

TERRITÓRIOS, ACERVOS E IDENTIDADES

REFLEXÕES SOBRE PATRIMÔNIO
CULTURAL FLUMINENSE

Orgs.: Ana Luce Girão e Inês El-Jaick Andrade

**HUCITEC
EDITORA**

 **FAPERJ**
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

TERRITÓRIOS, ACERVOS E IDENTIDADES
reflexões sobre patrimônio cultural fluminense

Ana Luce Girão
Inês El-Jaick Andrade
organizadoras

TERRITÓRIOS, ACERVOS E IDENTIDADES
reflexões sobre patrimônio cultural fluminenses

HUCITEC EDITORA
2023

© Direitos autorais, 2023,
da organização de,
Ana Luce Girão & Inês El-Jaick Andrade
© Direitos de publicação reservados por
Hucitec Editora Ltda.
www.lojahucitec.com.br

Depósito Legal efetuado.

Direção editorial: MARIANA NADA
Produção editorial: KÁTIA REIS
Assessoria editorial: MARIANA TERRA
Circulação: ELVIO TEZZA

T327

Territórios, acervos e identidades [recurso eletrônico] : reflexões sobre o patrimônio cultural fluminense / Ana Luce Girão, Inês El-Jaick Andrade (organizadoras). – 1ª ed. – Rio de Janeiro : FAPERJ, 2023. – 24,4 MB. : il. ; PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-8404-398-9

1. Memória social. 2. Cultural. 3. Patrimônio cultural. I. Girão, Ana Luce. II. Andrade, Inês El-Jaick. III. Título.

CDD 363.69

Ficha catalográfica elaborada por Camilla Castro de Almeida CRB-7/7400

SUMÁRIO

- 6 **APRESENTAÇÃO**
- 12 **CAPÍTULO 1.** Identidade e desigualdades em territórios invisibilizados: Igreja de São Daniel profeta em Manguinhos (RJ), *Éric Alves Gallo & Inês El-Jaick Andrade*
- 44 **CAPÍTULO 2.** Planos de conservação preventiva para edifícios históricos: uma proposta para a Igreja da Penha, Rio de Janeiro, *Carla dos Santos Feltmann*
- 80 **CAPÍTULO 3.** A participação social na gestão sustentável do patrimônio cultural: um estudo sobre o plano de requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM), *Roberta dos Santos de Almeida*
- 96 **CAPÍTULO 4.** Patrimônio industrial da saúde: o Pavilhão Henrique Aragão, *Bianca Sivoletta*
- 116 **CAPÍTULO 5.** O acervo fotográfico do Instituto Oswaldo Cruz em dois tempos, *Lucas Cuba Martins*

- 141 **CAPÍTULO 6.** A utilização de metadados embutidos no objeto digital: estratégia para organização e recuperação de documentos fotográficos nato digitais, *Jeferson Mendonça & Aline Lopes de Lacerda*
- 180 **CAPÍTULO 7.** Narrativas e autoridades: subsídios para uma curadoria compartilhada no Museu Afrodigital do Rio de Janeiro, *Suzana Camillo Marques*
- 202 **CAPÍTULO 8.** Memórias de espectadores dos cinejornais da Agência Nacional, *Amanda Heloisa Souza Custódio*
- 226 **CAPÍTULO 9.** O acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro, *Claudio Oliveira Muniz*
- 261 **CAPÍTULO 10.** Proposta de educação patrimonial para a Coleção Dadinho, *Thalles Yvson Alves de Souza*
- 291 **CAPÍTULO 11.** Carolina Maria de Jesus: a preservação da memória e o impacto na contemporaneidade da literatura produzida pela mulher negra brasileira, *Clarice Maria Silva Campos*

APRESENTAÇÃO

Esta coletânea, composta por 11 capítulos, constitui uma valiosa contribuição para os estudos desenvolvidos no Estado do Rio de Janeiro no âmbito da memória e do patrimônio cultural, em suas dimensões materiais e imateriais. Debatendo em torno do reconhecimento do patrimônio, nas disputas e reivindicações por grupos sociais submetidos ao esquecimento forçado, por um lado, e por outro, buscando incorporar novos e antigos saberes e fazeres, apresenta ao público leitor uma variedade de textos que abordam, sob ângulos diferentes, as categorias encadeadas no título: territórios, cultura e acervos.

A presente publicação é o resultado do encontro promovido pelos programas de pós-graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT), da Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ; em Preservação de Acervos de Ciência & Tecnologia (PPACT), do Museu de Astronomia e Ciências Afins; em Memória e Acervos (PPGMA), da Fundação

Casa de Rui Barbosa; em Gestão de Documentos e Arquivos (PPGARQ), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Esse encontro se deu em torno da realização da 2.^a *Jornada Fluminense de pós-graduação em acervos, preservação e memória*, em outubro de 2022, com a finalidade de promover o intercâmbio entre as pesquisas em desenvolvimento ou que foram recentemente defendidas pelos alunos dos mestrados ou doutorados dos programas de pós-graduação profissionais e acadêmicos com temáticas sobre acervos, preservação e memória, no estado do Rio de Janeiro. O encontro foi um momento oportuno para a troca de informações e experiências sobre pesquisas e produtos.

Assim, a *Jornada Fluminense de pós-graduação em acervos, preservação e memória* se consolida como um importante evento de periodicidade bianual, cuja finalidade é atualizar e trazer para a arena de debates os temas de pesquisa no campo do patrimônio desenvolvidos pelas instituições fluminenses.

O objetivo é que esta publicação proporcione abordagens multidisciplinares no campo do patrimônio cultural, de maneira que o leitor possa percorrer por distintas abrangências e tipos de acervos. Nossa proposta, ao selecionar os artigos que compõem esta coletânea, foi traçar um panorama atual do debate temático do campo do Patrimônio Cultural e da Memória Social que avança, tendo como enfoques o estudo de arquivos e coleções distintos que versam sobre as identidades, as disputas, os enfrentamentos e a gestão da preservação.

Os quatro capítulos que abrem esta coletânea articulam-se a partir da temática referente à cidade e aos territórios.

O capítulo “Identidade e desigualdades em territórios invisibilizados: Igreja de São Daniel Profeta em Manguinhos (RJ)” de autoria de Éric Alves Gallo e Inês El-Jaick Andrade analisa a significação cultural do templo religioso modernista atribuída

pelos agentes públicos e, sobretudo, pela comunidade de fiéis sob a perspectiva do patrimônio cultural, considerando a análise de documentos oficiais, reportagens de jornais, fotografias, no período compreendido entre 1960-2021. Enfatiza as metodologias e estratégias para promoção da participação social em territórios de conflitos urbanos e desigualdade social.

Na sequência a autora Carla dos Santos Feltmann em “Planos de conservação preventiva, um estudo de caso sobre a Igreja da Penha no Rio de Janeiro” aborda a significação cultural e o estado de conservação de outro templo religioso marcante na paisagem da zona norte da cidade do Rio de Janeiro, sob a perspectiva da conservação preventiva.

Em seguida, no texto “A participação social na gestão sustentável do patrimônio cultural: um estudo sobre o Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manginhos (NAHM)”, a autora Roberta dos Santos de Almeida debate sobre a importância da participação social para a promoção da gestão sustentável do patrimônio cultural, buscando refletir sobre a relação que os grupos do território demonstraram estabelecer com os espaços histórico-culturais do NAHM. Utiliza como referência metodológica o manual do *Rehabimed*, uma rede interdisciplinar do Mediterrâneo que opera por conceitos da sustentabilidade, e incluiu, além de etapas de levantamento bibliográfico, a elaboração de um diagnóstico social com o objetivo de compreender o cenário de colaboração e a participação no contexto desse plano.

O artigo de Bianca Sivoletta denominado “Patrimônio Industrial da Saúde: o Pavilhão Henrique Aragão” destaca a importância da conservação e requalificação de edifícios históricos industriais para a preservação do patrimônio cultural e científico e memória das instituições.

