e nada fazem no sentido de funcioná-lo. Os equipamentos são caros e não procuram meios na iniciativa privada para buscar recursos, como o carnaval nunca esteve na cabeça deles, acontece essa realidade: um espaço parado apesar do valor artístico cultural”. Ele, então, retrucou: Faça-o funcionar, vou nomeá-lo Gerente do Museu do Carnaval. Não tenho verba para lhe dar, se vire” (ARAUJO, 2012, p.43).

Outra fonte indica que uma mobilização de servidores encabeçada por Vera Lucia Gonçalves Correia, funcionária lotada no gabinete do prefeito Saturnino Braga, cooperou para a nomeação de Dr. Hiram para o cargo³¹. A comissão de estruturação foi composta por Hiram, a própria Vera e outros profissionais, e a inauguração oficial ocorreu em 02 de dezembro de 1987 (PEREIRA JUNIOR, 2021).

A fase de implantação foi descrita também pela perspectiva de um outro ator já longamente vinculado à gestação de um museu para o carnaval carioca: Ricardo Cravo Albin, ex-diretor do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Em depoimento para sua biografia, o gestor mencionou que foi convidado por Darcy Ribeiro - que, além de vice-governador, conduzia a Secretaria de Cultura do Estado - para trabalhar como supervisor dos museus do Rio, em 1984, e em seguida como coordenador de eventos populares do Estado, em 1986. De acordo com ele, uma exposição com peças do enredo *O mundo é uma bola*, apresentado pela Beija-Flor de Nilópolis no carnaval de 1986, instalada numa movimentada estação de metrô no Centro do Rio de Janeiro teria sido o “pontapé” para o Museu do Carnaval:

O Museu do Carnaval foi outro projeto que imaginei chamado Museu do Carnaval nas Ruas e do qual resultaram duas monumentais exposições e fragmentos das escolas de samba (1985 e 1986) no

³¹ CORREA, Vera Lucia. [Correspondência]. Destinatário: Saturnino Braga. 18 dez. 1986. 1 carta. In: CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL/LIESA. Arquivos Dr. Hiram Araújo. Caixa D.

mezanino da estação Carioca do Metrô. Lembro-me de que Darcy, ao abrir a exposição de 1986, me abraçou emocionado e discursou: “Esses fragmentos das escolas de samba que aqui estão expostos com essa monumentalidade representam mais para mim que Museu do Louvre, porque isso é prova provada da solidariedade do povo carioca. Essas são as veias abertas da força criativa não de um mas de todas (CRAVO ALBIN, 2018 apud COSTA, 2018).

Conforme a concepção original, o Museu do Carnaval não foi pensado com a vocação de se tornar uma reserva técnica de fantasias e alegorias do carnaval. Segundo Doutor Hiram, seu diretor entre 1987 e 1989: “Nesse primeiro momento tivemos cuidados obsessivos de não ferir os objetivos do Museu com peças carnavalescas”³². Nesse período, a instituição montou exposições de fotografias e fantasias (emprestadas por agremiações carnavalescas), criou boutiques e espaços para recebimento de visitantes, realizou rodas de samba, lançamentos de livros e shows. Na concepção de Hiram, o espaço surgiu com a vocação de ser um “museu eletrônico”, aproveitando inovações tecnológicas ligadas à imagem e ao vídeo, sem a necessidade de deter coleções de objetos (SOUZA, 2006).

Se os idealizadores dessa nova versão do Museu não propunham a criação de acervos de indumentárias e adereços, por sua vez reinterpretaram uma prática do antigo Museu do Carnaval do MIS: o registro de entrevistas com personagens do meio do carnaval. De 1987 a 1990, foram gravados depoimentos em séries temáticas, como *Velha guarda*, *A presença da mulher no carnaval* e *Os carnavalescos*, com figuras ligadas às escolas de samba, como compositores, carnavalescos, ritmistas e dirigentes, e ainda cantores e compositores de música de carnaval da era do rádio. As entrevistas foram feitas em sessões públicas, divulgadas e noticiadas como eventos, nos moldes do que sempre fez o MIS carioca (PEREIRA JUNIOR, 2021).

Com a saída de Hiram, em 1989, assumiu a direção da instituição Vera Lucia Gonçalves Correia, que já atuava no Museu como integrante da comissão executiva. Jornalista de formação, conhecida no meio do samba como Verinha, ela era oriunda de Madureira, fora membro da diretoria da Portela desde a segunda metade dos anos 60 em diversas funções e possuía vasta experiência na área do samba. Talvez a primeira mulher negra a dirigir um museu público na cidade,

³² CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL/LIESA. Arquivos Dr. Hiram Araújo. Coluna Papo de Samba, Jornal Tranzas – O Centro de Informações do Carnaval [1992] ano certo, não indicado no item. Caixa M1.

Vera Lucia recorda-se de administrar o espaço por seis anos³³. Quando aceitou assumir, o Museu enfrentava fortes problemas de financiamento, conforme reconheceu ao Jornal O Globo, em outubro de 1989:

Mesmo admitindo a falta de recursos próprios, Vera Lucia comentou que o Museu continua avançando alguns passos, citando como exemplo a contratação da museóloga Eliane Teixeira, que veio da Secretaria Municipal de Cultura, com a missão de organizar o pequeno acervo do Museu, composto por fantasias, fotos e depoimentos gravados (apud SOUZA, 2006).

Segundo os jornais, a dificuldade de plena institucionalização continuou acompanhando o Museu do Carnaval da Riotur por toda a década de 1990 adentro, e sua atuação restringia-se a montar exposições temporárias sobre as escolas campeãs do carnaval.

Um elemento digno de nota dessa versão de Museu são as sementes lançadas, sobretudo por Hiram Araújo, para a constituição de um espaço de referências funcionando na instituição. Em alguns documentos e notícias entre os anos 80 e 90, o Museu aparece mencionado como “Centro de Memória e Animação do Carnaval/Museu do Carnaval”. De acordo com nosso levantamento, o “centro de memória” corresponderia a uma espécie de divisão de pesquisa, enquanto os outros setores estariam ligados às exposições e atividades recreativas (como shows e visitas). Hiram fez menção a essas atividades em coluna publicada em jornal não datado, mas certamente escrita após o carnaval de 1992, em virtude de elementos trazidos no texto. Afirmava que desde 1989 lutava pela oficialização do “Centro de Informações do Carnaval” na Riotur. O núcleo teria surgido quando da encomenda do projeto *Memória do Carnaval*, que redundou em um livro, de mesmo nome, publicado pela Riotur, em 1990, sobre a origem e trajetória do carnaval carioca, trabalho realizado por uma equipe de pesquisadores contratada pela empresa e chefiada por Hiram Araújo. No mencionado documento, o dirigente prossegue afirmando que a oficialização do setor não entraria em conflito com as atividades do Museu e, pelo contrário, poderia servir de subsídio às exposições temporárias:

³³ PORTELA CULTURAL. Verinha. Youtube. In: MEMÓRIAS DOS PORTELENSES, 10 novembro 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XXobnLyLfHU>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

Em pouco tempo o Centro de Informações do Carnaval se constituiu, como estava previsto, com a criação de um arquivo do carnaval, com documentos meus pessoais e de outras fontes. O livro começou a ser escrito e nosso setor de trabalho virou uma verdadeira consultoria de carnaval, servindo à empresa e aos inúmeros pesquisadores que nos procuravam³⁴.

Em manuscrito preservado no seu arquivo pessoal e intitulado *Projeto de implantação do Museu do Carnaval*, Hiram esboçou uma reestruturação do espaço, mencionando que estava “praticamente afastado há 2 anos da instituição”. Nesse documento já nomeia o setor de “centro de estudos e pesquisas” e, de acordo com ele, algo “inexistente na cidade, pode projetar o Museu do Carnaval como um importante veículo de informações apto a atender a demanda dos universitários, estudiosos e pesquisadores do carnaval”, que deveria surgir já em formato informatizado³⁵.

Ao que tudo indica, a institucionalização do projeto de Hiram estaria próxima de se concretizar por volta de 1997. Nota do Jornal do Brasil de agosto daquele ano, sob o título *Banco de dados sobre o carnaval* dizia: “Projetado para ser um arquivo virtual do maior espetáculo da terra, o Museu do Carnaval, em mais de 10 anos de funcionamento teve suas atividades restritas a exposições de fotos, alegorias e fantasias de desfiles passados”. A nota informa que, como um modo de se reaproximar da concepção original, o Museu inauguraria naquele dia o “Centro de Memória do Carnaval”, até então funcionando de maneira informal e atendendo pesquisas de “estudiosos e amantes do carnaval”. Citado como diretor do Museu, Hiram Araújo afirmou que “o acervo do Centro de Memória é o mais completo do Brasil. Com os arquivos informatizados, é possível encontrar registros que vão desde as primeiras manifestações carnavalescas dos desfiles de corsos, até chegar ao carnaval de hoje”³⁶. A iniciativa parece não ter tido vida longa: em janeiro de 1998, o Museu, que funcionava sob os arcos da Apoteose, no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, foi esvaziado para se tornar camarim e

³⁴ CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL/LIESA. Arquivos Dr. Hiram Araújo. Coluna Papo de Samba, Jornal Tranzas – O Centro de Informações do Carnaval [1992] ano certo, não indicado no item. Caixa M1.

³⁵ CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL/LIESA. Arquivos Dr. Hiram Araújo. Manuscrito Projeto de implantação do Museu do Carnaval [199-] década certa. Caixa O/P 1.

³⁶ JORNAL DO BRASIL. 04 ago.1997. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.

depósito de um show de rock (ARAÚJO, 2012). Após esse esvaziamento, em chamadas de jornais dos anos seguintes, o espaço destinado ao Museu aparece sendo utilizado para funções burocráticas ou apenas como ponto de referência.

Retomadas e retomadas dos anos 2000 em diante

Doutor Hiram atuou como assessor cultural da Liga Independente das Escolas do Samba do Rio de Janeiro (Liesa) e em 2001 foi efetivado como diretor-cultural da entidade representativa. Para a Liga, transferiu sua ideia de constituição de um centro de documentação do carnaval carioca. Uma das revistas oficiais da entidade, a publicação bianual *Ensaio Geral*, em agosto de 2003 trouxe pela primeira vez uma matéria sobre o Centro de Memória do Carnaval, nome que a iniciativa recebeu, que àquela altura estava em gestação. A matéria atribuía ao Centro a condição de herdeiro do extinto Museu do Carnaval - mencionado como a primeira tentativa de se criar um “centro de referência para o carnaval carioca” e que infelizmente não teria vingado a longo prazo -, lembrando que Doutor Hiram fora diretor daquela instituição. Na ausência do Museu, o Centro de Memória do Carnaval da Liesa vinha para preencher esse espaço, inclusive como depositário do seu acervo, que “(...) futuramente poderá ser objeto de convênio entre a Prefeitura e a Liesa”³⁷. De fato, foi isso que aconteceu: o acervo de fichamentos e documentos avulsos do setor de pesquisa e as transcrições das entrevistas com personalidades do carnaval foram incorporados pela instituição através dos esforços de Hiram Araújo (PEREIRA JUNIOR, 2021).

A abertura oficial do Centro de Memória do Carnaval em alguns andares do edifício da Liesa, na Praça Mauá, deu-se em 04 de agosto de 2004 e contou com a presença do então prefeito Cesar Maia. De acordo com a revista publicada pela entidade, no ato de inauguração o político parabenizou a Liga pela criação do espaço e projetou uma série de expectativas sobre o papel que o Centro poderia ocupar no campo cultural da cidade. Segundo ele, com o surgimento do CM, estava dado o primeiro passo para a recriação do Museu do Carnaval, cabendo, então, à Prefeitura, conseguir um galpão nas proximidades da Cidade do Samba

³⁷ CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL DA LIESA. Acervo Liesa. Revista Ensaio Geral - nº 11, 31/08/2003.

para abrigar a iniciativa³⁸. O empreendimento criado pela administração municipal com o intuito de abrigar barracões permanentes para as escolas de samba do grupo especial, reunidos em um único local, na Gamboa, zona portuária do Rio de Janeiro, estava em construção e foi inaugurado em 2006, sendo entregue à administração da Liesa³⁹. No entanto, no lançamento da pedra fundamental, em dezembro de 2003, a ausência do espaço destinado ao Museu foi notada por Araújo, que indagou o prefeito. Esse teria lhe dado a incumbência de procurar outro setor para o Museu dentro da Cidade do Samba, visto que o alcaide consideraria a iniciativa “imprescindível” (ARAÚJO, 2012).

Novo fato apresentou-se apenas em 2007, quando Capitão Guimarães, presidente da Liga, determinou que um barracão vazio servisse à ideia (*Ibidem*, 2012). Tal iniciativa parece ter animado Hiram a redesenhar o projeto no último livro que publicou. No trabalho menciona como ele seria: seus setores de recepção, interação, lazer, educação, as possíveis exposições e seus temas, e afirma:

Esse esplendoroso projeto, chamado Centro de Animação e Estudo do Carnaval, foi encaminhado à Prefeitura do Rio de Janeiro. Caso seja viabilizado será o maior museu de carnaval do mundo, superior ao Museu Internacional do Carnaval e de Máscara de Brinche – Bélgica. Esperamos que isso aconteça em breve, independente de partidos e plataformas políticas, pelo bem do nosso inestimável patrimônio cultural e do povo carioca (ARAÚJO, 2012, p. 46).

Acontece que nesse período já havia um novo “personagem” atuando: o núcleo que ele criara na Liga. Assim, Hiram propôs uma ação integrada entre os dois:

Os visitantes que não desejarem se fantasiar serão conduzidos ao andar superior (mezanino), onde existirá um “café-livraria”, com biblioteca especializada, salas com arquivos em vídeos, computadores para consultas de carnaval interligadas ao Centro de Memória do Carnaval da Liesa (...) (ARAÚJO, 2012, p. 46).

Existe nos *Arquivos Dr. Hiram* a cópia de uma carta digitada, sem data anotada, mas certamente escrita nesse contexto, do titular, dirigida a Ricardo

³⁸ CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL DA LIESA. Acervo Liesa. Revista Ensaio Geral, nº 13, 13/07/2004.

³⁹ O GLOBO. 06 fev. 2006. "Cidade do Samba é oficialmente inaugurada". Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/cidade-do-samba-oficialmente-inaugurada-4601315> Acesso em 25 jun. 2022.

Cravo Albin. Nela, Araújo narra ao amigo a história mencionada acima, do ressurgimento da ideia do Museu do Carnaval, acrescentando alguns fatos, como o apoio do secretário municipal de cultura, Ricardo Macieira, que teria determinado verbas para o projeto, e uma reunião com os arquitetos da Cidade do Samba, na qual transmitiu tudo o que desejava. Hiram escreveu para Cravo Albin buscando apoio para o projeto e finalizou a missiva da seguinte maneira:

A pressa foi apenas uma tática, porque, como você, estou cansado dos trâmites burocráticos. Tenho ainda em meus guardados um documento, assinado por você, do Museu da Imagem e do Som criando uma comissão organizadora para estruturar a iniciação do Museu do Carnaval, no dia 13-10-1967. Como você, já atingi a 6ª Fase do Calendário de Confúcio e não posso esperar mais. Quero usufruir dos direitos de comandar o Museu do Carnaval, com as mordomias que o cargo confere⁴⁰.

Também esse projeto do Museu do Carnaval na Cidade do Samba foi enterrado naquele momento. Hiram, um dos principais ativistas da discussão nas últimas três décadas no Rio de Janeiro, afastou-se da cena pública por razões de saúde. Aparentemente esquecido, o Museu do Carnaval, que funcionara um dia embaixo dos Arcos da Apoteose, foi rememorado pelo construtor da Passarela do Samba, em 2009. Aos 101 anos, em entrevista para o Jornal do Brasil, o arquiteto Oscar Niemeyer lamentou que o Sambódromo fosse subaproveitado: “A estrutura está lá, talvez precisem aproveitar melhor determinados espaços. O Museu do Carnaval, por exemplo, praticamente não existe. Não entendo por que não levaram a sério algo tão importante para a preservação de nossa memória cultural”⁴¹.

A notícia da restauração do Museu do Sambódromo reapareceu em 2017, conforme indicamos no início do artigo. Abandonado há quase duas décadas, em fins daquele ano o projeto ganhou corpo novamente pelas mãos de um outro grupo de intelectuais e gestores. À frente da Secretaria de Cultura do Município estava Nilcemar Nogueira, uma profissional que já atuava na área do patrimônio há alguns anos. Neta de Dona Zica e Cartola, eméritos sambistas ligados à Estação Primeira de Mangueira, ela foi uma das fundadoras do Centro Cultural Cartola,

⁴⁰ CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL DA LIESA. Arquivos Dr. Hiram Araújo. Carta a Ricardo Cravo Albin [200-] década certa. Caixa D.

⁴¹ JORNAL DO BRASIL. 21/22 fev. 2009. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.

entidade criada em 2001 para preservar a memória e o legado do compositor. Em 2006, o Centro encabeçou todo o processo de proposição e a pesquisa necessária para encaminhar o pedido de registro das matrizes do samba do Rio de Janeiro como patrimônio imaterial do Brasil junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o que foi acatado em 2007. A partir de 2013, o Centro Cultural Cartola foi convertido em Museu do Samba. Conforme artigo de Nilcemar e parceiras, essa ampliação do escopo de atuação da instituição deveu-se ao seguinte:

A preocupação com a valorização da história e memória de Cartola logo deu lugar a um novo anseio dos dirigentes e demais agentes envolvidos: desenvolver um espaço que lutasse pelo direito à memória do samba e dos sambistas, ressaltando a necessidade do protagonismo social desses agentes inclusive na construção das narrativas sobre o samba, que, quando registradas eram feitas majoritariamente por terceiros e não por quem cria e vivencia essa manifestação cultural (NOGUEIRA; MENDONÇA; SANTOS, 2019, p. 02-03).

Portanto, Nilcemar e seu grupo levaram para a Secretaria toda essa experiência na formatação de uma instituição de memória comprometida não só com a musealização de um bem, mas principalmente com a valorização do legado afro-carioca e a busca pelo reconhecimento da comunidade de origem. Ainda segundo as autoras, no trabalho mencionado acima:

Essa mudança institucional deriva ainda, dentre outras questões, da potencialidade de, ao se posicionar como instituição museológica, trabalhar mais fortemente a memória do samba como vetor de inclusão, como forma de poder e resistência. Reafirmar-se e posicionar-se enquanto Museu é, por excelência, uma decisão política que visualiza a relevância e o impacto social da salvaguarda de memórias e histórias do samba como força motriz da instituição (NOGUEIRA; MENDONÇA; SANTOS, 2019, p. 03).

A festa de lançamento da revitalização do Museu do Carnaval da Prefeitura, realizada em 02 de dezembro de 2017, Dia Nacional do Samba, foi registrada em vídeo pela Superintendência do Iphan do Rio de Janeiro, e nela foi maciça a

presença de sujeitos ligados ao universo do samba⁴². Diversos sambistas entrevistados manifestaram o entusiasmo com a revitalização do espaço, visto por muitos como um local de reconhecimento do povo que realiza o carnaval das escolas de samba cariocas/fluminenses. Em janeiro de 2018, o jornal O Globo noticiou obras de recuperação do prédio do Museu. Estimada em 2 milhões de reais, a revitalização começaria pelo teto da construção após o carnaval daquele ano, e a expectativa era de que o Museu fosse reaberto no primeiro semestre⁴³.

Ainda em dezembro de 2017, em matéria nomeada *Rio ganhará museus do Carnaval e da Escravidão*, o Valor Econômico analisou:

Foi turbulento o primeiro ano de governo para Nilcemar Nogueira, secretária municipal de Cultura do Rio. Expoente do mundo do Carnaval, a neta de Dona Zica e Cartola enfrentou orçamento reduzido e grita do setor pelo não pagamento dos R\$ 25 milhões previstos no Programa de Fomento do ano passado. Lançou apenas três editais, que, juntos, aportaram apenas cerca de R\$ 1,5 milhão. Também teve de lidar com posicionamentos públicos do prefeito do Rio, Marcelo Crivella (PRB), contra a apresentação da mostra “Queermuseu”, no Museu de Arte do Rio (MAR), e anunciando a escassez de recursos na área⁴⁴.

O projeto do referido “Museu da Escravidão”, a partir de amplo debate com intelectuais e o movimento negro, foi requalificado como o Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (Muhcab), um museu de território sediado no prédio da antiga Escola José Bonifácio, mas que contempla lugares como a Pedra do Sal, o Largo São Francisco da Prainha e o Cais do Valongo (NOGUEIRA, 2018). Em meio ao cenário de dificuldades descrito pela nota, o empenho da Secretaria de Cultura parece ter se voltado para que o Muhcab se tornasse uma realidade ainda durante o mandato de Crivella: os estudos iniciaram-se em 2017 e por volta de 2019 a primeira fase de implantação já se concretizava⁴⁵. A própria Nilcemar licenciou-se da Secretaria, em 2019, para dirigir o Instituto da História e da Cultura Afro-

⁴² IPHAN-RJ. 30 anos do Museu do Carnaval. Youtube, 21 dez 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9AqgjabDC9A>>. Acesso em 20 jun. 2022.

⁴³ O GLOBO. 19 mar 2018. “Museu do Carnaval deve ser reaberto no Dia Nacional do Samba. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/repinique/post/museu-do-carnaval-deve-ser-reaberto-no-dia-nacional-do-samba.html>. Acesso em 25 jun. 2022.

⁴⁴ VALOR ECONÔMICO. 15 dez. 2017. “Rio ganhará Museus do Carnaval e da Escravidão”. Disponível em <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2017/12/15/rio-ganhara-museus-do-carnaval-e-da-escravidao.ghtml>. Acesso em 25 jun. 2022.

⁴⁵ MULTIRIO. Museu da História e Cultura Afro-brasileira. Youtube, 07 outubro 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vgl0s_0XArQ. Acesso em: 25 jun. 2022.

brasileira (IHCAB), órgão ao qual o Muhcab passou a estar integrado. Por outro lado, o projeto de revitalização do Museu do Carnaval não ganhou a mesma força e foi abandonado naquela gestão. Nas eleições municipais de 2020, Marcelo Crivella não foi reconduzido ao cargo, perdendo o pleito para Eduardo Paes, ex-prefeito da cidade. Com sua posse em janeiro de 2021, Marcus Faustini foi empossado como secretário municipal de cultura, e nenhum plano de retomada do Museu do Carnaval foi anunciado.

Ao redigir este artigo, em junho de 2022, volta a circular a notícia de criação de um museu para o carnaval carioca encabeçado pela Liga Independente das Escolas de Samba. Segundo se pôde apurar, trata-se da retomada da proposta, já descrita anteriormente, contemplada no desenho inicial da Cidade do Samba de implementar o museu em um dos galpões do espaço. Uma fonte ligada à Liga indica a participação ativa na empreitada de Ailton Guimarães Jorge, o Capitão Guimarães. Figura conhecida no meio do carnaval, em sua gestão na entidade representativa é que foi criado o Centro de Memória do Carnaval da Liesa, idealização de Hiram Araújo (PEREIRA JUNIOR, 2021). Ainda que sem cargo direto na atual diretoria da Liga, Guimarães é dono de reconhecida influência no meio dos dirigentes das escolas de samba do grupo especial. Em março de 2022, ele já havia reaparecido para o debate público em entrevista ao podcast de Jorge Perlingeiro (atual presidente da Liga). Em dado momento do bate-papo, Capitão comparou a fragilidade do antigo Museu do Carnaval da Riotur com a longevidade do Centro de Memória, ativo desde 2001⁴⁶, usando a menção ao centro de documentação para reafirmar a atuação positiva que a entidade representaria no meio do carnaval.

O projeto será implementado? Quais serão as estratégias usadas pelo grupo para concretizar a ideia? Que tipo de museu do carnaval eles almejam construir? São novas/velhas perguntas a serem desdobradas nos próximos capítulos dessa novela que se arrasta “no ar” há seis décadas.

Reflexões e considerações finais

⁴⁶ SÓ SE FOR AGORA PODCAST. Capitão Guimarães conta tudo sobre o Carnaval do Rio e manda recado para a cúpula do samba. Youtube, 21 março 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vgl0s_0XArQ> . Acesso em: 25 jun. 2022

Conforme foi possível perceber, não faltaram planos e projetos de instauração de um museu para o carnaval do Rio de Janeiro ao longo dos últimos sessenta anos. Museus resultam de estratégias políticas, gestos e intenções e são fruto de processos de atribuição de valor e seus intrínsecos mecanismos de seleção, dominação, exaltação e censura (CHAGAS, 1996). É preciso abordá-los como objetos de sua época e, nesse sentido, podem ser interpretados a partir da formulação clássica lançada pelo historiador Jacques Le Goff acerca do “documento/monumento”. Para ele, todo documento é reflexo do seu tempo, visto que se trata de uma “montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram” (2003, p. 538). Já a condição de monumento é acionada quando se fala sobre “aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação.” (LEGOFF, 2003, p. 526). O autor considera que “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (2003, p.549). Também dessa maneira podem ser vistos os projetos de museus para o carnaval – tanto aqueles apenas imaginados quanto os que conseguiram algum grau de institucionalização:

Nessa perspectiva, os museus, tratados como documentos/monumentos, são bem mais do que os objetos neles exibidos. Têm sua própria história e podem nos dizer muito sobre a época em que foram construídos, bem como sobre as épocas subsequentes, que se foram sobrepondo ao momento inicial de criação (MESQUITA, 2003, p.205).

Como vimos, algumas iniciativas ficaram só no papel – caso do projeto de Matheus Fernandes e da Editora Bloch. A partir do final de 1967, o Museu da Imagem e do Som do Rio, um equipamento público ligado ao governo do estado da Guanabara, encampou a ideia em um período de intensa atividade cultural da instituição. O planejamento desse museu começou pela formação de um acervo específico: depoimentos de personagens e instituições do carnaval carioca, em sintonia com a originalidade da própria proposta do MIS, um centro audiovisual destinado a formar coleções de vídeos e fonogramas que documentassem a história social e cultural do Rio de Janeiro (MESQUITA, 2003; 2009). Comparada à ideia de Fernandes, apenas ensaiada, essa iniciativa de fato “estreou”: contou com

o suporte dos membros do Conselho Superior da MPB do MIS, criou um produto relevante (o pioneiro LP de sambas de enredo) e articulou-se com o segmento das escolas de samba, em especial por meio da atuação de uma de suas gestoras, Sebastiana Arruda.

O contexto de elaboração do projeto desse museu de carnaval esteve fortemente articulado à essência do próprio Museu da Imagem e do Som carioca. Após a inauguração em 1965 e a posterior saída de cena de Carlos Lacerda e Mauricio Quadrio, formuladores iniciais da instituição, outra geração de personagens assumiu os destinos do Museu. A partir de 1966, as instâncias consultivas dos conselhos, sobretudo o Conselho Superior da Música Popular Brasileira, ganharam protagonismo na construção de uma nova conduta institucional do MIS, “tornando-o a partir de então inexoravelmente identificado com a música popular brasileira, notadamente o samba, cuja consolidação como um ‘orgulho nacional’ se deve, em grande parte, às ações empreendidas nessa época pelos conselheiros do Museu da Imagem e do Som” (MESQUITA, 2009, p. 138).

O empreendimento não pode ser visto isolado do debate sobre cultura popular, bastante ativo na década de 60. Data do final dos anos quarenta em diante a formatação de uma certa visão de folclore e cultura popular cujos marcos são a Campanha Nacional de Folclore (1947), a Campanha de Defesa do Folclore (1958) e a institucionalização do movimento por meio do Museu do Folclore, criado em 1958, ligado ao Ministério da Educação e Cultura. Ganhou relevo a atuação do etnólogo e pesquisador da cultura negra Edison Carneiro, um dos principais artífices das campanhas e primeiro diretor do Museu até sua demissão após o golpe civil-militar de abril de 1964 (GONÇALVES, 2018).

O carnaval carioca já havia entrado no horizonte de Carneiro, que passara a escrever sobre escolas de samba e ranchos. Crítico da falta de espontaneidade que os regramentos e concursos impunham a essas agremiações, ainda assim enxergava nelas expressões fundamentalmente populares e dinâmicas do folclore urbano (*Ibidem*, 2018). Edison foi autor da *Carta do Samba* (1962), documento resultado do I Congresso Nacional do Samba, série de encontros que contou com a participação de sambistas e pesquisadores como Ismael Silva, Aracy de Almeida, Almirante, Eneida e Sérgio Cabral, dentre outros. O próprio etnólogo reapareceu, a

partir de 1966, como membro do Conselho Superior da MPB do MIS (FERNANDES, 2015). Desse modo, não é possível ignorar que havia uma rede de atores se rearticulando ao redor de projetos institucionais ligados à cultura popular naquele período. A criação do *Depoimentos Para a Posteridade* pode ser vista como resultado dessas práticas e visões reelaboradas coletivamente pela gama de pensadores.

Todas essas visões compartilhadas atuaram para “preparar o terreno” do MIS como o local a receber o projeto de museu de carnaval, acima de tudo pela ação de um conjunto de intelectuais mediadores. Segundo Gomes e Hansen (2016), a condição mediadora das ações do intelectual distingue-se pela realização de práticas culturais feitas de maneira consciente, explícita e ampla, envolvendo a divulgação de conhecimentos e valores. Se a imagem do intelectual clássico esteve vinculada aos autores e inventores de conteúdo original, o mediador atuaria na divulgação ativa de saberes para um público amplo:

Como se poderá constatar pelos estudos aqui apresentados, esse intelectual muitas vezes ocupa um cargo estratégico numa instituição cultural, pública ou privada, numa associação ou organização política, ou atua desde um lugar privilegiado numa rede de sociabilidades, de onde protagoniza projetos de mediação cultural de enormes impactos políticos (GOMES; HANSEN, 2016, p. 33).

A rede de atores mencionada continuou atuando, anos depois, nos projetos dedicados ao museu do carnaval. Segundo vimos, Ricardo Cravo Albin figurou no grupo que animou a criação do museu dentro da passarela definitiva para o desfile das escolas de samba, inaugurada pela gestão Brizola para o carnaval de 1984. Nos relatos da gênese do Sambódromo, Darcy Ribeiro, vice-governador e secretário de cultura do estado do Rio de Janeiro, figura como o grande formulador da ideia, sobretudo por ocupar, naquela altura, funções que lhe conferiam capacidade de mobilização e de influência. Por outro lado, há indícios para afirmar que o projeto foi resultado de formulações coletivas, muitas vezes paralelas, já discutidas previamente de maneira intensa no meio do carnaval e da cultura do Rio de Janeiro.

Nesse contexto, a atuação política de outro personagem, Hiram Araújo, foi fundamental para colocar em prática o Museu subordinado à Riotur, instalado

num espaço de destaque ao final do Sambódromo, sob os Arcos da Apoteose e inaugurado em 1987. Segundo suas memórias acerca do período, a dificuldade de entendimento das possibilidades de um museu dedicado ao carnaval seria reflexo da mentalidade do campo museal da época, o que colaborou negativamente para a plena implementação do espaço:

Na ocasião nada aconteceu. Entretanto, a mentalidade atrasada que considerava o museu uma coisa velha e empoeirada, foi desmistificada por ocasião da I Trienal Internacional de Museus do Rio de Janeiro, acontecida no Hotel Copacabana Palace do Rio de Janeiro, no Dia Internacional dos Museus, em 18 de maio de 1987. Na ocasião, predominou a tese de Varine⁴⁷, o museu menos como depósito de bens e mais como catalisador de cultura, definido pela museóloga Fernanda Camargo (ARAÚJO, 2012, p.42).

Por outro lado, o Museu da Riotur reinterpretou alguns aspectos do Museu do MIS. O primeiro contava com o que se denominou “Conselho Consultivo”, uma mescla de sujeitos de “fora” do carnaval, como o escritor Afonso Romano de Sant’Anna, com pessoas de “dentro” e de perfis variados, como a porta-bandeira Vilma Nascimento, o patrono Castor de Andrade e o destaque Clovis Bornay. A lista contava com sessenta personagens, e os conselheiros eram entronizados em uma espécie de “academia brasileira de letras” com cadeiras e patronos. Tratava-se de uma reelaboração da mesma instância anteriormente utilizada no MIS e na Associação das Escolas de Samba da Guanabara: no Conselho Consultivo do Museu da Riotur figuravam, inclusive, personagens que passaram pelos espaços anteriores, como Ricardo Cravo Albin e Sérgio Cabral⁴⁸. Outra prática que aproximou os dois projetos foi a iniciativa do museu dos anos 80 de formar coleções de entrevistas com figuras do carnaval do Rio de Janeiro. Dessa forma, o Museu do Carnaval do Sambódromo fazia uma opção deliberada pela constituição de acervos audiovisuais, em clara sintonia com a prática inaugurada no Rio de Janeiro pelo MIS.

⁴⁷ Menção a Hugues de Varine, historiador e museólogo francês, ex-diretor do Conselho Internacional de Museus. CHAGAS, Mario. Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia* 5. Disponível em <<https://revistas.ulusoфона.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/248>>. Acesso em 28 jun. 2022

⁴⁸ JORNAL DO BRASIL. 26 jan. 1987. “Samba agora tem academia: Conselho do Museu do Carnaval toma posse em coquetel”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.

Conforme apontamos, mesmo após deixar a direção do Museu, Hiram Araújo continuou atuando junto à Riotur como pesquisador e formulador de projetos editoriais. Ele conseguiu criar informalmente um setor de estudos e referências que muito se beneficiou do seu material colecionado e das suas anotações. Dessa forma, um subprojeto foi esboçado no interior do Museu: a instituição que havia sido pensada para ser um “museu eletrônico” e interativo formara um setor de consultas que servia a pesquisadores. Naufragado o projeto do centro de documentação na Riotur, Araújo transferiu para a Liga Independente sua proposta. Maturado a partir de 2001 e inaugurado oficialmente em 2004, o Centro de Memória do Carnaval foi apresentado como o herdeiro natural do extinto Museu do Carnaval da Riotur, especialmente pela presença de Hiram e pelo fato de ter sido o legatário de parte do acervo de documentos do setor de pesquisas.

Finalmente, quando a ideia ressurgiu em 2017 foi pelas mãos do grupo encabeçado por Nilcemar Nogueira, criadora e gestora do Centro Cultural Cartola (2001), transformado em Museu do Samba, em 2013. O grupo responsável por planejar o Museu foi o protagonista da pesquisa e escrita do *Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro*, entre 2006 e 2007. O documento expressa a necessidade de criação de centros de documentação e memória nas próprias comunidades do samba e critica a falta de acesso aos acervos, pesquisas e levantamentos abrigados e realizados em “centros oficiais” ou por particulares (CENTRO CULTURAL CARTOLA; IPHAN, 2007). É impossível não confrontar tal diagnóstico à existência do CM do Carnaval da Liesa. Nilcemar e seu grupo possuíam essa experiência na lida com a preservação de bens culturais, e quando foi noticiado o relançamento do Museu do Carnaval, em 2017, havia a expectativa declarada da formação de um projeto que, inspirado no Museu do Samba, buscasse sua legitimação por meio de uma agenda afirmativa e integrada aos anseios do povo do carnaval.

Todos os projetos reformulados apontam para a construção social de uma memória coletiva do carnaval carioca, fenômeno compartilhado a partir das dinâmicas da vida coletiva, plena de ressignificações e mudanças constantes (POLLAK, 1992). A análise das trajetórias dos planos e projetos de museus do carnaval enquanto documentos/monumentos permite a “identificação das

diferentes condições de produção e a intencionalidade subjacente às estratégias políticas responsáveis pela constituição das coleções, ao longo do tempo e do perfil institucional do museu” (MESQUITA, 2009, p.205). Nessa perspectiva, é preciso reforçar que “Instituições criadas para preservar a memória têm sempre caráter político, na medida em que a memória é instrumento capaz de criar identidades, de produzir um discurso sobre o passado e projetar perspectivas para o futuro (HEYMANN, 2011, p.87)”.

Diferentes aspectos poderão ser desdobrados em trabalhos que analisem, de forma mais detida, os significados construídos sobre a categoria museu; que aprofundem as ações e estratégias utilizadas por cada um dos projetos; e que pesquisem as biografias dos envolvidos, dentre outros elementos. Um fator a ser estudado, por exemplo, é a preponderância atribuída no debate às escolas de samba em detrimento de outras manifestações carnavalescas. Finalmente, dentro do panorama que oferecemos, procuramos apontar para a historicidade da constituição do campo dedicado a formular projetos e políticas de preservação do carnaval, expressos, sobretudo, por meio do debate de um museu para a folia do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

Fontes:

Arquivos

CENTRO DE MEMÓRIA DO CARNAVAL DA LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO. Arquivos Dr. Hiram Araújo.

COLEÇÃO REVISTA ENSAIO GERAL. Rio de Janeiro: Centro de Memória do Carnaval da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, n. 11-13.

CATÁLOGO de depoimentos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. 2010. Acervo pessoal do autor.

Jornais

TRIBUNA DA IMPRENSA, 22 ago. 1961. “Turismo fica com o que a baiana tinha”.

Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 05 abr. 1962. “Encontro matinal (Eneida). Museu do Carnaval”.

Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 11 abr. 1962. “Encontro matinal (Eneida). Museu do Carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.
O SEMANÁRIO, 27 set. 1962. “Arlindo Pinho: defesa intransigente do povo”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

CORREIO DA MANHÃ, 31 mar. 1963. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

JORNAL DO BRASIL, 28 fev. 1963. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

CORREIO DA MANHÃ, 28 fev. 1963. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 17 mar 1963. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

A NOITE. 06 fev. 1964. “Apoio unânime à criação do Museu do Carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

A NOITE. 07 fev. 1964. “Novos aplausos à ideia da criação do Museu do Carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

A NOITE. 27 fev. 1964. “Museu do Carnaval: é este o Museu que está faltando ao país - disse à NOITE o acadêmico Josué Montello”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

A NOITE. 06 mar. 1964. “A Noite e o Museu do Carnaval: Não se usurpa uma ideia se esta nunca foi divulgada”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

MANCHETE. 13 jun. 1964. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

MANCHETE. 14 jan. 1967. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

JORNAL DOS SPORTS, 17 out. 1967. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

JORNAL DOS SPORTS, 05 nov. 1967. “Museu do Carnaval, que até janeiro deve ser inaugurado”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

JORNAL DOS SPORTS, 07 nov. 1967. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

A LUTA DEMOCRÁTICA, 06 fev. 1968. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

A LUTA DEMOCRÁTICA, 23/24 jun. 1968. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

TRIBUNA DA IMPRENSA, 18/19 nov. 1967. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

CORREIO DA MANHÃ, 23 fev. 1970, p.05. “Conselho das escolas premia melhores do carnaval”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

JORNAL DO COMMERCIO, 01 jun. 1975. “O estádio dos desfiles”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

JORNAL DO COMMERCIO, 24 mar. 1977. “Museu do Carnaval no Rio”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional.

JORNAL DO BRASIL. 26 jan. 1987. “Samba agora tem academia: Conselho do Museu do Carnaval toma posse em coquetel”. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.

JORNAL DO BRASIL. 04 ago.1997. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca. Nacional.

O GLOBO. 06 fev. 2006. "Cidade do Samba é oficialmente inaugurada". Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/cidade-do-samba-oficialmente-inaugurada-4601315> Acesso em 25 jun. 2022.

JORNAL DO BRASIL. 21/22 fev. 2009. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.

O GLOBO. 19 mar 2018. “Museu do Carnaval deve ser reaberto no Dia Nacional do Samba. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/repinique/post/museu-do-carnaval-deve-ser-reaberto-no-dia-nacional-do-samba.html>. Acesso em 25 jun. 2022.

VALOR ECONÔMICO. 15 dez. 2017. “Rio ganhará Museus do Carnaval e da Escravidão”. Disponível em <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2017/12/15/rio-ganhara-museus-do-carnaval-e-da-escravidao.ghtml>. Acesso em 25 jun. 2022.

Sites

DIAS, Vera. *Catálogo: Aos Campeões do Mundo - Bellini e outros. Rio de Janeiro*. Disponível em <<http://inventariadosmonumentosrj.com.br/iMENU=catalogo&iCOD=874&iMONU=Aos%20Campe%C3%B5es%20do%20Mundo%20%20%20Bellini%20e%20outros>> Acesso em 27 jun. 2022.