Na categoria de coleções foram selecionados quatro trabalhos que desenvolvem técnicas de preservação e buscam a

ampliação do acesso a acervos em sua apresentação física ou na forma digital.

Em “O acervo fotográfico do Instituto Oswaldo Cruz em dois tempos” Lucas Cuba Martins busca restabelecer os vínculos de produção e circulação do material fotográfico, apresentando conclusões preliminares sobre as funções desempenhadas por esses documentos na pesquisa científica desde a época de sua gestação até o momento em que adquirem o status de acervo histórico, sofrendo intervenções institucionais que visavam à sua recuperação, ao seu tratamento e à disponibilização ao público.

O capítulo seguinte de autoria Jefferson Mendonça e Aline Lopes de Lacerda intitulado “A utilização de metadados embutidos no objeto digital: estratégia para organização e recuperação de documentos fotográficos nato digitais” discute a gestão de documentos fotográficos digitais produzidos pelo Laboratório Fotográfico J. Pinto da COC durante o período de custódia por seus produtores.

No artigo de Suzana Camillo Marques denominado “Narrativas e autoridades: subsídios para uma curadoria compartilhada no Museu Afrodigital do Rio de Janeiro”, a autora discute a relação entre museus e poder, seus atores e instrumentos de construção na narrativa museográfica. Aborda, ainda, as transformações na museologia e nos museus em consequência do uso da internet e propõe subsídios para uma curadoria participativa, com o intuito de promover a participação e o diálogo com a população afro-brasileira.

Amanda Heloisa Souza Custódio reflete no capítulo “Memórias de espectadores dos cinejornais da Agência Nacional” sobre o processo de ressignificação de memórias a partir dos registros produzidos pela Agência Nacional no período de 1969 a 1979.

Os três capítulos que encerram a publicação tratam de acervos referentes a personagens que ocuparam níveis distintos de visibilidade no panorama político e cultural brasileiro.

O capítulo de Claudio Oliveira Muniz, intitulado de “O acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro” contextualiza o arquivo audiovisual cuja temática principal são as políticas educacionais propostas por Darcy Ribeiro e implantadas no estado do Rio de Janeiro durante os dois mandatos de Leonel Brizola como governador (1983 a 1987 e 1991 a 1994). O Banco de Imagens Darcy Ribeiro encontra-se sob a guarda da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (ETEAB). O objetivo do trabalho é elencar as ações de difusão planejadas e executadas durante o centenário de Darcy Ribeiro em 2022, com o intuito de promover, divulgar, engajar e informar à comunidade de usuários e potenciais usuários.

Dando continuidade Thalles Yvson Alves de Souza em “Proposta de educação patrimonial para a Coleção Dadinho” trata de ações formuladas para o conjunto de esculturas de autoria de Geraldo Marçal dos Reis, conhecido como Dadinho, que se encontram sob a guarda da Casa de Cultura Ney Alberto, na cidade de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Embora pouco conhecido, Dadinho teve sua importância no cenário da Arte Popular Brasileira e sua obra tem qualidades técnicas únicas sobre o suporte da madeira, motivos para estabelecer uma série de propostas no campo preservação para uma longevidade da coleção e com as ações de educação patrimonial, propiciar aos visitantes conhecimento sobre sua produção, seu modo de fazer e seus saberes.

Por fim, Clarice Maria Silva Campos, no capítulo intitulado “Carolina Maria de Jesus: a preservação da memória e o impacto na contemporaneidade da literatura produzida pela mulher negra brasileira” aborda a vida e obra literária da escritora negra Carolina Maria de Jesus, em um momento de discussões

sobre interseccionalidade em que mulheres reivindicam seu espaço e sua voz na sociedade.

A realização da 2.^a *Jornada Fluminense de pós-graduação em acervos, preservação e memória* e a publicação desta coletânea contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Agradecemos às comissões científica e organizadora dos programas de pós-graduação em patrimônio cultural e memória social do Rio de Janeiro, parceiros que estão unidos no propósito de contribuir para melhor compreensão e consolidação dessa modalidade de pós-graduação no Brasil.

1.

**IDENTIDADE E DESIGUALDADES
EM TERRITÓRIOS INVISIBILIZADOS:
IGREJA DE SÃO DANIEL PROFETA
EM MANGUINHOS (RJ)**

Éric Alves Gallo¹

Inês El-Jaick Andrade²

A dissertação intitulada *Patrimônio em território invisibilizado: Igreja de São Daniel Profeta na favela de Manguinhos (RJ)*, defendida no Programa de

1 Arquiteto e urbanista. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), no qual defendeu a dissertação intitulada “Patrimônio em território invisibilizado: Igreja de São Daniel Profeta na Favela de Manguinhos (RJ)”, sob orientação da professora doutora Inês El-Jaick Andrade, em 2021. Contato: eric.gallo@fiocruz.br

2 Arquiteta e urbanista, docente do Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC).

Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC/FIOCRUZ) no ano de 2021, analisou a significação cultural da Igreja de São Daniel atribuída pelos agentes públicos e, sobretudo, pela comunidade de fiéis sob a perspectiva do patrimônio cultural, inserido em contexto de vulnerabilidade social e conflitos sociais. Para isso foram analisadas as experiências participativas nesse território no âmbito das ações de preservação da Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel Profeta (2019-2021) e exploradas as relações sociais, políticas e religiosas na construção de uma narrativa histórica que caracteriza o bem como centro comunitário e de memória.

As relações socioterritoriais em Manguinhos, entre a comunidade FIOCRUZ e de moradores, existem ao longo das décadas. Nos últimos anos, estrategicamente, são expressas em pesquisas e programas que geram indução, articulação e fortalecimento de ações territorializadas que promovam saúde e sustentabilidade nos territórios.

Com ampliação das investigações, a partir de uma oficina para elaboração de uma cartografia social dos problemas do território, em particular, os gerados pelos impactos da execução do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC/Manguinhos), organizada pelo Laboratório Territorial de Manguinhos (LTM/FIOCRUZ), com participação ativa dos moradores do bairro, surge uma aproximação com representantes e fiéis da Igreja de São Daniel. A gênese da cooperação nesse trabalho foi possibilitada pela aplicação da metodologia de cartografia social,³ que buscou compreender as deficiências e necessidades dos moradores

3 A cartografia social, também denominada de etnomapas ou contramapeamentos, traz uma abordagem que se propõe participativa, envolvendo pesquisadores e agentes sociais, de modo a aproximar as comunidades do trabalho de aquisição dos dados e produção de mapas, considerando as suas interpretações do espaço. Estabelece-se na luta por direitos civis dos anos de

para subsidiar a elaboração de soluções técnicas, oriundas das instituições de pesquisa e ensino, permitindo expandir um novo olhar sobre arquitetura social e popular para a comunidade, e a reflexão acerca dos processos de apropriação dos bens culturais em contextos periféricos.

O templo está localizado no Complexo de Favelas de Manguinhos, no bairro homônimo, na cidade do Rio de Janeiro, em um território urbano adensado por autoconstruções.⁴ É um projeto com assinatura arquitetônica de Oscar Niemeyer, construído em 1960, que está tombado no nível estadual desde 1966 e no nível municipal desde 1998. Em um espaço marcado pela anomia, em meio às construções populares, a “hóstia”, como é identificada pela população, teve os atributos formais de sua arquitetura muito alterados ao longo dos anos. No entanto, configura-se como um espaço de identidade e pertencimento que ativa processos de construção e reconstrução de memória pela comunidade, como observado nas oficinas, entrevistas e atividades de campo.

A participação ativa dos moradores foi essencial para compreensão dos lapsos das políticas públicas ao longo dos anos. Tal dinâmica indicou a centralidade que a igreja ocupa no território de Manguinhos na percepção dos moradores participantes. Nesse momento se iniciava um diálogo sob a ótica patrimonial, ativo até os dias atuais, atualmente como integrantes das mobilizações e ações em prol da valorização e da conservação, por meio da Comissão de Preservação da Igreja São Daniel Profeta.

1970 e é muito aplicada em comunidades que se encontram em uma situação de conflito (Acselrad, 2008).

⁴ Autoconstruções são um tipo de produção da habitação e de assentamento popular no Brasil construída sem o apoio técnico de engenheiros e arquitetos (Maricato, 1982).

Figura 1. Moradores e pesquisadores participantes da Oficina de Trabalho sobre os problemas não resolvidos pelo PAC



Fonte: Projeto Arquetizando Intersubjetividades, jan. 2016.

O aprofundamento na análise de fontes, como relatórios e pareceres técnicos do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro (INEPAC) sobre o processo de tombamento e preservação da igreja, reportagens de jornais e periódicos disponíveis na Biblioteca Nacional, fotografias pertencentes a acervos institucionais e pessoais auxiliaram na compreensão dos discursos dos atores envolvidos e na construção de uma narrativa histórica da edificação. A análise se baseia em fontes históricas de um passado recente, ancorada metodologicamente pela “história do tempo presente”, que reflete sobre os acontecimentos traumáticos deste tempo, em uma tensão entre o desejo de denúncia e a necessidade de compreensão, uma “tensão própria da nossa geração”, que segundo Garretón (1983 apud Rossi, 2010), “nem sempre soube colocar-se bem entre o trabalho intelectual e a responsabilidade política”.

O recorte aqui apresentado enfatiza a igreja como um centro comunitário e de memória, a partir dos valores atribuídos por diferentes atores sociais, evidenciando as estratégias utilizadas para

a promoção da participação social em territórios conflagrados por conflitos urbanos e desigualdade social, além dos desafios impostos pela pandemia de Covid-19.

MANGUINHOS: UM TERRITÓRIO DE IDENTIDADE E DESIGUALDADES

O espaço como elemento “que une e que separa” é um capital comum a toda humanidade, mas sua utilização efetiva é reservada àqueles que dispõem de um capital particular, reforçando a noção de propriedade privada sobre um bem coletivo (Santos, 2012). Os territórios exercem papel importante na construção de identidades e cidadania. Sob as análises sociológicas e geográficas e os aspectos políticos, econômicos, ambientais etc., a relação social nos territórios urbanos é marcada por disputas e conflitos. A marcação sociomercadológica dos espaços, onde as classes sociais estão cada vez mais distribuídas em nichos, sobretudo quanto aos hábitos de consumo e formas culturais, criados com o surgimento de cidades divididas, fragmentadas e propensas a conflitos, é importante para compreensão das relações territoriais. A ideologia neoliberal estimula a abordagem dos territórios como mercadorias universais e as políticas urbanas passam a ser um “problema de mercado”.

O acesso à cidade é cada vez mais moldado e mediado pelo poder de compra, bem como a possibilidade de participação cidadã, em uma relação de cliente/consumidor. Os resultados da crescente polarização na distribuição de riqueza e poder, segundo Harvey (2014), impactam diretamente as formas espaciais das cidades. Isso ocorre porque as cidades se transformam em fragmentos fortificados, comunidades muradas e espaços públicos mantidos sob vigilância constante.

Fernandes & Costa (2009) apontam que a constituição das comunidades de Manguinhos se iniciou nos primeiros anos do século XX, por ocupações individuais e coletivas de fazendas produtoras de gêneros alimentícios que abasteciam a cidade e, em uma área mais elevada e próxima ao Instituto Oswaldo Cruz (IOC), por ocupações de origem portuguesa e de funcionários do IOC, dada à proximidade do local de trabalho ou à possibilidade de conquista de emprego na instituição. A evolução física desse território representa, por meio das suas ocupações, a expansão da cidade em direção aos subúrbios, os quais passaram a ser extensões territoriais.

Os fluxos migratórios também impactaram consideravelmente a constituição das comunidades de Manguinhos, a partir do aumento populacional da região. Além da imigração de outras regiões do país, principalmente do Nordeste, e de zonas rurais, também houve deslocamentos ocasionados por remoções patrocinadas por políticas habitacionais implementadas na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1960, além de movimentações internas e adjacentes, de locais impactados por incêndios ou enchentes.

A região onde se situa o templo, em Manguinhos, fazia parte de políticas públicas de remoção de favelas — Parques Proletários Provisórios (PPPs) e Centros de Habitação Provisória (CHPs) —, o Parque São José. Esse parque apresentava construções em alvenaria com uma proposta de caráter mais permanente e abrigava funcionários da antiga Prefeitura do Distrito Federal⁵ com parcos salários, em zona não urbanizada, onde residia numerosa população operária.

5 Até 1960, a cidade do Rio de Janeiro era capital do Brasil e o prefeito do Distrito Federal, de acordo com a legislação vigente, era nomeado pelo presidente da República. A partir da transferência da capital para Brasília, a cidade do Rio de Janeiro passa a ser estado da Guanabara que foi fundido ao estado do Rio de Janeiro em 1975.

No que tange à política nacional, o período de governo de Juscelino Kubitschek (JK) na presidência da República do Brasil (1956-1961), iniciou um período de intensa industrialização do país com a construção da nova capital federal e objetivava impulsionar no Brasil o desenvolvimento social e econômico. A construção da igreja contou com grande envolvimento de pessoas próximas a JK, tanto assim que ele esteve presente na inauguração do templo. Inicialmente pode-se ressaltar a atuação de José Sette Câmara Filho, governador do estado da Guanabara (1960), que teve importante papel na diplomacia e política brasileira, por anos acompanhando e colaborando em diversos momentos de sua trajetória política. O arquiteto Oscar Niemeyer igualmente acompanhou e colaborou com grandes feitos de JK, como o conjunto da Pampulha e Brasília.

Como observado, o contexto político do início da década de 1960 foi intenso, sobretudo com a transferência da Capital Federal. Também foi um período de instalação de infraestruturas básicas nas favelas cariocas, como ocorrido em Manguinhos. As mobilizações nas frentes sociais eram protagonizadas pelas primeiras-damas,⁶ que tiveram papel importante no enfrentamento à pobreza, mas colaboraram com a desresponsabilização do Estado quanto a políticas públicas de caráter universal à população, uma vez que as ações possuíam um viés marcadamente filantrópico. Marco dessa prática, em Manguinhos, pode-se observar as iniciativas conduzidas pelas senhoras Aláisa Resende Sá Freire Alvim, esposa do prefeito do Distrito Federal (1958-1960), e, posteriormente, pela senhora Elba Carvalho Sette Câmara, esposa do governador do estado da Guanabara (1960),

⁶ A partir da década de 1940 as mulheres de presidentes da República foram designadas primeiras-damas e exerciam atividades de assistência social, voltadas ao plano da atenção à pobreza, em ordem filantrópica. O marco dessa prática foi o protagonismo de Darcy Vargas, em 1942, com a constituição da Legião Brasileira de Assistência (LBA).

com a implantação do Programa de Recuperação do Conjunto São José.

Foram planejadas diversas ações no estado, dentre elas a construção da Igreja de São Daniel que surge no contexto da oferta de “uma vida melhor para os habitantes dos núcleos residenciais do Estado” (Uma vida melhor..., 1960). A proposta de construção de uma capela projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer era considerada uma providência de grande interesse à comunidade, como parte de uma demanda própria. Havia uma grande proximidade entre os atores políticos daquele momento e, portanto, a construção da igreja não onerou o estado, sendo totalmente custeada por particulares, reforçando o caráter filantrópico e, discretamente, movida por interesses políticos-pessoais.

Figura 2. *Croquis* da Igreja de São Daniel, elaborado por Niemeyer



Fonte: Fundação Oscar Niemeyer, [1960].