Vídeos

IPHAN-RJ. 30 anos do Museu do Carnaval. Youtube, 21 dez 2017. Disponível em.<<https://www.youtube.com/watch?v=9AqgiabDC9A>>. Acesso em 20 jun.2022.

MULTIRIO. Museu da História e Cultura Afro-brasileira. Youtube, 07 outubro 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vgl0s_0XArQ>. Acesso em: 25 jun. 2022.

PORTELA CULTURAL. Verinha. Youtube. *In: MEMÓRIAS DOS PORTELENSES*, 10 novembro 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XXobnLyLfHU>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

SÓ SE FOR AGORA PODCAST. Capitão Guimarães conta tudo sobre o Carnaval do Rio e manda recado para a cúpula do samba. Youtube, 21 março 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vgl0s_0XArQ> . Acesso em: 25 jun. 2022.

Bibliografia:

ASSMAN, Aldeia. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Editora Griphus, 2003.

ARAÚJO, Hiram. *A cartilha das escolas de samba*. Rio de Janeiro: Clube de Autores, 2012.

ARAÚJO, Hiram. *Memória do Carnaval*. Rio de Janeiro: Riotur, 1990.

ARAÚJO, Hiram. *Natal, o homem de um braço só*. Rio de Janeiro: Editora Guavira, 1975.

ARAÚJO, Hiram. JÓRIO, Amaury. *Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica Editora, 1969.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CENTRO CULTURAL CARTOLA; IPHAN. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba enredo*, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2022.

CHAGAS, Mario. *Museália*. Rio de Janeiro: J.C. Editora, 1996.

CHAGAS, Mario. Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia* 5. Disponível em < <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/248>>. Acesso em 28 jun. 2022.

COTRIM, Cristiane; COTRIM, Ricardo (org.). *Xangô da Mangueira: recordações de um velho batuqueiro*. Rio de Janeiro: Projeto Petrobrás Cultural, 2005.

COSTA, Cecília. *Ricardo Cravo Albin: uma vida em imagem e som*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.

DESVALLÊES, A., & MAIRESSE, F. Conceitos-chave de museologia. Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. Florianópolis: FCC, 2014.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade na Música Brasileira (1960-1970). *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos. v. 5, p. 467-494, 2015.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia S. Apresentação. In: GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia S. (org.) *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-37.

GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. *Anuário Antropológico*, v. 38, n. 1, p. 239-260, 19

fev.2018. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6883>. Acesso em: 25 jun. 2022.

HEYMANN, Luciana Quillet. Memórias da elite: arquivos, instituições e projetos memoriais. *Revista Pós Ciências Sociais*. São Luis. v.8, n. 15, p. 77-95, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

MESQUITA, Claudia. A trajetória de um “museu de fronteira”: a criação do Museu da Imagem e do Som e a identidade carioca (1960-1965). In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, v. 1, p. 11-305.

MESQUITA, Claudia. *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Faperj, 2009.

NOGUEIRA, N. Quebrando 200 anos de silêncio: a presença das memórias afro-brasileiras nos museus. In: COSTA, A. L. A.; LEMOS, E. B. R. (orgs.). *Anais – 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília, DF: Instituto Brasileiro de Museus, 2018. p. 298-305.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. *O maior espetáculo da terra: 30 anos de Sambódromo*. Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2015.

PEREIRA JUNIOR, Walter da Silva. *Hiram Araújo e a institucionalização de acervos no Centro de Memória do Carnaval da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro 2021.

SOUZA, de Maximiniano. *Centro de memória e animação do carnaval – Museu do Carnaval: o reflexo de uma memória em evolução!* 2006. Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Museologia) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARNAVAL VIRTUAL: O MAIOR ESPETÁCULO DA TELA ATRAVÉS DO MUSEU DA LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA VIRTUAIS – LIESV

Submetido em 02/07/2022
Aceito em 09/07/2022

Christian Gonçalves Vidal da Fonseca¹
Fernando Nilson Constancio²

RESUMO: A LIESV é a Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais. Foi criada por um grupo de aficionados em samba e carnaval, em 2002, e realiza seus desfiles desde 2003, intitulando-se como “o maior espetáculo da tela”. O artigo em questão visa debater a forma em que é construído os desfiles virtuais, bem como debater os desafios constantes presentes na iniciativa de construção de um museu virtual da LIESV (Liga das Escolas de Samba Virtual) para a preservação, divulgação e consulta desses desfiles. Para atingir determinado objetivo se faz necessário discutirmos e apresentarmos o funcionamento do carnaval virtual, assim como o trabalho com entrevistas e o debate acerca do museu virtual e suas estratégias de preservação.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval Virtual. Museu Virtual. LIESV. Escola de Samba Virtual. Acervo.

CARNAVAL VIRTUAL: EL MAYOR ESPECTÁCULO EN LA PANTALLA A TRAVÉS DEL MUSEO DE LA LIGA INDEPENDIENTE DE ESCUELAS DE SAMBA VIRTUAL – LIESV

RESUMO: LIESV es la Liga Independiente de Escuelas Virtuales de Samba. Fue creada por un grupo de aficionados a la samba y al carnaval, en 2002, y realiza sus desfiles desde 2003, autodenominándose como "el mayor espectáculo de la pantalla". El artículo en cuestión tiene como objetivo discutir la forma en que se construyen los desfiles virtuales, así como discutir los constantes desafíos presentes en la iniciativa de construir un museo virtual de la LIESV (Liga de Escuelas de Samba Virtual) para la preservación, difusión y consulta de estos desfiles. Para lograr un objetivo determinado es necesario discutir y presentar el funcionamiento del carnaval virtual, así como el trabajo con entrevistas y el debate sobre el museo virtual y sus estrategias de conservación.

PALABRAS CLAVES: Carnaval Virtual. Museo virtual. LIESV. Escuela Virtual de Samba. Colección.

¹ É mestre em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

² É mestrando em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

CARNAVAL VIRTUAL: O MAIOR ESPETÁCULO DA TELA ATRAVÉS DO MUSEU DA LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA VIRTUAIS – LIESV

O carnaval é uma manifestação multicultural, facetada por diversos meios e que desperta paixão nos quatro cantos do Brasil e do mundo, acompanhando-nos desde os primeiros anos de vida. Enquanto na escola se desenvolve os primeiros ensinamentos sobre as mais diversas disciplinas, na vida pessoal de um apaixonado por escola de samba, o amor e o entendimento sobre carnaval acompanham os outros ensinamentos da vida. Assim, a paixão cresce, seja no contato com a família, com os amigos ou anualmente assistindo fixamente os desfiles televisionados. Isso até nossos modus operandi serem dominados com o contato da tecnologia permitida através de uma fibra óptica, incapaz de ser visualizada a olho nu, a internet.

Como a internet trouxe mudanças em todos os âmbitos da sociedade e moldou as mais diversas relações de homens e mulheres em todo o mundo, no mundo do carnaval e dos desfiles das escolas de samba não poderia ser diferente. Foi assim que em uma noite, do ano de 2002, um grupo de pessoas se encontrou em um fórum na internet e decidiu fundar uma liga para o carnaval virtual. Nasce então a LIESV, a Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais, na qual nos debruçaremos para compreender sua funcionalidade e organização a seguir, com base nas informações dispostas no próprio site da liga carnavalesca³.

A Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais (LIESV) foi criada por um grupo de apaixonados pelo carnaval, no ano de 2002. A partir desta data, passam a organizar desfiles virtuais desde o ano de 2003, tornando-se assim, em 20 anos de desfiles realizados, “o maior espetáculo da tela”. A liga é formada por diversas escolas de samba virtuais, que estão presentes e fazem parte desse mundo carnavalesco dos mais diversos cantos do Brasil. Dentro da organização das escolas, para que o desfile aconteça destacam-se, sobretudo, as figuras do presidente, responsável por tomar decisões referentes ao carnaval da escola; o intérprete, pessoa responsável por dar voz ao samba enredo da escola de samba e que, nos últimos anos tem recebido especial atenção das escolas, que trazem gravações profissionais de estúdios do Rio de Janeiro e São Paulo com intérpretes consagrados

³ Para acessar as informações referentes a Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais, acesse: <https://www.liesv.com.br/site/>.

do carnaval físico; e, por último, destacamos a figura do carnavalesco, que tem, na maioria das escolas, função responsável por projetar o enredo da escola virtual assim como sua parte plástica (alegorias e fantasias). Outras funções também são importantes para o funcionamento das escolas de samba virtuais, nesse sentido destacamos aqui o compositor e o diretor de carnaval. João Salles Netto (2022, n.p), atual presidente da liga, em entrevista concedida para a realização deste artigo, ressalta a importância e a relevância da Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais (LIESV):

O carnaval virtual tem vários motivos que o tornam relevantes. O primeiro é a revelação de novos talentos para o carnaval do Brasil. Começaram aqui, ainda crianças e adolescentes, artistas que hoje são multi campeões do carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo. Marcus Ferreira, carnavalesco campeão na Viradouro em 2020, Lucas Milato, carnavalesco da Inocentes de Belford Roxo, Rodrigo Meiners, carnavalesco da Barroca Zona Sul, André Rodrigues, carnavalesco da beija flor, Jorge Silveira, carnavalesco da mocidade alegre e são clemente, Caio Araújo e Willian Tadeu, carnavalescos da Mocidade Unida da Mooca, Gabriel Haddad e Leonardo Bora, carnavalescos campeões na Grande Rio, Thiago Meiners e Claudio Mattos, compositores dos sambas campeões do carnaval na Mocidade 2017, Grande Rio 2022 além de mais dezenas de sambas ganhos tanto no Rio de Janeiro, São Paulo, Vitória-ES, Porto Alegre e etc. Todos estes começaram no carnaval virtual ainda jovens, alguns para se divertir, outros para desenvolver seus talentos almejando uma oportunidade no carnaval real e hoje são a realidade e referência no carnaval brasileiro. O segundo é para se divertir, brincar, fazer novas amizades, conhecer pessoas e adquirir conhecimento referente ao carnaval. O terceiro já vem como função social de inclusão, tendo na LIESV diversas pessoas com necessidades especiais que são abraçados por nossa comunidade e fazem da LIESV uma espécie de tratamento e forma de superar seus limites.

Durante o passar do ano, assim como no carnaval físico, as agremiações virtuais preparam seu carnaval, com base no regulamento disponível pela LIESV. Quando a data dos desfiles se aproxima, a Liga fica responsável por disponibilizar páginas na web para que cada agremiação faça a montagem de seu desfile, colocando o desenho das alas e alegorias e seus respectivos nomes, em ordem (*Ver Imagem 01*). Assim, os desfiles são disponibilizados como se o espectador estivesse navegando em uma página na internet, arrastando o cursor do mouse para avançar ou voltar o desfile.



Imagem 01: Organização da escola na passarela Virtual (Desfile Floripa do Samba 2021⁴)

Após o ano de preparação, a data dos desfiles finalmente chega. Organizadas em dois grupos (Grupo de Acesso e Grupo Especial), as escolas de sambas virtuais desfilam com base em um sorteio previamente definido (assim como no carnaval físico). As transmissões dos desfiles acontecem através do YouTube oficial da LIESV, com comentaristas gabaritados no mundo do carnaval. Na última edição, por exemplo, a transmissão contou com nomes como Milton Cunha, Jaime Cezário, Helena Theodoro e Selminha Sorriso. Durante os desfiles é possível conferir o organograma da escola que está desfilando, onde contém todas as informações e defesa dos elementos apresentados no desfile.

Após um ano de trabalho fica a indagação do que fazer com todo material produzido pelas escolas de samba virtuais da LIESV (desenhos, defesa do desfile, sambas, áudio com os comentários dos desfiles e a transmissão dos desfiles). Assim, nasce como iniciativa da Liga a criação de um Museu Virtual das escolas de samba, buscando salvaguardar todos os materiais produzidos pelas escolas de samba ao longo do tempo e para acesso posterior ao grande público interessado em revistar os desfiles e articular discussões, pesquisas e análises sobre o carnaval virtual.

⁴ A Floripa do Samba é uma agremiação virtual fundada em 2009 e é uma das escolas de samba virtuais mais antigas em atividade.

É através dessa iniciativa que o artigo em questão torna suas discussões presentes, buscando analisar a iniciativa de criação do museu do carnaval virtual, de que forma isso ocorre e como o museu está organizado. Para cumprir determinado objetivo utilizamos como ferramenta o uso de entrevistas que foram feitas com João Salles Netto (atual presidente da Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais), Murilo Souza Santos da Silva, primeiro responsável pelo Museu da LIESV, em 2015, e Leandro Rangel de Melo, vice-presidente administrativo e atual responsável pelo Museu da LIESV. Desta forma, ambos os entrevistados responderam um questionário com as seguintes perguntas: O que é a LIESV?/ Como funciona o Carnaval Virtual?/ Qual seu nome e função dentro da LIESV (desde quando ocupa essa função)?/ Qual sua história com o carnaval virtual?/ Quando começou e de que forma participa ou participou dos desfiles?/ Você acha importante a preservação dos desfiles virtuais?/ Como funciona o Museu da LIESV? Quem faz a manutenção do museu?/ Quando o Museu foi criado?/ Por qual motivo decidiram criar um museu virtual?/ Qual a importância do carnaval virtual? Quais as dificuldades para a manutenção desse acervo? Existe algum acompanhamento profissional da área (bibliotecário, museólogo, historiador...)? É possível saber o número de acessos do museu da LIESV? Hoje qual a quantidade de acervos presente no museu da LIESV (contempla todos os desfiles da LIESV, desde a fundação da liga)? Existem desfiles faltando no acervo? Possuem algum projeto futuro em relação ao museu, pensando suas melhorias e ou manutenção?, cujo objetivo é contribuir para a discussão acerca do carnaval virtual, do museu, mas também traçar um perfil dos entrevistados.

Além da entrevista, estão presentes no artigo discussões e contribuições de diferentes pesquisadores e suas pesquisas sobre a questão do museu, do museu virtual, de políticas de preservação e sobre acervos. Pode-se destacar aqui as contribuições de Rosali Henriques (2004), que em seu artigo intitulado “Os museus virtuais: conceito e configurações”, salienta que a internet ampliou novas perspectivas para o campo da Museologia, permitindo potencializar o acesso aos museus de forma mais ampla, por mais pessoas em diferentes lugares do mundo, e por oportunizar a abertura dos museus para além de suas paredes, que os limitam em seus espaços físicos. Ou seja, de acordo com Henriques (2004) “As ações museológicas dos museus, exercidas através da internet podem ter um alcance

muito maior do que aquelas que são exercidas em seu espaço físico, pois elas têm potencial para abranger um público muito maior”. É desta forma, através da palma da mão ou da tela de um computador, oportunizados a partir da invenção da internet, que o campo da Museologia vai ser ampliado, transportando os espaços museológicos também para a internet.

Henriques (2004, p. 54) salienta que a primeira vez que o termo museu virtual apareceu foi através dos escritos de Denis Tsichritzis e Simon Gibbs, da Universidade de Genebra, no ano de 1995. Contudo, Henriques salienta que ambos os autores não chegaram a tecer um conceito acerca do que podemos denominar enquanto museu virtual, mas utilizaram-se dessa expressão para pensar passeios virtuais em museus. Essa questão acerca da conceituação do que podemos pensar enquanto museu virtual é amplamente discutida por diversos pesquisadores, sobretudo da área da Museologia e possuem diversas posições e ou concepções diferentes acerca dessa conceituação. Optamos aqui por trazer a denominação da Encyclopaedia Britannica online⁵, que irá definir o museu virtual enquanto uma coleção de imagens digitais gravadas, arquivos de som, documentos de texto e dados de interesse histórico, científico e cultural acessados através de mídia eletrônica. Assim, pode-se compreender o museu virtual enquanto um espaço disponível de acervo online.

Magaldi (2010) analisa que os museus encontrados na internet são resultados de um processo iniciado na década de 1940 e ampliado a partir dos anos 1990, advindo das transformações tecnológicas, do desenvolvimento dos computadores e das redes de conexão. Assim, “Os museus virtuais surgiram a partir destas transformações (e) a internet vai possibilitar a compreensão do conceito de virtual” (Magaldi, 2010, p. 05). Assim, ainda de acordo com a autora, essas mudanças trazidas pelas novas tecnologias continuam a influenciar, nos tempos atuais, a forma como se pensa e atua no Museu, para além do espaço virtual. Desta forma, as experiências com as novas tecnologias irão proporcionar a adoção de diversas medidas e modificações nos espaços museológicos, tanto físico quanto online, ou seja “Os museus virtuais se apresentam, por exemplo, tanto como páginas

⁵ É possível conferir o sítio eletrônico da Encyclopedia Britannica Online através do link: <<https://www.britannica.com/>> Acesso: 05 de Junho de 2022.

eletrônicas de museus existentes em ‘meio físico’, quanto como museus criados exclusivamente na Internet” (Magaldi, 2010, p. 06).

Nesse sentido, Magaldi (2010, p. 06) compreende que “Existem hoje, disponíveis on-line, inúmeros museus e experiências de caráter museológico que se autodenominam e/ou são reconhecidas como “museus virtuais”. Contudo, cabe nos perguntarmos se a internet seria o único meio possível para denominar e reconhecer um espaço enquanto museu virtual. Ou seja, se basta apenas se fazer presente no meio digital (internet) para compreendermos um museu enquanto virtual. É o que Henriques (2004) irá abordar, compreendendo que

Podemos definir como museu virtual é aquele que faz da internet espaço de interação através de ações museológicas com o seu público. Dessa forma, o museu virtual jamais poderá ser confundido com um simples site de museu. Nesse sentido: O museu virtual é um espaço virtual de mediação e de relação do patrimônio com o seu público. É um museu paralelo e complementar que privilegia a comunicação como forma de envolver e dar a conhecer determinado patrimônio (HENRIQUES, 2004, p. 67).

Assim, o autor compreende que para ser considerado um museu virtual, é necessário que o sítio eletrônico, onde está hospedado o museu, realize ações museológicas, buscando promover uma mediação entre o museu e seu público. Desta forma, destacamos aqui o Museu Virtual do carnaval virtual da LIESV (Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais) enquanto um museu virtual em construção e solidificação, que busca, através de seu acervo online, servir de ferramenta para consulta, pesquisa e interação com o público que busca novas formas de vivência do carnaval ao longo do ano. Vejamos a seguir.

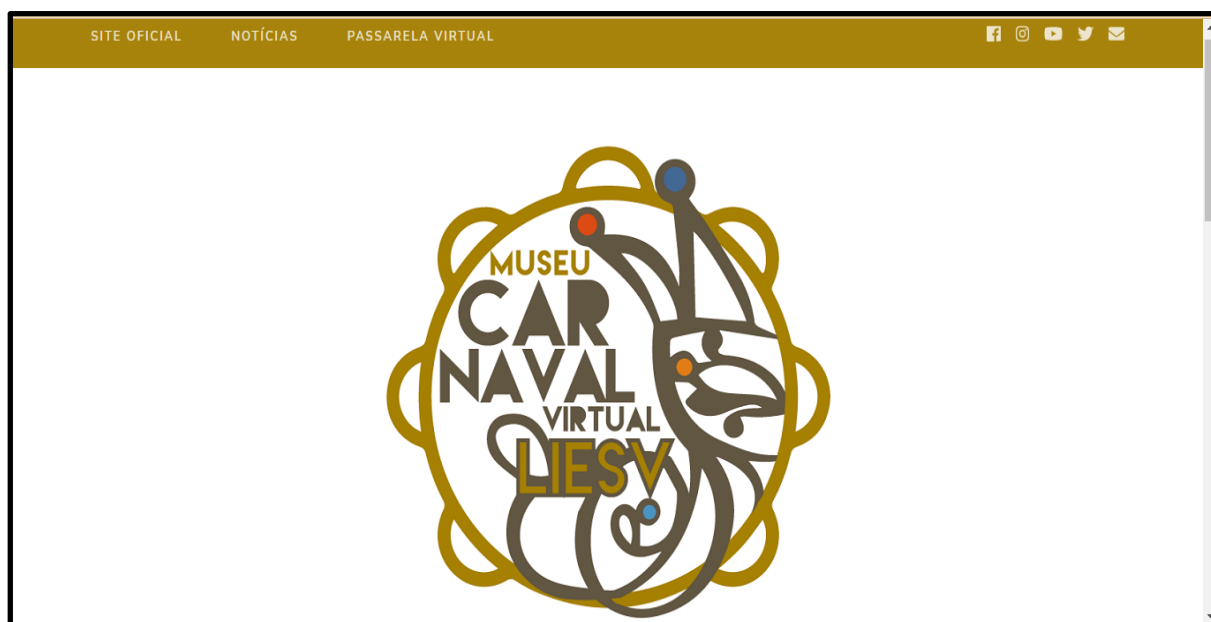


Imagem 02 – Interface Museu Carnaval Virtual – LIESV⁶

O Museu do Carnaval Virtual da Liga Independente das Escolas de Samba Virtuais (LIESV) foi criado no ano de 2015, resultado do processo de eleição ocorrido na liga no ano anterior, como nos lembra o atual presidente da liga, João Salles Netto, em entrevista concedida para a realização deste artigo. De acordo com João Salles, “O Museu foi criado no final de 2015 no meu primeiro ano como vice-presidente artístico da LIESV. À época era uma “promessa de campanha” e foi uma das prioridades para executar após a eleição”. Murilo Souza, outro entrevistado para a composição deste artigo e que também estava presente na administração da LIESV no ano de criação do Museu Virtual, tendo colaborado com determinado acontecimento, ao ser perguntado sobre “Em que ano iniciou o projeto do Museu Virtual e qual era o seu instituto”, nos lembra que:

Acredito que o projeto saiu do papel mesmo em 2015, quando assumi a vice-presidência administrativa da liga. Sempre foi um desejo criar um local onde o acervo da liga pudesse ser acessado. Com a minha entrada na diretoria, assumi o controle dos sites e fizemos algumas remodelações para organizar melhor o site oficial. Nesse contexto, resolvi criar o museu para ser um site totalmente dedicado aos desfiles antigos e ser independente do site oficial, que regularmente passava por mudanças. (SILVA, 2022, n.p).

⁶ Link para acessar o sítio eletrônico: <<http://museu.liesv.com.br/>>.

Portanto, é possível compreender que o Museu nasce a partir das disputas políticas intrínsecas no carnaval virtual, sendo uma plataforma de armazenamento dos desfiles e conteúdos produzidos pelas escolas que desfilaram na LIESV, desde o seu primeiro ano. Desta forma, o acervo do museu é composto por áudios dos sambas ao vivo dos desfiles, o organograma⁷ de cada desfile disponível pela plataforma, as imagens que compõem todo o desfile (fantasias, alegorias, elementos cênicos e visuais), além de links do YouTube, para acesso da transmissão dos desfiles na íntegra.

Sobre a manutenção deste acervo, Leandro Rangel de Melo, vice-presidente administrativo e atual responsável pelo Museu da LIESV, compreende que sua manutenção é importante, sobretudo, em três aspectos principais: o registro de informações, a organização e a disponibilização do acervo para o grande público. Ele destaca que “o acervo da LIESV é um ponto muito importante, afinal, registrar a história, os fatos e os organizar para que eles estejam disponíveis a todos é fundamental”. Já para o presidente João Salles Netto, ao comentar sobre a importância da preservação do carnaval virtual, ressalta que “Preservar nossa história e nossa memória é fundamental, não só em respeito ao trabalho e todo sacrifício feito nos anos que se passaram como também uma forma de inspirar e motivar novos talentos”.

Murilo Souza Santos da Silva, primeiro responsável pelo Museu, em 2015, lembra que de forma inicial a diretoria da LIESV se preocupou em inserir os desfiles que já tinham disponíveis e com o passar dos novos desfiles, criava-se uma seção nova no museu dedicado ao ano vigente, disponibilizando todo o material apresentado pelas agremiações virtuais. Murilo Souza ainda nos conta que “alguns ajustes sempre precisavam ser feitos para melhorar o museu, mas não era possível”, dadas outras demandas existentes na liga. Essa conciliação de outras demandas da Liga, intercalando com as ocupações pessoais de cada membro da diretoria. se ressalta enquanto primeiro elemento de dificuldade encontrada para a preservação e manutenção do Museu.

⁷ O organograma contempla todos os dados da agremiação virtual bem como as informações necessárias para compreensão do enredo do ano de apresentação.



Imagem 03 - Página de Organização dos Desfiles Virtuais de 2018 - Museu Carnaval Virtual - LIESV

Ao ser perguntado sobre as dificuldades encontradas no processo de manutenção e formulação do espaço do Museu Virtual, João Salles Netto ressalta que estas giram em torno, sobretudo, por problemas com o espaço online onde está hospedado o museu, já que com o passar dos anos é preciso atualizar as hospedagens dos desfiles, pois os links disponibilizados passam a não funcionar. Sobre essa questão, Murilo Souza (2022, n.p) complementa que

Como o site sempre ia mudando periodicamente, inclusive de servidor e de webmaster, os desfiles foram se perdendo com o tempo. Alguns integrantes tinham eles salvos, mas não conseguiram nos enviar por diversos motivos até o momento em que eu ainda estava à frente. Encontrar quem tem esses arquivos antigos é sem dúvidas o maior desafio.

Leandro Rangel de Melo também ressalta as questões com a tecnologia apontando como uma das dificuldades presentes na manutenção do Museu, salientando que com o desenvolvimento da internet, algumas páginas tornaram-se “antigas” e que para o ideal funcionamento na atualidade precisam de ajustes ou de remontagem. Assim, é possível compreender que o Museu da LIESV passa por esse processo de forma constante. Outra dificuldade narrada por Leandro Melo diz respeito ao restauro de dados do museu e de desfiles antigos, já que muito material teria ficado em acervos pessoais. Assim, a colaboração e o mapeamento desses

acervos pessoais tornam-se um elemento central na complementação, restauro e manutenção do Museu da LIESV, permitindo que todos os desfiles apresentados na liga sejam disponibilizados pelo museu.

Embora algumas dificuldades se façam presentes e se lancem enquanto desafios possíveis na manutenção do Museu, outros projetos norteiam o seu futuro, pensando em suas melhorias. Nesse sentido, Leandro Rangel de Melo destaca que o primeiro ponto a ser pensado é a reestruturação técnica da página do museu, tornando disponível para o público todo o acervo que possuem domínio, mas que ainda se encontra *offline* (fora do site do museu). Outra pretensão para o futuro do Museu, de acordo com as entrevistas realizadas, trata-se da “criação de áreas específicas no museu para valorizar diversos tipos de trabalhos que são realizados pelos artistas que fazem parte da liga que já passaram pelo carnaval virtual da LIESV”. Assim, o acervo do Museu e suas possibilidades de consulta se tornariam mais amplos.

De modo geral, além de toda paixão envolvendo o carnaval virtual, nota-se uma busca e um esforço pela manutenção dos desfiles. Há uma preocupação no ato de armazenar, mesmo que as vezes possa não existir uma metodologia para o salvarguardar, o fato de ter o registro denota uma preocupação em fazer ser lembrado. Os desafios para que o site continue vigente no ar são vários, desde o suporte do domínio, questões financeiras e o ato de salvar todas as páginas e guardar. Salienta-se que este trabalho teve como referência a LIESV, contudo, há outras ligas e formatos de carnavais virtuais que aqui não foram analisados (Carnaval Virtual, Carnaval&Arte, Carnaval Habbo, Carnaval Minecraft, VirtuaFolia), podendo assim, ser explorados no futuro por outros pesquisadores.

REFERÊNCIAS

MAGALDI, Monique Batista. Navegando no Museu Virtual: um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu. /Monique B. Magaldi. 2010.

MUCHACHO, Rute. O Museu Virtual: as novas tecnologias e a reinvenção do espaço museológico. ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I. s/d. MUSEU DA LIESV. Ac

GOUVEIA, Inês Cordeiro. A concretude do virtual. In: Seminário Internacional do Museu Histórico Nacional, 2007, Rio de Janeiro. Museu, Ciência e Tecnologia - Livro do Seminário Internacional do MHN. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p. 92- 102.

HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. Museus Virtuais e Cibermuseus: a internet e os museus. Portugal, 2004. Disponível em: . Acesso em: Junho de 2022.

_____. Os museus virtuais: conceito e configurações. Cadernos de Sociomuseologia, v. 56, 2018, p. 53-70.

SERRA, Joaquim Paulo. Paradigmas da comunicação na Internet. In: Manual de Teoria da Comunicação. Universidade da Beira Interior. Covilhã/Portugal, Livros Labcom, 2007. Disponível em: . Acesso em: Junho de 2022.

A COLEÇÃO DE FANTASIAS MANGUEIRA-LUDENS: DA EFEMERIDADE DO CARNAVAL ÀS CINZAS DO MUSEU NACIONAL¹

Submetido em 17/07/2022
Aceito em 19/07/2022

Renata de Castro Menezes²
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: O presente artigo pretende oferecer um registro sobre uma quase-coleção de fantasias, queimada: a coleção Mangueira-Ludens, doada por segmentos do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira ao Laboratório de Antropologia do Lúdico e do Sagrado (Ludens) do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em sua maior parte proveniente do desfile de 2017 da escola de samba, cujo enredo era "Só com a ajuda do santo", as fantasias materializavam santos e santas de grande devoção popular, reinterpretando seus atributos. E foi com o intuito de compreender o processo de "carnavalização de devoções" que elas foram trazidas ao Museu. Porém, com o incêndio de 2018, este acervo foi destruído pelo fogo. A proposta é registrar sua memória e trazer alguns pontos de reflexão sobre sua relevância, como por exemplo, sobre a forma dialógica de sua composição e sobre os desafios de "musealizar" a efemeridade carnavalesca.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval. Mangueira. Materialidades. Rituais e simbolismo. Religião e museu.

THE MANGUEIRA-LUDENS COSTUME COLLECTION: FROM THE EPHEMERALITY OF CARNAVAL TO THE ASHES OF THE NATIONAL MUSEUM

ABSTRACT: *The present article intends to offer a register about a burned quasi-collection of costumes: the Mangueira-Ludens Collection, donated by members and professionals of the Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira to the Laboratory of Anthropology of the Ludic and the Sacred (Ludens) of the Museum National, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mostly from the 2017 parade of the samba school, whose theme was "Only with the help of the saints", the costumes materialized saints of great popular devotion, reinterpreting their attributes. And it was in order to understand the process of "carnivalization of devotions" that they were brought to the Museum. However, with the fire of 2018, this collection was destroyed. The proposal is to register its memory and bring some points of reflection about its relevance, such as, for example, on the dialogic form of its composition and on the challenges of "musealizing" the carnivalesque ephemerality.*

KEYWORDS: *Carnival. Mangueira. Materialities. Rituals and symbolism. Religion and museum.*

¹ Este artigo resulta da pesquisa *Enredamentos entre religião e cultura: o caso do Carnaval carioca*, financiada pelo Programa Cientista do Nosso Estado da Faperj e por uma bolsa de produtividade do CNPq.

² Antropóloga, professora associada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do CNPq e Cientista do Nosso Estado, da Faperj.

A COLEÇÃO DE FANTASIAS MANGUEIRA-LUDENS: DA EFEMERIDADE DO CARNAVAL ÀS CINZAS DO MUSEU NACIONAL

Introdução

O incêndio do Museu Nacional, que já foi objeto de um número específico de *Ventilando Acervos* em 2019, provocou o desaparecimento de milhares de peças científicas, inclusive antropológicas. Dentre estas, havia um conjunto de fantasias carnavalescas que, recém-chegadas ao Paço da Quinta da Boa Vista, aguardavam no interior do prédio os procedimentos necessários à incorporação ao acervo, quando foram consumidas pelo fogo.

Isso significa dizer que, do ponto de vista formal, as peças não chegaram oficialmente a se configurar como uma coleção museal. Porém, como elas foram doadas a partir do encontro e da partilha de antropólogas e antropólogos de um dos laboratórios do Museu Nacional com segmentos do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, ou, simplesmente, da Mangueira, seria importante registrar sua breve história. Trata-se de uma quase-coleção antropológica formada a partir de relações de generosidade e de dádiva, bem como do intercâmbio de tempo, trabalho, interesses e expectativas³.

No momento do desastre, o próprio Museu Nacional possuía outro conjunto recente de fantasias, provenientes do desfile em que foi homenageado por seu bicentenário pela escola de samba Imperatriz Leopoldinense, em 2018. Porém, como estas compuseram uma exposição nas salas do museu, elas chegaram a ser conhecidas do público visitante enquanto parte do acervo da casa⁴. Isso justifica que, aqui, o foco permaneça na Coleção Mangueira-Ludens.

³ Talvez se devesse mais propriamente falar de “reencontro”, pois tanto a Mangueira, como outras escolas de samba já haviam sido objeto de livros, teses e dissertações produzidos no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, por diferentes gerações de pesquisadores e pesquisadoras. Essa produção pode ser conferida na Base Minerva da UFRJ: <https://minerva.ufrj.br/F?RN=662771042>. No contexto tratado no artigo, agradeço às seguintes pessoas ligadas ao Museu - Lucas Bártolo, Morena Freitas, Débora Simões, Thiago Oliveira e Luiz Gustavo Mendel - e à Mangueira - Paulo Ramos, Andréa Correa, Mharly Azevedo, Teresinha Labruna, Julio Cerqueira e Leandro Vieira.

⁴ “A exposição O Museu dá Samba - A Imperatriz é o Relicário no Bicentenário do Museu Nacional apresenta 30 fantasias nas principais salas das exposições do Museu Nacional e foi aberta no dia 18 de maio [de 2018], Dia Internacional de Museus, com a presença da bateria da tradicional escola de samba do bairro de Ramos. A coordenação é de Regina Dantas.” Disponível em: <https://tinyurl.com/26cvrd5x>. Acesso em 16/07/2022. No mesmo link, há mais informações sobre a exposição.

A Mangueira é uma das escolas de samba mais antigas e conhecidas do Rio de Janeiro e, por uma feliz coincidência, é vizinha do Museu Nacional⁵. Porém, apesar da proximidade espacial, a razão do encontro foi o interesse de pesquisa por temáticas apresentadas nos desfiles, a partir de um processo explicado detalhadamente em Menezes, Bártolo (2019), que retomo aqui, de forma resumida, para contextualizar a formação da coleção.

Em 2016, após vencer o campeonato com o enredo “Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá”, a Mangueira anunciou que traria para o desfile seguinte o enredo “Só com a ajuda do Santo”. Ambos os enredos foram compostos pelo carnavalesco da escola, Leandro Vieira, que conseguiu a proeza de sagrar-se campeão em sua estreia no Grupo Especial, como uma jovem aposta da Mangueira, que com isso retornou ao primeiro lugar do pódio depois de treze anos de jejum⁶

O desfile campeão sobre Bethânia foi uma celebração da vida e da obra da cantora baiana em seus 50 anos de carreira, e teve sua religiosidade como a âncora da narrativa. Bethânia foi apresentada como a filha favorita do Orixá Oyá e o deslocamento produzido por essa associação permitiu que a escola trouxesse os dois primeiros setores do cortejo - “‘Cabeça feita’ num candomblé de Ketu” e “Bethânia: dos orixás e dos santos de altar” - versando exclusivamente sobre religião, além de acolher a presença do tema em outros momentos (Vieira, 2016).

Já no Carnaval de 2017, a Mangueira traria novamente a religião para a Avenida: aprofundaria aspectos do ano anterior e desdobraria o tema da devoção popular, realizando uma leitura acerca da religiosidade brasileira, como explica a sinopse do enredo:

Para tudo que é santo vou apelar. Para o santo de casa, para o santo de altar. [...]. Vou saudar o **Benedito**, e se a graça eu alcançar, tem

⁵ A Estação Primeira de Mangueira é uma escola de samba da Zona Norte do Rio de Janeiro, criada em 1928, a partir da reunião de vários blocos da região, tendo como cores o verde e o rosa, escolhidos pelo compositor Cartola. Celeiro de “bambas” como Nelson Cavaquinho, Xangô, Tatinho, Nelson Sargento, Carlos Cachaca, José Ramos, a escola atraiu outros artistas, como Alcione, Beth Carvalho, Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Rosimery e Leci Brandão. Mas sua base de sustentação está nas classes populares negras cariocas, visto ser uma escola conhecida por ter “chão”, ou ser de “comunidade”. Nos últimos anos, a escola, que já venceu dezenove campeonatos, desfila com cerca de 3.500 componentes. Porém, bem maior é a “nação mangueirense”, formada por pessoas de todo o país e mesmo do exterior.

⁶ Embora tenha trabalhado por cerca de dez anos nos barracões de várias escolas em diversas funções, a única experiência de Leandro Vieira como carnavalesco antes de ir para a Mangueira havia sido em 2015, na Caprichoso de Pilares, escola do grupo de acesso que ficou em sétimo lugar. Vieira permaneceu na Mangueira dos carnavais de 2016 a 2022.

zabumba e reco-reco, ponho a congada pra desfilar. [...] Me apegar com a “**Mãezinha**” pra desatar qualquer nó. Carregar andor, pegar na corda. Na terceira onda que quebra na praia, lançar no balanço do mar: perfume, rosa, espelho e pente, pra **Inaê, Marabô, Janaina** se enfeitar [...] se **Santa Clara** ilumina o caminhar; se bala, pipoca e guaraná agradam **Cosme e Damião**; vou me curvar aos pés do guerreiro, **São Jorge** fiel escudeiro. [...] Para me cercar de todo lado vou firmar ponto pro “santo” que baixa no terreiro. Pôr amuleto nos pésdo gongá. [...] Rezar para as Santas Almas, “**Preta Velha**, negra Mina da Guiné o inimigo que caia, e que eu, fique de pé”. É bom lembrar, não pode faltar, a proteção do **Orixá**. A Mangueira quer passar e comandar a procissão. Seu verde e rosa, todo mundo sabe, faz tempo já virou religião [...]. (Vieira, 2017, p. 268, grifos do autor).



Figura 1 Logotipo do enredo 2017 da Mangueira, Só com a Ajuda do Santo, da autoria de Leandro Vieira (Vieira, 2017, p. 263).

Na “justificativa do enredo” preparada para os jurados, há explicações para a opção narrativa:

Ao apresentar o enredo “SÓ COM A AJUDA DO SANTO”, o GRES Estação Primeira de Mangueira se debruça em aspectos particulares da religiosidade brasileira. Trata-se de uma abordagem que, ao lançar luz em festas, tradições e devoções reveladoras da forma eclética e particular adquirida pelo catolicismo no Brasil, constrói uma

abordagem carnavalesca que apresenta um painel de nossa cultura religiosa. Apresentamos aspectos de um catolicismo “mulato”, tolerante, pouco dogmático, de linhas “tênuas” e “volúveis” ao contato com outras manifestações de cunho religioso. Catolicismo de “intercessões”, dado ao profano, ao fraterno, e permissivo à grande proximidade entre o devoto e a santidade, autorizando lhe, inclusive, relação íntima e pessoal com “o divino” traduzido em imagens sacras” (Vieira, 2017: 268).

A relação de devoção seria o eixo da narrativa, ressaltando-se a intimidade, o carinho e o afeto que a marcam. O culto aos santos seria apresentado de suas formas mais litúrgicas até aquilo que é comumente chamado de “superstição”, demonstrando a plasticidade das fronteiras do religioso.

Em palestra na UFRJ, bem depois desse desfile, Vieira voltou novamente a explicar a proposta:

[O desfile] foi mais um espaço de implementação de narrativa da cultura brasileira (...) que me permitiu trazer a imagem de uma porta-bandeira vestida de Nossa Senhora Aparecida e ao mesmo tempo ter uma musa da escola vestida de uma pomba-gira chamada Maria Padilha. (...) com uma capa representando a entidade da Umbanda. Foi o desfile que me permitiu ter um abre alas de influência altamente barroca, com a estética clássica, mas também (..) ter um elemento cenográfico que era uma homenagem a Zé Pelintra. Uma figura super popular no imaginário nosso religioso e que estava ali envolvida com o universo das ruas, com o grafite. Me permitiu ter o discurso que associava, em um mesmo setor, católicos de procissão que celebram o Círio de Nazaré, a Nossa Senhora, que encerrava com um carro com imagem de Iemanjá. Que também é muito popular no imaginário brasileiro e grande parte de sua devoção é associada a figura das Nossas Senhoras. Então, são narrativas de ocupação de espaço. (...). Se nós não temos representatividade cultural negra de religiosidade na novela, na mídia que possibilitaria um alcance maior dessa informação, (...) se eu tenho a possibilidade de construir isso no Carnaval, então é o Carnaval que eu vou usar como espaço para a implementação desse discurso. (Vieira, 2018).

De meu ponto de vista, fui capturada pela sequência de dois desfiles mangueirenses que tomavam a religião como eixo narrativo, pois já vinha explorando os desfiles das escolas de samba para o estudo da religião. No processo de orientação da dissertação de mestrado de Lucas Bártolo (Bártolo, 2018)⁷, percebi

⁷ A dissertação centrou-se no desfile do GRES Renascer de Jacarepaguá de 2016, sobre a devoção a Cosme e Damião no Rio de Janeiro associada a brincadeiras de criança (Bártolo, 2018), justamente quando

que os desfiles e seus enredos poderiam ser considerados uma espécie de “repositório dinâmico” de temas da religiosidade popular e das religiões afro-brasileiras, no sentido de serem capazes de reunir, preservar, valorizar, difundir e atualizar esses temas. Ao trazer as religiões para a Avenida, as escolas conseguem tornar manifestas práticas não escritas, transmitidas oralmente, muitas vezes no decorrer das cerimônias, bem como apresentar imagens e gestos distante de modelos ortodoxos.

Isso porque, ao desenvolver uma narrativa de forma processional, ou seja, em movimento, contada através da combinação multissensorial de formas expressivas (canto, dança, percussão, fantasias e alegorias que jogam com o efeito de coletividade), as escolas de samba performam e atualizam repertórios culturais no sentido antropológico pleno da palavra. No universo do samba, tenho acompanhado como a religião, ou as religiões, são tematizadas nos desfiles, isto é, quais são os recursos expressivos - materiais e imateriais - utilizados para referir-se a elas e para lhes dar concretude, mesmo que efemeramente. Aplico aos desfiles carnavalescos perspectivas pragmáticas oriundas das teorias antropológicas do ritual (Peirano, 2001) e busco ressaltar como, através de performances na passarela, as escolas de samba não apenas mostram, mas atualizam e reconstroem as relações entre religião e cultura. Elas são capazes de tornar as fronteiras entre o religioso e o cultural, ou entre as próprias religiões, ou entre a religião e o cotidiano, nebulosas. Podem evidenciar porosidades e outras formas de continuidade ou, pelo contrário, podem reforçar divisões e demarcações. Isso tudo com maior ou menor grau de explicitação para o público das arquibancadas e da televisão. E porque os enredos das escolas de samba são modalidades narrativas ao mesmo tempo altamente codificadas e de grande apelo popular e midiático, defendo que os enredos religiosos veiculam expressões sobre a religião ou a religiosidade tal qual imaginadas ou experimentadas por grupos sociais diversos, possibilitando a emergência de interpretações e imaginações sobre o passado, o futuro e a atualidade da cidade, do país, do mundo.

trabalhávamos em uma pesquisa coletiva sobre o tema (Menezes, Freitas, Bártolo, 2020). Desde então, passei, ou melhor, eu e alguns pesquisadores do laboratório passamos a prestar atenção às conexões entre santos, cultura e sociedade, tal como interpretadas nos desfiles das escolas de samba.

Como “Só com a ajuda do santo” tratava diretamente de questões que vinha problematizando desde meu doutorado (Menezes, 2004), busquei acompanhar, juntamente com a equipe do Ludens, entre setembro de 2016 e março de 2017, a preparação deste desfile. A metodologia seguida foi a inaugurada em Bártolo (2018), com a colaboração de nosso laboratório: analisar as textualizações do enredo (na sinopse e no Livro Abre-alas, que detalha o desfile para os jurados), acompanhar festas e ensaios na quadra, dialogar com pessoas da comunidade, ser voluntário no barracão (na preparação de alegorias e fantasias), participar de ensaios de rua. No desfile, participar da concentração, desfilar e observar da arquibancada e depois, seguir as considerações da imprensa especializada, acompanhar os resultados da apuração e as avaliações dos jurados, entrevistar desfilantes e o carnavalesco, fotografar o máximo possível o processo. Um conjunto de ações que só se tornaram possíveis por um estilo de trabalho coletivo desenvolvido no Ludens, bem como pela cooperação que estabelecemos com segmentos mangueirenses.

O enredo composto por Leandro Vieira também atraiu a atenção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que acompanhou seu processo de produção, naquilo que aparece em seu site oficial como “uma parceria” que resultou na exposição “Bastidores da Criação”, realizada no Paço Imperial em 2017, em comemoração aos 80 anos do IPHAN⁸. Porém, apenas no bojo do processo etnográfico desenvolvido junto à Mangueira que as muitas articulações culturais e institucionais desse enredo foram se revelando, o que, por outro lado, assegurava à equipe do Ludens o acerto de optar por acompanhar o caso.

O contato inicial com a Mangueira deu-se em setembro de 2016, em um seminário no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, quando encontrei membros da Vice-Presidência Cultural (VPC) da escola, a quem demandei a oportunidade de entrevistar seu carnavalesco para minhas pesquisas sobre devoção. Eles se demonstraram dispostos a ajudar, simultaneamente manifestando interesse em que minha equipe apoiasse seus projetos culturais em andamento. Assim, passamos a frequentar a quadra da escola de samba durante a semana, para

⁸ Para a parceria, ver: <https://tinyurl.com/yftzm4bk>, acesso em 15/07/2022. Para a exposição, ver: <https://tinyurl.com/zf4hesy9>, CESSO EM 15/07/2022. O catálogo da exposição foi publicado pelo IPHAN como “Arte e Patrimônio no Carnaval da Mangueira”, e nele o desfile aparece qualificado como “uma ação de salvaguarda do samba”, cuja divulgação seria justificada como estímulo a outras ações de salvaguarda (IPHAN, 2017).

trabalhar voluntariamente em seu Centro de Memória, frequência que foi facilitada pela proximidade física entre o Museu Nacional e o Morro da Mangueira. O desenvolvimento da parceria com a VPC abriu acesso também ao barracão da escola, o que garantiu contatos tanto com membros da comunidade em seu cotidiano⁹, como com os profissionais da festa. Tornou-se possível acompanhar um desfile sobre religião e Carnaval ser construído ao lado de pessoas que participavam de seu processo de produção em posições diferenciadas e que refletiam criticamente sobre ele.

O diálogo com a Mangueira manteve-se nos anos seguintes, tendo em vista que a religião permanece como um tema bastante presente nos desfiles da última década. Porém, para além do interesse etnográfico, o diálogo se mantém porque foram construídas relações de amizade e parceria com algumas dessas pessoas. E porque as escolas de samba revelam-se fontes inesgotáveis de encantamento e inspiração.

Portanto, foi graças à generosidade e ao reconhecimento de nosso interesse por santos e devotos que, no meio de 2018, o Ludens recebeu a doação de algumas das fantasias desse desfile. Eram peças que até então estavam expostas no terceiro andar do barracão da Cidade do Samba e no Centro de Memória Verde e Rosa, localizado no terceiro andar da quadra¹⁰, que iriam para a reciclagem, já que seriam substituídas pelas do carnaval mais recente (sobre o processo de reciclagem, ver Bártolo, 2021, ainda que com foco em uma escola do grupo de acesso). Não sabemos ao certo quantas e quais eram as fantasias doadas, pois a listagem do material, dentro de computadores, também foi consumida pelo fogo. Mas as memórias dos envolvidos consideram possível que tivéssemos cerca de doze fantasias, das quais, com certeza, o “Morro em romaria” (ala 1), “Palhaço de Folia de Reis 1 e 2” (alas 7 e 8), “Onde houver tristeza que eu leve alegria: Valei-me meu São Francisco” (ala 15, bateria), “Salve Cosme e Damião” (ala 18, das baianas, das quais recebemos duas), “Um guerreiro a me defender” (ala 19, sobre São Jorge), “Caboclo Sete Flechas” (Ala

⁹ Ressalta-se que a Mangueira é a única escola do Grupo Especial que mantém a quadra ao pé do morro em que se originou.

¹⁰ Destaco as origens específicas para que os leitores possam entender tanto o alcance das relações que estabelecemos na Mangueira, como o caráter relativamente restrito das exposições, já que o barracão costuma ser visitado apenas eventualmente por turistas e que o Centro de Memória recebe algumas pessoas que frequentam as feijoadas mensais da quadra, ou estudantes em visita.

24). Há dúvidas se também teríamos as fantasias “Curucucus 1” (ala 5), “Boiadeiro” (ala 21), “Gira de Caboclo” (ala 24) e “Salve as Almas” (ala 25). Havia ainda duas fantasias provenientes do desfile de 2016: Salve Cosme e Damião (ala 7, a ala das crianças) e “Viva Santa Bárbara! (ala 8, ala das baianas). Recuperamos as fotos de algumas dessas peças, feitas no trabalho de campo.



Figura 2: Fantasia "Salve Cosme e Damião", da Ala das Baianas, em preparação no barracão, com sua icônica saia de saquinhos de doces que caracteriza a devoção aos santos gêmeos. Autoria: Thiago Oliveira, 2017, acervo Ludens.



Figura 3: Máscara da fantasia Palhaços de Folia de Reis II, ala 8, sendo preparada no barracão. Autoria: Débora Simões, 2017, acervo Ludens.



Figura 4: Confeccção de auréolas e esplendores para santos no barracão. Autoria: Débora Simões, 2017, acervo Ludens.



Figura 5: Jovem desfilante se maquiando e vestindo para o desfile no barracão, fantasia o Morro em Romaria, ala 1.
Autoria: Lucas Bártolo, 2017, acervo Ludens



Figura 6: Componente com a mesma fantasia - o Morro em Romaria, da Ala 1,- na concentração do desfile, pronta para entrar na Avenida. Autoria; Lucas Bártolo, 2017, acervo Ludens



Figura 7: Leandro Vieira explica para a equipe do Ludens o processo de criação da fantasia da bateria, a ala 15, que se referia a São Francisco de Assis. Autoria: Morena Freitas, 2017, acervo Ludens.

Figura 8: Idem para a fantasia Gira de Caboclo, da ala 23. Destaque para as amostras de tecido.
Autoria; Morena Freitas, 2017, acervo Ludens.



Figura 9: Do desenho ao desfile, a fantasia Gira de Caboclo, da ala 23. Autoria: Débora Simões, 2017, acervo Ludens.





Figura 10: A fantasia "Um Guerreiro a me defender", da ala 19, sobre São Jorge, na Avenida. Autoria: Débora Simões, 2017, acervo Ludens.

As peças doadas eram uma amostra considerável do desfile, visto que o universo total de fantasias de ala compreendia vinte e cinco modelos diferentes (além das fantasias de destaque e de composição de carro alegórico). O desfile organizava-se em cinco setores - respectivamente, "O Morro em oração", "Vou festejar com a divina proteção", "No altar ou no gongá", "Só com a ajuda do santo", "O axé dos orixás" - e as fantasias obtidas pertenciam a quase todos, excetuando o terceiro.

A importância desse corpus de material para os estudos de devoções era grande, já que ele fornecia uma espécie de amostra objetivada de representações sociais sobre as relações de devoção, materializadas no suporte de vestimentas de carnaval. Isto é, como as pessoas entendem os santos, como os classificam e identificam, o que esperam deles, quais capacidades lhes atribuem, como é possível atualizar suas potências sagradas, relacionando-as com a própria vida, e como

definir e difundir os procedimentos para pedir-lhes e agradecer-lhes, tudo isso eram referências presentes nas fantasias.

No desfile da Mangueira, santos e devotos surgiram nas romarias que mobilizam multidões, nas grandes festas em sua homenagem, nas quais o sagrado se combina com o lúdico e o corpo do devoto em movimento – a dançar, peregrinar, se sacrificar, - é instrumento de louvor. Registravam-se variações regionais e de calendário nas formas de culto. Também houve exemplos da presença e relevância dos santos no cotidiano, como personagens que acompanham constantemente seus devotos na alegria e na tristeza, responsáveis por trazer chuva, sol, casamento, saúde e garantir o fluxo da vida. O termo “santo” foi explorado em toda a sua ambiguidade, tanto no “catolicismo popular” como na “umbanda”, pois o desfile começou no altar e terminou no Congá. Situações e temas bastante emblemáticos para um laboratório em que se estudam as devoções, o lúdico e o sagrado.

Assim que recebi a doação das fantasias, tive a certeza de que o novo acervo obrigaria ao aprofundamento teórico e ao treinamento profissional específico. Seria preciso refletir a respeito dos instrumentos necessários à conservação das fantasias e à musealização de performances – pois as fantasias só se completam ao serem vestidas e utilizadas em coreografias na passarela do samba -, bem como quanto às implicações de destinar à preservação obras efêmeras, isto é, produzidas para serem desmanchadas e reaproveitadas ao final de cada desfile. Intervir na “vida social” das fantasias para conservá-las teria implicações políticas e epistemológicas a serem consideradas (Kopytoff, 2008). Ao mesmo tempo, seria possível analisar as fantasias enquanto artefatos resultantes do fluxo de relações, da combinação de técnicas e princípios estéticos, destacando como suas qualidades sensórias articulam-se a valores e significados, o que abria horizontes para pensar na articulação entre antropologia da religião, antropologia dos rituais e antropologia das materialidades (Menezes, Toniol, 2021). Além, claro, de entender as ênfases e reinterpretações de “legendas” sobre os santos estabilizadas nas vestimentas (Jolles, 1976). A composição da coleção significava mais trabalho a ser feito, possivelmente numa parceria entre os antropólogos e antropólogas e o setor de Museologia do Museu Nacional, o que na verdade era fonte de grande animação e expectativa positiva, visto tratar-se de um museu em que a pesquisa é missão fundante da instituição. Infelizmente, o incêndio colocou o processo em suspensão.

Porém, passados quase quatro anos, talvez seja a hora de retomar a composição da coleção de fantasias carnavalescas do Ludens. A demonstração de sensibilidade e generosidade de pessoas ligadas ao Carnaval para com o Museu Nacional, bem como as relações constituídas nesse universo permitem ter esperanças nesse sentido. E seria importante que a instituição em reconstrução contasse em seu acervo com peças relacionadas a uma das manifestações artísticas e culturais mais relevantes do Brasil.

REFERÊNCIAS

BÁRTOLO, Lucas. O enredo de Cosme e Damião no Carnaval carioca. Rio de Janeiro: UFRJ, PPGAS/MN, 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).

_____. Arte, magia e reciclagem no Carnaval Carioca: a alegoria de Cosme e Damião por Jorge Caribé. In: MENEZES, Renata, TONIOL, Rodrigo. Religião e materialidades: novos horizontes empíricos e desafios teóricos. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2021.

JOLLES, André. "A Legenda" in: Formas Simples. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 30-59.

KOPYTOFF, Igor. "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo". In: APPADURAI, Arjun (org.), A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EdUFF, 2008, p. 89-121.

MENEZES, Renata de Castro. A dinâmica do sagrado: rituais, sociabilidade e santidade num convento do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

_____. Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro. Hawò, v. 1, p. 6388538, 2020. Disponível em:

MENEZES, Renata de Castro; BÁRTOLO, Lucas. 2019. Quando devoção e carnaval se encontram. PROA: Revista de Antropologia e Arte, v. 9, n. 1, p. 96-121. Disponível em: <https://tinyurl.com/4674vjt2>, acesso em 15/07/2022.

MENEZES, FREITAS, BÁRTOLO. Doces santos: devoções a Cosme e Damião. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 2020.

MENEZES, Renata; TONIOL, Rodrigo. Religião e materialidades: novos horizontes empíricos e desafios teóricos. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2021.

PEIRANO, Mariza. 2001. "Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica"; "A análise antropológica dos rituais". In: *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos Rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ. pp. 7-14, 17-40.

Materiais de campo:

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. Arte e Patrimônio em um Carnaval da Mangueira. Brasília, IPHAN, 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/2kavn485>, acesso em 15/07/2022.

VIEIRA, Leandro. "Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá" LIESA. *Livro Abre-Alas – Segunda-feira*. Rio de Janeiro: LIESA, 2016, p. 275-352.

_____. "Só com a ajuda do santo". In: LIESA. *Livro Abre-Alas – Segunda-feira*. Rio de Janeiro: LIESA, 2017., p.261-335.

_____. Depoimento ao Obcar, Faculdade de Letras da UFRJ, 25/06/2018. Áudio gravado. 2018.

CASA DO CARNAVAL: A DINÂMICA DA MEMÓRIA

Submetido em 20/06/2022
Aceito em 04/07/2022

Carmem Lélis¹
(Assessoria Técnica de Políticas Culturais – SECULT)

É ousado, mas real, situar o Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural Casa do Carnaval como um lugar onde “memória” é palavra potente de elucidação das dinâmicas culturais e de um pulsante movimento gerador e inventor das tradições. É, de certa forma, aguçar os sentidos e as significâncias das dimensões da Cultura, em sua complexa e potente abrangência.

Os conteúdos artístico-culturais, identificados como visões de mundo, cidadania, pertencimentos e níveis diversos de sociabilidades, constituem ferramentas estratégicas na construção de acervos que, além de registros documentais (narrativas, ofícios, fazeres e saberes), impõem-se como atribuição de valores partilhados com fazedores (brincantes) da cultura popular em um tempo/espaço dialógico.

Inseridos como agentes diretos e parceiros junto ao corpo técnico do espaço, os artistas se reconhecem com voz e vez nos processos de elaboração, na escuta, projetos de produção e reprodução das ações, mostras, exposições, participação em seminários e entrevistas. Uma experiência exitosa que se referenda na intimidade das relações, geradas, inclusive, pela apropriação do espaço físico, reconhecidamente lugar de memória afetiva.

A criação e acumulação dos acervos da Casa do Carnaval propõe uma via de mão dupla, concretizada por uma sistemática de encontros, envolvendo indivíduos e grupos, para refletirem sobre seus fazeres artísticos, em apresentações de rodas de mestres e mestras, declararem suas demandas quanto ao conceito de tradição e mudanças e participarem ativamente do resultado das exposições, sejam as apresentadas nos grandes ciclos festivos, sejam as que celebram personalidades e temas atemporais.

¹ Historiadora/Pesquisadora.

Essa ocupação e acolhimento do espaço físico como extensão dos seus próprios territórios, assim como a confiança e apropriação, agregam reconhecimento e territorialidade, ampliando, dessa forma, um forte sistema simbólico que permeia as ações socioculturais e se faz imprescindível em seu status político e econômico, confirmando-se recurso basilar para o desenvolvimento e apreensão de conteúdos, desde a historicidade até as relações de empoderamento e construção social.

Situada no Sítio Histórico do Recife, entre os bairros de Santo Antônio e São José, a Casa do Carnaval precisa, fundamentalmente, ser identificada como equipamento prioritário, entre os bens patrimoniais e as derivações próprias ao Patrimônio, frente aos seus sujeitos, aos processos de gestão e promoção cultural. Evidencia-se aqui o território como lugar de memória, na perspectiva do abraço entre patrimônio imaterial/material e as relações entre os sujeitos patrimoniais – comunidade e sentido dos bens para esses sujeitos. A revelar os valores entre as manifestações, as construções e o espaço, que dão sentido de território e territorialidade.

Apesar das transformações urbanas, o Pátio de São Pedro, onde está situada a Casa do Carnaval, convive com permanências: seu casario colonial; a Concatedral de São Pedro dos Clérigos, de arquitetura barroca e neoclássica; a população remanescente do pequeno comércio que ocupa as áreas centrais do Recife; a memória afrodescendente, marcada pelas primeiras casas de candomblé da cidade, pelos Clubes e outras agremiações Carnavalescas. Um lugar de fé e de festa, encontro da boemia, de intelectuais e de apresentações artísticas de brincantes populares, que reafirmam sua força identitária e étnica, onde se situam desde as práticas religiosas da igreja católica até às de matriz africana e afro-indígenas.

Assim, em consonância com as vozes de diferentes agentes, circularmos, naquele entorno, pelas dimensões históricas, geográficas, sociais, políticas, artísticas e simbólicas, que permeiam essa urbe de encontro, com a oportunidade de participar dos anseios, sonhos e das múltiplas e mutantes identidades culturais.

O Pátio foi força propulsora nos processos de formação social do Recife, desde a Colônia, e lugar onde a ocupação humana, do séc. XVI em diante,

transforma e possibilita a configuração e compreensão de um espaço de convivência, marcado pela diversidade de sujeitos e seus papéis na urbanização, nas relações de poder e desenvolvimento.

Numa perspectiva ampliada, a Ilha de Antônio Vaz é centro de urbanização e ocupa destaque no período Holandês (1630 a 1654). Os bairros de Santo Antônio e São José representam patrimônios e referendam a memória europeia: nos estilos arquitetônicos de época, os mais rebuscados até o colonial; nos grupos étnicos distintos e suas contribuições; na religiosidade hegemônica católica, seus templos e manifestações (procissões e festas de cunho eclesiástico); e nos resistentes sagrados de origem afro-brasileira (candomblé) e de origens indígenas (Jurema Sagrada).

Lugar do “eu” e do “nós”, patrimônio do povo a memorar pretéritos, presentes e futuros, a Casa do Carnaval se representa na força das culturas populares e seus fazeres artísticos, tendo papel importante na criação de estratégias no campo do desenvolvimento cidadão; na construção permanente de registros orais; na revisão e desconstrução de preconceitos e apagamentos propositais. Em suas várias dimensões, celebra uma gestão democrática, que demarca um lugar privilegiado quanto à metodologia aplicada no cumprimento dos seus objetivos e metas.

A experiência de elaboração de um plano de trabalho, lastreado por um processo permanente de escuta, discussão colegiada de cunho interdisciplinar e pedagógico, envolve atores internos (corpo técnico) e externos, como destinatários primordiais, visando o exercício da emancipação cultural.

Os conteúdos e a atuação do Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural Casa do Carnaval materializam-se, na potência das expressões do Recife, como ferramenta. Alcançando muito além do contorno meramente contemplativo, mas com vocação natural e aberta às múltiplas intervenções, diretamente atreladas ao desenvolvimento em todas as áreas da construção e desenvolvimento humano.

Memória é estratégia e repertório, força que desencadeia universos pessoais e coletivos, revelados organicamente, reivindicando o direito à fala comum. Manifestados e compartilhados em constante diálogo, o passado e o presente são fórmulas não só de rememorar, mas principalmente de ressignificar, buscando o

subjetivo e o objetivo das memórias em suas dinâmicas. Cultivar legados é uma forma de expandir a natureza simbólica, em uma linguagem de conteúdos cognitivos e afetivos, inerentes à construção cotidiana da vida museal, com a finalidade última e primeira do acolhimento ao frequentador, seja ele pesquisador, visitante ou fazedor, mas sempre participe desse processo.

Por fim, e como mote para não perder-se de vista a Cultura, em seu viés de arte e de imersão para desenvolvimento e empoderamento, ousamos afirmar que a Casa do Carnaval, em sua ação museal e arquivística, abraça e atua, na circulação intercultural, aglutinando influências e norteando temas para discussão e experimentação comunitárias, que primam pela construção cotidiana da festa como espelho e reflexo do dia a dia daqueles que a vivem, produzem e entendem ser a culminância apenas o produto final, que recomeça antes mesmo que ela se encerre.

PATRIMONIALIZAÇÃO E DIREITO À MEMÓRIA DO SAMBA: UM ACERVO EM PRIMEIRA PESSOA

Submetido em 12/07/2022
Aceito em 18/07/2022

Nilcemar Nogueira (Museu do Samba)¹

Desirree dos Reis Santos (Museu do Samba/UNIRIO)²

RESUMO: O artigo analisa a construção do acervo de história oral do Museu do Samba como parte da luta pelo direito à memória e à história negras no Brasil. Criado no bojo do processo de patrimonialização das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, trata-se de documentos audiovisuais que registram, continuamente, histórias de vidas de referentes sambistas na cena, na culinária, no ritmo, na dança, na poesia, no modo de vida do samba e do carnaval. Narrativas estas, historicamente silenciadas, cuja salvaguarda alinha-se a uma perspectiva de musealização da cultura negra como ato de descolonização.

PALAVRAS-CHAVE: Museu do Samba. Samba. Carnaval. Memória. Patrimônio.

PATRIMONIALIZATION AND THE RIGHT TO SAMBA MEMORY: A FIRST-PERSON COLLECTION

ABSTRACT: *The paper analyzes the construction of the Museum of Samba's oral history collection as part of the struggle for the right to memory and black history in Brazil. Created in the midst of the process of Samba in Rio de Janeiro as cultural heritage, these are audiovisual documents that continuously record life stories of samba artists in the scene, in the cuisine, in the rhythm, in the dance, in the poetry, as well as in the carnival. It is about those narratives, historically silenced, whose safeguard is aligned with a perspective of musealization of black culture as an act of decolonization.*

KEYWORDS: *Museum of Samba. Samba. Carnival. Memory. Heritage.*

¹ Doutora em Psicologia Social pelo PPGPS/UERJ, fundadora e coordenadora de projetos especiais do Museu do Samba. Contato: nilcemar.nogueira@gmail.com.

² Historiadora e doutoranda em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS/UNIRIO/MAST, pesquisadora no Museu do Samba e coordenadora de conteúdo no projeto Territórios Negros (Instituto 215 | NEGRAM/UFRJ). Contato: desirsantos@gmail.com.

PATRIMONIALIZAÇÃO E DIREITO À MEMÓRIA DO SAMBA: UM ACERVO EM PRIMEIRA PESSOA

1. Introdução

A luta pelo direito à memória e à história afro-brasileiras nos traz importantes reflexões sobre o lugar de “Outridade” relacionado à população negra. O que nos remete aos estudos de Grada Kilomba e sua escrita de si em *Memórias da Plantação*³ ao narrar a realidade psicológica do racismo. Kilomba é uma intelectual negra, nascida em Portugal, com origens em Angola e em São Tomé e Príncipe. Considera a escrita como um ato político, uma forma de tornar-se sujeito na estrutura colonial cujo lugar dado às pessoas negras é objetificado. Narrar sua própria história⁴, sendo autora e autoridade, é resistir a uma história de silêncio imposto.

Tendo como referências estudos como de Frantz Fanon, Paul Gilroy, Stuart Hall e Bell Hooks, Kilomba reflete sobre a violência colonial que não se restringe à exploração material, mas sobretudo na criação de subjetividades e de pessoas racializadas, pautadas na ideia de diferença, hierarquia e poder, cujo referencial de centro e símbolo de humanidade é a branquitude. E a partir deste centro idealizado, marca-se não só o “outro” mas também a “outridade”, isto é, a projeção de tudo aquilo que o sujeito branco não deseja ser reconhecido. Contar sua própria história, sua própria realidade, então, é uma maneira de tornar-se “eu mesma” e “oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019, p. 28). Portanto, pode ser considerado um ato de descolonização.

A partir dessa linha de interpretação⁵, buscaremos delinear o presente artigo, como uma possibilidade de compreender a atuação do Museu do Samba: um museu criado e dirigido, em sua maioria, por pessoas negras a fim de institucionalizar

³ *Memórias da plantação* foi publicado originalmente em inglês em 2008, mas só teve tradução para língua portuguesa em 2019. Os episódios de racismo cotidiano partem de entrevistas realizadas por Kilomba com mulheres negras.

⁴ No Brasil, Neusa Santos Souza é uma das principais referências para refletirmos, em perspectiva psicanalítica, a ideia de autonomia a partir do discurso elaborado pelo negro sobre si em uma sociedade de classe, de ideologia, de estética, de comportamentos dominantes brancos (SOUZA, 1983, p. 17).

⁵ Estas reflexões, que tecem diálogos entre os pressupostos de Grada Kilomba e processos de patrimonialização e musealização, integram a pesquisa de doutorado da autora Desirree dos Reis Santos, no PPG-PMUS UNIRIO/MAST, orientada pela prof. Dra. Elizabete de Castro Mendonça e realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Para a tese, o debate dá subsídios para pensar o sítio histórico e arqueológico Cais do Valongo como Patrimônio Mundial UNESCO.

espaços de poder, de representação e de narrativas em primeira pessoa, historicamente negados pela presença da lógica colonial. Para tal análise, daremos enfoque ao seu Programa de História Oral, iniciado no bojo do processo de patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro⁶.

À época, o museu chamava-se Centro Cultural Cartola⁷ e tornava-se a instituição referência na salvaguarda destes bens culturais, reconhecidos em 2007 pelo IPHAN. O passo seguinte foi implantação do centro de documentação e pesquisa do Samba Carioca, em 2009. E uma de suas primeiras medidas foi a constituição do núcleo de história oral, voltado à criação de documentos audiovisuais que registram, por meio de entrevistas, histórias de vidas de referentes sambistas cariocas.

Trata-se do Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, uma ação continuada pelo direito às memórias afro-brasileiras e fortalecimento do sambista, em perspectiva crítica à história oficial construída no Brasil, cujas histórias, memórias e sujeitos negros foram sistematicamente invisibilizados. Pretendemos, com este texto, analisar alguns aspectos da concepção deste programa e seus conteúdos, acreditando ser uma importante contribuição a dar passagem para outros estudos.

2. Protagonismos negros e o acervo do samba em primeira pessoa

Como instrumentos seletivos, patrimonialização e musealização privilegiam certos elementos enquanto silenciam outros, a partir das circunstâncias envolvidas nesses processos. São, portanto, ações de presentificação na relação com seus objetos. Scheiner destaca o aspecto interpretativo dos museus quando aponta que estes “operam com releituras do real, através da memória” (SCHEINER, 2006, p. 53). Rer o real está condicionado ao olhar de quem observa, ou seja, nem sempre se percebe e explica fatos e fenômenos da mesma forma “por observadores que

⁶ Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, reconhecidas como patrimônio, são o Partido-alto, o Samba de Terreiro e o Samba de enredo. Sobre o assunto, ver IPHAN; CCC (2014).

⁷ Em 2001, o Museu do Samba surge, no sopé do morro da Mangueira, como Centro Cultural Cartola, criado pelos netos do compositor e fundador da Estação Primeira de Mangueira. A história da instituição tem viradas marcantes, dentre elas, a implementação do Centro de Referência de Pesquisa e Documentação do Samba Carioca para constituição e guarda de acervos do samba, bem como sua trajetória que culmina na mudança de CCC para Museu do Samba. Momentos da história institucional podem ser vistos em NOGUEIRA; SANTOS (2019, 2020), MENDONÇA; NOGUEIRA; SANTOS (2019). O website do museu é <https://www.museudosamba.org.br/>. Para consulta ao acervo: contato@museudosamba.org.br.

utilizam diferentes sistemas simbólicos, ainda que situados no mesmo tempo e no mesmo espaço” (idem).

Historicamente, as narrativas sobre culturas afrodiaspóricas são invisibilizadas ou subjugadas nos museus no mundo e no Brasil. O museólogo Marcelo Bernardo da Cunha chama atenção para o ideal de branqueamento e o imaginário civilizatório eurocêntrico como fatores determinantes na produção de imagens deturpadas sobre a presença negra na sociedade brasileira nos espaços museológicos (CUNHA, 2017, p. 78-79). O racismo atravessa e molda as representações da cultura negra em boa parte de nossos museus.

O desenvolvimento do Museu do Samba pode ser lido como uma das inúmeras ações, em cena nas últimas décadas, voltadas à visibilização de narrativas insurgentes, questionadoras de histórias oficiais. O programa de história oral, aqui analisado, é uma das faces desse propósito. E, para usarmos as expressões de Kilomba, busca ter o sambista como *autor* e *autoridade* de sua própria história.

No processo de patrimonialização das matrizes do samba no Rio de Janeiro, liderado pelo então CCC, esta era a tônica e preconizava a construção de um centro de memória, onde o lugar do povo do samba não seria o de objeto, mas de sujeito do conhecimento. O que, no Museu do Samba, pode ser visto tanto nos esforços para documentar as narrativas em primeira pessoa no acervo, como também na participação ativa de sambistas na gestão dos mesmos. Exemplos disso são a constituição do Conselho do Samba⁸ e o incentivo para atuação do povo do samba na pesquisa, na coleta e nos procedimentos de consulta pública aos depoimentos (e ao acervo em geral).

Caberia ao espaço referência, portanto, criar estratégias para instrumentalizar sambistas na geração de novas fontes primárias do samba e na salvaguarda dos bens titulados. Nas recomendações do dossiê de candidatura, aprovado em 2007, o alerta era dado:

[Faz-se necessária] Formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas do Rio de Janeiro para que a coleta, o registro e a análise dessas formas de expressão, de seu cenário e sua

⁸ Este conselho é composto por sambistas referentes de vários territórios do samba no Rio de Janeiro e tem por missão a gestão do plano de salvaguarda dos bens titulados. Dentre os conselheiros estão Tia Surica, Selma Candeia, Careca do Império, Rubem Confete, Martinho da Vila, Aluisio Machado, Nilcemar Nogueira, Zé Katimba, entre outros.

trajetória sejam feitas cada vez mais pelos próprios atores sociais e seus grupos. **Isso atenderá a um anseio de que a sua história possa ser contada por eles mesmos**, valorizando assim vozes mergulhadas no cotidiano do fazer e viver o samba no Rio de Janeiro. (IPHAN; CCC, 2014, p.167. Grifo nosso.)

História contada e documentada, tendo detentores como protagonistas e agentes da salvaguarda de seus patrimônios culturais. Isso explica a preocupação do programa em inserir atores sociais de escolas e outros redutos de samba na equipe técnica.

Nathalia Sarro, mulher negra, sambista, historiadora, cineasta e, atualmente, diretora do departamento cultural do Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) Unidos de Vila Isabel é uma dessas trajetórias. Quando cursava a faculdade de História na Universidade Federal Fluminense (UFF), realizou seu primeiro estágio no CCC em 2013 e, mais tarde, passou a atuar como pesquisadora. O início da prática profissional no museu é entendido por Sarro (2020) como um momento de mudança profunda: “foi lá que entendi que o samba deveria e poderia estar na academia através das minhas vivências também”. Afirmativa esta, que se aproxima da percepção de Ygor Lioi (2020) quando diz: “[no museu] tive a real noção que poderia estudar as matrizes africanas, e não somente a Revolução Francesa”.

Lioi é mais um dos sambistas que teve atuação como pesquisador e educador do centro de referência no Museu do Samba. Homem negro, portelense, professor e historiador é, hoje, líder do eixo Educação Patrimonial da Gerência de Projetos Pedagógicos Extracurriculares da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ). Para Lioi (2022), um dos maiores efeitos do museu foi contribuir para seu “processo de empoderamento enquanto homem preto, suburbano, sambista, sujeito de sua história”. Reconhecer-se, descolonizar o olhar, traçar novos rumos, outros futuros. Destes, destaca o Cine-escola⁹ em 2019, idealizado e coordenado por ele em um colégio da rede pública de ensino, em Santa Cruz (RJ), onde já era professor de História. Em linhas gerais, o projeto ensinava jovens a criar filmes, sendo eles protagonistas de suas próprias narrativas. Pelas lentes conduzidas pelos alunos, a realidade era, então, lida, interpretada e questionada.

⁹ Sobre o projeto Cine-escola, ver: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/videos/15291-cinescola-prof-ygor-lioi>. Acesso em 20 jun 2022.

Um caminho sem volta, que tem na memória, identidade e educação dialógica as bases sólidas para formação de consciências críticas.

A relação com os mais velhos é outro tema que se sobressai no relato de Lioi (2022) sobre sua experiência no Museu do Samba. Isso por conta da aproximação, durante a coleta de depoimentos, com detentores da tradição do samba das mais diversas agremiações cariocas desde as pré-entrevistas¹⁰. A metodologia de história oral é tida, portanto, como instrumento na realização de diálogos entre gerações e preservação das conexões com ancestralidades – elementos seculares de tradições africanas e de comunidades negras em diáspora. Além da aprendizagem direta com mestras e mestres¹¹, esses encontros são também entendidos por ele como ampliação de redes de contatos na comunidade do samba. O que, por sua vez, influenciou seu ingresso no departamento cultural da Portela.

Sarro também nos relata a ressonância das atividades do museu nos departamentos culturais de agremiações do samba e do carnaval. Seja por sambistas pesquisadores da instituição passarem a atuar diretamente nas atividades das escolas de samba¹², como nos casos dela e de Lioi, mas sobretudo pela difusão das práticas de salvaguarda nestes redutos. O projeto “Memórias da Vila Isabel”¹³ é um bom exemplo nesse sentido. Inspirado no museu, como aponta Sarro, a iniciativa coleta depoimentos de grandes sambistas da escola do bairro de Noel. Lá, novas gerações do samba, por meio do Vila Cultural, trabalham na construção de documentos da história e memória da escola. Os registros audiovisuais, posteriormente, foram disponibilizados no *YouTube* do departamento e, ainda, serviram de fontes para elaboração do premiado documentário *Kizomba*, dirigido por Sarro e centrado neste histórico carnaval de 1988 da Vila Isabel. *Kizomba, a festa da raça* deu o campeonato à Vila, em tempos que se lembrava – e problematizava – o centenário da abolição da escravidão no Brasil. E, pelo filme, lançado 30 anos depois do desfile, o episódio é recordado e narrado pelas memórias

¹⁰ As pré-entrevistas com os depoentes fazem parte das atividades do programa, por meio da metodologia de história oral. Este assunto será abordado adiante neste artigo.

¹¹ O que, na salvaguarda de bens imateriais, está relacionado à transmissão de saberes entre gerações da comunidade.

¹² Projeto iniciado quando o antropólogo Vinicius Natal era o Diretor Cultural. Natal também foi pesquisador do museu e, hoje, compõe o Conselho Deliberativo da instituição.

¹³ Ver Teaser “Memórias de Vila Isabel”, em <https://www.youtube.com/watch?v=QMVgGoanM4k>. Acesso em 1 jul 2022.

afetivas da escola, delineadas pelo protagonismo dos sujeitos negros no carnaval carioca.

Tal como Lioi, podemos compreender que Sarro sublinha a contribuição do museu em seu processo de reconhecimento identitário com efeitos em sua vida acadêmica, profissional e no fortalecimento de sua atuação dentro do mundo do samba – e para além dele. Estas duas trajetórias conectam-se, ainda, pelo entendimento do espaço-museu como lugar de desenvolvimento de projetos emancipatórios para comunidade negra e de sambistas. Proposta e ação da instituição, apropriada e mesmo ressignificada por atores sociais do samba na contemporaneidade.

Metodologia de história oral e memórias do samba no museu

Nosso olhar, neste momento do texto, volta-se para os procedimentos metodológicos da construção dos acervos do Programa *Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, do Museu do Samba. Partindo da metodologia de história oral, os registros audiovisuais são feitos por meio de entrevistas de *história de vida*. Isso porque, conforme nos sinaliza a pesquisadora Verena Alberti (CPDOC/FGV), consiste em uma maneira de entrevistar, tendo como ponto central o indivíduo, a trajetória de vida do depoente na história,

(...) desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou. Pode-se dizer que a entrevista de história de vida contém, em seu interior, diversas entrevistas temáticas, já que, ao longo da narrativa da trajetória de vida, os temas relevantes para a pesquisa são aprofundados (ALBERTI, 2005, p. 37-38).

Até chegar o dia da gravação e posterior disponibilização do acervo à consulta pública, alguns procedimentos são realizados. Em primeiro lugar, há a *seleção dos depoentes*, indicados pela comunidade do samba e deferida por integrantes do Conselho do Samba. A partir dos nomes escolhidos e confirmados, inicia-se o processo de *pesquisa prévia* sobre estes sambistas a fim de elaborar a *pauta/roteiro da entrevista*. Durante a pesquisa, são consultadas tanto as coleções do próprio museu como documentos de outros arquivos e centros de documentação (especialmente, itens de hemeroteca); levantadas referências bibliográficas e

realizadas buscas de todos os tipos de fontes para estudo biográfico do depoente por parte dos pesquisadores.