O projeto em forma circular, visto de cima, foi inspirado no modelo canônico de uma hóstia, segundo indicam algumas reportagens da época e relatos de moradores de Manguinhos. A moderna capela de São Daniel, a exemplo da Capela da Pampulha

e da Catedral de Brasília, foi idealizada para se transformar em uma das maiores atrações turísticas do Rio de Janeiro, apesar de construída em local de difícil acesso. O fato de ela ser cercada por várias favelas, à época, já inspirava analogias com a história do profeta Daniel: a igreja São Daniel ficaria rodeada de leões.

Figura 3. Vista aérea de Manguinhos, com a Igreja de São Daniel (construção circular)



Fonte: Jordan Silva, 2021.

Muitos argumentavam que tal obra deveria ter sido realizada em outro local, sem a proximidade da favela. No entanto, Elba Sette Câmara acreditava não haver melhor local para a construção de uma capela tão maravilhosa. Sua localização foi intencional, uma vez que “ficando em um Parque Proletário, os visitantes teriam a oportunidade de ver os verdadeiros problemas do povo carioca, sendo, portanto, mais generosos nas suas doações”, além da possibilidade de atrair a atenção das autoridades e do povo para os problemas das favelas, pois à proporção que

fossem visitar a obra, forçosamente poderiam sentir de perto os problemas intrínsecos ao entorno (Mauro, 1960a; 1960b).

A arquitetura de Niemeyer uniria e abrigaria outros bens artístico-culturais, como o conjunto de quadros da Via-Sacra, pintado por Alberto da Veiga Guignard, especialmente para compor a igreja, uma pia batismal colonial autêntica, cedida pela então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e uma réplica do profeta Daniel, copiada em gesso de uma obra de Aleijadinho. O interior foi projetado pelo engenheiro decorador Heitor Coutinho, incluindo o desenho dos bancos, altar e confessionário, executados pelo senhor Manoel Silva Bandeira, e o projeto paisagístico para o jardim do adro foi desenvolvido pelo engenheiro Paulo Athayde. O próprio Niemeyer, dias antes da inauguração, mostrou-se admirado com a obra, tendo feito os maiores elogios ao trabalho de Guignard e de Heitor Coutinho (Mauro, 1963).

Como observado, a igreja foi idealizada para ser um marco na cidade. Especulava-se que o antigo estado da Guanabara ganharia mais um elemento de interesses cultural, religioso e turístico, que em pouco tempo estaria em renomadas revistas internacionais, especializadas ou não, como mais uma importante contribuição brasileira à arte sacra e à estética contemporânea. Antes mesmo da inauguração a capela foi elevada a paróquia, e já possuía um padre à frente da comunidade, prestando “assistência moral e religiosa” aos 1.300 paroquianos. Na ocasião foram fundados o escoteirismo — os Escoteiros de São Daniel (extinto) — e o Apostolado de Oração.⁷

7 O Apostolado de Oração da Igreja de São Daniel, foi fundado em 4 de novembro de 1960, e, posteriormente, mudou o seu nome para Apostolado de Oração da Igreja de Santa Bernadete e mantém suas atividades até os dias atuais.

A construção da igreja mobilizou numerosas personalidades e políticos para sua realização e, portanto, sua inauguração, em 2 de dezembro de 1960, contou com a presença do presidente da República, Juscelino Kubitschek, sua esposa Sara Kubitschek e suas filhas, Márcia e Maria Estela; do governador provisório da cidade, José Sette Câmara Filho, sua esposa Elba Sette Câmara; do ex-prefeito Sá Freire Alvim; do ministro Pascoal Carlos Magno; do Arcebispo Dom Helder Câmara; do Cardeal Dom Jaime de Barros Câmara e de outras altas autoridades civis, militares e eclesiásticas, além de centenas de fiéis.

Figura 4. Fotos da inauguração da Matriz de São Daniel, com destaque a presença do presidente da República, Juscelino Kubitschek



Fonte: Acervo Luiz Mello.

Os anos seguintes à inauguração foram marcados pela efervescência cultural e religiosa da comunidade, sobretudo no que

tange às pinturas de Guignard, que atraíam fiéis de diversos lugares da cidade, incluindo procissões, festividades e afins. A igreja que atendia cerca de 18 mil paroquianos do Parque João Goulart e São José, apesar de toda efervescência, antes mesmo de completar dois anos de construída, já sofria ameaças de demolição para ceder lugar a uma avenida projetada pela Superintendência de Urbanização e Saneamento do Estado da Guanabara (SURSAN) (Tribuna da Imprensa, 21 ago. 1962), gerando enorme indignação de defensores da arte moderna e da Igreja de São Daniel.

Essa primeira ameaça gerou na sociedade a pressão pelo tombamento da obra, uma vez que, ainda no período de construção, já se cogitava o seu tombamento⁸ (Jornal do Brasil, 10 nov. 1960; Politis, 1962). No contexto de mobilização, a igreja foi visitada pelo embaixador Sette Câmara e sua esposa e pelo ministro Gama Filho. Na ocasião, Elba Sette Câmara, “mostrou-se satisfeita com a conservação da igreja e dos jardins que a circundam”, apesar de as obras nas imediações colocarem a construção em situação de inacessibilidade (Tribuna da Imprensa, 21 ago. 1962).

Nos anos seguintes se intensificou o abandono, pela ausência de atuação do poder público na preservação do bem, pela falta de cuidados com o entorno da edificação e com os acessos. Em contraponto, as atividades religiosas e sociais continuaram ocorrendo, a exemplo dos festejos juninos ocorridos em 1964, organizados pelo Grupo Escoteiro São Daniel e a festa do Padroeiro São Daniel, ocorrida entre os dias 19 e 23 de julho de 1965, com intensa programação litúrgica e cultural (Programa-Convite..., 1965).

8 Anteriormente à inauguração do templo, era noticiado que o “Patrimônio Histórico” já se dispunha a tombar a obra, porque algumas peças ali usadas, como a pia batismal, provenientes de Ouro Preto, já eram objetos de tombamento.

Grandes embates ocorreram em 1966, em que “todo esse patrimônio estava sendo ignorado e até mesmo sujeito a deterioração, pela falta de recursos e de conservação adequada” (Jornal do Brasil, 23 abr. 1966). Por esse motivo, Elba Sette Câmara propôs transferir a Via-Sacra para o Museu de Arte Moderna, onde teria a proteção técnica adequada (Swann, 1966). Na ocasião, o padre Sebastião Lourenço, responsável pela paróquia, defendia a permanência dos quadros na igreja e afirmava que “em hipótese alguma” permitiria que fossem retirados. A defesa se dava pelos “dramas socioeconômicos” do local e lutava pela permanência do que se tinha:

Os quadros de Guignard, por exemplo, único adorno da igreja são defendidos por toda a população. Quem conseguir abrir a porta da igreja à noite, ou cortar o alambrado que protege os vitrais, fará tocar o alarme. No dia em que isto acontecer duvido que eu possa segurar a população do Parque São José (Padre..., 1966).

O abandono em que se encontrava o local, para o secretário do Cardeal, monsenhor Francisco Bessa, cabia à Secretaria de Turismo, que não atentava para a riqueza artística do templo e nem sequer olhava para a situação dos moradores que ali vivem em extrema pobreza, destacando que “o pobre de Manguinhos é muito dedicado, mas não tem meios de conservar a igreja e o jardim” (Correio da Manhã, 30 abr. 1966). As notícias sobre o abandono e o descaso com a preservação do bem foram intensificadas no período entre maio e agosto de 1966 nos jornais de grande circulação. A própria esposa do governador, Ema Negrão de Lima, se queixou do abandono do entorno, com as vias obstruídas e o asfaltamento danificado, após assistir missa no local.

Pouco tempo depois a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Guanabara (DPHA-GB) realizou o

tombamento da Igreja de São Daniel, a fim de proteger a Via-Sacra, por meio de decreto assinado pelo governador Negrão de Lima e publicado no *Diário Oficial* em 29 de agosto de 1966. Apesar de tombado, o templo continuou em descaso, bem como os quadros que compunham a Via-Sacra.