No caso específico deste acervo, boa parte das fontes escritas não contemplam as trajetórias dos entrevistados. Por essa razão, é recorrente a necessidade de entrevistas prévias com o depoente para conhecer dados individuais e coletivos de sua história de vida. O desafio do pesquisador responsável por estas etapas é refletir, em diálogo com a equipe técnica, sobre as memórias narradas neste momento de pré-entrevista e relacionar com a proposta do projeto, isto é, escolher quais assuntos irão compor a pauta/roteiro final da entrevista. É importante mencionar que as pautas funcionam como guias para os entrevistadores, não são roteiros acabados. Pelo contrário, no momento da entrevista, na relação entrevistador-entrevistado, é que as narrativas se constroem.

Os pesquisadores envolvidos em todo processo costumam ser oriundos das áreas de História, Antropologia, Museologia, Arquivologia, Jornalismo, entre outras. Os entrevistadores, um ou dois para cada registro, também são sambistas que integram a equipe e o conselho deliberativo da instituição. E, por vezes, outros sambistas são convidados para realizar a entrevista, como foi o caso de João Gustavo Mello, no depoimento de Elizabeth Nunes em 2014. Gustavo é pesquisador de carnaval, jornalista, ex-diretor cultural do Salgueiro e, junto com a equipe do museu, compôs o quadro de entrevistadores de Elizabeth, memorável presidenta de sua escola e uma das poucas mulheres que comandaram agremiações na história do samba.

Apesar de os roteiros serem abertos e individualizados, ou seja, voltados à biografia de cada depoente, há questões gerais que predominam nas entrevistas realizadas pelo programa. Além de conteúdos basilares como nome completo e data de nascimento, perguntas relacionadas aos primeiros contatos com o samba, às emoções em desfiles marcantes, às análises sobre os rumos do carnaval e à patrimonialização das matrizes do samba e seus possíveis impactos para o sambista são algumas que perpassam os depoimentos.

Outro elemento que podemos destacar destas interseções dos roteiros é o interesse em documentar lembranças sobre avós e pais, bem como local de nascimento e recordações da infância dos depoentes. Busca-se, dessa maneira, registrar memórias sobre diferentes gerações do entrevistado, para conhecermos,

por exemplo, que possíveis territórios e culturas negras entrelaçam vidas e criações de grandes nomes do samba do Rio de Janeiro. Contribuindo, assim, para diversos estudos, como os que procuram identificar importantes sambistas (inclusive lideranças e fundadores de escolas de samba), descendentes da última geração de africanos e escravizados da região dos Vales do Café do século XIX¹⁴.

A metodologia de história oral é, nesse sentido, considerada uma ferramenta para salvaguarda mas também para o direito à memória do samba, sobretudo pela marca da tradição oral dessa forma de expressão. A intenção do Museu do Samba é gerar fontes históricas, frente às lacunas documentais existentes no país, cujas matrizes culturais africanas e afro-brasileiras fazem parte. Esses vazios são decorrentes da dominação de uma “memória nacional” hegemonicamente eurocêntrica e da violenta formação de um país racista. E, por isso, o que se privilegia, no programa de história oral, são as narrativas críticas a essa ordem, priorizando, portanto, a construção da História dos que nunca tiveram direito à História¹⁵.

3. Vozes plurais, múltiplas histórias e dois mangueirenses

No acervo, há mais de 160 gravações com sambistas de diferentes escolas e territórios do samba. Registram-se as memórias do samba como forma de expressão: na dança, na música, na religiosidade, na poesia, na cena. Suas matrizes, seus ritos, sua culinária, seus atores, seu modo de vida. Baianas, passistas, velhas-guardas, mestres-salas, cozinheiras, presidentas e presidentes (sambistas) de escolas de samba, compositoras, compositores, porta-bandeiras, fundadores de agremiações, filhos de sambistas memoráveis, ritmistas, intérpretes. Desde 2009, trajetórias como Dodô da Portela, Wanderley Caramba, Nelson Sargento, Djalma Sabiá, Monarco, Selminha Sorriso, Laíla, Mestre Odilon, Preto

¹⁴ Cartola, fundador da Estação Primeira de Mangueira, é um deles. Sobre esses estudos, ver Abreu; Mattos; Agostini (2016), cujo acervo do Museu do Samba foi uma das fontes consultadas. E, de seus registros, foram identificados e estudados alguns nomes, que se referem a este grupo específico de migrantes negros, tais como Tatinho da Mangueira, Monarco, Waldir 59, Noca da Portela, Alúcio Machado, Dodô da Portela, Manoel Dionísio e outros.

¹⁵ Uma alusão à frase de autoria do historiador Pierre Nora (2009): “a História daqueles que não tinham nenhum direito à História”, publicada no texto “Memória: da liberdade à tirania”. No artigo, o autor tece reflexões sobre a História, que sempre esteve nas mãos de poderosos, e a Memória que “anda de mãos dadas com as prerrogativas das formas populares de protesto”.

Rico, Tião Miquimba, Tiãozinho da Mocidade, Zeca da Cuíca e tantos outros bambas integram as histórias de vida documentadas pelo núcleo de história oral do museu.

Um rápido olhar sobre a listagem completa destes nomes já deixa claro os diferentes marcos temporais que o acervo abarca. No processo de seleção dos depoentes, prioriza-se os mais idosos. Muitos, nascidos nas primeiras décadas do século XX. E facilmente se percebe vozes negras narrando suas experiências nos diferentes contextos da história política e cultural do país. Há, ainda, esforços de alguns depoentes em destacar outros importantes sambistas, que, já falecidos, permanecem somente nas lembranças de algumas gerações do samba. Prestar o depoimento é visto, assim, como oportunidade de trazer à luz mais trajetórias, que não devem ser esquecidas – ou mantidas em silêncio.

São histórias plurais que vão colorindo o complexo mosaico da cultura política e da história do samba do Rio de Janeiro e do Brasil. Das múltiplas narrativas, escolhemos dois depoentes: mestre Delegado e Leci Brandão. Sem pretensão de esgotar temáticas e questões acerca dos dois depoimentos, este último momento de nosso texto é mais uma forma de *ventilar* algumas reflexões, despertar interesses de mais pesquisadores e possibilidades outras de estudos sobre os acervos do samba no museu.

Dois bambas. Ele, o bailarino negro, o “Obá (rei) da favela”¹⁶ da Mangueira, um dos maiores mestres-salas do carnaval carioca. Ela, compositora, ativista, vanguardista na verde-e-rosa: a primeira mulher a ingressar na ala de compositores da Estação Primeira. A entrevista de Delegado foi uma das primeiras a serem gravadas, no começo do projeto, em 2009, quando a instituição ainda se chamava Centro Cultural Cartola. E no caso de Leci, o registro aconteceu em 2017 no Museu do Samba, quando a sambista já tinha sido reeleita deputada estadual de São Paulo – a segunda mulher negra da história da ALESP a ocupar este cargo.

Hégio Laurindo da Silva, o mestre-sala Delegado, nasceu em 29 de dezembro de 1921, em Mangueira. Já tinha a dança como herança familiar: seu pai, Miguel Laurindo da Silva, exímio dançarino, fazia gosto do gingado do filho Hégio, sua

¹⁶ No carnaval de 2022, Cartola, Jamelão e Delegado foram homenageados pela verde-e-rosa, com o enredo “Angenor, José & Laurindo” – a poesia, o canto e a dança, pilares personificados da Estação Primeira de Mangueira. A imagem do “Obá da favela”, utilizada pelo carnavalesco Leandro Vieira no desfile, para representar a realeza do mestre-sala Delegado, pelo seu gesto, elegância e figura principesca reconhecida e legitimada pelo morro de Mangueira.

companhia certa nas gafieiras cariocas do século passado. O futebol também era uma vocação, jogou por um bom tempo no time da Companhia Cerâmica Brasil, importante fábrica na Mangueira, que empregava seus moradores (Delegado, inclusive) e chegou a ser quadra de ensaios da escola. Foi até cotado para jogar no Fluminense – mas esta é uma história nada feliz, que vamos contar mais à frente.

No olhar retrospectivo, o mestre se lembra dos passos do samba atravessando o dia a dia da família Laurindo. Destaca os nomes das irmãs, Alaíde, Arlete e Creusa, suas parceiras na dança e, mais tarde, baianas da escola. Memórias de afeto e da projeção de sonhos no que, de fato, sempre moveu sua vida, o samba.

Em casa, eu fazia aquela rodinha e nós ali, botávamos o rádio para tocar e ficávamos todos balançando, treinando o que íamos fazer. Elas [minhas irmãs] diziam: “Ó, quando nós crescermos, vamos ser grandes bailarinos”. Eu dizia: “Não, eu vou ser um grande mestre-sala”. E elas: “E nós vamos ser grandes baianas”. Aí a gente fazia aquela roda ali. Ficávamos brincando, dançando e o papai do lado também: “Ê, vocês estão boas, crianças. Vocês estão indo bem, estão indo bem”. [eu dizia] “Papai, está bom ou ruim?” [e ele respondia:] “Não, está ótimo”. E a gente estava no samba (DELEGADO, 2009).

Arlete, mencionada por Delegado, é a afamada Tia Suluca¹⁷, presença ilustre nos ensaios da Estação Primeira até hoje, presidente de honra da ala de baianas, comandada por Nelcy Gomes, neta de D. Neuma.

O sonho de menino foi por ele alcançado com louvor. Chegou a dançar no balé de Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra do Teatro Municipal. Presente em grandes campeonatos da Mangueira, Laurindo conquistou mais de trinta notas 10 para a escola, com diferentes porta-bandeiras: primeiro, Nininha, depois Neide e, por fim, Mocinha. As três, lendas do carnaval carioca. Suas características e histórias são também rememoradas no depoimento do sambista. Nininha, por exemplo, foi seu par quando passou pelo teste que o fez mestre-sala da Estação Primeira, nos anos 1940.

Na época, vindo da Unidos de Mangueira, disputou o cargo com o mestre-sala Ailton:

Aquele que dançasse melhor seria o primeiro mestre-sala da Mangueira. Então, nós fizemos aquele duelo, todo mundo em volta,

¹⁷ O depoimento de Tia Suluca foi realizado em 2017 e pode ser consultado no acervo do museu.

dançou ele primeiro. Todo mundo viu, jurados, tudo. Aí, eu fui o segundo, e quando eu dancei, os jurados deram que eu podia ser o primeiro mestre-sala da Mangueira. Onde que eu fiquei sendo o primeiro mestre-sala da Mangueira (DELEGADO, 2009).

As narrativas sobre a preparação para os desfiles são detalhadas pelo depoente. Nas suas recordações, uma história bastante conhecida na comunidade de sambistas: para ganhar fôlego e condicionamento físico, Delegado fazia corridas do morro até a Quinta da Boa Vista, ida e volta, com um adendo, passava sabão de coco nas pernas, “pra junta ficar mole”, como diz o mestre. Teve uma longa história nos carnavais da Mangueira, seu último ano foi em 1984¹⁸, quando da inauguração do Sambódromo e do supercampeonato da escola. Isso, como guardião do pavilhão verde-e-rosa, já que a performance do mestre dos mestres-salas, com sua elegância única, era a cena mais esperada nos ensaios e desfiles da escola até o começo do século XXI.

Mas falar da dor também cruza esta trajetória. Uma dor estrutural, que é parte de histórias sensíveis nas memórias negras, porque:

(...) a experiência do racismo não é um acontecimento momentâneo e pontual, é uma experiência contínua que atravessa a biografia do indivíduo, uma experiência que envolve uma memória histórica de opressão racial, escravização e colonização (KILOMBA, 2019, p. 85).

O racismo cotidiano, nos diz Grada Kilomba (2019), não só coloca novamente as pessoas negras na cena colonial (como uma reencenação da vida na *plantation*) mas também é um choque violento, uma realidade traumática, historicamente negligenciada. Nas lembranças de Delegado, há especialmente dois episódios desta violência¹⁹, em perspectiva individual e coletiva: ser pessoa negra e ser sambista.

Um deles é a conhecida opressão da polícia – do Estado – contra o povo do samba no pós-abolição. O mestre-sala conta que, nas rodas de batucada, era comum a chegada truculenta da força policial.

(...) a polícia naquele tempo não gostava de sambista. Eles chegavam metendo o pau mesmo na gente. Mas metia o pau mesmo, a polícia

¹⁸ Com uma curta pausa nos 1970.

¹⁹ Mais depoimentos do acervo relatam experiências de racismo em diferentes tempos, mas também há relatos, cujo tema configura-se como não-dito. As entrevistas podem contribuir para pesquisas relacionadas à história do racismo no Brasil.

arriava o pau. Sambista era vagabundo, falavam assim: “Tu é vagabundo”. Metia o pau.

E o que estava com o cabelo esticado, naquele tempo usava-se os cabelos esticados... Então, o que eles faziam? Enchiam a mão cheia de graxa e passavam no cabelo da pessoa. “Acerta esse cabelo, seu vagabundo”. (...)

Vi acontecer muita barbaridade. (...) vi nego com as tripas saindo. O sujeito apanhava o chapéu com as tripas saindo. Tudo eu assisti (DELEGADO, 2009).

A outra experiência narrada é a que interrompe um de seus sonhos. Craque do futebol na Cerâmica, despertou atenção de uma pessoa, que prometeu levá-lo para jogar na elite do futebol carioca. O time era o Fluminense. Descrente do convite otimista, Delegado disse que refutou logo de início, já que negros não eram bem aceitos no clube na época: “O que eu vou fazer lá?”. Depois de convencido, resolve tentar.

Eu era um dos maiores *centre-fowards* [centroavantes] na época. [Fui lá no Fluminense] Entrei, me deram a camisa (...) eu fiz 3 gols. (...) Aí, chegou no final, disseram: (...) “você joga bem, gostamos de você, mas da cor não dá para jogar”. “*Você fez muito bem. Mas tem que a cor não ajudou*”. (...) Saí triste de lá. Aí, fiquei mesmo no meu time, jogando minhas bolinhas para lá e pra cá. Aí, fomos campeões, não tinha quem batesse na cerâmica. Fomos campeões várias vezes, onde nós chegávamos, não tinha time que batesse a gente.

[Só que a experiência com o Fluminense] *marcou lá dentro. Marcou porque eu gostaria de estar jogando futebol, pulando e tal. Eles não me receberam porque eu era da cor*. O que eu vou fazer? Não vou fazer nada, né? Tive de ir embora. Depois, muitos anos, o Fluminense começou a aceitar (DELEGADO, 2009. Grifos nossos).

O racismo também foi barreira para a compositora Leci Brandão no mercado de trabalho brasileiro. Ela conta que, por várias vezes, foi aprovada nas provas de processos seletivos de emprego, mas o impasse era o teste psicotécnico: “eu não passava no psicotécnico por conta da cor da minha pele, eu não sacava isso, hoje eu entendo. (...) Era uma forma de eles te reprovarem”.

Filha e neta de manguieirenses, Leci é uma das maiores intérpretes da Música Popular Brasileira, conhecida também pela militância em lutas sociais e pelos versos politizados de suas canções. Nasceu em 12 de setembro de 1944, em Madureira, mas foi criada em Vila Isabel. Lá, Dona Lecy, a mãe de Leci, trabalhava como servente na Escola Equador, no boulevard 28 de setembro. A família morava

no colégio. Das memórias no bairro, narra um episódio de discriminação ainda criança.

Gostava muito de estudar, tirava boas notas e, num concurso de redação, seu trabalho foi considerado o vencedor. Era um momento importante do colégio, a festa da data nacional do Equador, com presença de autoridades e entrega de uma medalha especial ao primeiro lugar da competição.

Foi um acontecimento muito interessante, mas ao mesmo tempo me chamou atenção... *essa questão de a gente brigar por nossa etnia*. [Porque apesar de todos acharem que minha redação era a melhor], a outra menina, que teve uma redação parecida com a minha, era filha de uma professora e eu era filha da servente. Então, na hora de decidir, quem ganhou foi a filha da professora, com embaixador presente na escola. (...) *Nunca vou me esquecer* (BRANDÃO, 2017. Grifos nossos).

A sambista acrescenta que ainda não tinha consciência política naquele momento, mas percebeu que se tratava de uma situação de injustiça. Percebida também pela sua professora, que chegou, inclusive, a fazer uma festa especial para entregar outra medalha para Leci.

Antes da vida na escola Equador, Dona Lecy trabalhava numa fábrica em Vila Isabel, onde havia muitos funcionários mangueirenses. O intérprete Jamelão era um deles. E a madrinha de Leci, Dona Lourdes, também. Esta, moradora do morro. É dessa vivência, nas idas e vindas da casa da madrinha, que acontecem seus primeiros contatos com a comunidade da Mangueira. E mais tarde, com a escola de samba.

Leci foi precursora na verde-e-rosa. Conforme mencionamos, é a primeira mulher da história da ala de compositores da Estação Primeira, ingressando nos idos dos anos 1970. Na época, participou do Festival de Música da Universidade Gama Filho, onde trabalhava e estudava. Ficou em segundo lugar e foi eleita revelação do festival com a canção *Cadê Mariza*. O sucesso da compositora fez Zé Branco, tesoureiro da ala de compositores da Mangueira, querer levá-la para a ala. Antes, claro, falou com a madrinha de Leci, a Dona Lourdes.

No depoimento, há recordações de todo processo para ter aceitação pela nata de compositores da escola. E começava com uma carta redigida por ela, defendendo seu interesse em entrar para o grupo.

Dáí eu coloquei na carta que eu queria aprender com eles, porque, pra mim, a ala de compositores da Mangueira era uma universidade. (...) José Brogogério era o presidente. (...) Estavam lá [os compositores] Pelado, Comprido, Helio Turco, Nilton Russo, Darcy, Jurandir... uma turma boa.

E eles falaram assim: “Vamos fazer o seguinte: Você vai entrar simbolicamente, só que você vai ter que fazer samba aqui durante um ano. *Apresente samba de terreiro*²⁰. Se a gente gostar do seu trabalho, a gente decide sua entrada na ala. E o primeiro samba que eu fiz foi um samba falando da nova quadra [o Palácio do Samba] (BRANDÃO, 2017. Grifo nosso).

Como outras entrevistas de compositores, o depoimento de Leci traz importantes informações sobre processos de criação das músicas²¹. E canta sambas memoráveis de sua trajetória. Um deles, o próprio samba de quadra na estreia com a escola verde-e-rosa.

Outro assunto que podemos destacar é o impacto da repressão, durante a ditadura militar (1964 – 1985), sobre a MPB, sobre o samba. Era a lógica da suspeita²² em tempos sombrios. Leci fala da censura à canção *Zé do Carço*, feita em 1978, que só pôde ser gravada nos anos 1980. Memórias de shows, prêmios, parcerias, viagens e todos os caminhos que o samba levou uma de suas maiores referências. Detalhes sobre o projeto Pixinguinha, inspirações no mundo artístico, o convite de Jorge Coutinho para a Noitada de Samba²³ do Teatro Opinião, participações em carnavais históricos, lembranças do supercampeonato da Mangueira em 1984 e tantos outros temas (e personagens) narrados pela voz da sambista.

Delegado e Leci. Dois depoimentos, duas histórias de vida conectadas pelo samba como movimento de afirmação, resistência, luta pelo direito de cidadania e contra o racismo, liderados por pessoas negras no pós-Abolição no Brasil. Da política no palco às ruas, a sambista Leci Brandão é hoje responsável por vários projetos relacionados a questões raciais e em defesa dos direitos humanos. Chegou

²⁰ Para definição de Samba de Terreiro, ver IPHAN; CCC (2014).

²¹ Lembra, inclusive, quando se descobre compositora, sua primeira canção feita por conta de uma desilusão amorosa.

²² Referimo-nos ao termo utilizado pelo historiador Marcos Napolitano quando fala da “lógica da produção da suspeita” pelos agentes da repressão, principalmente (mas não somente) no que diz respeito à Música Popular Brasileira, MPB. Ver (NAPOLITANO, 2004, p. 104.)

²³ Sobre A Noitada de Samba, ver COUTINHO; BAYER (2009)

a integrar o Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial da SEPPIR²⁴ e inclusive foi quem incentivou o Museu do Samba (na época, Centro Cultural Cartola) buscar o reconhecimento do samba como Patrimônio Cultural do Brasil. Mestre Delegado morreu com 90 anos de idade, quando era presidente de honra da Estação Primeira e pouco mais de 3 anos depois de seu depoimento ao museu. Nas palavras registradas, um legítimo legado: “todos esses mestres-salas que você está vendo aí, quase todos foram meus alunos”.

4. Considerações finais

A reivindicação do povo do samba pelo direito de narrar suas próprias histórias fez surgir o Programa Memória das Matrizes no Rio de Janeiro. Hoje, é considerado um dos acervos mais consultados da instituição. Das atividades de comunicação do próprio museu, os depoimentos atravessam as concepções de exposições, revistas, ações de educação patrimonial e outras tantas. E seus usos têm suscitado pesquisas para além do espaço físico da instituição, em diferentes meios: biografias, teses e dissertações, outras exposições e até peças de teatro. O Musical *Dona Ivone Lara: Um Sorriso Negro*, com texto e direção de Elisio Lopes Jr é uma delas. E, para preparação de elenco e roteiro da peça, houve uma pesquisa profunda neste acervo do samba em primeira pessoa. Muitas histórias só tinham ali.

Documentar histórias de vida de sambistas é, nesse sentido, entender a construção de acervos como instrumentos de poder e justiça. E perceber que o reconhecimento da história do samba e dos sambistas, como parte fundamental da história do Brasil, é uma das operações mais importantes de reparação e de afirmação da ancestralidade africana. Invisibilizadas por uma estrutura racista, essas narrativas passam a ocupar mais espaços de representação (e de representatividade), sendo sua salvaguarda alinhada a uma perspectiva de musealização da cultura negra como ato de descolonização.

²⁴ Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha; CHALHOUB, Sidney; FREIRE, Jonis; RIBEIRO, Gladys Sabina (Orgs.). **Escravidão e Cultura Afro-brasileira**. Temas e problemas em torno da obra de Robert Slenes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2016.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- COUTINHO, Jorge; BAYER, Leonides. **Noitada de Samba**. Foco de resistência. Rio de Janeiro: 2009.
- CUNHA, Marcelo Bernardo da. Museus, Memórias e Culturas Afro-brasileiras. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. n.5, p. 78-88, set. 2017.
- AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006
- IPHAN; CCC. **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Brasília, DF: Iphan, 2014.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019.
- LIESA. **Livro Abre-Alas 2022**. Sexta-feira. Rio de Janeiro: Liga Independente das Escolas de Samba no Rio de Janeiro (LIESA), 2022. Disponível em: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n° 47, 2004.
- NOGUEIRA, Nilcemar; SANTOS, Desirree dos Reis. (Re)conhecendo patrimônios: o papel social do Museu do Samba. **e-Cadernos CES**, n.30, 2018.
- NOGUEIRA, Nilcemar; MENDONÇA, Elizabete de Castro; SANTOS, Desirree dos Reis. História oral na coleção do Museu do Samba: Registrar para salvaguardar. XV ENECULT. Salvador, Bahia: 2009.
- NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. Tradução de Claudia Storino. **MUSAS**. Revista Brasileira de Museus e Museologia. Rio de Janeiro: IBRAM, n. 4, p.6-10, 2009.
- SCHEINER, Tereza. Museologia e interpretação da realidade: o discurso da História. In: **Symposium Museology as a field of study**: Museology and History. ICOM/ ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35. Alta Gracia, Cordoba: 2006.
- SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.
- Depoimentos:**
- BRANDÃO, Leci. Depoimento concedido ao Programa “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Museu do Samba. Rio de Janeiro, 02 jun. 2017.

DELEGADO. Depoimento concedido ao Programa “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Museu do Samba. Rio de Janeiro, 14 fev. 2009.

LIOI, Ygor. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 7 jun. 2020.

LIOI, Ygor. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 5 jul. 2022.

SARRO, Nathalia. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 8 jun. 2020.

TUDO QUE É SÓLIDO SE DESMANCHA NO AR: NARRATIVAS E HISTÓRIAS COMO MOTORES DE VIDA NO PAÇO DO FREVO

Submetido em 01/07/2022
Aceito em 06/07/2022

Carlos Lima (Paço do Frevo)¹

RESUMO: O presente artigo visa refletir à luz da Museologia Social os encaminhamentos contemporâneos acerca da atividade museológica na relação com a incorporação de narrativas e novos formatos de acervo à instituição, sobretudo ao que tange o manejo de uma coleção que se refere a um patrimônio imaterial. Como ponto para esta reflexão, apresentamos uma breve introdução sobre o Frevo, patrimônio imaterial da humanidade, para em seguida apresentar o Centro de referência em preservação e salvaguarda do Frevo, Paço do Frevo, e a ação do “#ocupacodigital”. Realizada no período da pandemia da Covid-19, a iniciativa protagonizada por membros da comunidade do frevo, através da ativação propositiva provocada pela instituição para que os fazedores ocupassem o perfil do Paço do Frevo na rede social Instagram com conteúdos selecionados pelos próprios agentes da comunidade. O #ocupacodigital se desenvolveu como um processo empírico de curadoria colaborativa e garantiu, no momento de fechamento do espaço físico do museu, a atividade museal, além de gerar acervo de memória institucional a partir da participação efetiva desses fazedores e detentores do saber do frevo.

PALAVRAS-CHAVE: Museologia Social. Curadoria Colaborativa. Patrimônio Imaterial. Acervo Digital. Memória Institucional.

ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR - NARRATIVES AND STORIES AS IMPULSES OF LIFE AT PAÇO DO FREVO

ABSTRACT: This article reflects about the social museology and contemporary approaches to museological activity, regarding the management of a collection, to the incorporation of narratives and new collection formats that refers to an intangible heritage. In order to start the discussion, this article addresses a brief introduction about Frevo, a world's intangible heritage, to then present Frevo's reference center on preservation and safeguarding, Paço do Frevo, and the institutional project “#ocupacodigital”. Held in during the Covid-19's pandemic, an initiative carried out by members of the frevo's community, invited them to occupy the Paço do Frevo's profile on Instagram with content selected by those artists and community agents themselves. The #occupacodigital was developed as an empirical process of collaborative curation and ensured the museum activity, at the time of closing the physical space of the museum, in addition to generating a collection of institutional memory from the effective participation of these makers and holders of frevo's knowledge.

KEYWORDS: Social Museology. Collaborative Curator. Intangible Heritage. Digital Collection. Institutional Memory.

¹ Coordenador de Educação do Paço do Frevo, Mestre em Ciência da Arte (UFF) e Especialista em Museus Identidades e Comunidades (EIPP - Fundaj)

Endereço: Praça do Arsenal, 91, Bairro do Recife, Recife-PE, 50030-360. Fone: (81) 3355-9527, E-mail: claroslima@gmail.com.

TUDO QUE É SÓLIDO SE DESMANCHA NO AR: NARRATIVAS E HISTÓRIAS COMO MOTORES DE VIDA NO PAÇO DO FREVO

Ser museu – construindo uma compreensão de museu e sua função social

Dos desafios que a Museologia enfrenta neste início de milênio, afirmar a relevância do campo, sobretudo para a esfera do poder público, e o seu papel no mundo contemporâneo, parece ser o mais emergente deles. Desde a criação do primeiro curso de Museologia no país e mais recentemente com o surgimento dos cursos de pós-graduação em Museologia na primeira década dos anos 2000, observamos a tentativa de constituir uma definição de Museologia que abarque a pluralidade cultural e a forma como cada uma dessas culturas, singulares, pensa e se relaciona com a ideia de museu. Seja como forma, no que se refere à construção de espaços de representação ou exposições, seja nos processos de produção de valor simbólico que envolvem os estudos sobre os objetos e contextos, a Museologia tem se mostrado como um campo atravessado de influências de outras disciplinas como a Antropologia, a Filosofia, a Sociologia, a Arquivologia, a Linguística, etc..

Em um primeiro momento concebido a partir das coleções materiais, hoje compreende entidades mais abstratas como elementos imateriais, saberes, espaços, fazeres e as relações que se constituem nas interações sociais entre a instituição e o todo que o envolve e permeia.

Apresentar a questão da relação do museu com o desenvolvimento, e mais particularmente à dimensão social de seu desenvolvimento, é então, procurar determinar, a partir de práticas profissionais e institucionais, a atitude dessas diferentes categorias de museus com a sociedade que os circunda, em função dos objetivos políticos e culturais que eles se dão ou que lhes são impostos e, não mais como no passado, a partir da natureza de suas coleções e das competências de suas responsabilidades científicas (VARINE-BOHAN, 2008, p. 12).

Segundo definição do ICOM, “Museu é uma instituição a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”. Vimos que quanto ao formato e tipologia o Museu é diverso. No entanto sua função parece ser bem definida: servir a sociedade e seu desenvolvimento. Um problema aparentemente resolvido, não fosse a nossa incerteza sobre o conceito de sociedade e de desenvolvimento. Termo que tem origem no conceito de comunidade, a sociedade é uma entidade abstrata e pluri semiótica

que pode ser definida como um grande conjunto de contratos específicos, nem imutáveis, nem definitivos, saídos de debates livres e que correspondem à heterogeneidade da vida social.

Estes elementos polifônicos que reivindicam espaço dentro do campo museal poderiam em algum nível comprometer a integralidade do campo museológico promovendo fissuras. No entanto, tais atravessamentos, oriundos das tensões entre as disciplinas e as características *sui generis* de cada bem cultural, patrimônio ou contexto, acabam gerando uma tessitura complexa e instituem um plano de força multidisciplinar, por vezes transdisciplinar, que garante a ampliação do alcance do campo museológico.

É no seio das sociedades que noções de valor, pertencimento, patrimônio e identidade são forjados de modo que, para cada sociedade, encontraremos compreensões e formas distintas de se relacionar com cada um destes termos. Sabemos que o museu é um fenômeno social e deste modo o mundo dos museus está intimamente ligado ao desenvolvimento de noções de patrimônio e memória, mas vai muito além disto. O Museu modelou o entendimento que temos sobre o patrimônio. Desde uma abordagem mais conceitual que discute a dimensão do patrimônio, ou uma abordagem teórico-prática focada nos seus atores, até uma abordagem que destaca as funções que decorrem de sua ação, “a nova museologia incluiu e transformou em profundidade a instituição museológica para ligá-la ao território, à comunidade, ao patrimônio e em geral à vida cotidiana” (VARINE-BOHAN, 2008, p. 19).

Caberá ao museu promover ações capazes de visibilizar, preservar, conservar e comunicar os bens e patrimônios atinentes à determinada comunidade. A Nova Museologia, desde a sua origem abriga diferentes denominações: “Museologia popular, Museologia ativa, Ecomuseologia, Museologia comunitária, Museologia crítica, Museologia dialógica e outras” (CHAGAS, 2014). Com este aporte comunicacional a Museologia pode construir – ou dar a ver – a dimensão de pertencimento e territorialidade a partir do desenvolvimento de conceitos como memória, preservação, salvaguarda, visibilidade, exposição e comunicação/divulgação junto à comunidade.

Seguindo essa perspectiva, é possível introduzir a dimensão e função social que o museu exerce frente à comunidade com a qual se associa. Compreender,

registrar, apresentar e comunicar gerando salvaguarda, atualizando discursos e promovendo novas narrativas sobre si e sobre o patrimônio. Construir caminhos e ser capaz de criar coletivamente respostas aos desafios do presente.

Transgredindo a síncope – Notas proêmias sobre o Frevo

Expressão cultural que arrasta multidões, especialmente durante os festejos momescos, o Frevo é um bem cultural que surge dentro do contexto urbano de Recife e Olinda no final do século XIX. Caracterizado como uma expressão de resistência popular, tem como base da sua musicalidade, a marcha militar, e base da sua dança, os movimentos dos capoeiras.

Segundo definição do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, instrumento de registro dos patrimônios imateriais nacionais, no qual o Frevo está registrado como bem cultural, instituído pelo Decreto nº 2.551, de 04 de agosto de 2000,

O Frevo é uma forma de expressão musical, coreográfica e poética densamente enraizada em Recife e Olinda, no Estado de Pernambuco. Gênero musical urbano, o Frevo surge no final do século 19, no carnaval, num momento de transição e efervescência social, como expressão das classes populares na configuração dos espaços públicos e das relações sociais nessas cidades. As bandas militares e suas rivalidades, os escravos recém-libertos, os capoeiras, a nova classe operária e os novos espaços urbanos foram elementos definidores na configuração do Frevo. Do repertório eclético das bandas de música, composto por variados estilos musicais, resultaram suas três modalidades, ainda vigentes: Frevo-de-rua, Frevo-de-bloco, Frevo-canção. A instrumentação clássica compreende instrumentos de sopro (trompetes, trombones, tubas, saxofones, clarinetes, requinta, flauta e flautim) e percussão (surdo, caixa e pandeiro). Simultaneamente à música, foi-se inventando o passo, isto é, a dança frenética característica. Improvisada na rua, liberta e vigorosa, criada e recriada por passistas, a dança de jogo de braços e pernas é atribuída à ginga dos capoeiristas, que assumiam a defesa de bandas e blocos, ao mesmo tempo em que criavam a coreografia. Produto deste contexto sócio-histórico singular, desde suas origens o Frevo expressa o protesto político e a crítica social em forma de música, dança e poesia, constituindo-se em símbolo de resistência da cultura pernambucana e expressão significativa da diversidade cultural brasileira (BARBOSA, 2016, p. 16-17).

As primeiras manifestações do Frevo surgiram ainda no século XIX. Envolvido de espírito revolucionário, de resistência e alinhado no tempo com a abolição da escravidão, surge como afirmação das classes populares do seu lugar no espaço urbano público e nas festividades carnavalescas. O Frevo traz na sua gênese o afrontamento em um cenário de ebulição política.

Neste período, muitas práticas relacionadas à cultura negra estavam proibidas com força de lei, dentre elas a capoeira. No entanto, nos cortejos realizados pelas bandas marciais onde era apresentado o Frevo, a presença dos capoeiristas era constante e talvez até necessária do ponto de vista de garantir, em algum nível, a segurança dos músicos, que em sua totalidade eram militares. Reforçando a dimensão dissensual e de implosão de limites que evoca o Frevo, estabelecia-se para os cortejos um acordo tácito entre os membros das bandas militares e esses capoeiristas a fim de garantir a manifestação.

Inicialmente menos frenético, tanto musical quanto coreograficamente, o frevo toma corpo a partir de gêneros musicais, executados pelas bandas marciais e fanfarras, e da presença dos capoeiras, grupos de homens, negros ou mestiços, que, à frente das bandas, se enfrentam na defesa de interesses diversos, inclusive, de partidos políticos (BARBOSA, 2016, p. 21).

A “Dança, caracterizada como passo, bailado solista que assimilou e assimila movimentos das mais variadas procedências, destaca-se a ginga, o vigor e o improviso, provavelmente um legado da presença dos capoeiras no Carnaval de rua” (BARBOSA, 2016, p. 15). As denominações dos passos também se apresentam como reflexo da realidade das populações trabalhadoras e do proletariado, que viam seus instrumentos de trabalho dando nomes aos movimentos coreográficos.

Como música, o Frevo é considerado o primeiro gênero musical criado no Brasil especialmente para o Carnaval, mas sua projeção extrapola os dias de folia. “Gerada pela inspiração de compositores de música ligeira, distingue-se o fato de ser promotora de uma heterogeneidade rítmica, harmônica e melódica, derivada da mescla de gêneros diversos – marcha, dobrado, maxixe, quadrilha, polca”. Com a expansão do mercado fonográfico e a radiodifusão, nos anos de 1930, o ritmo ganhou projeção nacional.

Nas relações entre esses agentes da sociedade da época, a música e a dança eram apresentadas como uma unidade composta na qual uma linguagem retroalimenta a outra, provocando reações em cadeia. Antônio Carlos Nóbrega identifica uma espécie de simbiose entre dança e música, sugerindo que a constante aceleração das performances dos passistas havia provocado os músicos a executar, com as notas e o andamento rítmico, respostas satisfatórias ao vigor que os passos pediam.

Há também uma dimensão visual no frevo que se faz presente de maneira material, nas indumentárias, fantasias, cores e símbolos dos grupos e agremiações, bem como na poesia do frevo cantado.

Na poesia cantada do frevo, no meio da rua, os passistas e brincantes do carnaval pernambucano evocam imagens de outros carnavais, de um tempo que já passou e declaram saudade e seu amor ao Recife. A poesia se caracteriza pelo lirismo do tema saudade, a qual é revestida por um sentimento de perda. Esse sentimento nostálgico não se resume apenas aos antigos carnavais, cujas músicas, fantasias, danças e agremiações se perderam ao longo do tempo, como fruto da dinâmica histórico-cultural, mas também à dor do autoexílio, à crítica social e ao protesto político. Esses temas estão presentes nas letras de compositores de ontem e de hoje, em um discurso poético, repleto de imagens que dão vida a um universo telúrico, no qual o passado resiste e é evocado a todo o momento em um diálogo constante com o presente, em que, apesar das exigências mercadológicas, a poesia se mantém viva na memória e no cotidiano das pessoas (BARBOSA, 2016, p. 15).

Essas narrativas expressas no Frevo, a sua origem histórica e social, seu sentimento de orgulho e saudade, reforçam a construção de um patrimônio complexo no seu surgimento e na sua trajetória, porém que não se fossilizou nos temas do passado e que foi sendo atualizado por seu atores, sem perder seu cunho crítico, provocativo e democrático. Todos esses elementos que são expressos através da música, da dança e dos aspectos visuais, traduzem a força política dessa expressão cultural e elevam os sujeitos envolvidos nos saberes e fazeres do Frevo à condição de detentores desse patrimônio, visíveis a partir das interações entre a comunidade.

O processo de registro do Frevo como patrimônio teve início em fevereiro de 2006, com a solicitação da Prefeitura do Recife ao então ministro da Cultura Gilberto Gil. O levantamento que sucedeu o pedido teve a finalidade de garantir fundamentos que justificassem tal candidatura e adotou como metodologia de trabalho a pesquisa etnográfica.

Todo o trabalho de pesquisa e mobilização para o reconhecimento do frevo como Patrimônio Cultural do Brasil se fundamentou na utilização do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), metodologia disponibilizada pelo Iphan, na certeza de contemplar as relações e os valores que evidenciam e legitimam os processos sociais de preservação, produção e reprodução do patrimônio cultural, da memória social, reconhecimento das identidades e respeito à diversidade dos grupos e categorias sociais trabalhadas (BARBOSA, 2016, p. 16-17).

As escutas para elaboração do inventário foram antecedidas pelos procedimentos de identificação e delimitação das categorias relacionadas e a seleção dos sujeitos, buscando atingir o universo matriz do Frevo. A partir das entrevistas roteirizadas, a história e a memória, sobretudo nas sedes das agremiações, grupos de dança, compositores, músicos e intérpretes, passistas e brincantes foi sendo desenhada onde é mais difícil encontrar fontes escritas. Foram etapas dessa construção a análise e comparação de documentos e fontes bem como o confronto entre a visão de especialistas e estudiosos com a população em geral, que buscou definir significados, motivos, signos, suportes, crenças, aspirações e vicissitudes que o Frevo apresenta.

As lembranças, os esquecimentos, as omissões e as visões particularizadas possibilitaram uma releitura dos ambientes, dos hábitos e das múltiplas histórias ocorridas no universo do frevo. As narrativas revelaram aspectos diversos possibilitando a diversificação de olhares e interpretações acerca dos usos e sentidos sociais, contextualizados a partir da realidade das agremiações carnavalescas, na qual a conduta dos grupos reflete a experiência cotidiana com o lugar, não apenas físico, mas o lugar social, onde os indivíduos compartilham um repertório de práticas (BARBOSA, 2016, p. 18).

Em 2012, o Frevo foi inscrito na Lista Representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco, tendo seu reconhecimento como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Com o intuito de garantir a preservação deste Patrimônio Imaterial, foi construído em 2014 como uma das políticas de salvaguarda, através de uma iniciativa simultânea da Prefeitura do Recife e Fundação Roberto Marinho, em frente à Praça do Arsenal da Marinha, o Paço do Frevo.

Relicário - Materializando o imaterial

Espaço que inicialmente teria forte influência e participação da comunidade do Frevo na sua concepção e implantação, no momento da sua concepção, sobretudo na implantação da sua exposição de longa duração, levantou alguns desgostos entre os fazedores do Frevo. Elementos que envolvem aspectos sagrados para muitas agremiações estavam sendo tratados de maneira equivocada pela curadoria e neste sentido, ainda hoje a exposição e o próprio Paço se apresentam como espaço de tensionamentos entre esses fazedores que se apresentam como uma comunidade heterogênea e diversa.

Tomando distância desses tensionamentos para destacar a dimensão de comunhão que o Paço também evoca, as práticas, a manifestação no corpo, o brinquedo, a dimensão de imaterialidade são elementos fundamentais para pensarmos a construção do Frevo enquanto patrimônio e por sua vez, revelar aspectos sutis da comunidade que o adere. O Paço do Frevo enquanto instrumento de preservação, salvaguarda e divulgação deste patrimônio, ocupa um lugar para a Comunidade do Frevo se fazer representada.

Identificado não apenas como um museu, mas como um complexo composto por escolas, centro de pesquisa e documentação, além do próprio museu, o Paço do Frevo faz parte do complexo turístico das cidades de Recife e Olinda e possui 2.300m², distribuídos em quatro pavimentos que comportam um centro de documentação e pesquisa, uma escola de música, um estúdio de gravação, uma escola de dança e as salas de exposição onde se apresentam as exposições de longa duração e temporárias. Fruto do engajamento e da articulação entre a sociedade civil, o poder público e o setor privado, é um espaço de encontro, convívio, educação, preservação, salvaguarda, pesquisa e descoberta.

O projeto museográfico, assinado pela curadora Bia Lessa, propõe uma experiência imersiva no universo e nos signos que fazem o Frevo. A visita ao espaço oferece ao visitante a oportunidade de encontrar a história desta expressão cultural através da pesquisa em livros e documentos, exposições de vídeos e visitas às exposições, mas que não se limita a isso. Fazem parte dessa experiência imersiva as programações artísticas, as mediações realizadas pelo setor de educação e as vivências de dança e música. O Paço tem como missão

Consolidar como referência cultural nacional e internacional o FREVO, contribuindo para difundir, pesquisar, capacitar e apoiar profissionalmente nas áreas da dança e da música, dos adereços e as agremiações do frevo, com o objetivo de propagar sua prática para as futuras gerações, valorizar sua memória e reafirmar a política pública de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial reconhecido, primeiramente para a população recifense, para a pernambucana, a brasileira e a estrangeira (PREFEITURA DO RECIFE, 2014, p. 9).

Lugar de convergência e transversalidade dos atores do patrimônio, o Paço do Frevo promove uma série de iniciativas que tem por objetivo visibilizar a história do Frevo e provocar no presente a continuidade dessa história.

Narrativas e histórias como motores de vida

Faz parte da missão institucional presente na Política de Desenvolvimento de Coleções do Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe², desenvolver

processos e procedimentos para formação, crescimento e atualização de seu acervo, assegurando o acesso e disponibilização dos seus conteúdos e documentos para o público interessado nas informações relativas ao universo histórico, antropológico, social, cultural, artístico e político do frevo pernambucano, além de cumprir com as funções previstas em seu Regimento Interno e no plano museológico do Paço do Frevo.

Integram também o universo de atividades, elaborar conteúdos didático-pedagógicos e publicações, desenvolver e estimular a criação de acervos de memória capazes de gerar e guardar, a partir das mais variadas fontes, uma série de informações, conteúdos e narrativas.

² O Centro de Documentação Maestro Guerra-peixe fica localizado no andar térreo do Paço do Frevo e integra a estrutura do centro de referência.

Desde o início dos anos 2000, é possível identificar um crescimento de propostas e projetos de digitalização de acervos envolvendo museus, institutos culturais e grandes coleções. Fruto dessa iniciativa, dentro do recorte dos museus públicos federais, destaca-se o projeto Tainacan que se apresenta como parte das políticas públicas de difusão de acervos digitais e disponibiliza on-line as coleções museológicas do Museu Histórico Nacional, Museu da Inconfidência, Museu Villa-Lobos, Museu de Arqueologia de Itaipu, Museu do Diamante, Museu do Ouro, Museu Regional Casa dos Ottoni, Museu Victor Meirelles, Museu das Missões, Museu Casa de Benjamin Constant, Museu das Bandeiras, Museu Casa da Princesa, Museu Regional de São João del-Rei, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Museu Casa da Hera e Museu Casa Histórica de Alcântara.

A digitalização de acervos e a disponibilização para o acesso das pessoas nas suas casas, as visitas virtuais em 360°, os aplicativos para acesso a bancos de dados e coleções, bem como as redes sociais, foram importantes passos que os museus deram no sentido de se aproximar dos seus públicos.

Ancorados na teoria museológica fundamentada nas discussões geradas a partir da mesa redonda de Santiago, em 1972, dando ênfase ao conceito de museu integral, que leva em consideração a totalidade dos problemas da sociedade, e ao conceito de museu como ação, que entende o museu como instrumento dinâmico de transformação social, que deixa de lado a vocação de coleta e conservação para abraçar a dimensão de patrimônio global que deve ser gerido no interesse das pessoas e de todas as pessoas, apresentaremos a ação do #ocupacodigital. Realizada no período da pandemia da Covid-19 a ação protagonizada pelos detentores do saber do Frevo aponta para o fenômeno museológico dentro de uma perspectiva que considera o contexto e os desafios contemporâneos de se fazer museu e reafirma o compromisso e o engajamento da instituição em promover o desenvolvimento da sociedade com a comunidade.

Diante de um cenário incerto e árido gerado por uma pandemia, as ferramentas digitais foram intensamente incorporadas ao cotidiano das instituições de modo a garantir o compromisso do museu não apenas como ferramenta de pesquisa, preservação, salvaguarda e comunicação do patrimônio, mas como força de suporte à vida e às vozes que o fazem.

No momento em que a visitação presencial precisou ser suspensa, modalidades de inserção digital mais densa começaram a ser pensadas pela Instituição a fim de continuar promovendo a atividade museal e a interação com os públicos, provocando a ativação, articulação e integração maior no ambiente da internet³.

O Paço do Frevo já gozava de uma certa familiaridade com as plataformas digitais. Mesmo antes da pandemia possuía alinhado a sua existência física um site, um canal no Youtube, um perfil no Facebook e um perfil no Instagram, bem como cinco exposições virtuais disponíveis na plataforma Google Arts and Culture e uma visita pelos quatro andares do museu na mesma plataforma. Estas ferramentas já eram relativamente ativas no cotidiano da instituição e facilitaram uma inserção digital mais ampla.

Dentro do conjunto de ações promovidas entre os meses de março a julho há uma diversidade de formatos, dentre elas localizamos o #ocupacodigital como uma ação estratégica que se alinha com os processos de geração de acervo em meio à pandemia.

Ação que inicia a programação de conteúdos digitais do Paço do Frevo, o #ocupacodigital se configurou como um espaço de colaboração da comunidade artística. Nele os artistas da dança, da música, da poesia, agremiações e instituições ligados à comunidade do Frevo realizavam intervenções com conteúdos na rede social do Instagram do Paço, durante os finais de semana, gerando visibilidade para suas produções, suas narrativas e suas histórias. “O #ocupaco tem sido a ação de permanente visibilização da produção artística ligada ao Frevo” (COSTA, 2020).

Iniciado no dia 20 de março com a participação de Valéria Moraes, do Coral Edgard Moraes (@coraledgardmoraes) e do maestro Marco Cezar (@mcbandolim), que realizaram uma *live* nos seus perfis e divulgados pelo Paço que sucedeu dois dias de postagens relativas à memória do Coral no perfil do Instagram do Paço do Frevo (@pacodofrevo). A primeira edição do #ocupacodigital alcançou, nos três dias de postagens, cerca de 2800 pessoas e inaugurou a construção de uma coleção de

³ “A partir daí, a gente começou a pensar modalidades de inserção digital que ativassem e articulassem os públicos do Paço e que provocassem uma integração maior com esses públicos no ambiente da internet.” (transcrição da entrevista realizada em 03 de agosto com a gerente geral do Paço do Frevo.)

fontes, conteúdos e narrativas atreladas à memória do frevo e do Paço do Frevo em meio digital.

Participaram do #ocupacodigital, na sequência, a multiartista e passista de Frevo, Maria Flor (@mariaflor-multiartista), o músico César Michiles (@cesar_michiles), o passista e professor de dança Junior Viegas (@juniorviegasoficial) e o maestro Spok (@spok.oficial). A participação destes artistas, ampliou o formato dos conteúdos, agregando fotografias, playlists, vídeos, projetos, lançamento de livro, apresentação de composições inéditas e de “causos” que ilustravam uma memória afetiva do frevo. As postagens relativas aos quatro fins de semana, somados, alcançaram cerca de 9.600 pessoas.

Como o Paço tem uma rede bem ampla no Instagram, por exemplo, com mais ou menos 28K seguidores, muitos desses participantes não têm essa dimensão nos seus seguidores. Outros tem também, mas mesmo estes que têm, eles sempre têm respondido de maneira muito positiva. Embora para alguns artistas, para alguns núcleos de fazedores do Frevo, a gente vê também a visível necessidade de um adensamento da formação deles acerca da sua intervenção na rede. Então a gente tem artistas que não tem muita familiaridade com o universo das redes sociais. Artistas que não tem perfil, por exemplo, a gente já esbarrou nessa dificuldade. A gente gostaria de trazer um artista A, B ou C e esse artista não tem rede. Então esse é um elemento dificultador para a realização da ação, mas de modo geral as respostas têm sido muito positivas (COSTA, 2020).

Flaira Ferro (@flaira_ferro), cantora, deu sequência à ocupação do Instagram do Paço do Frevo, alcançando com as postagens de conteúdo dos três dias cerca de 20.000 pessoas. No último dia de ocupação da artista, foi lançado o desafio #frevoemcasa que convidou outras três passistas, @mariaeugeniatita, @becagondim e @mgabrielalc, a produzirem, cada uma, um vídeo-registro de dança em meio à pandemia e, a partir daí, convocar outras pessoas a fazer o mesmo.

O desafio consistiu em cada participante gravar um vídeo dançando frevo, postar no perfil do Instagram com a “hashtag” #frevoemcasa e desafiar outras três pessoas da sua rede de contatos a fazer o mesmo. A ação teve um amplo alcance e os vídeos postados pelos participantes foram compilados e postados no perfil institucional do Paço do Frevo. A ação trazia, além da dimensão festiva, um engajamento social, uma vez que reforçava a importância de as pessoas

permanecerem em isolamento social no momento da pandemia, e gerou um senso de coletividade entre os participantes.

No #ocupacodigital da Troça Carnavalesca Turma da Pitombeira dos Quatro Cantos (@turmadapitombeira), o conteúdo do primeiro dia começou com um vídeo da participação da troça no Arrastão do Frevo, seguido de antigas fotografias em preto e branco ou sépia do acervo da agremiação ou extraídas de jornais, que registravam saídas da troça no carnaval de Olinda. Esse formato foi utilizado nas postagens dos dias subsequentes: um vídeo e um carrossel de fotografias. Os vídeos mostrando saídas nas prévias do carnaval e as imagens mostrando desfiles dos cortejos, associados aos textos que acompanhavam as postagens e falavam dos 73 anos de história da agremiação, evocavam sentimentos de saudosismo, alegria e esperança no fim do isolamento social.

A ocupação do compositor e pianista Amaro Freitas (@amarofreitaspiano) trouxe uma brisa de atualização do Frevo, apresentando aspectos autobiográficos da presença da música em sua vida, os diálogos que surgem entre o Frevo e o Jazz e a presença de artistas como os cantores Milton Nascimento e MC Criolo. Nas postagens, o formato vídeo foi exclusivo e apresentaram depoimento do artista, registros de suas participações em eventos do Paço do Frevo como a Hora do Frevo, apresentações em lugares como o Lincoln Center⁴ e vídeos desenvolvidos em parceria com outros artistas.

A gente já teve artistas da música, da dança e a partir do momento que o projeto foi se desenvolvendo - Eu acho que essa é uma das características importante para uma instituição que se reflete, que se pensa e que se analisa - o #ocupaco foi se modificando também no sentido de atender algumas especificidades que a gente mesmo foi pensando, e outras vindas por parte dessa integração com os públicos. O #ocupaco começou como uma plataforma de ocupação especificamente dos artistas da música e da dança, e hoje ele está completamente diverso. Tem os artistas da música e da dança ligados ao frevo e tem outras interações que a gente está se provocando a partir das temáticas que a gente aborda mensalmente ou aborda a partir do que está acontecendo no mundo. Isso também é muito importante. (...) A gente não pode estar alheio, a gente não poderia estar alheio por exemplo ao fato de que a gente sempre se engajou. Então, no dia da visibilidade LGBTQIA+, nesse ano, a gente

⁴ O Lincoln Center é um complexo de prédios localizados em Nova Iorque, Estados Unidos, que abriga a sede de 10 companhias artísticas como, a *Juilliard School*, a *Orquestra Filarmônica de Nova Iorque*, a *Lincoln Center Theater*, a *Metropolitan Opera*, e a *New York City Ballet*.

possibilitou, a gente instigou uma ativação sobre o tema através da ocupação do museu da diversidade sexual, que esteve nas nossas redes enquanto #ocupaco. Este é um exemplo de como o #ocupaco ele foi se modificando ao longo desse percurso (COSTA, 2020).

Abriu caminho para esta atualização de formato e reforço no engajamento de pauta, a ocupação realizada pelo Museu Afro Brasil (@museuafrobrasil), nos dias 15, 16 e 17 de maio de 2020, na sequência do #ocupacodigital de Amaro Freitas. No referido fim de semana, ocorreu a ocupação em formato de intercâmbio. À medida que o Instagram do Paço do Frevo era ocupado pelo Museu Afro Brasil, o Instagram do Museu Afro Brasil era ocupado com conteúdos do Paço do Frevo. A iniciativa deu a ver como as duas instituições dialogavam com seus acervos, partindo do reconhecimento da importância da cultura afrobrasileira na criação do Frevo e promoveu a circulação digital de acervos e visibilizou ações realizadas por ambas instituições.

Este formato foi seguido em outros momentos com o Museu da Diversidade Sexual (@museudadiversidadese sexual), nos dias 26 e 27 de junho, em referência ao mês da visibilidade e orgulho da diversidade sexual; com o Festival Latinidades (@afrolatinas), no fim de semana dos dias 24 e 25 de julho, em referência ao Dia da Mulher Negra Caribenha e Latinoamericana; com o Centro Nacional do Folclore e da Cultura Popular (@museudefolclore), no fim de semana de 28 e 29 de agosto, em referência ao mês do patrimônio; com o Museu do Samba (@museudosamba), nos dias 25 e 26 de setembro; e com a Fundação Mercedes Sosa (@fundacionmercedessosa), nos dias 30 e 31 de outubro.

Até o mês de julho, participaram do #ocupacodigital, o artista e professor de dança Orun Santana (@orun.santana); o quarteto de choro Fios de Choro (@fiosdechoro); o passista, coreógrafo e professor de dança Pinho Fidelis (@pinhofideliss); a agremiação o Boi da Macuca (@macuca.oficial); a coreógrafa, antropóloga, artesã e quadrilheira Leila Nascimento (@leila.nascimento); o Museu da Diversidade Sexual (@museudadiversidadese sexual); a escritora, poeta, declamadora, cantora, atriz e performer Luna Vitrolira (@luna_vitrolira); a Orquestra Back Stage (@orquestrabackstage) e a Troça Tá Bom a Gente Freva (@tabomagentefreva), em referência ao dia do rock; a educadora e capoeirista Gaby

Conde (@gabycym); o Festival Latinidades (@afrolatinas); o passista de frevo e artista-pesquisador em dança, Jefferson Figueiredo (@jefferson_figueiredo);

Entre os “Os ocupaços, voltados mais ao que os artistas fazem na vida real, vamos dizer assim, foram os mais responsivos” (COSTA, 2020).

Foram realizados até o momento 18 ocupaços, com a participação paritária entre homens e mulheres e instituições. (...) os ocupaços que mais mobilizaram as pessoas foram aqueles que trouxeram mais para o cotidiano. Aqueles artistas que trouxeram coisas inéditas, artistas que trouxeram um pouco da sua vida pessoal, foram os que tiveram mais engajamento. (...) O ocupaço de Flaira Ferro foi bem instigante, o ocupaço de Amaro Freitas também, o de Pinho também teve bastante resposta (COSTA, 2020).

Abrindo as postagens do mês de agosto do #ocupacodigital, a tradicional agremiação com 68 anos de história, Clube Carnavalesco Elefante de Olinda (@elefantedeolinda), apresentou parte da sua história antiga e mais recente através de imagens em preto e branco de arquivo de jornais, que mostram desfiles do bloco nos primeiros anos da sua existência, alternadas com imagens de desfiles atuais. Seguiram-se a este, no mês de agosto, os ocupaços do artesão mascareiro Julião das Máscaras (@bazardasmascaras_); da Banda Musical Curica (@bandacurica), que tem uma história iniciada em 1848 e em 2005 foi reconhecida oficialmente, pelo governo do Estado através da FUNDARPE, como Patrimônio Vivo de Pernambuco; e do Centro Nacional do Folclore e da Cultura Popular (@museudefolclore).

Nos meses de setembro, outubro e novembro, participaram do #ocupacodigital, em sequência, o Bloco da Saudade (@blocodasaudade); o passista e professor de dança, Carlos Frevo (@carlosfrevo); a cantora Nena Queiroga (@nenaqueiroga); o Museu do Samba (@museudosamba); a Troça Carnavalesca Mista John Travolta (@t.c.m.johntravolta); o Mundo Bitá (@mundobita), em referência ao dia das crianças, com o Bigode Laranja – Bloco do Bitá; o Grupo Guerreiros do Passo (@guerreirosdopasso); o Maestro Forró (@maestroforro); a Fundação Mercedes Sosa (@fundacionmercedessosa); a passista e dançarina Rebeca Gondim (@rebecagondim__); a passista e professora de frevo Zenaide Bezerra; o Maestro Edson Rodrigues (@edsonrodriguesmaestro); e o Bloco Afro Ilê Aiyê (@blocoileaiye).

Por hora nós temos trabalhado com os artistas que já tem redes sociais para facilitar os diálogos, para facilitar as interações, para facilitar a própria divulgação desses artistas, embora a gente saiba a necessidade de intensificar mais a presença digital da Comunidade do Frevo. Eu acho que o desafio que se desenha pra gente nesses próximos meses, é justamente de que a gente possa integrar mais e se integrar mais com esta comunidade que não tem acesso às redes. E eu não digo só as redes sociais tipo Instagram e Facebook, mas a própria internet em si, a gente sabe que é um elemento de extrema exclusão. O desafio seguramente para o Paço, e para qualquer instituição museal que pensa nesses termos, é justamente diminuir essas barreiras, romper essas barreiras (COSTA, 2020).

Em 2020, foram realizados 37 ocupações digitais, que alcançaram mais de 60.000 pessoas, ampliando a dimensão perceptiva e estética do fenômeno museal, gerando acervos de memória institucional digital, promovendo narrativas a partir da participação direta da comunidade detentora dos saberes e fazeres do frevo, além de gerar intercâmbio de temáticas e acervos digitais institucionais. Em apenas um deles, a convidada ocupante da rede social do museu não possuía perfil pessoal no Instagram, o que provocou o Paço do Frevo a se aproximar diretamente da fazedora e produzir junto com ela, oferecendo suporte institucional, a curadoria dos conteúdos que seriam disponibilizados.

Encontrar propósito e descobrir maneiras de seguir com a atividade museal, adaptando sua missão a novos meios, oferecendo respostas aos desafios do presente é um exercício de autorreflexão para os museus. Alinhar os diálogos e interesses da comunidade a qual o museu atende, se associa e que dele se utiliza para desenvolver estratégias de sobrevivência, criação de conteúdos, preservação, salvaguarda e divulgação de acervos atrelados ao patrimônio imaterial tem sido um caminho adotado pelo Paço do Frevo para manter o fenômeno museal vivo, sobretudo diante das perspectivas que a pandemia apresentava. Provocar narrativas e histórias como motores de vida, um novo propósito construído especialmente para as novas necessidades emocionais e às vezes físicas das pessoas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Yêda. **Dossiê do Frevo**. Brasília, DF: Iphan, 2016

BRASIL. **Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais**. 2007

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA MAESTRO GUERRA-PEIXE. **Regimento Interno do Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe**. Recife: Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe do Núcleo de Pesquisa e Documentação/ Gerência de Conteúdo do Paço do Frevo, 2014.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA MAESTRO GUERRA-PEIXE. **Política de desenvolvimento de coleções do Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe**. Recife: Coordenação de Conteúdo/Gerência de Conteúdo do Paço do Frevo, 2021.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. **Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação)**. Cadernos do CEOM - Ano 27, n. 41, pp. 09-22, 2014.

DURHAM, E. R. **A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIMA, Carlos. **Frevo – uma comunidade em devir - Inspirações para um museu comunitário em meio à pandemia**. Recife, 2020, 53p., Monografia, Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em Museus, Identidades e Comunidades - Cemic, Escola de Inovação e Políticas Públicas - Eipp, Fundação Joaquim Nabuco - Fundaj.

MANOEL-CARDOSO, Pedro. **O que é museologia?**. Cadernos do CEOM - Ano 27, n. 41, pp. 115-152, 2014.

MONTEIRO, Hugo, **A literatura e a poesia do frevo. Expressão da arte: as relações do frevo com a literatura**. Em LELIS, Carmem, Frevo patrimônio imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2011.

PREFEITURA DO RECIFE. **Plano museológico do Paço do Frevo**. Disponível em: <http://www2.recife.pe.gov.br/wp-content/uploads/Anexo-A-TR-Plano-Museol%C3%B3gico-Pa%C3%A7o-do-Frevo.pdf> Acessado em: 26/03/2020

RODRIGUES, Edson Carlos. **Abafo, ventania e coqueiro**. In: SILVA, Leonardo Dantas e SOUTO-MAIOR, Mário. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundaj - Editora Massangana, 1991. p. 67-72.

SCHEINER, T. C. **Museologia e patrimônio: interfaces disciplinares entre a França e o Brasil**. In. Ciência & Trópico, vol. 33, n. 2, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009.

STRÁNSKÝ, Z. Z. **O objeto da Museologia**. In: BRULON SOARES, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *Stránský: uma ponte Brno – Brasil / Stránský: a bridge Brno – Brazil*. Paris: ICOFOM, 2017. p. 18-27.

TOLENTINO, Átila Bezerra. **Museologia social: apontamentos históricos e conceituais**. In: Cadernos de Sociomuseologia, v. 52, n. 8, Lisboa, 2016. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/684>. Acesso em: 05/05/2022.

VARINE-BOHAN, Huges de. **Museus e desenvolvimento local: um balanço crítico**. In. *Museus como agente de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. Org. BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini. *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento*[S.l: s.n.], 2008.

VICENTE, Valéria. SOUZA, Giorrdani de. **Frevo para aprender e ensinar**. Olinda: Editora da Associação Reviva; Recife: Editora UFPE, 2015

http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 19/05/2022

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm Acesso em: 16/05/2022

<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/praxis/482/5023019-DICIONARIO-DE-SOCIOLOGIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 09/05/2022

<https://elpais.com/cultura/2020-04-13/el-museo-del-futuro-se-despide-de-las-exposiciones-de-masas.html> Acesso em: 15/05/2022

<https://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/2d.html> Acesso em: 13/05/2022

<https://g1.globo.com/pe/peernambuco/noticia/2020/03/26/paco-do-frevo-lanca-ocupacodigital-para-mobilizar-artistas-a-resistir-aos-impactos-da-pandemia-sobre-industria-cultural.ghtml> Acesso em: 19/04/2022

<http://empatheticmuseum.weebly.com/maturity-model.html> Acesso em: 03/05/2020

QUEBRANDO OS PONTEIROS: REFLETINDO TEMPORALIDADES E ESPAÇO MUSEAL ATRAVÉS DA AÇÃO EDUCATIVA ABRE-SALAS (PAÇO DO FREVO, RECIFE-PE)

Submetido em 01/07/2022
Aceito em 06/07/2022

Anderson Jesus (Paço do Frevo/UFPE)¹

Gustavo Tiné (Paço do Frevo/UFPE)²

Luiz Vinícius Maciel (Paço do Frevo/UFF)³

RESUMO: O artigo busca discutir a mobilização do acervo de memória institucional do Paço do Frevo na atividade educativa “Abre-salas”. Entendendo que a ação foi e é capaz de criar uma “experiência museal” — noção construída a partir do que compreende a Museologia Social das últimas décadas ao propor um espaço alargado de museu que vai além dos seus muros e objetos. Destacando, a articulação de diferentes temporalidades ao utilizar a própria trajetória da instituição na criação de uma vivência presente, balizada pelos registros audiovisuais e iconográficos das atividades já realizadas. O *Abre-salas* demonstra ser potencialmente uma atividade a ser experienciada por diferentes públicos, com possibilidade de inserção de novos elementos indutores deste formato de visita virtual mediada.

PALAVRAS-CHAVE: Abre-salas. Frevo. Paço do Frevo. Temporalidades. Visita Virtual.

BREAKING THE CLOCK HANDS: DEBATING TEMPORALITIES AND MUSEUM SPACES THROUGH THE EDUCATIONAL PROPOSAL "ABRE-SALAS" (PAÇO DO FREVO, RECIFE, BRAZIL)

ABSTRACT: *This article looks toward the discussion about the mobilization of the museum Paço do Frevo institutional memory collection's in the educational activity named "Abre-salas". Knowing that the activity has been capable to create a "museum experience" – a notion that came from what comprises Social Museology in recent decades by proposing an extended museum space that goes beyond it walls and objects. Emphasizing the articulation of different temporalities when using the institution's own trajectory in the creation of a present living experience, marked by the audiovisual and iconographic records of the activities already carried out. "Abre-salas" proves to be potentially an activity to be experienced by different audiences, with the possibility of inserting new elements that induce this format of mediated virtual visit.*

KEYWORDS: *Abre-salas. Frevo. Paço do Frevo. Temporalities. Virtual Visit.*

¹ Turismólogo (IFPE), Historiador (UFRPE), Graduando em Museologia (UFPE), Mestrando em História (PPGH-UFPE), Educador Museal (Paço do Frevo). Endereço: Praça do Arsenal, 91, Bairro do Recife, Recife-PE, 50030-360. Fone: (81) 3355-9504, E-mail: andersonbezjes@gmail.com.

² Turismólogo (UFPE), Historiador (UFRPE), Mestrando em História (PPGH-UFPE), Educador Museal (Paço do Frevo). Endereço: Praça do Arsenal, 91, Bairro do Recife, Recife-PE, 50030-360. Fone: (81) 3355-9504, E-mail: gustavo.tine20@gmail.com.

³ Historiador (UFPE), Mestrando em História (PPGH-UFF), Analista de Pesquisa (Paço do Frevo). Endereço: Praça do Arsenal, 91, Bairro do Recife, Recife-PE, 50030-360. Fone: (81) 3355-9504, E-mail: viniciusmaciel@outlook.com.

QUEBRANDO OS PONTEIROS: REFLETINDO TEMPORALIDADES E ESPAÇO MUSEAL ATRAVÉS DA AÇÃO EDUCATIVA ABRE-SALAS (PAÇO DO FREVO, RECIFE-PE)

O Frevo tem sua história contada e sua experiência difundida, muitas vezes, a partir de uma cronologia que advém do final do século XIX e começo do XX, empilhando ano a ano os fatos importantes da sua trajetória, nascimento de maestros, fundação de clubes e troças, entre outras efemérides situadas no passado. É essa abordagem temporal que atravessa a memória social do frevo, reproduzida pelo saber oral, mas também pelo saber literário. Tem-se a necessidade de instigar a reflexão sobre o presente e a compreensão da historicidade do tempo que vivemos a história do frevo que se faz hoje, e no passado recente, uma história do tempo presente.

Nesse sentido, o Paço do Frevo, que é um Centro de Referência em Salvaguarda do Frevo, tem como uma das suas missões de documentação e pesquisa manter e gerenciar um acervo de memória institucional, que protege e torna acessíveis documentos de ampla natureza sobre a própria atuação do museu, entendendo que a instituição faz parte da história e a constrói cotidianamente. As proposições que a instituição realiza, como provocações à comunidade do frevo, performances, encontros, atividades formativas, ações educativas, entre outras; todo esse rol de acontecimentos influencia na trajetória da manifestação e estabelece locais de florescimentos das suas formas de expressão através da música, dança, artes plásticas, poesia, etc.

O papel da instituição na história recente do frevo é perceptível em sensíveis mudanças na cadeia produtiva da música e da dança, a presença de temáticas de teor acadêmico, a aproximação de grupos da comunidade do frevo a partir de diálogos que o museu promoveu, percebendo então novos trabalhos artístico-culturais que emergem deste diálogo. Ou seja, a história do Frevo se dá, porém, na atualidade, em diálogo incontornável com o museu, que opera no tempo presente e é um dos atores da realidade em que se encontra esta manifestação cultural atualmente.

É a articulação dessa memória institucional que registra os últimos 8 anos da trajetória do Frevo e do Paço do Frevo com as ações educativas virtuais do

museu que este artigo busca versar, como o processo pedagógico em redes digitais constitui outro lugar, sendo um espaço museal não-convencional diante do hegemonicamente construído. A ação “*Abre-Salas*” — visita digital remota que mobiliza a memória institucional — “brinca” e manipula temporalidades, criando então, um espaço museal que fala sobre si mesmo e, por conseguinte, sobre seu principal objeto de enfoque, que é vivo e dinâmico, o Frevo.

Compreendendo a importância de manter o distanciamento social físico, e diante dos desafios impostos às instituições de ensino formal; e não-formal, a exemplo dos museus, em seguir produzindo e promovendo saberes frente à pandemia, o Paço do Frevo, no seu aniversário de 7 anos, em 2021, lança uma proposta a fim de manter vivo o diálogo com visitantes, sobretudo, o público escolar. Em um primeiro momento foi pensada a “telemediação”, que é o ato de mediar os saberes do museu e possibilitar experiências à distância, através de transmissão ao vivo por mídia digital, em diferentes ferramentas (celulares, computadores, *tablets*, etc.), estabelecendo um espaço vivo e seguro de trocas. Trata-se de uma visita mediada síncrona composta por dois educadores, um ministrando os conteúdos frente à câmera e dialogando diretamente com o público, e outro educador conduzindo a câmera, filmando o mediador e o espaço físico do museu. Assim, a telemediação é uma transmissão, síncrona, em tempo real, que permite maior dinamismo e interação entre o público e os saberes do museu através dos mediadores, que acompanham a visita.

Contudo, com o aprofundamento das restrições sanitárias, a própria equipe do Paço do Frevo se viu impossibilitada de trabalhar presencialmente e, por sua vez, realizar mediações. Assim, surge o *Abre-salas* como modalidade de visita que através de um *tour* virtual, em uma sala de videoconferência *on-line*, possibilita aos educadores mobilizar conteúdos multimídia como vídeos, fotos, mapas e *quizzes*, sendo uma grande parte deste material oriundo do acervo de sua memória institucional, que abordaremos mais à frente.

O *Abre-salas* é uma visita virtual que se caracteriza pela possibilidade do público explorar o museu e sua exposição de longa duração à distância, através da mediação do Educativo da instituição. Tal metodologia se diferencia da telemediação, que por sua vez é uma transmissão em tempo real, síncrona, desse

mesmo espaço físico, onde o percurso seria o acompanhamento dessa transmissão.

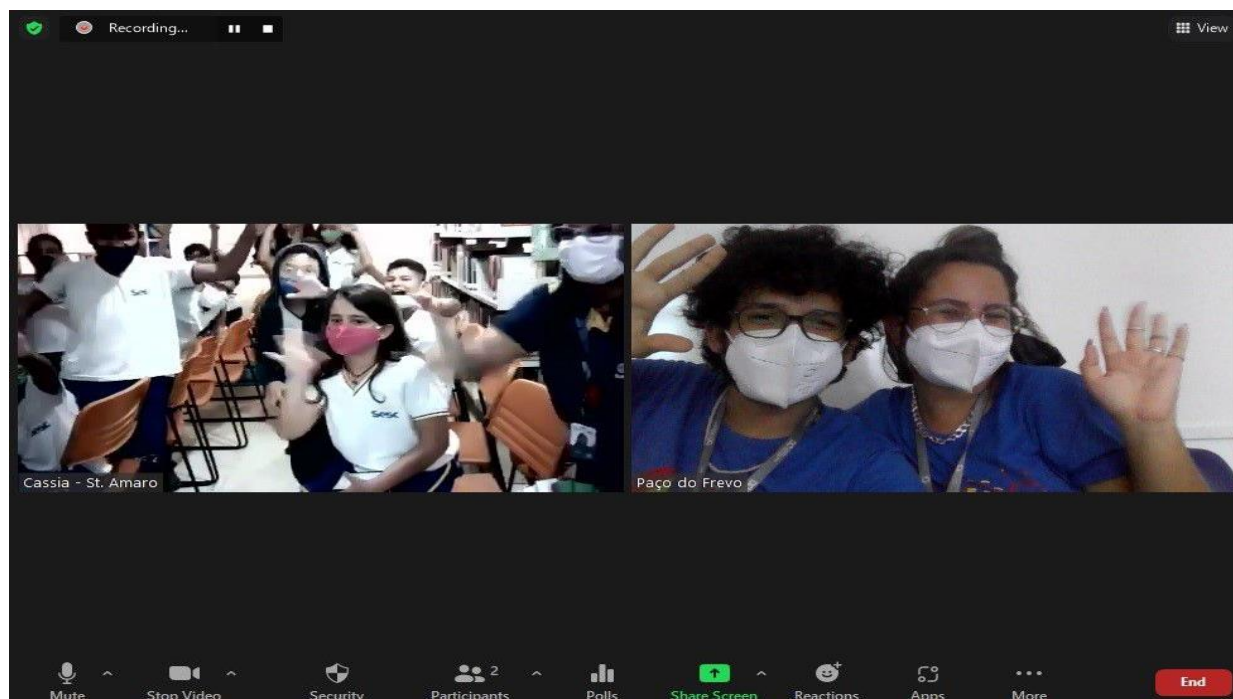
Desta forma, o *Abre-salas* permite maior dinamismo e interação entre o público e os saberes do museu através dos mediadores, que acompanham a visita e possuem um roteiro pré-definido, ainda que passível de modificações, propondo reflexões, questionamentos e atividades durante o percurso. E, para que a visita virtual obtenha sucesso, a participação do público que acompanha a transmissão é essencial e deve ser pensada como foco da experiência, pois esta proposta é centrada em possibilitar uma participação mais ativa do público no processo exploratório do museu em ambiente virtual, e não apenas como um expectador.

Assim, a visita *Abre-salas* representa um ponto de inflexão importante entre diferentes frentes de trabalho do Paço do Frevo, justamente pelo fato de mobilizar a memória institucional como subsídio de coleta, seleção e veiculação de conteúdo multimídia da atividade educativa. Ou seja, visitas como estas articulam os saberes produzidos no setor Educativo do museu, como também acessibilizam e dão uso a uma parte específica e bastante importante do setor de Documentação e Pesquisa.

Abre-salas: experiência virtual e interação simultânea a partir de novos formatos de experiência museal

A visita *Abre-salas* inicia-se com a localização espacial no mapa (*Google Maps*) do Paço do Frevo. Esta noção geográfica inicial nos permite compreender elementos que serão citados no decorrer da experiência, sobretudo, no que se refere à cidade do Recife, e seus bairros originais, sede de diversas agremiações carnavalescas no passado.

Aplicação do Abre-salas, 2021.



Fonte: Paço do Frevo.

A contextualização histórica é apresentada com vídeos e áudios. Ao falar de música utiliza-se o áudio que permite compreender como se moldou a musicalidade do Frevo, a partir de marchas, dobrados e polcas executadas por bandas marciais em cortejos festivos pelas ruelas e praças da cidade, entre fins do século XIX e as primeiras décadas da república brasileira. No que se diz respeito à dança, expressa no Passo, exibe-se um vídeo que aborda a relação entre o frevo e a capoeira enquanto manifestações das camadas populares e trabalhadoras. A ferramenta de vídeos também é utilizada para dialogar sobre a *Instalação Miniaturas de Bonecos*, que diferencia os quatro tipos de agremiações de frevo: Clubes de Boneco, Clubes de Frevo, Troças Carnavalescas e Clubes Carnavalescos Mistos.

A ferramenta *Google Arts & Culture* é acionada no intuito dos visitantes adentrarem o espaço museal e visualizarem as exposições disponíveis, tais como: a *Linha do Tempo do Frevo*; o *Ciclo do Carnaval*, o *Glossário do Carnaval*, *Comendadores e Comendadoras do Frevo*, contemplados na *Praça do Frevo*.

O estímulo à participação por parte dos alunos ou grupo envolvido é necessário para dinamizar e agregar informações trocadas no decorrer do Abre-

salas. Perguntas e apontamentos podem e devem ser feitos, sempre convidando à reflexão e novas abordagens da temática do Frevo.

Na linha do tempo, a visita virtual permite visualizar os diversos livretos informativos que contam ano a ano – entre 1900 e 2013 – o percurso histórico do Frevo. Datas de nascimento de compositores, passistas, fundação de agremiações, desfiles marcantes, fatos da política local e também o contexto histórico e social do Brasil e da cidade do Recife. O corredor inicial ainda conta com um acervo de 16 fotografias que mostram o carnaval de rua do centro da cidade nas décadas de 1940 e 1950, retratos de Pierre Verger e Marcel Gautherot, integrantes do acervo do Instituto Moreira Salles. Esta primeira parte da visita, ainda que virtual, apresenta a *Instalação Miniaturas de Bonecos* que ilustram parte da riqueza e diversidade encontrada nas ruas do Recife e também de Olinda, durante o período momesco.

Exposição Linha do Tempo.



Fonte: Clélio Tomaz.

Posteriormente, utilizamos as instalações do terceiro andar, onde está localizada a *Praça do Frevo*, local de encontros e apresentações ao vivo. Mostramos o *Glossário do Carnaval* que é interativo e permite ao visitante conhecer o significado das inúmeras palavras e expressões utilizadas no período carnavalesco. Nesta visita é também possível utilizar a ferramenta *Kahoot*, quiz interativo e disponível gratuitamente, onde é disponibilizado um jogo de perguntas e respostas com imagens que ilustram as temáticas abordadas. É possível realizar a atividade em grupo ou individualmente, cada visitante de seu aparelho celular ou computador pessoal.

Exposição Glossário do Carnaval.



Fonte: Clélio Tomaz.

Após a dinâmica, a visita segue demonstrando os aspectos visuais deste andar, onde o piso elevado homenageia as diversas agremiações, com a apresentação de seus símbolos maiores: os estandartes e flabelos, que indicam o ano de fundação, referência de sua origem e localização geográfica. As fotos do

Ciclo do Carnaval são um conjunto de 365 imagens distribuídas ao longo deste último percurso, que atestam o percurso do Frevo ao longo do ano, seja na preparação do carnaval, nos desfiles, em ensaios de dança e música, até a apoteose configurada pelos foliões nas ruas. As imagens também apresentam carnavais antigos, fantasias e adereços que enriquecem ainda mais o visual e a cultura desta manifestação centenária. A *Praça do Frevo* também contempla os chamados “Comendadores e Comendadoras do Frevo”, título dado pela Prefeitura da Cidade do Recife a personalidades que contribuíram na difusão e no desenvolvimento do Frevo.

Praça do Carnaval:
Acima a Exposição Ciclo do Carnaval e, abaixo, os Comendadores do Frevo.



Fonte: Clélio Tomaz.