Por solicitação do governador de Minas Gerais, Israel Píneiro, ao governador do estado da Guanabara, Francisco Negrão de Lima, em meados de outubro de 1967, os quadros da Via-Sacra deixaram pela primeira vez a Igreja de São Daniel em direção a Belo Horizonte, para serem expostos e para que o presidente Costa e Silva pudesse apreciá-los quando visitasse a capital mineira (Jornal do Brasil, 12 out. 1967). Em meados do ano seguinte, os quadros foram noticiados como desaparecidos entre Belo Horizonte e Rio de Janeiro, mas estavam efetivamente na residência da família Sette Câmara, a mesma celebrada na ocasião da inauguração da Igreja. Elba Sette Câmara alegou que eram de sua propriedade pessoal e não do governo carioca. Justificou ter ganhado os quadros em dezembro de 1960, do pintor, que a homenageou com dedicatória no verso de todas as 14 telas e uma “à querida Lúcia Flexa Lima” senhora da sociedade carioca de quem Guignard gostava muito. Percebe-se que a narrativa anterior de defesa da permanência dos quadros na igreja, vinculada à salvaguarda ao direito coletivo e à compreensão das obras como bens integrados à capela, foi substituída pelo direito individual e de autoria artística acima do interesse público.

Elba afirmava que não pretendia ficar com os quadros em sua casa, pois a obra de Guignard é para ser vista por todos e que os recolocaria na Igreja de São Daniel quando o templo estivesse em condições de recebê-los de volta, com garantia para a conservação da obra. O Cardeal Dom Jaime Câmara, seu secretário Monsenhor Bessa, o Vigário Geral Dom José de Castro Pinto e o padre “responsável pelo abandono” em que se encontrava a Igreja de São Daniel foram devidamente informados da decisão,

em tempo oportuno, bem como o governador Negrão de Lima foi cientificado.

Se porventura descaso com a conservação do templo persistisse, cogitava-se a possibilidade de doação da Via-Sacra à Catedral de Brasília, conforme discutido com o arquiteto Oscar Niemeyer, autor de ambos os projetos, que queria “devolvê-los à visitação pública” (Jornal do Brasil, 10 jul. 1968). Essa opção seria, possivelmente, coerente com o desejo de Guignard, uma vez que seria outra obra de Niemeyer. Outras possibilidades aventadas foram o Museu de Arte Moderna do Rio ou a Igreja de São Francisco, em Ouro Preto, que não possuía Via-Sacra e na opinião do arquiteto e historiador de arte mineiro Sylvio Vasconcellos (1916-1979), reuniria em monumento artístico Guignard, Aleijadinho e Ataíde, três artistas dedicados a Minas, “o que muito alegraria Guignard, se ele vivesse” (Jornal do Brasil, 12 jul. 1968).

A falta de providências do governo e a resistência do pároco local com relação à realização de obras de reparos, a fim de cuidar da igreja, para que os quadros não fossem danificados, como vinha acontecendo, em virtude da umidade dentro do templo, fez Elba desistir de devolvê-los. Encerrada as polêmicas, discretamente, repartiu a Via-Sacra com Lúcia Flecha de Lima, ficando sete obras para cada uma.

Não obstante seu valor artístico e cultural, desde o seu tombamento, a igreja e seu entorno não receberam conservações adequadas e apresentaram situação de vulnerabilidade do bem em menos de dez anos após sua inauguração, evidenciando, assim, as fragilidades da prática de preservação por meio das políticas públicas de preservação em favelas (territórios invisibilizados). Em razão da falta de resposta às demandas contínuas por manutenção, o processo de deterioração foi intensificado, por se juntar às condicionantes físicas e sociais do local de sua inserção. Diversas modificações foram realizadas pela comunidade de fiéis,

de modo a manter o uso e a prática da fé na edificação. Todas as modificações, apesar de ser uma edificação tombada, foram feitas pelos próprios fiéis, de forma empírica, sem conhecimento técnico, e de acordo com as suas necessidades. Recorrente nos diálogos, as estruturas só se mantêm até os dias atuais, graças aos esforços comunitários, na realização de quermesses, festas, cantinas voluntárias, um trabalho árduo dos fiéis para conseguir manter o bem fisicamente.

Na primeira década do século XXI, o estado cogitou o “destombamento” estadual da igreja, por considerar que não possuía suas características coevas. Nesse contexto, a comunidade se mobilizou e demonstrou a importância da edificação no contexto local, para além das questões de materialidade artística-arquitetônica e chancela da autoria do projeto, perpassando o uso e profissão da fé, demonstrando a relação da comunidade com seu patrimônio. Nessa perspectiva, em 2010 inicia-se uma mobilização popular contrária ao possível e cogitado destombamento que conseguiu estabelecer contato com o órgão estadual de tutela e justificar a permanência do tombamento. A mobilização deu-se no ano de comemoração dos 50 anos da inauguração da Igreja de São Daniel. Nesse ano, diversas manifestações culturais foram organizadas pela igreja, além de esforços para uma possível restauração física do bem, confrontando a ideia de “destombamento”⁹ com seu potente significado local.

A valorização da “hóstia”, conforme é conhecida na região, como um patrimônio arquitetônico estadual e municipal, é um motivo de orgulho recorrente, reproduzido em discurso de diversos moradores. O tombamento é compreendido como um

9 Cabe ressaltar que existem poucos textos que analisam o “destombamento” de bens culturais. O Decreto-Lei n.º 2, de 11 de abril de 1969, que define os Bens Integrantes do Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado da Guanabara e institui medidas para a sua proteção, trata sobre o destombamento dos bens como competência do Conselho Estadual de Tombamento.

reconhecimento conferido pelos “outros”, isso é, o poder público e os especialistas, e é percebido pela comunidade como uma fonte de orgulho e distinção. Esse sentido de reconhecimento suplanta a valoração do espaço físico-arquitetônico construído, de modo a evidenciar as relações sociais e espaciais ali vivenciadas. O fato pode ser observado com a união dos favelados para recuperação do templo por meio de mutirão popular, em 1998.

LUGAR DE MEMÓRIA E SEUS VALORES ASSOCIADOS

A noção de memória construtiva, como ressalta Clifford (2008), desenvolve-se a partir da afirmação da memória local de um fato social que traz um sentido de integridade para os moradores, com base em suas próprias vivências. Diretamente ligada a um simbolismo, a igreja se configura como um ícone, alcançando o intangível para os moradores de Manguinhos. Expressa valor para a comunidade por meio da relação dos fiéis com o imaginário, unindo a memória à integridade do bem. Para tanto, a igreja é viva na memória, sendo compreendido o valor imaterial do bem, indo além do visível, material e físico. Assim é o patrimônio compreendido, como é visto pelos moradores.

Nessa perspectiva, Florêncio et al. (2014) compreende que, quando integradas às diversas dimensões da vida em sociedade, as experiências educativas se tornam mais efetivas, sendo percebidas nas práticas cotidianas. Portanto, em detrimento da estrita preservação material, em um processo de coisificação, “as políticas públicas na área deveriam associar continuamente os bens culturais e a vida cotidiana, como criação de símbolos e circulação de significados” (p. 21).

A valorização da relação entre territórios urbanos e seus patrimônios culturais, sugere a promoção de ações educativas de preservação e valorização desse patrimônio por meio de políticas

integradas. O estabelecimento de vínculos entre as políticas públicas de patrimônio e as de cultura, turismo, meio ambiente, educação, saúde, desenvolvimento urbano e outras áreas correlatas, favorece intercâmbios de práticas educativas, enriquecendo o processo pedagógico a elas inerente, conforme apontado por Florêncio et al. (2014). Por meio das políticas intersetoriais e da interdisciplinaridade é possível maior efetividade na participação social e na otimização de recursos, possibilitando novos caminhos para a gestão das cidades contemporâneas, sobretudo, no que tange à preservação do patrimônio cultural.