A finalização da proposta é feita pela mobilização de vídeos produzidos no decorrer do período da pandemia, a exemplo do “*Frevo em Casa*” – ação promovida pelo museu que mobilizou o público a experimentar o ritmo em casa. O vídeo

conta com diversos foliões e fazedores do frevo, assim como de atividades anteriores registradas, como o “*Arrastão do Frevo*” – ação extramuros que antes da pandemia costumava acontecer no primeiro domingo de cada mês, com uma agremiação convidada com a finalidade de trabalhar diferentes tipos de frevo, apresentando distintas agremiações de frevo. Da mesma forma o uso de vídeos que provocam e convidam os visitantes virtuais a perceberem como o Frevo, enquanto Patrimônio Imaterial, em um trabalho baseado no diálogo com diferentes públicos e possibilidades metodológicas, a exemplo do vídeo utilizado na exposição “*Frevo Dança*”, com destaque para o Mestre Meia-Noite realizando movimentos corporais que integram frevo e capoeira, vídeo que está em exposição desde a abertura do museu em 2014. Entendendo que o Frevo de ontem e de hoje, que ainda emociona e nos dá insumos culturais e educativos para melhor apresentá-lo e ressignificá-lo enquanto manifestação da cultura popular do Recife.

A memória institucional, ora mobilizada para a execução da visita *Abresalas*, se mostra como ferramenta fundamental para otimização da metodologia abordada. Elementos fotográficos, vídeos, ferramentas da *web* e o próprio diálogo entre agentes do museu, fazem-se necessários na transposição do objeto patrimonial ali apresentado, para a esfera virtual, com novas possibilidades e desafios a serem transpassados. A composição museal estática, nas paredes e corredores, necessita da intervenção educativa para melhor usufruto de suas possibilidades no momento de visitação. No meio virtual, esta mediação, ainda que remota, também é importante e aproxima ainda mais a experiência coletiva de ambas as partes, merecendo ainda novos olhares e reflexões para compor inúmeras outras intervenções e aplicações práticas de atividades educativas.

Assim, o Paço do Frevo tem como objeto principal em sua atuação e missão, o Frevo, manifestação cultural imaterial que segue ativa e vivenciada pelas comunidades. Nesse sentido, o museu não pode debruçar-se somente sobre o passado, pois seu objeto de maior atenção segue acontecendo e possui historicidade no presente. O Paço do Frevo tem por dever, então, estar disponível às vivências do tempo atual.

Além disso, como uma instituição que promove ações para o Frevo e provoca a comunidade fazedora da expressão deve, então, registrar e tratar dessa memória, pois esse material já é, e será cada vez mais com o tempo, valiosa para o estudo e

para a compreensão dos caminhos que a manifestação vem tomando. Não só de forma orgânica pelas iniciativas da própria comunidade que é viva assim como o bem cultural, mas também como as políticas propostas pelo Paço do Frevo podem influenciar essa trajetória, entendendo a instituição como Centro de Referência em Preservação, Difusão e Salvaguarda do Frevo reconhecido pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

As ações educativas e suas relações com o Patrimônio Cultural, a temporalidade, a Museologia Social e os avanços tecnológicos nos espaços museais

A partir disto, algumas questões se tornam relevantes, primeiro as mudanças acerca do patrimônio e sua salvaguarda, segundo a temporalidade na história. Choay (2001) destaca a evolução conceitual do patrimônio, que pode ser entendido como tudo que seja edificado por uma comunidade de indivíduos a fim de rememorar ou fazer que outras gerações rememorem, estando tal objeto intimamente ligado à memória, e desta forma dialoga em contextos históricos, culturais e coletivos. Tal pensamento é corroborado por Hartog (2006)⁴, ao avaliar o patrimônio como categoria dominante da vida cultural, sendo tratado como indício de nossa relação com o tempo, assim o autor continua discutindo a redefinição do patrimônio e da memória, dentro do novo regime de historicidade e trabalha o conceito de presentismo.

Observamos a temporalidade como temática relevante neste artigo, tendo em vista que em se tratando de um espaço museal cotidianamente nos relacionamos com o passado, ao pesquisar e trabalhar o Frevo em nossas atividades educativas, e através do uso da tecnologia nos cercamos do olhar para o futuro. Desta forma consideramos o pensamento de Koselleck (2006)⁵, onde o tempo histórico está

⁴ Nós interrogamos, aqui, o nosso contemporâneo a partir destas duas palavras mestras que são o patrimônio e a memória. Muito solicitadas abundantemente comentadas e declinadas de múltiplas formas, estas palavras-chave não serão mais desdobradas, aqui, por elas mesmas, mas tratadas unicamente como indícios, sintomas também de nossa relação com o tempo – formas diversas de traduzir, refratar, seguir, contrariar a ordem do tempo: como testemunham as incertezas ou uma crise da ordem presente do tempo (HARTOG, 2006, p. 265).

⁵ Todos os testemunhos atestam a maneira como a experiência do passado foi elaborada em uma situação concreta, assim como a maneira pela quais expectativas, esperanças e prognósticos foram trazidos à superfície da linguagem. De maneira geral, pretendeu-se investigar a forma pela qual, em um determinado tempo presente, a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro (KOSELLECK, 2006, p. 15).

diretamente ligado às ações humanas concretas, às suas realizações políticas, econômicas, sociais e culturais. Além de considerar que o tempo histórico é pensado pelo campo da experiência (passado) e o horizonte de expectativa (futuro), onde ambos os campos, se entrelaçam e se associam ao presente, pois ao mergulharmos no passado estamos cheios de questionamentos colocados pelo tempo presente.

Consideramos ainda o uso de textos para pensar a Museologia Social e o papel de desconstruir a ideia de museu como instituição sacralizadora de saberes e histórias, grandes edifícios de pedra e cal que “protegem” a história e seus objetos, com ênfase na sua existência física, palpável. A emergência da Museologia Social nas últimas décadas nos permitiu abrir o leque de possibilidades de estruturar a atuação museal, logo, no nosso caso, virtualizar seus saberes e seus acessos. Pensar acervos em suportes digitais que registram a própria história da instituição e subsidiam as ações educativas, como observamos no pensamento de Tolentino (2016)⁶ ao avaliar a Museologia Social.

A este respeito, Moutinho (1993) nos traz o conceito de Museologia Social⁷, ao considerar novas temáticas vinculadas ao ambiente museal, tais como: a interdisciplinaridade, o uso de novas tecnologias, e a museografia como meio autônomo de comunicação, como sendo práticas contemporâneas. Corroborado pelo pensamento de Santos (2004)⁸ a este respeito.

O encontro com públicos de diversos locais do Brasil, ou do Estado de Pernambuco, através da visita *Abre-salas* garantiu o avanço qualitativo na acessibilização de públicos que outrora não teriam uma interação facilitada com o

⁶ A museologia social é uma prática museológica que tem como pressupostos uma museologia que desloca seu foco do objeto para o homem, considerando-o como sujeito produtor de suas referências culturais, e engajada nos problemas sociais, de uma forma integral, das comunidades a que serve o museu (TOLENTINO, 2016, p. 31-32).

⁷ O conceito de Museologia Social traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea. (MOUTINHO, 1993, p.7)

⁸ Segundo Huyssen, a democratização do acesso aos museus, que incorpora segmentos da população anteriormente excluídos, veio acompanhada da valorização da performance e do movimento em detrimento da sacralização dos objetos. Na nova política cultural, os curadores deixam de priorizar o acervo, pois são também empresários, diretores artísticos e atores políticos. As exposições permanentes precisaram ser renovadas periodicamente aproximando-se da ideia de exposição temporária, ao mesmo tempo em que coleções temporárias ganharam fixidez a partir de vídeos e catálogos mais ágeis. A proposta de selecionar, preservar e divulgar um acervo permanente foi substituída a ideia de colocar coleções em movimento não só em exposições no interior do museu, como ao redor do globo (SANTOS, 2004, p. 62-63).

Paço do Frevo. Ou seja, amparar-se na Museologia Social como um proponente de um entendimento contemporâneo de museus é fundamental para que seja possível afirmar que “Sim, esta experiência vivida — mesmo que virtual, mesmo que carente de interação física — é museu, é espaço museal”, justamente por ser possível conceituar museus como experiências próximas do que foi descrito acima, desconectadas, necessariamente do ambiente físico, palpável. A ação educativa *Abre-salas* se baseia neste entendimento.

Ademais, o uso da tecnologia como mecanismo de interação se intensificou, sobretudo no período pandêmico, e tal realidade passou a abranger as instituições museais, incluindo o Paço do Frevo, democratizando assim o acesso à instituição e as temáticas relacionadas ao Frevo enquanto memória e identidade local, através de uma nova relação entre educativo e público. Entendimento corroborado por Lupo (2016)⁹ ao entender como estratégias comumente associadas à composição de espaços expositivos contemporâneos, abrindo novas possibilidades no âmbito da preservação patrimonial e da concepção espacial.

Ou seja, a visita *Abre-salas* desassociava o espaço museal da sua existência física. Podíamos oferecer então uma experiência “móvel” e “virtual” que quebrava muros e ponteiros do recorte espaço-temporal que geralmente dotamos às instituições museais. Era possível que estudantes de suas, com a interação física limitada por conta das medidas sanitárias, se encontrassem em lugar que era fisicamente impossível, porém através da mobilização da memória e dos conteúdos do frevo, a relação com o museu Paço do Frevo se tornava possível.

Ainda sobre o tema, Faria et al. (2021) inferem que as estratégias tecnológicas, adotadas pelas instituições museais, fazem parte de um panorama mais amplo que visa estabelecer novas bases de atuação em museus brasileiros.

O uso da tecnologia através das ações educativas serve como fonte de conhecimento, sobretudo ao público escolar, a este respeito, Costa e Marchi (2006) consideram o espaço museal como um espaço para a construção do conhecimento e o despertar de investigações. O que vem a complementar o entendimento acerca

⁹ A aproximação dos museus às tecnologias da comunicação, em paralelo à sua desassociação da própria materialidade dos acervos e do espaço físico, constitui um novo contexto que influencia a estruturação dos espaços museológicos contemporâneos (LUPO, 2016, p. 867).

dos museus de Santos (1987)¹⁰, como sendo espaços destinados a construção do conhecimento.

Considerações Finais

As aplicações do *Abre-salas* pelo educativo do Paço do Frevo nos deram novas possibilidades relacionais com o público envolvido. Através do uso da interatividade podemos explorar os recursos *online* do museu, tais como: o acervo e as exposições, a partir de atividades que trouxessem a compreensão do Frevo enquanto Patrimônio Imaterial e identitário da cultura pernambucana.

Desta forma, buscamos fomentar a participação ativa dos visitantes virtuais no sentido de gerar conhecimento e gerar questionamentos, tendo em vista que as ações eram dialógicas a fim de provocar trocas de experiências, narrativas, sentidos e significações. Entendendo que a mediação museal *online* sendo concebida por meio de ações educativas pode ser descrita como “obra aberta” com a finalidade de levar conhecimento gerando pontes com temas vinculados ao museu e o cotidiano dos alunos.

Entendemos que as dinâmicas interativas ofertadas pelo *Abre-salas* como sendo práticas que concentravam a atenção dos estudantes envolvidos, sobretudo no período pandêmico, considerando que se distanciava das aulas escolares expositivas, nas apresentações das músicas, vídeos, quizzes, debates e intervenções através da dança que trouxeram o Frevo como elemento primordial na difusão da identidade cultural pernambucana. De modo que ocorreram interações em forma de questionamentos e provocações, à medida que os estudantes reagiram de forma positiva e participativa.

Observamos que o hábito dos alunos com as tecnologias multimídia contemporâneas auxiliaram no processo de compreensão das informações repassadas durante o processo educativo.

Diante do exposto, concluímos que houve efetividade no que tange à compreensão dos alunos sobre todos os aspectos envolvidos na atividade *Abre-*

¹⁰ Os museus são excelentes espaços para construir conhecimento, despertando a investigação e desenvolvendo a capacidade de solucionar problemas. Vê-se que o papel educacional dos museus é muito amplo e realmente é esta a sua missão principal. Os museus têm condições de desempenhar uma importante função para o crescimento do nível educacional da população, completando a aprendizagem tanto dos alunos que ainda frequentam as escolas como do público em geral. (SANTOS, 1987)

salas, à medida que trabalhamos a temática “frevo” tanto no sentido histórico, quanto na prática. Também consideramos a relevância da visita ao Paço do Frevo como elemento agregador aos estudantes, entendendo ser uma prática do museu a democratização do acesso e a difusão da memória e da cultura.

E, por fim, para além da relevância da ação para os seus públicos. A articulação entre o acervo do Paço do Frevo e a ação educativa *Abre-salas*, foi de extrema importância para reflexão sobre a missão do museu para o seu primeiro público, os trabalhadores e trabalhadoras que fazem o Paço do Frevo todos os dias.

A equipe pôde refletir como garantir fruição para as coleções arquivísticas que constroem cotidianamente através de ações para o público externo, dando visibilidade e razão de ser para toda a história recente do museu. Para além disto, foi possível discutir como podemos estabelecer “espaços museais” para além do espaço físico, monumentalizado, entendendo que a experiência museal pode se dar nas ruas, nas praças, em nossas casas, mas também em conexões virtuais, amparada nos diálogos que os sujeitos estabelecem através de recursos digitais. Ali também há museu. Uma reflexão muito estimulada e contemporânea do recente trabalho da construção de um novo conceito de museu, estimulada e provocada pelo Conselho Internacional de Museus, o ICOM.

REFERÊNCIAS

- BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Revistas da USP**, São Paulo, v. 28, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/155323>>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- COSTA, Antônio Carlos da; MARCHI, Ana Carolina Bertoletti de. Ampliando as ações educativas dos museus por meio da formação de comunidades virtuais de aprendizagem. **Informática na Educação: Teoria & Prática**, Porto Alegre: v. 9, n. 1, jan./jun. 2006.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; Editora da UNESP, 2001.
- FARIA, Ana Carolina Gelmini; NUNES, Marília Forgearini; ROSA, Alahna Santos da. Experiências com tecnologias em museus: como nos apropriamos, vivenciamos e entendemos. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 51-69, jul. 2021.
- HARTOG, François. Tempo e patrimônio. **Varia História**, Belo Horizonte, n. 36, v. 22, p. 261-173, jul./dez. 2006.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. da PUC, 2006.
- LUPO, Bianca. Tecnologia, materialidade e espacialidade no museu contemporâneo. In: VENTURELLI, S.; ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**, Brasília: Universidade de Brasília, 2016.
- MOUTINHO, Mário Casanova. Sobre o conceito de museologia social. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 1, n. 1, Lisboa, 1993. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>>. Acesso em: 11 jun. 2022.
- SANTOS, Maria Cristina. **Museu, escola e comunidade**: uma integração necessária. Salvador, BH: Bureau Gráfica e Editora, 1987.
- SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Por uma sociologia dos museus. In: **Museologia Social, Cadernos do CEON - Revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina**, v. 27, n. 41, dez. 2004.
- TOLENTINO, Átila Bezerra. Museologia social: apontamentos históricos e conceituais. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 52, n. 8, Lisboa, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/684>>. Acesso em: 5 jun. 2022.

ELAS SÃO FREVO: INTERVENÇÃO EDUCATIVA NA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO NO MUSEU PAÇO DO FREVO

Submetido em 01/07/2022
Aceito em 10/07/2022

Yanca Lima (Paço do Frevo)
Mikaella Rodrigues (Paço do Frevo)

RESUMO: O texto contextualiza e problematiza o espaço ocupado por mulheres na história do Frevo e o reflexo da cultura na composição de Museus para, a partir disso, relatar a ação de intervenção intitulada “Elas são Frevo”, realizada na exposição de longa duração do Paço do Frevo. A ação foi montada a partir de uma Curadoria Educativa que mapeou as mulheres registradas, destacando estes espaços com “balões” que trariam suas biografias. O material produzido impactou nos processos de mediação, trazendo autonomia para o visitante espontâneo como um roteiro alternativo, além da utilização nas visitas mediadas de grupos agendados. Também propõe a problematização dos discursos que são construídos pelos museus, a partir da apresentação de seus acervos, ressaltando a importância de um educativo com autonomia para pensar e criar novas relações entre público e conteúdo.

PALAVRAS-CHAVE: História do Frevo. Curadoria educativa. Mulheres no Frevo.

ELAS SÃO FREVO: EDUCATIONAL INTERVENTION IN THE LONG DURATION EXPOSITION OF PAÇO DO FREVO MUSEUM

ABSTRACT: *The current text explains and problematizes the space that women have in frevo's story and it's reflection in the culture of composition of the museums and from that point, relate the action about the intervention entitled “Elas são Frevo”, realized in the Paço's do Frevo long during exposition. The action was assembled from the Educative Trusteeship that mapped the women registered, highlighting their space with dialogue balloons that bring their biographies. The material produced impacted in the mediation's process, bringing autonomy to the spontaneous visitor as an alternative itinerary, in addition to the use in the mediated visits with scheduled groups. It also proposes the problematization of the discussions that are built by the museums, from the presentation of their collections, ressalting the importance of an Educational Sector autonomous to think and create new relations between audience and content.*

KEYWORDS: *History of Frevo. Educational Curation. Women in Frevo.*

ELAS SÃO FREVO: INTERVENÇÃO EDUCATIVA NA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO NO MUSEU PAÇO DO FREVO

PONTILHANDO: PRESENÇA FEMININA NO FREVO

Frevo, manifestação popular, coletiva e urbana do Recife, surge em meados do século XIX, dentro de um contexto de efervescência cultural, social e política pelo qual passava a cidade. Tinha entre seus protagonistas o povo comum, trabalhadoras/es urbanas/os, maltas de capoeira e bandas marciais, pessoas negras recém libertas da escravidão e que ocupavam as ruas remodulando a sua paisagem e criando novos modos de sociabilidade (ARAÚJO, 2018).

O desenvolvimento desta manifestação cultural, ao longo do século XX, e sua marca na construção da identidade do povo pernambucano instigaram muitos estudiosos a desenvolverem pesquisas e registrarem a história do Frevo. Majoritariamente, percebe-se que as narrativas históricas ditas como oficiais têm sido escritas por mãos de um grupo social específico, que detêm o privilégio da construção destas. Essas elites econômicas e intelectuais, baseadas em valores patriarcais, com acesso à educação e aos meios possíveis de registro e divulgação da história de um povo diverso, produziram discursos que traziam seus interesses traduzidos e construíram um imaginário sobre os fatos. A história do Frevo não escapou a este domínio, apagando as trajetórias femininas, relegando a estas um lugar inferior ou questionando suas contribuições.

Um significativo exemplo desta problemática, é encontrado na obra de Valdemar de Oliveira (1971), intitulada “*Frevo, capoeira e passo*”, em que o autor afirma sobre a dança Frevo:

[...] o passo, insisto nisso, não é dança feminina, mas, especificamente, dança de homem, abusiva, largada, tempestuosa, não se adornando com a graça e a leveza da mulher, também com sua sensualidade capitosa, tão espalhada no samba. Repito, pois: tecnicamente, algumas dessas passistas são aceitáveis, mas, algo lhes falta na natureza física, o relêvo muscular, a garra do macho, o cachet de um autêntico dançarino popular (p. 122).

A afirmação de Oliveira perde substância diante dos registros históricos, como o que aparece no *Diário de Pernambuco* (21/01/1949) em que é relatada a disputa,

num concurso de Passo, entre o candidato Zezinho e a senhorita Laura Gonzaga. Segundo o jornal, Zezinho:

Fez verdadeiras acrobacias. Sua exibição, todavia, não convence a comissão porque o objetivo era escolher um passista e não um acrobata do frevo (...) Laura exhibe-se; seus movimentos são espontâneos; não estuda o que vai fazer; entrega-se completamente às vibrações eletrizantes do frevo (...) A comissão julgadora não teve outro remédio do que dar-lhe o merecido prêmio.

É possível encontrar em muitos momentos da história registrada, a presença das mulheres atuando como passistas e mesmo como capoeiristas, fato importante visto que a Capoeira tem uma relação estreita com o Frevo. Assim, estas também compunham as maltas de capoeira, grupos formados pelos tidos como valentões (valentonas!) que ocupavam o espaço urbano, criando coletivos de resistência em meio à opressão do poder público, que criminalizava tal prática. Marques (2012) cita, na dissertação intitulada *“Brinquedo, luta, arruaça: o cotidiano da capoeira no Recife de 1880 a 1911”*, algumas destas:

Embora a maior parte da documentação coligada tenha os homens como seus personagens, não era incomum encontrar mulheres abrindo brechas nos espaços ‘controlados’ pelo aparato disciplinador da cidade. Fosse na ora do trabalho, por estar vendendo seus quitutes em locais proibidos ou fazendo ponto como horizontais, fosse em momentos de sociabilidades como nos encontros dos candomblês, estas por vezes travavam confronto com a polícia. O redator do Correio do Recife, por exemplo, surpreendeu-se em ver pelas ruas mulheres capoeiras. Segundo a reportagem, as mulheres Maria Luiza de Abreu, vulgo Trepa no Caixão, Olindina Olívia da Conceição e Ana Maria da Conceição, vulgo Ana Coroadá, estavam todas armadas de cacete ocupando lugar saliente entre os camaradas, sendo todas presas pelo subdelegado do Pombal (p. 129).

Aqui demarca-se também a relação de classe e raça que perpassavam este cotidiano. As mulheres presentes neste espaço urbano eram, majoritariamente, negras e trabalhadoras pobres, sendo seus corpos também alvo do discurso construído pelo poder público e pela Igreja Católica que visava a conformação de um corpo submisso, recatado, obsequioso. Estabelecia-se o paralelo do discurso construído em torno de mulheres brancas, “de família”, que compunham a

burguesia da cidade e das mulheres negras, tidas como prostitutas e vadias, marginalizando-as (SANTOS, 2010).

Um significativo exemplo é da autora de um dos frevos mais famosos do mundo, representante desta manifestação cultural em variadas ocasiões, que é o Frevo N° 1 do Vassourinhas, composto em 1909 por Joana Batista em parceria com seu primo Mathias da Rocha. Na história escrita sob a ótica masculina, Joana não recebeu as homenagens merecidas pela composição, sendo estas geralmente direcionadas para Mathias.

Diante dos fatos, é inegável as contribuições realizadas por tantas mulheres no desenvolvimento do Frevo. Elas estão presentes nos trabalhos de base necessários para a realização do Carnaval, como costureiras, aderecistas, compositoras, musicistas, passistas; ocupando lugares de destaque frente às agremiações, grupos e sedes, contribuindo para a salvaguarda desta manifestação cultural. Ainda assim, faz-se necessário reivindicar o espaço devido a essas mulheres na história contada deste patrimônio.

PISANDO EM BRASAS: MUSEU, CULTURA E CONSTRUÇÃO DE ACERVOS

Como reconhecimento da sua importância na construção da identidade dos pernambucanos e brasileiros, o Frevo recebeu, em 2007, o título de Patrimônio Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Em 2012, foi reconhecido como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO. Como parte do Plano de Salvaguarda, foi desenhada a construção de um espaço de referência na preservação, divulgação e fortalecimento desta manifestação cultural, que reunisse em seu espaço um importante acervo para contar os principais fatos da sua história e diversas representações do que o compõem, constituindo-se também como espaço museal. Assim, em 2014, fundou-se o Paço do Frevo.

É importante destacar que os espaços museais não são neutros em seus discursos. As exposições, a partir do processo de musealização dos materiais, legitimam certas narrativas alinhadas com os valores construídos socialmente. Portanto, muitas das vezes, a expografia do museu é idealizada sendo apoiada em argumentos e pontos de vista que traduzem a ótica dos seus curadores (CASTILLO, 2014). Segundo Brulon (2020, p. 3), os objetos de um museu:

São investidos de discurso encenado por certos atores. Suas vitrines são o resultado de escolhas de outros. Aquilo que materializam é o produto de um processo complexo e politicamente determinado que intitulamos teoricamente de *musealização*. Musealizar é uma forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria, se percebemos que os museus são instituições organicamente ligadas às sociedades. É a sociedade que produz o valor transmitido pelos museus.

A partir da compreensão de que os acervos dos museus são construídos baseados numa lógica cultural que fundamenta a criação de valor, podemos observar que o Paço não escapa à reprodução deste modelo. Ao observar a exposição de longa duração é possível identificar quais argumentos históricos foram legitimados na expografia do Museu. É possível encontrar mulheres em citações generalizadas, sem contextualização sobre raça e classe – critérios demarcadores da presença/ausência da mulher negra e pobre ou da mulher branca de classe média no carnaval de rua – ou mesmo a insólita presença dos nomes de personagens femininas no hall de entrada do Museu, ou nos destaques de comendadores e comendadoras do Frevo¹. Posto isso, a narrativa apresentada para os visitantes destaca a figura masculina como protagonista em detrimento da presença feminina.

Entendendo que os museus são responsáveis por uma produção da “verdade”, sua materialização e perpetuação, faz-se necessário a constante revisão dos seus acervos, a discussão da cultura que o perpassa, a quem ele serve e quem detém o poder de fala dentro dele. Apropriados desta compreensão, podemos pensar em uma concepção de museu que dialogue com pautas sociais e que dê voz às narrativas historicamente silenciadas, capazes de incorporar os importantes avanços obtidos nos debates sociais recentes em relação à gênero, classe e raça.

Este processo de atualização se faz observando os avanços obtidos nos discursos sociais, os debates decoloniais, a escuta ativa dos fazedores da manifestação cultural, a constante revisão dos acervos, e uma mediação atenta ao objeto dialogado. Ainda segundo Brulon (2020, p. 5), é necessário descolonizar os museus, descolonizar o pensamento museológico:

Propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados

¹ Título dado pela Prefeitura do Recife a personalidades importantes para a difusão e desenvolvimento do Frevo, que entre 100 homenageados apenas 5 mulheres recebem o título e são apresentadas na exposição.

no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes.

Nesta perspectiva, estabelece-se um importante paralelo entre quem pensou a exposição em 2014 e quem a pensa hoje. Através de uma atuação crítica cotidiana do setor educativo destes espaços, é possível desestabilizar a perpetuação destes discursos hegemônicos e provocar novas narrativas construídas a partir de processos de mediação e de diálogos institucionais capazes de intervir no que já está posto refletindo novas compreensões históricas.

ENTRE GINGAS E DOBRADOS: CURADORIA EDUCATIVA E MEDIAÇÃO CULTURAL

Desde os anos 1980, o trabalho dos educativos de museus tem ocupado um lugar estruturante da experiência do visitante com as exposições. A atuação dos educadores há tempos destaca sua importância nos diálogos construídos com o público visitante de museus. Não como um lugar egóico de detentores dos conhecimentos que as obras supostamente resguardam, mas como instigadores de debates e de interpretações, no despertar de novos olhares, sendo a ponte entre a expografia, o visitante e o mediador, que juntos elaboram o conhecimento (BARBOSA, 1998).

O educativo do museu, assim, é responsável por tornar o acervo acessível culturalmente (VERGARA, 1996), isto é, fazer com que o visitante compreenda os conteúdos apresentados pela expografia mediada pelo seu conhecimento prévio e os diálogos com o educador. A expografia é um ponto de partida da curiosidade e a mediação é caminho a ser percorrido para alcançar as diversas compreensões possíveis de apreender dela.

Os educadores ocupam o cotidiano dos museus promovendo pontes entre público visitante e expografia, lugar espaço temporal onde as novidades se apresentam. O processo de mediação possibilita revisar diariamente os conteúdos apresentados, instigando novas pesquisas. Assim, em 2019, a partir das inquietações provocadas pela atuação cotidiana, foi iniciada uma pesquisa intitulada “*A mulher que freva*” pelas estagiárias de educação Gleici Barros e Sofia Moreira, com supervisão de Brunno Pessoa e Carlos Lima, educador e coordenador

respectivamente. Instigadas pela percepção de que o acervo não dava conta de visibilizar a trajetória de mulheres fazedoras do Frevo, a pesquisa buscou – e ainda busca – evidenciá-las.

Este processo de investigação possibilita buscar mecanismos de intervenção seja na forma de conduzir a mediação, seja em uma mudança no acervo que busque evidenciar relatos apagados historicamente.

Uma das ferramentas que nos possibilitou repensar e intervir na expografia do museu foi a curadoria educativa. Segundo Diniz e Lage:

A curadoria educativa visa a educação não-formal e a aprendizagem por meio das artes visuais nos museus e centros culturais, proporcionando experiências que podem promover a construção de conhecimentos a partir dos diversos entendimentos que as obras em exposição podem provocar (2021, p. 31).

A curadoria educativa potencializa a construção do conhecimento baseado na expografia, buscando novas estratégias que preencham as lacunas que o acervo apresenta. Sabendo que é através deste exercício que podemos pensar em um redesenho da própria história contada pelo acervo do museu, o educativo se encarrega de criar metodologias de comunicação (DINIZ; LAGE, 2021) a serem utilizadas com o público. “O curador pedagógico (...) é alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante” (CAMNITZER, 2009, *apud* DINIZ e LAGE, 2021, p. 32).

Ainda tomando Vergara (1996) como referência, para que uma exposição seja ativa culturalmente e possa ser comunicada para os diferentes públicos, faz-se necessária a composição de um educativo também diverso. Assim, apresenta-se o Educativo do Paço do Frevo, sendo composto por três educadoras, três educadores e duas estagiárias, com um perfil multidisciplinar, dialogando as áreas da História, do Turismo, da Dança, da Música, da Geografia e da Pedagogia, que possibilitam uma atuação integrada, dialogando com os diferentes públicos.

Reconhecendo a importância da interface educador/visitante, privilegia-se as trocas realizadas nos processos de mediação cultural, tendo em vista que

o museu do futuro funcionará mais como um processo ou uma experiência que revela dos espaços, das comunidades à que ela serve. Pois não se pode mais supor que as coleções são centrais para o papel

do museu - mais do que isso, as pessoas é que são (KEENE, 2004, *apud* HOFF, p. 117).

Assim, para facilitação dos contatos que se darão com os visitantes, o educador também pode usufruir de autonomia para fazer recortes nos materiais/narrativas que serão utilizadas na mediação cultural, sendo este mesmo um curador pedagógico. Diniz e Lage apontam que:

Os arte-educadores no desempenho de suas funções em uma exposição também podem realizar curadorias educativas, fazendo a seleção de obras a serem visitadas e elaborando recortes temáticos dentro de uma mostra. Sendo assim, as escolhas de obras e temas a serem abordados em uma visita partem de um planejamento onde alguns conceitos e trabalhos significativos das exposições serão abordados dentro de uma temática, podendo levar os visitantes a perceberem melhor as obras e suas inúmeras interpretações. Isso significa que eles estariam realizando as suas próprias curadorias, visando a questão pedagógica, provocando os públicos a terem novas percepções nos espaços expositivos, ampliando o olhar para além dos conceitos e das imagens (2021, p. 33).

ABRE-ALAS: INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA “ELAS SÃO FREVO”

Como produto da pesquisa em desenvolvimento no educativo, *A mulher que freva*, e impulsionadas pelas ações do 8MT de Todas de 2022 – que marcou a programação do Museu voltada para o mês das mulheres, todas elas – foi pensada, pelos educadores Yanca Lima, Luiz Maciel e Mikaella Rodrigues, uma intervenção educativa na exposição de longa duração do Paço do Frevo que recebeu o título: *Elas são Frevo*. A ação foi instigada pela necessidade de destacar a presença das mulheres fazedoras do Frevo presentes no acervo e também visando uma ação que tomasse um caráter permanente, dessazonalizando os debates sobre gênero e Frevo.

Para o desenvolvimento da intervenção foram realizadas reuniões de planejamento visando elaborar o material que seria utilizado para intervir na exposição, contendo “gotas de informações”, que apresentam uma pequena biografia da fazedora cultural destacada. Assim, foram idealizados pequenos balões que, além de apresentarem as mulheres, também contém um Qr Code que direciona o visitante para um catálogo da intervenção, que funciona como um roteiro da mesma. Vale ressaltar que o Qr Code torna-se também uma ferramenta de acessibilidade, visto

que ao acessar o catálogo através dele, o visitante tem a opção de utilizar a leitura de voz automática em seu celular.

Para a instalação dos balões, o educativo fez um mapeamento dos pontos que reforçam a problemática apresentada, tanto por invisibilizar a atuação das mulheres fazedoras do Frevo, quanto por necessitarem de atualização condizente com o contexto histórico, político e social em que os fatos se deram.

Foram encontrados locais de possível intervenção logo no hall de entrada do



Museu. Este apresenta em suas paredes diversos nomes de atores importantes na história e desenvolvimento do Frevo. Além disso, traz diversas telas onde são reproduzidas entrevistas com alguns destes personagens. Aqui, foram adicionadas às telas os balões, destacando a presença de Zenaide Bezerra, Landinha, Vilma Carijós e Alzira Dantas.

Figura 1 - Balão de intervenção nas telas do Hall do Paço.

Na entrada do Museu está a Linha do Tempo “O Século do Frevo”, composta por 156 cadernos que trazem os principais acontecimentos em relação ao Frevo no século XX. Nesta parte da exposição foram colocados os balões em alguns livros que não evidenciaram a presença das mulheres ou que traziam esta história de forma incompleta.

A intervenção foi realizada no livro de 1909 que fala do surgimento do frevo “Vassourinhas”, destacando a autoria de Joana Batista. O segundo livro é o de 1915,



onde é apontado o nascimento de Badia, “a primeira-dama do carnaval”. Outro livro que teve intervenção foi o de 1917, onde é falado sobre a repressão que os capoeiristas sofriam por parte da polícia, mas em todo conteúdo é apenas falado sobre os capoeiristas homens e nada é mencionado sobre as capoeiristas mulheres, apesar de haver relatos históricos.

Figura 2 - Balão de intervenção no livro da Linha do Tempo.

O último livro que recebeu o balão foi o de 1920, que trata do surgimento dos Blocos Líricos atrelados à entrada das mulheres no carnaval de rua. Entretanto, foi necessário repensar, a partir da interseccionalidade, quais mulheres foram estas, visto que as mulheres negras e brancas pobres já estavam presentes no carnaval de rua desde seu início. Os blocos líricos marcam, na verdade, a entrada das mulheres brancas de elite neste carnaval de rua, sendo este fato evidenciado pela intervenção que reformulou o texto apresentado.

Ainda no térreo, é apresentada uma exposição fotográfica que ilustra o carnaval de rua do Recife entre as décadas de 1940/50. Aqui, temos a presença de Isabel Angela, mulher negra, apaixonada pelo carnaval. Isabel foi passista de Frevo, Forró, Xaxado e Samba no Recife. No ano de 1952, foi fotografada e, em 2014, eternizada nos corredores do Paço do Frevo.



Figura 3 - Balão de intervenção na fotografia do térreo.

O terceiro andar do Museu também constitui espaço de expografia de longa duração, apresentando-se como um complexo expográfico que tem por nome: “Praça do Frevo”. Nela estão apresentados os nomes das comendadoras e comendadores do Frevo. Aqui foi adicionado o “balão” em cada nome, como forma de trazer destaque aos, apenas, 5 nomes das mulheres presentes, sendo estas: Servy Caminha, Elba Ramalho, Miriam Leite, Edite Gomes e Leda Alves.

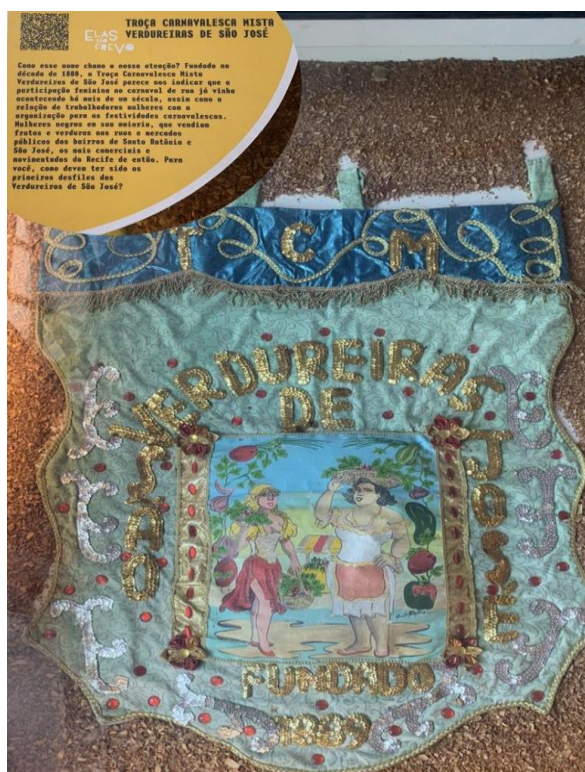


Figura 4 - Balão de intervenção nas placas de Comendadores e Comendadoras do Frevo

A *Praça do Frevo* contempla também uma exposição com standartes e flabelos, onde dois destes objetos receberam intervenção. Foi evidenciado o flabelo do Bloco

das Flores, bloco que se destaca como um pioneiro entre os Blocos Mistos do Recife. Seu nome remete justamente a elas, mulheres que ocupavam os corais dessas agremiações. Vale lembrar que os Blocos Mistos indicam um recorte importante na história do Frevo, tanto de gênero quanto racial.

A partir do entendimento que a participação de mulheres negras, pobres e trabalhadoras já ocorria no carnaval, antes mesmo da década de 1920, foi destacado



também o Estandarte da Troça Carnavalesca Mista Verdureiras de São José, fundada na década de 1880, que traz a representação de duas mulheres verdureiras estampadas. O estandarte parece nos indicar que a participação feminina no carnaval de rua já vinha acontecendo há mais de um século, assim como a relação de trabalhadoras mulheres com a organização para as festividades carnavalescas.

Figura 5 - Balão de intervenção na exposição de Estandartes e Flabelos.

Neste complexo expográfico também é apresentado o “*Ciclo do Carnaval*”, exposição que contém 365 fotografias, corroborando que o frevo acontece o ano inteiro. Estas fotos destacam o processo que envolve desde a preparação da festa até os desfiles e concursos carnavalescos e evidenciam personalidades femininas e os ofícios fundamentais que ocupam. A intervenção se deu em fotografias que visibilizam trabalhos feitos por mulheres, sejam eles na música, na dança ou nos trabalhos que acontecem por trás dos palcos.

Assim, a Orquestra 100% Mulher, fundada em 2003 e que busca valorizar o trabalho de mulheres instrumentistas do Frevo e inseri-las no mercado musical, recebeu um destaque em sua fotografia. As costureiras também receberam destaque, pois se dedicam com muito esmero à fabricação de roupas, adereços e fantasias que são utilizados no ciclo carnavalesco. Outro trabalho fundamental para



a realização do carnaval é o das cozinheiras, que recebem o destaque por ser um trabalho que garante os pratos que alimentam a comunidade ao redor das agremiações e que são vendidos com o intuito de ajudar a levantar recursos para o próximo Carnaval.

Figura 6 - Balão de intervenção nas fotografias do Ciclo do Carnaval

Ainda na exposição *O Ciclo do Carnaval*, recebem balões de destaque as imagens que trazem representadas Daniela Santos, artista do corpo e da cena, tendo também atuado como coordenadora de Dança do Museu; Inaê Silva, bailarina-intérprete e criadora que atua nas áreas da Dança Popular e Contemporânea; Joelma Evaristo, flabelista e fundadora do Bloco Carnavalesco Lírico Flabelo do Amor, dama do Passo, bailarina, coreógrafa e fundadora da Nação do Maracatu Aurora Africana; Dona Santa, a mais conhecida rainha dos Maracatus recifenses; Laura Nigro, que foi atriz, carnavalesca, arte-educadora e importante incentivadora dos carnavais olindenses; e Debora Natalícia, passista de Frevo campeã do Concurso de Passistas no ano de 2011.

A intervenção no acervo foi articulada em conjunto com uma ação virtual, realizada nas redes sociais do Paço. A ação consistiu na gravação e publicação de quatro vídeos, no formato de *reels*, para o *Instagram*, que destacavam a trajetória de outras quatro mulheres da comunidade do Frevo que, em sua maioria, não estavam contempladas na exposição. Foram elas: Kátia Frevo, passista de Frevo, uma das criadoras e responsáveis pela caminhada do Frevo; Badia, a grande dama do carnaval de Recife e uma das fundadoras da Noite dos Tambores Silenciosos; Dadinha Gomes, importante passista de Frevo de Olinda, professora e coreógrafa de Danças populares; e Zélia Barbosa, um dos principais nomes da Música Popular Brasileira (MPB).

Através de pesquisas e entrevistas com algumas destas fazedoras, foi elaborado um roteiro para a gravação dos vídeos tendo à frente as mulheres do educativo. Após gravados, os vídeos passaram a ser postados uma vez por semana ao longo do mês de março. Além de homenagear algumas destas mulheres que fazem o Frevo, a ação possibilitou trazer visibilidade para a intervenção realizada na exposição de longa duração do museu, convidando o público a conhecer este novo olhar sobre a expografia.

A partir do material produzido, tanto resultante da intervenção na exposição de longa duração quanto da intervenção virtual, foi possível traçar um novo roteiro para o público visitante do museu, sejam espontâneos ou grupos agendados.

A intervenção se apresenta como ponto de curiosidade e formação de conhecimento. Torna-se uma ferramenta para autonomia do visitante espontâneo, que pode traçar a sua visita intermediada por este recorte da expografia e possibilitando aos públicos agendados um novo roteiro de mediação que dialogue com questões debatidas no âmbito escolar que são perpassadas pelo debate de gênero. Além disso, este novo roteiro também compôs a programação da *Semana Nacional dos Museus de 2022*, sendo oferecido para o público em geral.

Elas são Frevo, movimentou o cotidiano do museu, sendo possível observar pessoas surpresas com as histórias descobertas, além de serem estabelecidos diálogos sobre Patrimônios e as questões sociais, criando novas conexões entre as vivências dos visitantes e do Frevo, que corroboram a necessidade de uma ação como esta. Além disso, o educador também passou a ter uma nova base ou ponto de partida para instigar a mediação cultural.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **Carnaval do Recife: a alegria guerreira.** In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins; SILVA, Augusto Neves da (Org.) **Tempos de folia: estudos sobre o carnaval no Recife.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2018. p. 29 - 46.

BRULON, Bruno. **Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus.** São Paulo: Nova Série, vol. 28, 2020, p. 1-30.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos.** Belo Horizonte: C/Arte. 1998, 200 p.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Arte de expor: curadoria como exopesis.** Rio de Janeiro: Nau Ed. 2014, 224 p.

DIÁRIO de Pernambuco. **Justificando um voto.** Recife: 21 jan 1949. Disponível em < http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_12&pagfis=32664 >. Acesso em 14 jun 2022.

DINIZ, Giovane; LAGE, Celina Figueiredo. **Curadoria educativa e mediação cultural em exposições de Artes Visuais.** Minas Gerais: Linguagem nas Artes, V. 2(1), 2021. p. 29–38.

HOFF, Mônica. **Curadoria pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul.** S/d. p. 113 - 123.

OLIVEIRA, Valdemar. **Frevo capoeira e passo.** Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

SANTOS, Mário Ribeiro dos. **Trombones, tambores, repiques e ganzás: a festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930-1945).** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife. 2010. 270 p.

EXPOSIÇÕES DE CARNAVAL DE FERNANDO PINTO E ROSA MAGALHÃES: ARTICULAÇÕES SOBRE A PRESENÇA DAS ESCOLAS DE SAMBAS EM MUSEUS E GALERIAS

Submetido em 16/07/2022
Aceito em 17/07/2022

Leonardo Antan¹

RESUMO: A ocupação de carnavalescos em espaços institucionais da arte levanta diversos debates tanto sobre a natureza das instituições artísticas como o valor da produção das escolas de samba. O artigo irá propor uma reflexão acerca da valorização e da importância das escolas de samba enquanto espaços de produção artística, mapeando exposições sobre o carnaval a partir da trajetória de Rosa Magalhães e Fernando Pinto. Debatendo as funções de artista e curador, além do papel de museus e centros culturais como espaço privilegiado de recepção e ressignificação do fazer artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Escolas de samba. Exposições de arte. Carnavalescos. Curadoria.

CARNIVAL EXHIBITIONS FERNANDO PINTO AND ROSA MAGALHÃES: ARTICULATIONS ABOUT THE PRESENCE OF SAMBA SCHOOLS IN MUSEUMS AND GALLERIES

ABSTRACT: *The occupation of carnival artists in spaces over art institutions several institutions debate both the nature of artistic productions and the value of samba schools. The article will propose a reflection on the appreciation and importance of samba schools as an artistic production, mapping the exhibition on carnival from the trajectory of Rosa Magalhães and Fernando Pinto. Debating the roles of artist and curator, as well as the role of museums and cultural centers as a privileged space for the reception and resignification of artistic work.*

KEYWORDS: *Samba-school. Art exhibitions. Carnival artists. Curating.*

¹ Leonardo Antan é historiador da arte, curador e escritor. Graduado e mestre em História da Arte pela UERJ, onde pesquisou a linguagem artística dos desfiles das escolas de samba. É editor do projeto multi-plataforma Carnavalize, que realiza exposições e eventos sobre a festa. Como curador, já realizou exposições no Centro Municipal Hélio Oiticica e Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário.

EXPOSIÇÕES DE CARNAVAL DE FERNANDO PINTO E ROSA MAGALHÃES: ARTICULAÇÕES SOBRE A PRESENÇA DAS ESCOLAS DE SAMBAS EM MUSEUS E GALERIAS

Carnaval. Sambódromo. Marquês de Sapucaí. Desfile das escolas de samba. Arquibancada. Pista. Três mil componentes entre integrantes da bateria, comissão de frente, baianas, alas, destaques e composições das alegorias. Uma apresentação em cortejo que mistura as mais diferentes expressões artísticas - visuais, musicais, literárias e performáticas. Dentro da grande massa que dá corpo a uma escola, como definir um único autor que sintetize e singularize esse processo? Há quem reivindique essa autoria?

Quando (de)limitada ao contexto da arte popular, como ocorre com frequência, as escolas de samba têm a questão da autoria relativizada, ou até ignorada em discussões acadêmicas. Apesar disso, a partir da década de 1960, uma personagem protagonizou o centro das discussões acerca do processo de estabelecimento das escolas de samba com uma manifestação artístico-cultural: o carnavalesco. Dentre todos os agentes artísticos que se misturam na folia, o carnavalesco se fixou como um tipo de diretor geral e unificador tanto no âmbito da criação quanto na organização dos diversos profissionais envolvidos no espetáculo. Uma espécie de tomador de decisão primordial que legisla em todos os campos e os conceitualiza.

É extenso o debate em torno do papel de mediador² que o carnavalesco ocupa perante a organização (social, cultural, política) das escolas. Entretanto, boa parte dos estudos realizados sobre carnaval se deu na área das ciências sociais, colocando em questão processos muitos específicos. Como historiador da arte, penso ser mais interessante olhar para o tema sob esse prisma, analisando especificamente a relação que os carnavalescos estabelecem com os campos artísticos e também perceber como eles alteram os recursos de linguagem do pensamento artístico de seu momento.

Em um trânsito entre a arte, institucionalizada ou não, a artesanaria e as artes da cena, os profissionais da festa parecem se colocar num entrelugar, visto que não é tratado como Artista (com inicial maiúscula) dentro do sistema da arte tradicional

² Segundo Santos (2009), o carnavalesco é uma espécie de mediador sociocultural, tendo que conciliar as linguagens artísticas já consolidadas com a linguagem da escola de samba.

(a exceção fica a cargo de alguns nomes canônicos, ainda que não estejam postos no patamar de outros Artistas consagrados), nem como artistas populares ou até mesmos artesãos.

Dado esse contexto, nomes como Fernando Pinto e Rosa Magalhães possuem um espaço privilegiado na discussão a respeito das fronteiras entre ser “artista” no carnaval. Ambos possuem carreira fora da festa, com produção como cenógrafos e figurinistas, frequentando a cena artística de sua época. Ainda mais, ambos conseguiram um feito raro, já que sua produção nas escolas de samba conseguiu ocupar galerias e mostras de arte institucional. Rompendo assim um sem números de barreiras impostas entre esses universos.

No presente artigo, vamos discutir como foi a recepção e a ocupação dos dois carnavalescos nesses espaços da arte institucionalizada, sejam museus ou galerias, tendo como chave central a curadoria das exposições, cruzando ainda com experiências curatoriais que tive ao produzir eventos em homenagens a esses dois nomes. O intuito é discutir a quão valorizada é a produção de Pinto e Magalhães para fora da folia, ou ainda, como o espaço institucional possui o poder de “legitimar” ou não uma produção artística. Será que apenas o simples deslocamento de peças do carnaval para um espaço expositivo é definitivo na forma de recepção e reconhecimento de uma obra?

O carnavalesco é um autor?

Antes de chegar na recepção, é importante entender como se coloca um produtor material frente a seu trabalho. Pois, para o mundo da arte, trata-se de uma dupla questão: um artista é quem faz arte e quem faz arte seria considerado um artista. Isto é, se a produção de um indivíduo é considerada arte por outros daquele mundo, o indivíduo passa a ser considerado um artista. Tais atribuições de que tipo de obra é considerada arte ou que tipo de indivíduo é considerado artista dependem do mundo da arte em que o indivíduo e sua obra estão inseridos, mas não há dúvidas que estas concepções são indissociáveis (MORAES, 2022).

Nesse contexto, Fernando Pinto sempre se declarou artista e enxergava o carnaval apenas como mais um meio da sua produção. Na coluna que assinou como

convidado na revista *Veja*³, o carnavalesco assumiu que entenderia o carnaval como uma reunião de muitas linguagens artísticas, de maneira que ele se configura como o maior espetáculo teatral-artístico do mundo. Esta visão, explorando a festa muito além de seu lado puramente cultural, marcaria em Fernando sua participação num processo artístico de seu tempo. Com vivência de teatro, Fernando Pinto articulou uma linguagem baseada no palco, tendo atuado em diversas montagens de peças, como diretor, ator, coreógrafo, cenógrafo e figurinista.

Que lugar é esse, então, que o carnaval ocupa no cenário cultural brasileiro? Seria mero fandango, manifestação popular, que provoca olhares tortos dos elitistas? Ou uma festa espetacularizada demais que deixou suas “raízes populares” em segundo plano, tornando-se apenas veículo de massa, como defendem pesquisadores mais críticos?

Na década de 1960, as agremiações se tornaram um espaço de transformação e recepção de diversos atores sociais diversos. Não mais restritas às suas comunidades, as escolas alcançaram um “novo status” social e artístico, tornando-se um evento midiático e turístico da “eterna capital cultural” do país. O ponto central desse processo é atuação de nomes como Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Nelson de Andrade nos desfiles do Salgueiro. A agremiação passou a apresentar desfiles com elementos teatralizados, unindo narrativa e visual, conquistando um novo prestígio para os desfiles. Surge, como consequência, a ideia de autoria num desfile de escola de samba.

Foucault afirma que o “autor deve se apagar, ou ser apagado em proveito das formas de discurso” (2011, p. 36). Esse apagamento é percebido num desfile de escola de samba, em que o carnavalesco parece se anular na imensidão da Avenida. Mas é possível uma marca da individualidade de um carnaval muitas vezes conceituado como a festa da coletividade? Como destaca Agamben (2007), há sempre o gesto que categoriza o autor, que ao se anular instaura uma espécie de vazio que chama o público ao centro da discussão. Ao elaborar uma obra, lança-se um enunciado, retirando a individualidade do autor; ele é apenas quem propõe um diálogo entre público e obra, que compreende a arte.

³ Edição de número 857, publicada em 6-2-1985.

Como entender o gesto que categoriza uma obra em um desfile? É possível selecionar apenas um agente dentro desse cortejo de 4 mil pessoas? Há diversos provocadores num desfile de escola de samba, dos compositores aos coreógrafos, de passistas às baianas. Assim, como dar conta de um cortejo que nasce como um fenômeno específico, que está inscrito em mais de uma hora em uma pista de asfalto cinza e abre uma série de discussões, cruzando diversos saberes discursivos.

Carnavalescos lançam enunciados, que são retrabalhados por outros autores ao longo do desenvolvimento do carnaval: dos compositores que escrevem o samba, dos dançarinos e ritmistas, o que se vê na Avenida é o cruzo dessas inscrições. Os desfiles das escolas de sambas se tornam obras complexas de serem analisadas, inscritas num campo de atuação específico da história da arte brasileira, com sua própria linguagem e uma série de elementos a serem trabalhados, com diversas similaridades a processos da arte canônica. Mas e quando um artista leva sua obra de carnaval para um museu ou galeria, o que isso mexe no sistema da arte?

“Obra de artista”: as exposições de Fernando Pinto

A presença de um artista “do carnaval” num universo institucional provoca geralmente surpresa e debate. Exemplo disso aconteceu em 1983, com a repercussão do desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel, concebido por Fernando Pinto. É curioso perceber que o artista não era figura desconhecida da cena artística carioca da Zona Sul no período, ainda assim quando sua produção para o carnaval ocupou uma “galeria de arte” o burburinho foi parar nos jornais da época.

Naquela altura, já havia quatorze anos que o pernambucano desembarcou na Cidade Maravilhosa em busca de seguir carreira no teatro. Desde então, atuaria como diretor, cenógrafo e figurinista de diversas montagens nas artes cênicas, entre elas a primeira montagem de “Ópera do Malandro”, de Chico Buarque. Além do cenário teatral, seria responsável pela estética do grupo As Frenéticas, fazendo parte do coletivo Dzi Croquettes e assinando a direção de shows e cenários de outros artistas como Elba Ramalho, Simone, Chico Anysio e Ney Matogrosso. Fora do meio musical, ainda assinou as decorações do baile de carnaval do Pão de Açúcar, entre 1979 e 1983.

Atuando como carnavalesco desde 1971, quando estreou no Império Serrano após enviar uma carta pedindo para ser contratado, e conseguiu relativo sucesso nos carnavais que assinou, conquistando um título em 1972 com uma homenagem a Carmen Miranda. Ainda que produzisse na cena teatral, o fato de se dedicar aos desfiles do carnaval o tornava alguém com uma produção “exótica”. Ao menos é o que aponta uma discussão a partir do resultado que a Mocidade Independente que alcançaria naquele ano de 1983, com o enredo “Como era verde o meu Xingu”, que se classificou num (até hoje) incompreensível sexto lugar.



Figura 1: Anúncio da exposição de Fernando Pinto em 1983 no Jornal do Brasil.

A má posição não seria tão destacada pela crítica carnavalesca, mas revoltaria, surpreendentemente, a classe artística carioca. O desfile seria elogiado pelo importante teórico Frederico Moraes, que teve atuação fundamental no circuito artístico dos anos 1970, em sua coluna no jornal O Globo:

Extraordinário, usou o verde ultra concentrado como convinha a seu enredo. E para transmitir a ideia de florestas, da natureza bruta, virgem, Fernando Pinto precisou exceder-se e deu certo. No fundo, porém, e ironicamente, a mesma visão caótica da cidade grande.

A repercussão renderia uma nota na coluna social do Jornal do Brasil, assinada por Zózimo. No quadro intitulado “Obra de artista”, o jornalista comentaria

a polêmica do papel de liderança tomado por Moraes, falando do desejo de articular eventos com a obra de Fernando. O texto que hoje soa quase irônico é, provavelmente, dotado de boas intenções, ao afirmar que a obra do carnavalesco “chega a ser comparado à obra de um verdadeiro artista. Podendo figurar no acervo de qualquer colecionador em igualdade com outras peças”.

O último tópico destacaria ainda mais a ironia da nota responsável pela má posição da agremiação a ser dada exatamente por um artista plástico, José Messias, que julgou alegorias e adereços. Apesar de ser diretor e cenógrafo que produzia na cena artística, Fernando Pinto é antes de tudo “carnavalesco”, o que não seria uma função “artística”. Cabe a um crítico de arte reconhecido da época a chancela de “legitimar” o trabalho de Pinto e reconhecer seu “valor”. Inclusive, o que legitimaria sua produção para o texto seria o fato dela poder integrar a “coleção” de algum mecenas das artes sem maiores distinções, como se isso apagasse sua origem ou função inicial.

O desejo de fazer uma exposição seria concretizado logo após o carnaval, quando as alegorias e adereços do desfile de 1983 ganhariam de fato *status* de objetos de arte ao serem expostos na Galeria César Arché em Ipanema, durante o mês de março daquele ano. O próprio espaço já introduziria um novo elemento para a forma como essa exposição buscava “legitimar” o trabalho de Fernando Pinto presente seus pares. O espaço possuía uma reputação associado ao colecionador que a nomeava, que possuía uma coleção de arte popular é referência no campo da arte brasileira. Tratava-se, portanto, de um lugar que discutia a arte popular brasileira tanto quanto da arte contemporânea e fazia questão de diferenciar a arte popular de artesanato⁴.

O deslocamento de peças produzidas para um desfile de samba, seja para um espaço expositivo ou para uma coleção particular, já pode suscitar uma série de debates. Visto que é preciso entender que um desfile de escola de samba possui uma linguagem em si, ou seja, todas as peças são produzidas para fazerem sentido naquele espaço e composição cênica. Nos termos definidos, o desfile de escola de samba é um “site específico”, onde todas as fantasias e alegorias só produzem sentidos em conjunção (FERREIRA, 2012). Além disso, tratam-se de peças efêmeras,

⁴ Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete Cesar Aché. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19473/cesar-ache>>. Acesso em 11 de setembro de 2021.

criadas para durar apenas aquele cortejo, como debate Nilton Santos (2009), “a gente faz pra ser destruído”. Assim, a longevidade e a exposição dessas peças a fazem assumir outras funções e limites até temporais e materiais, não concebidas originalmente para as poucas horas que duram um cortejo carnavalesco.

Entender como as peças são dispostas numa exposição, é parte de uma linguagem de uma exposição. Assim, como num desfile, é necessário uma “expografia” do alinhamento das peças e junção das suas leituras individuais e coletivas. A disposição das peças em um ambiente, ajudam a criar uma narrativa e orientam a forma como o público irá perceber e se relacionar com as obras expostas. (REINALDIM, 2015) Numa exposição de carnaval, há algumas escolhas que podem ser realizadas no jogo entre reforçar o caráter efêmero de uma escola de samba, remetendo diretamente ao desfile, ou negando completamente esse contexto.

A exposição de Pinto pareceu seguir essa segunda opção, já que mesmo que as peças fossem do universo festivo foram reorganizadas como uma “instalação”. Há poucos registros visuais ou descritivos da exposição, mas a artista Beatriz Milhazes comentou anos mais tarde uma descrição que deixa claro essa ideia:

ocupando quase todo o espaço útil disponível, as peças ficavam próximas umas das outras e formavam uma floresta – a floresta imaginária de Fernando Pinto. Exuberância, luxo, liberdade, selvageria plástica, imaginário popular, beleza, contrastes fortes de cor e temas, loucura [...] Suas obras, mesmo longe daquele momento mágico do desfile, mantiveram-se sólidas e importantes, indo além da artesanaria e ingressando no mundo da arte (MILHAZES, 2018⁵).

O depoimento da renomada pintora deixa claro na sua fala uma legitimação do trabalho de Pinto. Ao enxergar as esculturas e fantasias numa ambientação e cenários próprios, elas ganharam um novo significado para a artista. Ou seja, ao deslocar as peças do desfile da Mocidade Independente para a Galeria, elas possuíram outro significado junto ao público, que passou a olhar a produção de outra maneira.

Após a inauguração, o mesmo jornalista Zózimo voltaria ao assunto destacando o “sucesso” da mostra em suas notas jornalísticas, na edição do Jornal

⁵ Matéria “A exposição carnavalesca que deslumbrou Beatriz Milhazes”, disponível no link: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/03/a-exposicao-carnavalesca-que-deslumbrou-beatriz-milhazes.shtml>

do Brasil de 18/03/1983. A exibição das obras marcaria de maneira bem clara a circulação de Fernando Pinto pelo universo da arte institucionalizada do seu tempo, não só no teatro, mas também nas artes visuais em geral. Ainda assim, foi um evento isolado e que não trouxe maiores discussões a longo prazo.

Além desta exibição, outro marco da articulação de Fernando Pinto com o mundo da arte seria sua atuação na decoração dos bailes do Pão de Açúcar, onde o carnavalesco trabalharia temas pertinentes de seus interesses artísticos, como “No mundo da lua”, em 83, e “Festa tupiniquim”, em 79. No contexto carioca da passagem dos anos 70 para os 80, o evento se configuraria como o *point* da elite intelectual “desbundada” do período, espécie de metiê artístico organizado por Guilherme Araújo, empresário principal dos artistas tropicalistas no estouro do movimento. No mesmo lugar, havia o famoso projeto “Noites Cariocas”, de Nelson Motta. A agitação previa uma espécie de boate onde, além de dança, havia shows e exibição de eventos.

Em 1984, seria criado no lugar uma galeria de arte, na qual artistas exporiam obras especialmente pensadas para o local. Descrita pelo Jornal do Brasil, o título da matéria seria simbólico: “Caretas não entrem; Arte de vanguarda no Pão de Açúcar” e explicava que a iniciativa buscava uma aproximação de um público jovem, com obras de *site-specific* e que propusessem obrigatoriamente uma participação com o público. Artistas da geração que expuseram na lendária exposição “Como vai você, geração 80?” e nomes já consagrados como Lygia Pape estavam na programação que previa *performances* e ainda uma remontagem de “Tropicália”, de Hélio Oiticica. Entre os artistas selecionados estavam Luciano Figueiredo, Denise Stoklos, XPTO, Wally Salomão, Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, João Saldanha, Valderedo Jr., Carlos Vergara e Fernando Pinto.

Tratava-se de uma iniciativa diferente do contexto do ano interior, pois dá-se a entender que seria uma obra inédita a ser exposta. Sabendo da relação de Fernando com carnaval, é provável que algumas peças de seus desfiles pudessem ser utilizadas, mas infelizmente não há mais registros ou imagens da exposição que nos permita analisá-la com mais detalhes. Ainda assim, vale o destaque que na lista apresentada pelo jornal, todos são exibidos como artistas, sem hierarquias. Bem diferente do que aconteceu com outra mostra que contou com adereços de desfiles do carnavalesco pernambucano.

Outra inserção importante nessa discussão não aconteceu no Rio de Janeiro, mas em São Paulo, quando Fernando Pinto enviou peças do desfile da Mocidade em 1987 para uma exposição realizada no MAC-USP, intitulada “Carnavalescos”, realizada entre 17 de junho e 16 de julho de 1987. O texto destaca o carnaval como ‘um teatro popular’, de grande valor estético, como um sincretismo estético e resultado da “ação popular”. Apesar de bem intencionada, em trazer outras formas de artes para uma proposta de museu que se pretendia “educador” e contemporâneo. Havia na época, um projeto de discussão do MAC-USP, uma série chamada “Estética das massas”, tanto que no mesmo ano o museu organizou também a mostra “Estética do candomblé”. A iniciativa peca ao não dimensionar autores e realizadores, o que reforça o ponto que, quando (de)limitada ao contexto da arte popular, as escolas de samba têm a questão da autoria relativizada ou até ignorada em discussões acadêmicas. Ainda na comparação com a exposição realizada em Ipanema, fica claro que ao apresentarem exposições de carnaval, esses espaços ganham ares de “exótico” e afirmam um espaço de debate entre as artes populares e institucionais.

Ao observarmos a ficha técnica da exposição, há apenas a rubrica da curadoria, sem qualquer menção a artistas específicos. Consta apenas uma nomeação de “participações especiais”, que incluem Raul Diniz, carnavalesco e artista da folia paulistana com passagens em várias agremiações; Linda Conde, destaque da Beija-Flor de Nilópolis na época, e Fran Carvalho, figura de interlocução com a Liga das escolas de sambas paulistanas. Os agradecimentos a estes nomes se dão por terem feito a mediação e conseguido os objetos para mostra. Por exemplo, a destaque da Beija-Flor emprestou algum de seus figurinos e Raul realizou a ponte com as agremiações paulistanas.

Não há qualquer menção a Fernando Pinto no catálogo, mas é possível confirmar sua participação a partir de uma reportagem do Estado de São Paulo, datada de 16/06/1987. Nela, a curadora Luiza Olivetto agradece o envio das peças do desfile e cita nominalmente o carnavalesco da Mocidade na época. Por ser responsável pela mediação das obras, como foi Linda Conde e Raul Diniz, Fernando Pinto poderia ter sido citado nessa participação especial, mas a única menção à Mocidade Independente aparece na lista de agradecimentos, onde são vistos os nomes de Paulo e Castor de Andrade, patronos da agremiação da Zona Oeste.



Figura 2: Matéria do Estado de São Paulo de 1987.

Há ainda uma citação para “artistas do Rio”, sem qualquer nomeação de quem seriam. O que torna claro que parece fundamental não só os possíveis créditos de Fernando Pinto como “artista”, assim como produtores e artistas que atuam no barracão e produzem de fato tais peças, já que esses são ainda mais inviabilizados que o carnavalesco. Mas a discussão parecia menos aprofundada, visto que a curadoria da mostra diz ter encontrado resistência apenas pelo fato da iniciativa da exposição. Voltando a reportagem do Estado de São Paulo, a curadora detalha esse processo:

Mais do que carnaval, quero trazer o assunto pra ser discutido no museu, num espaço reduzido. Quero trazer para cá todo o resultado plástico de uma arte feita na rua, que não tem o aval de confinamento do museu. A grande discussão da mostra não é entre as escolas nem entre artistas, nem é o passeio pelo seio estético. Quero é que a arte erudita analise a arte popular. (...) O que me interessa mostrar é esse jogo de ficção da arte popular. É essa capacidade de ver possibilidades de elementos (Estado de São Paulo, 16/06/1987).

Fica claro na fala da curadora que sua estratégia consiste num processo de “deslocamento” das peças do carnaval e que daria um “aval” a essa produção, tendo como objetivo levantar a discussão para os frequentadores de um museu, geralmente uma elite intelectual ou financeira. Tanto na iniciativa como na fala da curadora fica claro o papel da instituição no sistema de legitimação da arte, por isso

sempre opto não por uma dicotomia entre “erudito e popular”, como ainda usa a artista, mas “institucional e popular”, onde o popular seria o trânsito onde a arte acontece sem mediações (HALL, 2009).

Em “O fardo da Curadoria” (2004), Olu Oguibe esclarece a atuação da curadoria como esse lugar de legitimação e reconhecimento do que seria a “arte”. A função adquiriu nas últimas décadas uma missão importante na chancela do que deve acessar ou não às galerias e museu, espaço por excelência de uma “Arte” com maiúscula. Antes um cargo institucional, o curador atua no campo entre a História da Arte e da crítica, como aponta Reinaldim (2015). Ou ainda como reforça Paulo Herkenhoff ao afirmar que “curadoria é um campo do pensamento crítico “relacionado diretamente” com a presença e a corporeidade da obra” (HERKENHOFF, 2008, p. 23).

Comparando o caso da exposição da galeria César Arché com o caso da exposição Carnavalescos no MAC-USP, ficam claros diferentes universos e meios de legitimação. Na exposição carioca, a atuação e participação do nome de Fernando Pinto era fundamental no processo de reconhecimento da mostra. Já a exposição de São Paulo tinha o centro da discussão em torno da curadoria e do projeto que englobava o MAC-USP na ocasião. Apesar de ambas serem bem intencionadas, apresentam problemas na forma como discutem as escolas de samba e sua produção, já que não pensam o meio de produção e a linguagem da escola de samba como uma forma de arte em si, sem a maior necessidade de outras legitimações. Vamos agora ao exemplo das exposições surgidas a partir de carnavais assinados por Rosa Magalhães.

Rosa Magalhães no Parque Lage e sua circulação artística

Após os eventos anteriores, a discussão entre o carnavalesco enquanto autor reapareceu anos depois, em 1990, num contexto também de discussão entre os “limites” do que pode ser considerado arte ou não. Na época, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage era um lugar conceituado no cenário artístico, sobretudo após a ascensão da chamada “Geração 80”, consolidada após uma famosa exposição realizada no local. Foi nesse conceituado espaço artístico, visto na época como de “vanguarda”, que ocorreu a exposição “Salgueiro 90: o enredo Amigo do Rei”.



Figura 3: Rosa Magalhães posa ao lado da escultura de onça na piscina ao centro do prédio da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Fonte: Jornal do Brasil, publicado em 5 de maio de 1990. Foto de Renan Cepede.

Foi Rosa Magalhães a responsável pelo desfile dos Acadêmicos do Salgueiro naquele ano, com o enredo “Sou amigo do Rei”, sobre o imaginário medieval na cultura popular brasileira. O patrocínio para a realização da mostra contou com incentivo da própria agremiação, reunindo quinze fantasias, quatorze esculturas, além de faixas e estandartes.

Segundo Rosa Magalhães, “quisemos mostrar que o carnaval carioca começa muito antes do desfile na Marques de Sapucaí” (Jornal O Globo, 5 de maio de 1990.). Para isso, a mostra incorporou ainda desenhos de figurinos (com amostras de pano), de carros alegóricos e de esculturas, além de centenas de fotos do processo de criação. O público podia ainda ver, em quatro sessões ao longo do dia, um vídeo que mostrava a criação das esculturas incluindo o corte do isopor e a produção da fibra de vidro. A mostra ocupava salas e pátio da Escola de Artes Visuais, em cuja piscina boiava uma onça de três metros de altura feita em isopor.

Diferente da exposição da Galeria César Arché, que nomeou Fernando Pinto como “artista principal”, o mesmo não aconteceu com o caso de Rosa Magalhães nesse contexto. Ao observar matérias e o material produzido pela própria exposição, indicam a carnavalesca como uma espécie de curadora da mostra junto com a direção da Escola de Artes Visuais. A própria Magalhães fala que “podemos dizer

que esta exposição tem a assinatura de todo o Morro do Salgueiro” (O Globo, 30 de abril de 1990). Os jornalistas que escrevem sobre a exposição ecoam essas palavras em suas matérias:

O Salgueiro quer, na verdade, homenagear a coletividade através do produto de um trabalho também coletivo, com a participação dos artistas do morro e do asfalto (Jornal o Fluminense, 8 de maio de 1990).

Ainda que a proposta seja bem intencionada, não há nos registros qualquer citação a quem seriam esses artistas e sambistas da agremiação carioca. É um caso de como é complexo a discussão em torno da autoria. Magalhães se posiciona contra uma visualização das peças para além do desfile, diz que a “intenção é resgatar a plasticidade do carnaval e evitar a tendência de que as peças criadas para os desfiles, vistas em outro espaço, ganhem nova configuração” (Jornal O Dia, 5 de maio de 1990). Ela ainda afirma que a obra não deve ser vista da mesma forma que “uma peça de museu”, mas que “carregue a versatilidade do desfile” (idem).

A fala de Rosa parece bastante pertinente à discussão que propomos no início do artigo, visto que de fato um objeto pensando para uma escola de samba tem uma visualidade e contexto específicos, só fazendo sentidos se analisados no todo. Visto que a apropriação e o deslocamento da cultura popular influenciam a circulação e assimilação de seus objetos específicos e com uma linguagem de símbolos próprios. Neste caso, uma linguagem da escola de samba na qual

a diversidade de procedimentos, a variedade de formas, a pluralidade de significados e a multiplicidade de saberes (formais e informais) reunidos para a realização do “conceito” escola de samba sugerem, desse modo, uma chave para sua compreensão. Uma escola de samba não será, assim, uma obra de arte no sentido tradicional, mas uma reunião de obras comparável a uma exposição, agregando diversas criações sob um conceito unificador. O trabalho do carnavalesco equivale a uma espécie de curadoria propositiva, aquela que sugere temas, materiais ou significados a partir de um sentido inicial imaginado para a mostra (FERREIRA, 2012, p. 198).

Rosa é curadora tanto do desfile como também da exposição, podendo ser entendida nos termos de Basbaum (2013), como um artista-curador, já que ela “insere-se numa rede de dinâmicas e num contorno de espacialidade em que se movimenta, deflagrando toda uma economia própria deste conjunto de operações”

(BASBAUM, 2013). Assim, a produção deste caso parece se dar no “trânsito do artista através de funções que ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte” (BASBAUM, 2013). Para a artista e curadora, a ideia é aproximar o máximo possível as obras de sua função inicial no desfile, exemplificando seu processo criativo e marcando fortemente a origem do material apresentado. É uma postura muito diferente, em vários sentidos, as exposições que tiveram Fernando Pinto como seu mediador principal.

No ano seguinte, 1991, Rosa Magalhães tem nova oportunidade de apresentar o material criado para o Salgueiro em um espaço de arte de contemporânea, a 21ª Bienal de São Paulo. O título da mostra presente no catálogo da bienal deixa claro sua intenção de valorizar o carnaval: “Figurinos e alegorias para o GRES Acadêmicos do Salgueiro”, mas uma vez destacando a agremiação como produtora do cortejo. A partir daí, a circulação da carnavalesca no circuito contemporâneo se torna bastante privilegiada e pouco comum aos seus pares. Porém, enquanto Fernando Pinto frequentava um recorte bastante específico da Zona Sul carioca, Rosa tinha uma atuação mais acadêmica ou ligada a privilegiados eventos internacionais.

Vale destacar que diferente do pernambucano que chegou ao Rio querendo ser ator sem uma maior rede de contatos, a carnavalesca carioca era filha de dois nobres intelectuais, o imortal da ABL Raimundo Magalhães e a dramaturga Lúcia Benedetti, conhecida como a pioneira do teatro infantil no Brasil. Na casa da família, em Copacabana, frequentaram grandes escritos, músicos e artistas. Não foi surpresa para a família, portanto, quando ela decidiu seguir carreira na arte. Sua formação na Escola de Belas Artes (UFRJ) e na UNIRIO também abriram muitas portas. Já em 1967, foi publicada uma matéria na revista *Cruzeiro*, dando destaque a produção de pintura da Rosa Magalhães, cuja obra havia selecionada para integrar a Bienal da Bahia no ano anterior, em 1966 (LEITÃO, 2019).

É grande ainda a lista de exposições e mostras que a carnavalesca participou, mas vale destacar a sua presença na 49ª Bienal de Veneza, em 2001 e na Quadrienal de Praga, em 1991. Em 2016, suas obras integraram o acervo do Museu de Arte do Rio (MAR). E é um dos poucos nomes brasileiros a ganhar um Emmy Internacional por sua atuação como diretora artística da abertura dos jogos Pan-Americanos de 2007, realizados no Rio de Janeiro.

Dadas produção e circulação tão extensas, Rosa é uma artista para o cenário artístico tanto por sua atuação em outras áreas quanto no carnaval, dado seu extenso currículo em ambientes institucionalizadas da arte. Fernando também era, mas encontrou maior resistência e menos prestígio, talvez por seu falecimento precoce em 1987. Porém, mesmo que a atuação artística de ambos seja comprovada, eles não possuem maiores atenções por iniciativas que busquem valorizar profissionais da arte no geral. Tendo seus louros restritos ao universo do próprio carnaval.

Um exemplo disso pode ser a Enciclopédia Itaú Cultural, que não possui um verbete significativo que dê conta da produção ou participação dos dois em seus trabalhos, sejam eles no teatro, cinema, carnaval ou outras áreas. A enciclopédia é uma iniciativa virtual, que dispõe de cerca de 3 mil biografias de artistas brasileiros e 9 mil imagens de obras, resultado de um trabalho desenvolvido por várias equipes, com textos de análise e vários artistas importantes brasileiros. Magalhães e Pinto parecem não possuir uma produção digna de se tornarem verbetes mais robustos da iniciativa. Não à toa, como Historiador da Arte e curador, me senti na necessidade de retomar essas antigas discussões e trazer o debate para esses dois nomes para outras instituições artísticas.

A curadoria de carnaval: um relato participante

Como vimos, a curadoria é fundamental no debate em torno da ocupação do carnaval das escolas de samba nas instituições artísticas tradicionais. Por isso, para pensar como isso pode ser refletido atualmente, compartilho aqui as experiências e apontamentos que tive nos últimos anos, quando atuei como curador em diferentes eventos e mostras que promoveram a discussão das escolas de samba como arte. Não por acaso, os dois projetos prestaram homenagens à carreira dos dois artistas já citados: Rosa Magalhães e Fernando Pinto.

Em 2017, o movimento tropicalista comemorou 50 anos desde seu surgimento, suscitando obviamente uma série de eventos e debates em comemoração a data. Não coincidentemente, Fernando Pinto completava 30 anos desde a sua morte. No carnaval, é comum discutir a obra do artista como “tropicalista”, o que investiguei na minha monografia para o bacharelado em

História da Arte, na UERJ⁶. Ainda que fosse um lugar comum (que carecia de maiores investigações) a relação entre o artista e o movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, não houve qualquer tentativa de incluir a obra do artista nos eventos que celebrassem o legado do movimento tropicalista.

Comecei uma jornada pessoal nesse sentido, ao apresentar a discussão em alguns ambientes acadêmicos. Em novembro, exato mês que marcaria a morte de Fernando, consegui diversos convites para falar de sua obra e relação com o movimento artístico, foram duas comunicações: a primeira no seminário “50 anos depois”, na PUC-Rio, promovido para discutir exatamente a data comemorativa, e o segundo um seminário acadêmico organizado pela Revista Desvio para estudantes em artes no geral.

Na época, eu participava de um coletivo curatorial chamado “Dia de Glória”, que propunha eventos e performances artísticas na Feira da Glória, no Rio de Janeiro, tendo como ponto de apoio a Casa de Estudos Urbanos. Também atuava junto ao CarnavaliZe, um coletivo que cobria a festa propondo reflexões teóricas sobre elas. Juntando essas duas iniciativas nas quais eu estava inserido e as minhas inquietudes pessoais, propus um evento que discutisse a obra do Fernando Pinto dentro das discussões sobre o movimento tropicalista.

Ao final do mês, no dia 28 de novembro, foi realizado “Fernando Pinto maravilha: um Ziriguidum tropicalista”, espécie de roda de conversa com uma exposição visual efêmera como forma de discutir e perpetuar o legado do carnavalesco pernambucano. A mesa foi composta a princípio, por Fábio Fabato e Bárbara Pereira, pesquisadores e biógrafos da Mocidade Independente; os artistas Jorge Silveira e Gabriel Haddad, que nutriam grande admiração e se inspiravam no trabalho de alguma maneira e estavam começando sua atuação como carnavalescos.

⁶ ANTAN, Leonardo. Reis e Pinto: as linguagens marginais das escolas de samba na década de 1980. Monografia de conclusão do curso de História da Arte apresentada ao Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UERJ, 2017.



Figura 4 e 5: Evento "Fernando Pinto Maravilha", realizado em 29 de setembro na Glória.

A roda de conversa, no entanto, foi ficando cada vez maior: surgiu a sugestão da pesquisadora Rachel Valença também integrar o papo, se detendo por sua vez aos carnavais de Pinto do Império Serrano, visto que ela havia escrito um livro na década de 1980 sobre a agremiação verde e branco de Madureira. Por fim, no dia do evento, um convidado surpresa apareceu: o compositor Tiãozinho da Mocidade disse que gostaria de participar e sua sugestão foi prontamente aceita, visto que ele compôs o samba-enredo do carnaval de 1985 (Ziriguidum 2001, realizado por Fernando Pinto) e obras musicais que integraram o LP que Fernando gravou como cantor em 1986. Portanto, alguém que tinha convivido diretamente com o artista.

Junto à equipe de curadoria (composta ainda por Bia Petrus, Beatriz Salomão, Jacqueline Melo, Alice da Palma e Ana Elisa Lidizia) propomos evocar uma decoração “tropical” e nos apropriamos de chitas e tecidos com bananas e abacaxis estampados. Em uma série de dispositivos tablets, elaborei cerca de 7 apresentações divididas em tópicos e que apresentavam meu material em imagens, matérias e diversos conteúdos sobre a carreira de Fernando. Num segundo módulo expositivo, dispomos desenhos de Jorge Silveira e Antônio Vieira que se inspiravam nos enredos propostos pelo artista. Tratava-se, portanto, de uma iniciativa modesta e sem maiores recursos financeiros, que contou menos com a presença e associação a outros artistas, no sentido da mostra visual, mas possuiu grande apelo pela roda de conversa.

O evento teve um excelente público, que lotou o pequeno espaço, mas não teve maior repercussão na imprensa ou outros meios. Ficando restrito a um público de carnaval, que já acompanhava o Carnavalize em suas redes sociais. Ainda assim, consideramos a iniciativa um sucesso e logo depois, em abril de 2018, realizamos um evento similar homenageando Arlindo Rodrigues, com o mesmo modelo de uma pequena e efêmera exposição e uma roda de conversa. Seguindo a trilha desses eventos, surgiu a ideia de homenagear Rosa Magalhães, uma das mais importantes carnavalescas da história das escolas de samba, tanto por minha paixão pessoal por sua obra, como pelo fato de ser um nome ainda em atividade.