A participação é importante para a construção do significado sociocultural dos lugares (Viñas, 2010). Dessa forma, a Igreja de São Daniel, mesmo renegada pelos grupos oficiais, em determinado momento, e tendo sido objeto de proposta de destombamento, é compreendida pela comunidade como portadora de valores culturais que justificam a sua preservação material, não só como espaço arquitetônico, mas também como espaço litúrgico. Nas entrevistas realizadas com moradores da comunidade de Manguinhos e antigos fiéis se identifica alguns valores recorrentes, como de uso, simbolismo, coletivismo, social, identitário, histórico, cultural, artístico, arquitetônico etc. Muitos valores estão ligados à imaterialidade do patrimônio em detrimento da sua forma espacial-arquitetônica.

Considerando que uma das principais razões da preservação é a melhoria da qualidade de vida, a comunidade se torna a verdadeira responsável e guardiã de seus valores patrimoniais por meio da garantia do exercício da memória e da cidadania, não excetuando seu papel fundamental na conservação do bem.

ESTRATÉGIAS PARA PROMOÇÃO DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL EM TERRITÓRIOS DE CONFLITO

A Portaria IPHAN n.º 137/2016, estabelece atualmente as diretrizes da Educação Patrimonial no âmbito da instituição. Ressalta-se o conceito atual de educação patrimonial:

Art. 2.º. Para os efeitos desta Portaria, entende-se por Educação Patrimonial os processos educativos formais e não formais, construídos de forma coletiva e dialógica, que têm como foco o patrimônio cultural socialmente apropriado como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais, a fim de colaborar para seu reconhecimento, valorização e preservação.

Parágrafo único. Os processos educativos deverão primar pelo diálogo permanente entre os agentes sociais e pela participação efetiva das comunidades (IPHAN, 2016).

Nos processos participativos efetivos, no âmbito das ações de educação patrimonial, pode-se afirmar que:

É imprescindível que toda ação educativa assegure a participação da comunidade na formulação, implementação e execução das atividades propostas. O que se almeja é a construção coletiva do conhecimento, identificando a comunidade como produtora de saberes que reconhece suas referências culturais inseridas em contextos de significados associados à memória social do local (Florêncio et al., 2014).

Horta, Grunberg & Monteiro (1999) destacam o conhecimento crítico e a apropriação consciente pelas comunidades do seu patrimônio como fatores indispensáveis no processo de preservação sustentável dos respectivos bens, assim como no fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania. A ideia

de que “só se preserva o que se conhece” baseada na relação intrínseca entre conhecer e preservar, transformou a educação em um instrumento de mediação do estado com a sociedade desde a fundação do IPHAN. No entanto, hoje essa máxima não é absoluta. Preservamos o que nos é significativo ou o que nos afeta. As ações de educação patrimonial hoje contribuem para fortalecer identidades coletivas diversas.

Bortolozzi (2008) aponta a educação patrimonial como estratégia possível e importante nas propostas alternativas para um planejamento urbano associado à gestão territorial e à inserção social das comunidades. Dessa maneira, o patrimônio cultural pode revelar caminhos e potencialidades para requalificação local por meio de políticas participativas, que valorizem a cidadania.

A participação social, como direito constitucional, compreende as diversas formas que as forças sociais empenham para influenciar as formulações, execuções, fiscalizações e avaliações das políticas públicas. A Constituição Federal de 1988 (CF/1988), também conhecida como Constituição Cidadã, estabelece que a participação da sociedade nas políticas públicas é promovida por diferentes meios e pode ocorrer dentro das três esferas políticas: Executivo, Judiciário e Legislativo. No que tange ao patrimônio cultural, a participação social deve ser vista como um princípio constitucional, em que “o poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e outras formas de acautelamento e preservação” (CF, 1988, art. 216, § 1.º). A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade, conforme menciona o art. 5.º da Carta de Veneza (1964).

Como princípio constitucional, para Scifoni (2021), a participação social se torna um fundamento que deve orientar as práticas e políticas e resulta da própria definição do que é “Patrimônio Cultural”. Ainda para autora, os bens que fazem referência à

memória, à ação e à identidade dos grupos sociais, sendo suporte físico de memórias coletivas, devem ser, necessariamente e por princípio constitucional, identificados e protegidos sempre em diálogo com os grupos sociais. Essa participação passa pela capacidade de escuta, interlocução e, sobretudo, partilha de decisões. Significa considerar o ponto de vista dos moradores e principais usuários, os maiores interessados na preservação, em contraste à decisão unilateral do poder público, ratificada por meio de audiências públicas. Ou seja, a tarefa de proteger e promover o patrimônio cultural deve ser feita pelo poder público com a comunidade, em uma partilha de responsabilidades.

A elaboração de estratégias para a promoção da participação social pressupõe a apropriação e a resignificação de metodologias, técnicas e linguagens para o agenciamento de projetos e ações que desafiam a ordem dominante. A constituição da Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel Profeta (organizada em 2019) pode ser entendida como uma prática insurgente, que nasce de baixo para cima, em uma lógica e dinâmica que se constituem no processo mesmo da confrontação, desafiando a ordem urbana e preservacionista dominante em uma construção de alternativas possíveis, em que se luta para preservar e se preserva para lutar.

As abordagens participativas incorporam o conflito internamente e o mitigam, a fim de construir consensos ou, no mínimo, acordos. Em alguns modelos a participação consiste apenas na acomodação de interesses secundários sem questionar o fundamental e em outros a participação é o caminho que promove a inclusão e a cidadania, por meio do diálogo ou pela comunicação, ou ainda pela conquista de espaços políticos. No entanto, se esses processos estiverem inseridos no contexto institucional do poder público, a participação efetiva estará limitada.

A vivência em territórios de conflitos urbanos e desigualdade social produzem ideais próprios, nem sempre condizentes

com as normas e leis, e estão presentes na produção e reprodução dos espaços “invisibilizados”. O pertencimento a um lugar é importante no que tange a participação social, tornando-se tanto um meio como um fim, à proporção que gera estímulo a formas de relação baseadas na negociação e reciprocidade entre os diversos atores sociais e institucionais.

Uma reportagem televisada em outubro de 2019, solicitada pela Associação de Moradores, em Mangueiras, denunciava o abandono e descaso do estado com a Igreja de São Daniel Profeta.¹⁰ Nas palavras do presidente da Associação, “tombamento” seria sinônimo de obrigação do poder público em realizar a restauração do bem. Esse entendimento se encontra parcialmente equivocado, uma vez que o bem deve atender a sua função social, sem a perda do direito de propriedade. Após o tombamento, a pessoa (física ou jurídica) fica obrigada a uma série de realizações de fazer, não fazer e deixar que se faça, como, *v.g.*, manter o bem tombado nas condições estabelecidas, não danificar o bem, não realizar restaurações e reformas sem a prévia autorização do órgão competente, permitir a fiscalização do poder público, dentre outros. No entanto, quando comprovadamente faltarem ao proprietário ou ao possuidor os recursos necessários para reparações do bem, essas poderão ocorrer por conta do poder público, conforme Decreto-Lei n.º 2/1969.

Essa reportagem despertou a necessidade de esclarecimentos à comunidade sobre as funções e obrigações das partes, no qual “o Estado, por sua vez, tem o dever-poder de proteger o patrimônio cultural. Após o tombamento, reconhece-se que o bem tem um caráter social e público que deve ser protegido, não podendo, pois, o ente estatal ficar inerte nessa questão” (Duarte Junior, 2012, p. 8). Também, gerou uma maior mobilização

¹⁰ Veiculada no Bom Dia Rio, na *TV Globo*. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8009609/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

entre o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural e a Comissão de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro e de seu Interesse,¹¹ bem como impulsionou a constituição da Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel Profeta.

A partir dessa mobilização inicial, se somaram as instituições que atuam no território, como a Fundação Oswaldo Cruz, representada pela Casa de Oswaldo Cruz, o Docomomo, e o Centro Universitário Augusto Motta. A 1.ª Reunião Pública do grupo, intitulada “São Daniel Profeta - 60 anos: avanços, retrocessos e desafios”, foi realizada poucos dias após a veiculação da notícia. Como conquista, houve uma aproximação dessas instituições oferecendo suporte ao processo de autogestão e planejamento da comunidade de São Daniel na Assessoria Técnica da Comissão, composta de arquitetos e engenheiros voluntários.