Para isso, sentíamos a necessidade de ocupar um espaço de maior prestígio e também maior área útil para uma exposição, um local que discutisse a questão da arte e fosse mais conhecido do grande público. Foi quando nos deparamos com o

edital de ocupação das galerias do Centro Municipal Hélio Oiticica, bastante ativo na época e ocupado por diversos artistas contemporâneos.



Figura 6. Flyer de divulgação da exposição de Rosa Magalhães

Inscrita apenas como uma exposição temporária num edital que não previa recursos orçamentários, a exposição “Uma delirante celebração carnavalesca: o legado de Rosa Magalhães” ganhou um tamanho muito maior do que o imaginado. Na primeira reunião com a direção do Centro Cultural, foram oferecidas três salas do segundo andar para a exposição, enquanto no primeiro andar estaria “O rei que bordou o mundo: poéticas carnavalescas na Acadêmicos do Cubango”, também com curadoria minha, mas que contava especificamente com materiais do desfile da Acadêmicos do Cubango de 2018, em homenagem a Bispo do Rosário, assinado por Leonardo Bora e Gabriel Haddad.

Nota-se, portanto, que a direção do espaço possuiu uma atitude bastante ousada em colocar duas exposições temáticas de carnaval na instituição, ocupando entre janeiro e abril o calendário das salas expositivas integralmente. Porém, nos

dois casos, havia um grande atrativo para a exposição em si, além do tema carnavalesco, de um lado o prestígio e renome de Rosa Magalhães e, do outro, um cortejo que homenageava um artista já consagrado e conhecido no universo artística, que era o Bispo do Rosário. Ainda que houvesse uma relação com carnaval, havia temas bastantes seguros.

A minha experiência em curadoria ainda era iniciante nesse contexto. Eu havia cursado Imersões Curatoriais no Paço Imperial, o que resultou a exposição coletiva “Limiares”, onde aprendi praticamente sobre montagem e narrativa curatorial. Antes de ocupar o espaço do Hélio Oiticica, eu já havia realizado outra exposição sobre o desfile da Cubango, mas no Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira, localizada na Gamboa. Seria, portanto, apenas minha segunda exposição individual e com a responsabilidade não só de homenagear uma das maiores artistas do país, mas ocupar um grande espaço expositivo composto por três grandes salas.

Para pensar nos artistas a integrar a mostrar e o recorte curatorial que os guiaria, a primeira estratégia foi dividir núcleos temáticos sobre a obra da Rosa, tendo como base a pesquisa já realizada por Leonardo Bora⁷. Ainda que a exposição tivesse a ideia homenagear a artista, em nenhum momento se pretendeu uma ideia “memorialista” ou biográfica sobre sua trajetória. Não estava nos nossos planos uma linha do tema de desfiles assinados por Rosa, mas sim refletir sobre sua produção e seu legado no carnaval, assim como afirmá-la como uma grande pensadora e artista afinada a temáticas contemporâneas e importantes da cultura brasileira.

Com isso, compôs-se um time bastante diversos, entre carnavalescos consagrados e novatos que chamavam a professora, mostrando a ideia de um “legado”. Além de artistas visuais de diferentes linguagens e aproximados com a obra homenageada pelo imaginário e proximidade dos temas desenvolvidos por Rosa em seus carnavais. Os núcleos foram “Imaginário viajante”, “Diáspora”, “Afetos”, “Brasilidade” e “O índio é um forte”, versando sobre a poética artística estabelecida pela artista homenageada em seus trabalhos.

Ainda que se pretendesse criar uma exposição memorialista e que se reunisse objetos e peças de desfiles antigos assinados por Rosa, tratava-se de uma grande

⁷ BORA, Leonardo. A antropofagia de Rosa Magalhães. Rio de Janeiro: Rico Editora, 2019.

difficuldade dentro do carnaval. O já citado caráter efêmero da festa faz com que a cada ano as fantasias e adereços se percam e sejam descartados quase que automaticamente. Poucos são os desfilantes que resolvem guardar algo por iniciativa própria e foi por meio de alguns desses que conseguimos as poucas fantasias que entregaram a mostra.

Na falta de peças antigas, peças novas foram produzidas. Os artistas do Carnaval, que atuavam como carnavalescos no grupo Especial ou de Acesso, produziram em sua maioria obras inéditas para o projeto. A partir dos núcleos propostos pensaram em obras que remetessem a estética carnavalesca, em sua maioria. Foi o caso do “Bodejegue”, de Jack Vasconcelos, “Anjo-Onça”, de Gabriel Haddad, e a obra de Jorge Silveira remetendo ao carnaval de 1994 da Imperatriz, o famoso “Catarina de Médicis na corte dos tupinambás e tabajaras”.



Figura 7. Foto da exposição sobre Rosa Magalhães

Reunimos ao todo 36 artistas⁸ dos mais diferentes universos e um diversificado acervo, conjugando quadros, esculturas, fotos, maquetes, peças de vestuário, perucas e instalações, tanto com peças históricas mas também novas. A

⁸ Alessandra Cadore, André Wonder; Andréa Vieira; Antonio Vieira; Bill Oliveira; Claudia Laux; Divina Lújan; Fernando Pamplona; Gabriel Haddad; George Magaraia; Guilherme Camilo; Herbert De Paz; Jack Vasconcelos; João Vitor Araújo; Jorge Silveira; Júlia Tavares; Leila Danziger; Lícia Lacerda; Leonardo Bora; Marcela Cantuária; Maria Andrea Trujillo Mainieri; Mauro Leite; Osvaldo Carvalho; Penha Vieira, Rafael Gonçalves; Roberta Paiva; Rosa Magalhães; Ruan D'Ornellas; Samuel Abrantes; Sérgio Rodrigues; Thiago Avis; Thiago Sant'Ana; Thiago Santos; Thiago Ortiz; Wigder Frota; Yuri Reis

sala do meio foi a que reuniu maiores “vestígios” ou peças de antigos carnavais, com algumas máscaras usadas em Comissão de Frente dos anos 2000, emprestadas por Andrea Vieira, e o figurino que Samuel Abrantes usou no carnaval de 1996, como D. Pedro I.

Esta sala inclusive, marcava um momento afetivo da mostra, pois estavam presentes obras do figurinista Mauro Leite, a projetista Penha Lima, a cenógrafa Alessandra Cadore, a adrecista Andrea Vieira, a peruqueira Divina Luján e o maquiador Guilherme Camilo que representavam a enorme gama de profissionais que atuaram diretamente com a homenageada. Por tanto, a função coletiva e do legado que Rosa deixava ao carnaval estava bem marcada. Se destacava que ela não trabalhava sozinha e formava uma série de profissionais para os universos das quadras e barracões.

Para os artistas visuais que não possuíam relação direta com o carnaval, foi imaginada uma ligação da sua produção com a obra de Rosa a partir de temáticas próximas. Como o caso dos refugiados tratados pela artista em 2019, no seu desfile da Portela, os botes que compunham a última alegoria do cortejo foram dispostos ao lado das pinturas de Osvaldo Carvalho sobre o mesmo assunto. Assim, como obras indígenas e sobre a brasilidade, como o caso das fotografias de George Magaraia e Tiago Sant'Ana; ou as colagens de Herbert De Paz e Leila Danziger em confluências com desenhos de figurinhas e fotografias de Wigder Frota.



Figura 8. Fotos da exposição sobre Rosa Magalhães.

Num processo de curadoria, o percurso e a disposição das obras são vitais para o entendimento da narrativa do que se propõe. Assim, deixar explícito as relações, por vezes até de modo bastante óbvio, era tarefa importante ao juntar obras que possuíam materialidade e visualidade diferentes. Apesar das dificuldades de baixo orçamento, conseguimos produzir uma exposição bastante satisfatória dentro das nossas limitações, o que foi observado na presença de Rosa Magalhães na abertura:

A exposição está muito bonita, gostei muito, o lugar também é lindo. É o fruto de dedicação, porque deve ter sido muito difícil trazer as coisas pra cá, colecionar todas essas coisas, numa época confusa. Época de carnaval sempre é assim, com esse tempo que não sabe se chove ou se faz calor e no meio disso tudo, ele (curador Leonardo Antan) e a equipe conseguiram fazer um trabalho muito bonito. A qualidade das obras que estão aí, não é uma coisa amadorística e colegial, é uma coisa séria e muito bonita. (Entrevista ao portal Carnavalesca, em 08/02/2019)

A inauguração aconteceu na noite de 08 de fevereiro de 2019, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Rosa ainda deu outra declaração importante na ocasião, agora para o portal UOL: "Estou muito feliz. É raro ver o Carnaval ocupar os salões de uma galeria de arte. Ele está presente nos trabalhos de muitos artistas contemporâneos, que, em algum momento, já produziram fantasias, quadros e até decorações de bailes carnavalescos. O que falta é catalogar esse trabalho".

A frase nos ajuda a retomar a discussão proposta ao analisar as outras exposições de Rosa e Pinto, visto que ainda em 2019, após uma carreira consolidada, a artista ainda reconhecia a importância de levar e discutir o carnaval em meios acadêmicos. Dessa vez, com uma proposta que ampliava a discussão e não cometia equívocos acerca do debate entre o popular e o institucional. Carnaval é arte. Ponto.

Foi, aliás, exatamente com esse título que surgiu uma das principais repercussões na mídia sobre a exposição. A reportagem **"Carnaval é arte"**, publicada no Jornal do Brasil em 28 de fevereiro de 2019, destacava quatro exposições que tinham a festa como tema. Fui um dos entrevistados na ocasião, declarando o intuito dos projetos que realizei no Hélio Oiticica: "Mais do que

carnavalesca, Rosa Magalhães é um dos maiores nomes em atividade da arte brasileira e nossa intenção foi exaltar o carnaval com outras obras de arte", declarei na ocasião.

A partir dessas reportagens, fica bem clara a diferença de repercussão entre os dois projetos que relatei. Ainda que as iniciativas tivessem um público majoritariamente oriundo de admiradores do carnaval. De menor porte e de um espaço não ligado à produção de arte, o evento sobre Fernando artístico teve menor repercussão e destaque na mídia. Já, no Hélio Oiticica, diversas matérias foram produzidas e contaram com o aval da homenageada, marcando como um espaço artístico ainda legítima a arte institucional e ajuda na repercussão do projeto.

Entendo minha prática curatorial como exercício crítico e dentro do campo da História da Arte, portanto, as exposições que realizei buscavam atualizar e trazer à tona o que já havia sido discutido em 1983, 1987 ou 1990. A curadoria, como destaca Reinaldim (2015), é um modo de produzir-se história da arte (ou mesmo história da cultura) por meio das relações que podem ser estabelecidas entre objetos expostos, constituindo-se importante mecanismo tanto de questionamento das narrativas engessadas quanto de proposição de visões renovadas sobre obras, artistas, períodos artísticos.

Valorizar Rosa e Fernando como importantes nomes da cultura brasileira e artistas com uma obra expressiva é fundamental para o reconhecimento das escolas de samba como uma das mais importantes e significativas manifestações artísticas do mundo (FERREIRA, 2012).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O autor como gesto**. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BASBAUM, RICARDO. **O Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- FERREIRA, Felipe. **Escritos Carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. In: _____. Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1992.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. **Rosa Magalhães: a moça prosa da Avenida**. Rio de Janeiro: Decult; São Paulo: Outras expressões, 2019.
- MADZOSKI, Vesna. **A invenção dos curadores**. In: Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n.28, p.188-199, dez. 2014
- MORAES, Débora Marques. **Leandro Vieira: arte e carnaval**. Dissertação (Mestrado) em Artes – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- OGUIBE, Olu. **O fardo da curadoria**. In: Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 5, n.6, julho de 2004.
- REINALDIM, Ivair. **Tópicos sobre curadoria**. In: Revista Poiésis, n 26, p. 15-28, Dezembro de 2015.
- SANTOS, Nilton. **A arte do efêmero – Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2009.

A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA NO AFOXÉ FILHOS DE GANDHY

Submetido em 08/07/2022
Aceito em 19/07/2022

Francisco Lima (Afoxé Filhos de Gandhi)



QUEM SOMOS?

Criado em 18 de fevereiro de 1949, por estivadores do cais do porto de Salvador, o Afoxé Filhos de Gandhi tem sua sede localizada no Pelourinho, Salvador-Bahia. Somos uma instituição essencialmente masculina que, no desfile carnavalesco, presta homenagem ao Mahatma Gandhi e aos Orixás do Candomblé, ao toque do ritmo ijexá, som de clarins e perfume de alfazema.



Quadra de Ensaio do Afoxé





Fundadores do Afoxé Filhos de Gandhi



Fundadores durante a gravação do documentário “Filhos de Gandhi”, de Lula Buarque de Holanda

Após a sua criação, deixou de desfilar por dois anos (1974/1975) devido a problemas político-administrativo-financeiro. Em 1976, foram incorporados às suas fileiras artistas, escritores e políticos, o que representou uma grande mudança.

Contamos no desfile carnavalesco com, aproximadamente, cinco mil associados, num universo de profissionais de diversas áreas: autônomos, comerciários, bancários, feirantes, estudantes, portuários, aposentados, etc.



A cadeia produtiva que se forma em torno do Afoxé é terceirizada e formada por artesãos, vendedores e fornecedores de materiais, onde se estima uma geração de trabalho e renda em torno de R\$4.000.000,00 (quatro milhões de reais).



Desfile do Afoxé no Circuito Barra-Ondina, no Carnaval de Salvador



Desfile do Afoxé na Praça Castro Alves, no Carnaval de Salvador

A MEMÓRIA, PATRIMONIALIZAÇÃO E ACERVO DO AFOXÊ FILHOS DE GANDHY

Dentro da estrutura do desfile tem alguns elementos que são icônicos: o elefante, o camelo, a pomba; o turbante e os colares que os associados usam. Os registros desses elementos na composição do desfile rodam o mundo pelas redes sociais. Hoje, há uma preocupação em guardá-los para uso em relatórios, exposições e preservação da História do Afoxé.

No presente, já temos registros cinematográficos, documentários, vídeos, fotografias e textos. Nas universidades, já existe um farto material publicado nas mais variadas pesquisas. Mas ainda temos um caminho longo. Tem pouco tempo que esse recorte do Carnaval tem sido alvo de interesse da Academia. Em 2010, o Desfile de Afoxés foi inserido no Livro de Registro Especial de Eventos e Celebrações do Estado da Bahia, pelo IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia).

Antes da pandemia fizemos uma exposição na Caixa Cultural, em que foi explorada a memória do Afoxé, através de fotos, discografia, vídeos, peças ilustrativas, etc. Na pesquisa e produção desses elementos para a exposição, constatamos que durante anos essa parte foi negligenciada, o que criou grande dificuldade na busca de verificação de fatos. Perdemos muitas informações, pessoas que detinham essas informações faleceram ou se recusavam a falar sobre o assunto. O esforço para recuperação dessa memória é gigantesco.



Fotos de antigos carnavais do Afoxé





O QUE PENSAMOS PARA O FUTURO?

Pretendemos, sem perder a nossa essência, projetar a imagem do Afoxé nos meios de comunicação e redes sociais, de forma a adquirir mais visibilidade e reconhecimento o que poderia gerar parcerias para os projetos sociais.

Intensificar ações de pesquisas nos meios de comunicação e particulares, para que sejam levantados materiais históricos do Afoxé.

Rediscutir o Registro de Desfile para o segmento de Afoxés, pois temos ações que duram o ano inteiro e o Desfile é tão somente, a apoteose deste trabalho.

Instalar um ponto de cultura na sede da instituição o que poderia oxigenar a interação entre a Academia e o Afoxé fortalecendo o vínculo da Cultura pela Paz.

Para saber mais sobre Registro do Desfile de Afoxés acesse www.ipac.ba.gov.br

AGENDA DE EVENTOS RELIGIOSOS DO AFOXÉ

DATA	EVENTO	HORÁRIO	TIPO DE ACESSO	LOCAL DE COMPRA
1º sábado de janeiro	Presente de Oxum e Oxalá (Dique do Tororó)	08:00 horas	Camisa	Sede do Afoxé Filhos de Gandhi
02 de fevereiro	Presente de Yemanjá (Rio Vermelho)	13:00 horas	Camisa	Sede do Afoxé Filhos de Gandhi
Fevereiro ou Março	Carnaval	15:00 horas	Fantasia	Sede do Afoxé Filhos de Gandhi/Central do Carnaval
23 de abril	Romaria à Igreja de São Jorge	08:00 horas	Camisa	Sede do Afoxé Filhos de Gandhi
11/12/13 de junho	Tríduo de Santo Antonio	17:00 horas	Livre	*****
13 de junho	Feijoada de Ogum	12:00 horas	Livre	*****
16 de agosto	Romaria à Igreja de São Lázaro	08:00 horas	Camisa	Sede do Afoxé Filhos de Gandhi

21 de setembro	Caminhada da Paz	14:00 horas	Camisa	Sede do Afoxé Filhos de Gandhi
Setembro ou Outubro	Caruru de São Cosme e São Damião	12:00 horas	Livre	*****
04 de Dezembro	Homenagem à Santa Bárbara	09:00 horas	Livre	Sede do Afoxé Filhos de Gandhi
13 de Dezembro	Romaria à Igreja de Santa Luzia	08:00 horas	Camisa	Sede do Afoxé Filhos de Gandhi

DOCUMENTÁRIOS

<https://www.youtube.com/watch?v=1gVR3sSD5Hk> Clip dos 60 anos do Afoxé Filhos de Gandhi TVE BAHIA

<https://www.youtube.com/watch?v=3VSngL4V63o> Documentário Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 1

<https://www.youtube.com/watch?v=ALhMMhw6JZw> Documentário Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 2

<https://www.youtube.com/watch?v=DorW66AqxQs> Documentário Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 3

https://www.youtube.com/watch?v=m3swujjaTEY&ab_channel=GilbertoGil Documentário Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 4

https://www.youtube.com/watch?v=25feXCqignw&ab_channel=GilbertoGil Documentário Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 5

https://www.youtube.com/watch?v=hiHwb1Vg8ZU	Documentário	Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 6
https://www.youtube.com/watch?v=1UIxgSAjo3U	Documentário	Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 7
https://www.youtube.com/watch?v=kqa7t6o7ki4	Documentário	Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 8
https://www.youtube.com/watch?v=Fv5lzFPkr14	Documentário	Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 9
https://www.youtube.com/watch?v=Z3BQSOeGGsg	Documentário	Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 10
https://www.youtube.com/watch?v=qva-_7WHQzI	Documentário	Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Holanda, Parte 11
https://www.youtube.com/watch?v=9Y-xBSDotpc	Filme Documentário	"A Bahia do Afoxé Filhos de Gandhi" concepção e direção geral Lino de Almeida. Parte 1
https://www.youtube.com/watch?v=1C9mod9NAY8&t=29s	Filme Documentário	"A Bahia do Afoxé Filhos de Gandhi" concepção e direção geral Lino de Almeida. Parte 2
https://www.youtube.com/watch?v=0Sb40yjINmw	Filme Documentário	"A Bahia do Afoxé Filhos de Gandhi" concepção e direção geral Lino de Almeida. Parte 3
https://www.youtube.com/watch?v=m3swujjaTEY	Filme Documentário	"A Bahia do Afoxé Filhos de Gandhi" concepção e direção geral Lino de Almeida. Parte 4
https://www.youtube.com/watch?v=dL_O4aL_Xbg	Filme Documentário	"A Bahia do Afoxé Filhos de Gandhi" concepção e direção geral Lino de Almeida. Parte 5

DISCOGRAFIA

<https://www.youtube.com/watch?v=uLHPHMyf8Ic> Afoxé Filhos de Gandhi –
Afoxé Filhos de Gandhi Label: Fundação Cultural Do Estado Da Bahia –
526.404.327 Format: Vinyl, LP Country: Brazil

<https://www.youtube.com/watch?v=42aaGAATPCY> Compacto da serie:
Documentário Sonoro Do Folclore Brasileiro N10 – Afoxé

<https://www.youtube.com/watch?v=PKB0uhcTMw8> FromtheLp Alegria Alegria
Carnaval Da Bahia 82 - Baccarola – 020009- 1981

<https://www.youtube.com/watch?v=vbvJTNWENL0> Repertório atual do Afoxé
Filhos de Gandhy

Autoras e autores



Caroline Fantinel

Doutora e Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - IHAC/UFBA. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas pela Universidade Salvador. Dedica-se a pesquisas nas áreas de memória e patrimônio, culturas populares, políticas culturais e economia criativa. Coordena o projeto de pesquisa "Memórias do Reinado de Momo" e integra a equipe do Núcleo de Extensão, Comunicação e Cultura do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC/UFBA).

Paulo Miguez

Graduado em Ciências Econômicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA (1979), mestre em Administração (UFBA, 1995) e doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas (UFBA, 2002). É professor Adjunto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA), do qual foi coordenador entre 2010 e 2012, e pesquisador do CULT – Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (UFBA). Foi Assessor Especial do Ministro Gilberto Gil e Secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, de 2003 a 2005, e membro do Conselho Estadual de Cultura da Bahia, entre 2009 e 2011.



Caroline Leal



Licenciada e bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), especialista em Gestão Pública pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), mestre e doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pesquisadora da história dos carnavais de Porto Alegre, investiga, sobretudo, o século XIX, a partir da ótica da História das Mulheres e das Relações de Gênero. É autora do livro “As Mulheres e o Carnaval” - Porto Alegre (1869-1885) e do blogue “A Entrudeira”, onde dedica-se à difusão do conhecimento histórico a respeito da festa.

Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), instituição pela qual concluiu também o Mestrado (2016) e a Graduação (2014). Concentra suas pesquisas nos aspectos narrativos dos desfiles das escolas de samba. Sua tese em andamento trata dos usos do passado nas narrativas das escolas de samba de Florianópolis, entre 1987 e 2020. Também realiza produções artísticas ligadas a agremiações carnavalescas, como figurinista, pesquisador e autor de enredos e sambas-enredo. Atualmente é carnavalesco da Mocidade Unida da Mooca (SP) e da Embaixada Copa Lord (SC).

Willian Tadeu

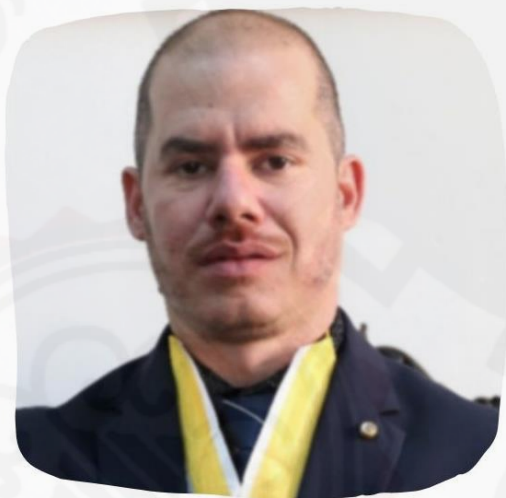


Camila Rodrigues



Foliã, Mestra em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa (2021), Pós-Graduada em Gestão da Qualidade (2017), Graduada em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2011), Pós Graduada em História do Brasil pela Universidade Federal Fluminense (2010) e Graduada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007). Atualmente é Arquivista na OCYAN, empresa do ramo de Óleo e Gás, com atuação na Gestão Informacional em Projetos de Construções Submarinas.

Washington Souza



Amante do Carnaval desde criança quando teve seu primeiro título em escola de samba (1993), considerado Eterno Rei Momo do Carnaval de Goiás. Diretor e Fundador do Museu do Carnaval de Goiás. Tem se dedicado à pesquisa sobre intersecções entre carnaval e religiosidade em Goiás. Museólogo Comendador da Ordem do Mérito Anhanguera (Governo do Estado de Goiás – 2018), Doutor Honoris Causa em Museologia (Emil Brunner World University – 2021), Mestre em Museologia e Patrimônio (UNIRIO – 2019), Graduação em Museologia (UFG – 2016) e em Turismo (UEG – 2010).

Historiador formado pela UFMG e produtor cultural. É coordenador geral (junto com a historiadora Heloisa Starling, do Projeto República-UFMG) do Inventário Participativo para Registro do Samba Como Patrimônio Imaterial de Belo Horizonte, coordenador do Coletivo de Sambistas Mestre Conga (Instagram: sambistasmestreconga) e está publicando os manuscritos sobre Carnaval do historiador Abílio Barreto. Foi curador de exposição Narrativas do Samba e do Carnaval de Belo Horizonte no Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), curador de três mostras de cinema sobre samba, cinema e Carnaval no Museu da Imagem e do Som de BH (MIS-BH) e produtor do documentário longa Roda, com a velha guarda da capital mineira.

Marcos Maia



Museólogo formado pela UNIRIO e jornalista formado pela PUCMinas. É especialista em Organização do Conhecimento para Recuperação da Informação pela UNIRIO. Mestre e doutorando em Ciência da Informação pela UFMG onde desenvolve pesquisa sobre acervos de carnaval em Belo Horizonte. É servidor público municipal da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte e atualmente é coordenador de Acervos Museológicos no Museu da Moda de Belo Horizonte. Também é trombonista e folião e participa ativamente em diversos blocos de carnaval de rua em Belo Horizonte e Rio de Janeiro.



Victor Louvisi

Ana Ines Arce



Mestre em História (Universidade de Passo Fundo/RS), especialista em História Contemporânea (FAPA/RS), bacharel em Arquivologia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS) e Licenciada em História (UFRGS). Foi professora de História no ensino fundamental e médio, nas redes estadual e municipal de ensino. Servidora pública do município de Porto Alegre, trabalhou como arquivista no Departamento Municipal de Água e Esgotos (DMAE) e no Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (AHPAMV). Atualmente exerce o mesmo cargo no Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo (MJJF).

Luciana Brito

Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atuou como museóloga no Colégio Bom Conselho (Porto Alegre); no Colégio São José (São Leopoldo); na Congregação das Irmãs Franciscanas da Penitência e Caridade Cristã; e no Museu de Ciências Naturais da UFRGS. Foi membro da Diretoria do Conselho Regional de Museologia da 3ª Região. Atualmente, é servidora pública, atuando como museóloga no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.





Marcus Vinicius Sant'Ana

Graduado em História e Mestre em Estudos Urbanos e Regionais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisador de cultura popular com ênfase em carnaval e elementos afro-diaspóricos. Atua no carnaval desde à infância, passando por diversos segmentos das agremiações e, atualmente, atua apenas no âmbito de pesquisa e registro do carnaval capixaba.

Arquivista (UFF), doutoranda em Ciência da Informação (UFRJ). Colaboradora do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento do Grêmio Recreativo Cacique de Ramos. Atuou junto a projetos de pesquisa e extensão no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) e Universidade Federal Fluminense (UFF) na área de gestão e preservação de documentos. Foi oficial arquivista do Centro de Documentação da Aeronáutica (CENDOC), onde desenvolveu iniciativas nas áreas de: normatização, assessoria técnica, indicadores de produção na atividade, pesquisa e difusão de acervos. Desde 2016 é servidora da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Kíssila Rangel



Júlio Cesar Ferreira



Docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF), do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ) e do Bacharelado em Engenharia Mecânica do CEFET/RJ no campus Nova Iguaçu. Líder do Grupo de Pesquisa Produção e Economia de Comunhão e do Grupo de Pesquisa de Estudos Culturais do Extremo Oriente. Coordenador Científico do Encontro de Engenharia no Entretenimento. Possui experiência acadêmica e pesquisa nas áreas de Antropologia Urbana, Estudos Culturais, Engenharia do Produto e Mecânica dos Sólidos, com ênfase nos setores de atividades artísticas e criativas. Possui graduação em Engenharia Mecânica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado em Engenharia Mecânica pela UFRJ, graduação em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutorado em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Elisiana Trilha Castro

Historiadora com doutorado em História Social (UFSC), especialista em patrimônio cultural funerário, uma das coordenadoras da Rede de Apoio às famílias e amigos de vítimas fatais da Covid-19 no Brasil, membro da Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales e presidente da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC).





Lisandra Pinheiro

Doutora em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2018). Instrumentista - flauta transversal, já atuou (2006 a 2011) na Banda da Lapa do Ribeirão da Ilha/Banda do Zé Pereira (Florianópolis/SC). É servidora efetiva/Analista de Cultura na Gerência de Patrimônio Imaterial da Fundação Catarinense de Cultura. Como pesquisadora, tem interesse em políticas, artes e culturas africanas e afro-diaspóricas.

Valdinei Marques (Neiciclagem)

Arte educador, Artista Plástico, Graduando em Gestão Ambiental, Ativista Ambiental, criador do Museu do Lixo de Florianópolis, 20 anos como Educador Ambiental da COMCAP – Secretaria do Meio Ambiente.



Alzemi Machado

Bibliotecário, Encadernador, Conservador de Acervos bibliográficos, Mestre em Educação e Cultura, Coordenador Técnico da Hemeroteca Digital Catarinense/Biblioteca Pública de SC Conselheiro Estadual de Cultura/ representante da sociedade civil da cadeira de Bibliotecas, Arquivos e Acervos



Amanda Nicoleit

Licenciada em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2019). Mestranda em Design de Vestuário e Moda (UDESC). Desenvolve pesquisas em Filosofia da Educação, Educação histórica e Gestão de produção em figurino de carnaval. Foi Diretora de carnaval da escola de samba Jardim das Palmeiras (2018-2020) e é atualmente Diretora de carnaval da escola de samba Embaixada Copa Lord (Florianópolis, SC).

Fabiolla Falconi

Possui o título de Mestra em Ensino de História pela Universidade Federal de Santa Catarina -UFSC (2016), e graduação em História, pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2010). Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História, na Universidade do Estado de Santa Catarina, bolsista pelo programa UNIEDU do governo de Santa Catarina. É professora de História na Escola de Ensino Básico Professora Laura Lima, da rede pública estadual de Santa Catarina, ritmista e conselheira na escola de samba Os Protegidos da Princesa.





**Christian
Fonseca**

Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na linha de pesquisa Políticas de Memória e Narrativas Históricas. Graduado em História pelo Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED) pela UDESC. O foco dos estudos está relacionado a cultura afro-brasileira e da história do carnaval. No carnaval, possui experiência como carnavalesco nas escolas de samba Jardim das Palmeiras (2018-2020) e Protegidos da Princesa (2020-atualmente), como compositor na Protegidos da Princesa (2018) e enredista no carnaval de Florianópolis e no Rio Grande do Sul. No Carnaval Virtual atua desde 2009 ocupando a figura de presidente da Floripa do Samba, além de desenvolver enredos, sambas e fazer parte do corpo de jurados da LIESV (Liga independente das escolas de samba virtuais).

Graduado em História (Licenciatura) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Durante a graduação fez parte do grupo de pesquisa "Passos do Senhor: devoções religiosas, apropriações urbanas e patrimônio cultural em torno da Procissão Senhor dos Passos em Florianópolis, SC", que tornou a Procissão do Senhor dos Passos patrimônio cultural imaterial brasileiro. Também participei do projeto de pesquisa "Hans Mann - fotografia e patrimônio cultural na América do Sul (décadas de 1930 a 1960)", com o intuito de investigar a presença do fotógrafo no Brasil, durante o século XX. Desenvolvi trabalhos com enfoque nos desfiles das escolas de samba do Brasil, onde participo ativamente desde 2015, com passagens pelas escolas de samba Jardim das Palmeiras (2015 - 2020) e Protegidos da Princesa (2020 - atualmente). No Carnaval Virtual atuo desde 2013, onde atualmente faço parte da equipe de criação da Floripa do Samba.

**Fernando
Constâncio**



Renata Menezes

Renata de Castro Menezes é professora associada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisadora do CNPq e Cientista do Nosso Estado da Faperj. No Museu, coordena o Laboratório de Antropologia do Lúdico e do Sagrado (Ludens). Fez seu mestrado sobre a Festa da Penha (Devoção, diversão e Poder, 1996) e seu doutorado sobre as formas de sociabilidade no convento de Santo Antônio (a Dinâmica do Sagrado, 2004).



Carmem Lélis



Somando muitos anos de pesquisa, dedicação e devoção à cultura popular, a historiadora Carmem Lélis atua na defesa da cultura, seus saberes e fazeres ancestrais, como política pública, tendo ocupado diversos cargos nos últimos 30 anos. Participou da elaboração dos projetos de patrimonialização do Frevo junto ao IPHAN e à Unesco, em 2007 e 2010. Tem livros e diversos textos sobre cultura e história publicados, além de ter assinado diversas curadorias de exposições sobre manifestações da cultura pernambucana. Atualmente é Assessora Técnica de Políticas Culturais da Secretaria de Cultura do Recife.

Doutora em Psicologia Social (UERJ), Mestra em Bens Culturais e Projetos Sociais (FGV). Foi Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e Presidente do Instituto da História e da Cultura Afro-brasileira (IHCAB). Responsável pela criação do Museu da História e da Cultura Afro-brasileira (MUHCAB). Fundadora do Centro Cultural Cartola (2001) do Museu do Samba (2016). Implementou o Centro de Referência de Documentação e Pesquisa do Samba. Coordenou a Pesquisa para instrução do dossiê com vistas ao reconhecimento das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN (2007). Integra o grupo de pesquisa História e Patrimônio Negro do Samba Carioca – uma parceria do Museu do Samba com o Laboratório de História Oral (LABHOI/UFF).

Nilcemar Nogueira



Desirree dos Reis Santos



Historiadora (UFRJ), mestra em História (PUC-Rio) e doutoranda em Museologia e Patrimônio (UNIRIO). Pesquisadora no Museu do Samba, onde é uma das coordenadoras no Programa de História Oral. Atua na coordenação do projeto Territórios Negros (NEGRAM|UFRJ/Instituto 215). Foi Consultora UNESCO no projeto de gestão compartilhada do sítio arqueológico Cais do Valongo. Foi consultora da Ocupação Cartola (Itaú Cultural). Integrou a equipe técnica do projeto de reabertura do Museu do Carnaval (Sambódromo, RJ). Foi pesquisadora nos musicais "Cartola - O Mundo é um Moinho" e "Dona Ivone Lara – Um Sorriso Negro". É Membro do ABE-ÁFRICA, pesquisadora do NUGEP|UNIRIO e do LABHOI|UFF (parceria Museu do Samba).

Carlos Lima



Coordenador de Educação e Atendimento do Paço do Frevo (IDG), Mestre em Ciência da Arte (UFF), Especialista em Museologia Social - Museus Identidades e Comunidades (FUNDAJ) e licenciado em Artes Plásticas (UFPE). Atua no setor de museus e centros culturais desde 2005, desenvolvendo trabalhos em gestão, mediação e produção cultural; acessibilidade e inclusão; educação patrimonial; educação ambiental; curadoria e expografia; e mídias digitais em processos formativos. Associa-se às pautas por direitos das comunidades LGBTQIAPN+ e das pessoas com deficiência, e aos diálogos comunitários que objetivam a visibilidade e o protagonismo social de populações historicamente negligenciadas.

Anderson Jesus é Mestrando em Cultura e Memória (UFPE), Graduando em Museologia (UFPE). Turismólogo (IFPE) e Historiador (UFRPE); Especialista em História e Cultura do Brasil, e História da Arte (Estácio). Atualmente é pesquisador sobre Políticas de Institucionalização do Patrimônio pelo Laboratório de Estudos e Intervenções em Patrimônio Cultural e Memória Social (LEPAM/UFRPE). Integra a equipe educativa do Paço do Frevo, desde 2021, atuando em pesquisas voltadas ao Patrimônio Histórico-Cultural, e em ações relacionadas à acessibilidade.

Anderson Jesus



Gustavo Tiné



Educador no Paço do Frevo, Turismólogo (UFPE), Historiador (UFRPE), mestrando em História (UFPE), pesquisa temas na área de Saberes históricos: teoria, ensino e mídias, uso de mídias digitais no ensino de história, acervos virtuais e tecnologias para o ensino. Enxergo no museu, espaço de diálogos e construção de narrativas para e a partir da cultura popular, tendo o Frevo como força propulsora no desenvolvimento cultural sustentável e possibilidades de inclusão social.

Luiz Vinícius Maciel

Historiador, folião e passista de frevo. Atua no Centro de Documentação Maestro-Guerra Peixe do Paço do Frevo como Analista de Pesquisa. Mestrando em História na Universidade Federal Fluminense (UFF), desenvolve pesquisa sobre clubes carnavalescos no Recife da virada dos séculos XIX-XX, com ênfase na imprensa carnavalesca.



Yanca Lima

26 anos, é mulher negra e periférica da Cidade Tabajara. Passista de Frevo, aluna da Escola Municipal de Frevo do Recife, atua também como Educadora Museal no Paço do Frevo. Discente do curso de Licenciatura em Dança da UFPE, pesquisa Dança nas manifestações culturais pernambucanas, entendendo-a como processo de resistência/sobrevivência de povos negros e indígenas numa sociedade colonizada, além de investigar as relações entre Dança e Educação numa perspectiva decolonial.



Mikaella Rodrigues

24 anos, graduada em licenciatura em Ciências Sociais, pela Universidade de Pernambuco e graduanda em Pedagogia pela UNINASSAU. Integrante da equipe de educação do Paço do Frevo desde 2020, atuando em linhas de pesquisas relacionadas a gênero e o protagonismo das mulheres na manifestação cultural que é o Frevo. Além de desenvolver atividades pedagógicas voltadas para público infantil.



Leonardo Antan

Leonardo Antan é historiador da arte, curador e escritor. Graduado e mestre em História da Arte pela UERJ, onde pesquisou a linguagem artística dos desfiles das escolas de samba. É editor do projeto multi-plataforma Carnavalize, que realiza exposições e eventos sobre a festa. Como curador, já realizou exposições no Centro Municipal Hélio Oiticica e Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário.



Xiko Lima

Licenciado em Pedagogia, pela UCSal, Pós-Graduado em Metodologia dos Estudos Africanos e Afro-Brasileiros, pela Faculdade Olga Mettig; curso de Formação em Educação em Direitos Humanos pela UFBA; curso de Formação para o Ensino de História e Cultura Africana pelo CEAO/UFBA. Desde 1980 sempre esteve ligado ao Carnaval de Salvador: no Bloco Afro Ara Ketu, desde a sua fundação até os anos 90. No Afoxé Filhos de Gandhi, desde 1999, tem atuado na formação e coordenação de projetos culturais, produção de shows e administração. Atualmente, é Diretor Executivo. Em 02-04-2019 recebeu o Título de Cidadão de Salvador, pela Câmara de Vereadores local.

Organizadores

Bacharel em Museologia pela Unirio (2007) e graduando em Letras-Português pela UFSC. Tem experiência na área de Museologia e Patrimônio, atuando com Educação em Museus no Centro Cultural Banco do Brasil-RJ e no Museu da Vida/Fiocruz, com Documentação e Conservação de Acervos no Museu Nacional e no Ecomuseu de Itaipu e desde 2010 é museólogo no Museu Victor Meirelles/Ibram, responsável pela gestão de acervos e pela gestão de riscos ao patrimônio, além de editor da Revista Eletrônica Ventilando Acervos.

Rafael Muniz



Walter Pereira

Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Servidor técnico do Colégio Pedro II. Entre 2014 e 2018, foi integrante do Departamento Cultural do G.R.E.S. Portela onde desenvolveu exposições e conduziu o projeto de história oral "Memórias dos Portelenses". Desde 2018, é coordenador do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento do G.R. Cacique de Ramos, núcleo responsável pela preservação da memória institucional, atuando na formação e gerenciamento de acervos, criação de referências e produção de conteúdo.

revista eletrônica
**ventilando
acervos**
v. especial, n. 1
jul. 2022

ACERVOS E MEMÓRIAS DOS CARNAVAIS DO BRASIL

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Rua Victor Meirelles, nº 59 - Centro
CEP: 88010-440 / Florianópolis, SC
(48) 3222.0692 / reva@museus.gov.br
ventilandoacervos.museus.gov.br

**Grupo de Estudos
Política de Acervos**

politicadeacervos.wordpress.com
facebook.com/groups/195510243869349