Observa-se que a autogestão e o planejamento insurgente necessitam do suporte de assessorias técnicas com ênfase em ações de educação patrimonial, para a preservação, valorização e difusão de seus bens culturais, em um processo sustentável e emancipatório, tendo em vista uma estratégia de descolonização patrimonial, autorrepresentação e como ferramenta para o planejamento e desenvolvimento local.

Visando a ampliação da participação social no processo de tomadas de decisões, além de permitir o acompanhamento das atividades, foram realizadas oficinas e rodas de conversas, como estratégias fundamentais. A *I Oficina Comunitária: Memórias e narrativas da Igreja de São Daniel Profeta*, realizada em 24 de novembro de 2019, culminou na iniciativa de constituição de um

11 A comissão é responsável pela conservação e restauração dos bens culturais da igreja, além de realizar a integração com os demais atores envolvidos com a preservação do patrimônio cultural: IPHAN, INEPAC, IRPH e Ministério Público.

acervo fotográfico comunitário e uma linha do tempo histórica, marcando o início das atividades em comemoração aos 60 anos de inauguração do templo e lançamento do selo comemorativo. Esse selo teve por objetivo valorizar os 60 anos da igreja, tendo sido apropriado pela comunidade em suas atividades cotidianas e foi utilizado ao longo das demais ações e atividades até o ano vigente.

Figura 5. Selo comemorativo aos 60 anos de inauguração da Igreja de São Daniel e sua apropriação pela comunidade paroquial



Fonte: Gallo, 2021.

Aproximadamente 130 pessoas de diferentes idades, a maioria da comunidade de Manguinhos, participaram da missa de celebração dos 60 anos da igreja. A missa contou com a presença de representantes da Comissão de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro e de

seu Interesse, também da Caixa Econômica Federal. Para as atividades de construção de acervo coletivo iconográfico e construção de linha do tempo histórica, participaram 19 pessoas, entre mediadores e fiéis da Igreja de São Daniel Profeta e moradores de Manguinhos. As atividades tiveram grande importância para a comunidade de Manguinhos, sobretudo na mobilização social, uma vez que para realização da oficina, os próprios fiéis se responsabilizaram por grande parte da comunicação, organização do espaço etc.

Figura 6. Roda de conversas para construção da linha do tempo histórica e partilha dos acervos fotográficos pessoais



Fonte: Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel, 24 nov. 2019.

A peça gráfica para divulgação foi desenvolvida pela Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel Profeta e os cartazes impressos foram fixados nos principais pontos de circulação apontados pelos fiéis, selecionados por eles nas comunidades de Manguinhos e FIOCRUZ. Também foi realizada uma divulgação nas redes sociais e no *site* da Comissão de Preservação, seus parceiros e da Igreja de São Daniel Profeta, além de ampla divulgação via WhatsApp. A fim de mobilizar a comunidade na

divulgação e promover o engajamento prévio, foi elaborada uma carta-convite com distribuição aos fiéis por meio de sua comissão e, também, pelos Agentes Comunitários de Saúde (ACSs) do território, de modo integrado.

Na ocasião da missa de celebração, foram realizados batizados na pia batismal original da igreja, mesmo seu estado de conservação estando ruim, em um ato simbólico. Tanto a pia batismal, quanto um dos bancos originais, que estavam depositados em uma casa de atividades da igreja, foram ofertados no altar durante a missa pela recém-organizada Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel Profeta.

Figura 7. Oferta da pia batismal em momento do ofertório pela Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel e, na sequência, a bênção pelo padre Geraldo Natalino



Fonte: Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel Profeta, 24 nov. 2019.

Na construção do acervo coletivo iconográfico foram digitalizadas cerca de 20 fotos cedidas à comissão com legendas elaboradas pelos cedentes. A construção de uma linha do tempo, de forma linear e fixadas ao redor das paredes do templo, permitiu participações além do dia da oficina, pois no dia a dia da igreja outras pessoas puderem visualizar e contribuir com a atividade.

Figura 8. Parcela da linha do tempo histórica construída coletivamente e afixada na parede do templo



Fonte: Comissão de Preservação da Igreja de São Daniel, 24 nov. 2019.

A pandemia de Covid-19 impôs desafios ainda maiores para a participação social e o planejamento objetivando a restauração. Todas as atividades ocorridas entre os anos de 2020 e 2022 foram realizadas em formato virtual ou híbrido, conforme as recomendações sanitárias e com possibilidade de participação remota.

Ao longo do ano de 2021, ainda em situação de distanciamento social, foram realizadas rodas de conversa entre técnicos da Assessoria Técnica e a comunidade, objetivando criar caminhos possíveis para uma proposta de restauração do templo, para seguimento na fase orçamentária e de captação de recursos. Também, dando continuidade ao trabalho de educação patrimonial, se realizou a “Oficina de Poesia Popular” para interessados no processo de escrita poética/popular. A oficina focou

na valorização do patrimônio histórico-cultural e nas obras de Oscar Niemeyer, de maneira a envolver a comunidade de Mangueiros, da Igreja de São Daniel Profeta e os grupos de outros territórios invisibilizados.

Visando à maior adesão do público de Mangueiros, recorreu-se a suportes físicos de memória, além das mídias sociais, Instagram e Facebook, como estratégia de interação. Com o advento da internet, redes sociais e afins, os meios de comunicação se tornaram mais instantâneos e menos afetivos. Na contramão desse processo, foram desenvolvidos cartões postais com fotografias antigas da Igreja de São Daniel Profeta e distribuídos na comunidade. Miniaturas de São Daniel também foram desenvolvidas como parte da estratégia de comunicação por meio de suportes físicos, integrando as comemorações da Festa do Padroeiro de 2021, no mês de julho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O capítulo teve como intuito apresentar o processo de instalação da Igreja São Daniel Profeta na comunidade de Mangueiros e suas muitas apropriações ao longo do tempo. Os fatos atinentes à história da Igreja de São Daniel e seus vínculos socio-territoriais podem integrar a curadoria de uma futura exposição, auxiliando no processo de educação patrimonial, pertencimento e valorização.

Podemos verificar que os conflitos armados na comunidade não são o foco dos problemas, mas sim consequência de uma política de exclusão, fruto da ineficiência das ações do poder público nesse território. As ações construídas sob uma falsa ou limitada participação social, tendem a não resolver os problemas principais dos territórios. A cidadania é um direito constitucional que

deve ser assegurado em qualquer território, especialmente em territórios de conflitos urbanos e desigualdade social.

REFERÊNCIAS

Documentos – Leis e decretos

- BRASIL. *Constituição*. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal, 1988.
- BRASIL. *Decreto-Lei n.º 25*, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.
- ESTADO DA GUANABARA. *Decreto-Lei n.º 2*, de 11 de abril de 1969. Define os Bens Integrantes do Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado da Guanabara e institui medidas para a sua proteção.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Portaria n.º 137*, de 28 de abril de 2016. Estabelece diretrizes de Educação Patrimonial no âmbito do IPHAN e das Casas do Patrimônio.

Artigos e Títulos

- ACSELRAD, H. (org.). *Cartografias sociais e território*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008. (Coleção Território, ambiente e conflitos sociais; n.º 1).
- BORTOLOZZI, A. Patrimônio cultural em território urbanizado e a reconstrução das cidades contemporâneas: caminhos e possibilidades da educação patrimonial. In: Coloquio Internacional de Geocrítica, 10, 2008, Barcelona. *Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica: Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2008.

- CAUQUELIN, A. & MARCIONILO, M. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CLIFFORD, J. *Itinerários Transculturales*. España: Editorial Gedisa, 2008.
- DUARTE JUNIOR, R. C. F. A responsabilidade pela manutenção e restauração dos bens tombados. In: CONPEDI. (org.). *A responsabilidade pela manutenção e restauração dos bens tombados*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012, vol. XXI. pp. 13.119-40.
- FERNANDES, T. M. & COSTA, R. G. R. *História de Pessoas e Lugares: memórias das comunidades de Manguinhos*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2009.
- FLORÊNCIO, S. R. R. et al. *Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos*. Brasília: IPHAN, DAF/COGEDIP/CEDUC, 2014.
- GALLO, E. A. *Patrimônio em território invisibilizado: Igreja de São Daniel Profeta na favela de Manguinhos (RJ)*. Mestrado em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde – Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2021. 137 f.
- HARVEY, D. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HORTA, M. L. P.; GRUNBERG, E. & MONTEIRO, A. Q. *Guia básico de educação patrimonial*. Brasília: IPHAN, 1999.
- MARICATO, E. Autoconstrução, a arquitetura possível. In: MARICATO, Ermínia (org.). *A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1982.
- VIÑAS, S. M. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Espanha: Editorial Síntesis S. A., 2010.
- ROSSI, P. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. 5.^a ed. São Paulo: EDUSP, 2012.
- SCIFONI, S. Conhecer para preservar: uma ideia fora do tempo. *Revista CPC*, São Paulo, vol. 14, n.º esp. 17, pp. 14-31, 2019.

Jornais

- CANDIDA, S. Capela de Oscar Niemeyer une favelados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 108, n.º 151, p. 22, 6 set. 1998. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/245237>. Acesso em: 7 nov. 2020.
- D. ELBA SETTE Câmara diz porque retirou “via sacra”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 49, n.º 14.354, 14 jul. 1969. 1.º Caderno, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/66080>. Acesso em: 24 out. 2020.
- F. G. ARTES VISUAIS. Capela São Daniel feita por Niemeyer terá obras de Guignard e Aleijadinho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 70, n.º 264, p. 2, Caderno B, 10 nov. 1960.
- FERNANDES, H. Fatos e Rumores: Em primeira mão. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 107, n.º 32.119, 9 dez. 1960. 1.º Caderno, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/5005>. Acesso em: 24 out. 2020.
- INFORME JB: Guignard esquecido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 76, n.º 93, p. 10, 23 abr. 1966.
- INFORME JB: Via Sacra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 78, p. 10, 10 jul. 1968.
- MANGUINHOS: Igreja nasceu da vontade de seus moradores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 65, n.º 22.412, 30 abr. 1966. 1.º Caderno, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/71105>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- MAURÍCIO, J. Niemeyer e Guignard fizeram uma obra-prima de arte sacra. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 11, n.º 585, pp. 62-4, 6 jul. 1963. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/004120/51314>>. Acesso em: 24 out. 2020.
- MAURO, J. A inauguração da capela de São Daniel. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 10, n.º 462, p. 11, 29 nov. 1960a. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/386030/66780>>. Acesso em: 24 out. 2020.
- MAURO, J. Cinco notícias. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 10,

- n.º 464, p. 9, 1.º dez. 1960b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/386030/66808>>. Acesso em: 24 out. 2020.
- MAURO, J. Gente por aí. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 12, n.º 3.887, p. 3, 5 mar. 1963. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/386030/87454>>. Acesso em: 24 out. 2020.
- O CIRCO de moscou revive a idade de ouro do picadeiro. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 31, n.º 11.451, p. 2, 14 mar. 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/221961/per221961_1960_11451.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- PADRE defender via sacra de Guignard na pequena igreja. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 65, n.º 22.407, 24 abr. 1966. 1.º Caderno, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/70935>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- PODE vir abaixo igreja projetada por Niemeyer. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 8289, n.º 5, 21 ago. 1962.
- POLITIS, P. Pomona Politis Informa. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 33, n.º 12.194, p. 3, Caderno 2, 16 ago. 1962.
- PROFESSOR mineiro elogia o cuidado de D. Elba com a “Via Sacra” de Guignard. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 78, n.º 80, p. 5, 12 jul. 1968.
- PROGRAMA-CONVITE da festa do Padroeiro São Daniel. *A Cruz*, Rio de Janeiro, ano 14, n.º 2.503, p. 2, 25 jul. 1965. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/829706/14225>>. Acesso em: 24 out. 2020.
- SWANN, C. Via Sacra em Perigo. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 66, n.º 4, 23 abr. 1966.
- UMA VIDA melhor para os habitantes dos núcleos residenciais do Estado. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 2, 3 set. 1960. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- “VIA SACRA” de Guignard vai do Rio a B. Horizonte para Costa e Silva ver. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 77, n.º 163, p. 10, 12 out. 1967.

2.

**PLANOS DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA
PARA EDIFÍCIOS HISTÓRICOS:
UMA PROPOSTA PARA A IGREJA DA PENHA,
RIO DE JANEIRO**

Carla dos Santos Feltmann¹

Visível de diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro por situar-se no alto de uma rocha de mais de cem metros e, famosa por ter seu acesso por meio da escadaria de 382 degraus, dos quais 365 são talhados na própria rocha, a Igreja da Penha configura-se como marco na paisagem da zona norte. Abriga a festa religiosa mais antiga da

1 Arquiteta e urbanista. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), no qual defendeu a dissertação intitulada “Igreja da Penha: subsídios para o plano de conservação preventiva”, sob orientação da professora doutora Carla Maria Teixeira Coelho, em 2021. Contato: carlafeltmann@gmail.com

cidade e outros eventos religiosos e culturais, sendo de grande importância para a comunidade, local, católica ou não. Acumula, entre outros títulos, os de basílica e santuário, além de ser considerada por muitos como um dos berços do samba. Por tantas características marcantes, torna-se um dos pontos turísticos do subúrbio carioca.

A falta de conhecimento por parte de responsáveis, funcionários e usuários em relação a ações e cuidados adequados a serem implementados para sua conservação, contribuiu para que a edificação se deteriorasse ao longo do tempo.

Exemplo de arquitetura eclética, apresenta, atualmente, problemas de conservação — tais como infiltrações, ataque de xilófagos e rede elétrica fora das normas, além de outros problemas resultantes da escassez de verbas e da inexistência de estratégias de longo prazo para sua preservação.

A metodologia adotada contou com revisão bibliográfica no campo da conservação preventiva e exemplos práticos de elaboração de planos de conservação preventiva. Em relação ao objeto de estudo, realizou-se pesquisa documental e análises *in loco*, com o objetivo de subsidiar o desenvolvimento da caracterização da igreja e do sítio onde está localizada, assim como a análise dos danos presentes na edificação e na identificação de riscos. Foram mapeados os principais grupos de atores que interagem com a edificação e realizadas entrevistas semiestruturadas.

Com a revisão bibliográfica foi possível embasar as decisões tomadas no desenvolvimento do plano de conservação preventiva. A pesquisa histórica, feita por meio de pesquisas arquivísticas, bibliográficas e de fontes orais, possibilitou obter e sistematizar informações sobre a edificação, os acontecimentos que fazem parte de sua biografia, construção, intervenções anteriores e uso.

Para identificar os materiais construtivos e monitorar os processos de deterioração, foram realizadas análises *in loco* periódicas à igreja, possibilitando a reunião de dados que foram,

então, compilados e analisados, permitindo a correlação entre danos e seus respectivos agentes de deterioração, para, em seguida, propor medidas para a conservação preventiva.

Os atores que exercem influência sobre o bem e sua conservação foram mapeados (reitores da basílica, funcionários, voluntários, frequentadores, visitantes e moradores do bairro) e, em seguida, foram realizadas com eles, entrevistas semiestruturadas para levantar informações sobre a história e a percepção desses atores a respeito da igreja, esse processo foi avaliado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da FIOCRUZ.

Foram propostas diretrizes para a conservação preventiva, conservação programada e educação patrimonial para a Igreja da Penha a partir da sistematização e análise dos dados levantados.

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA: TEORIA E PRÁTICA

As vantagens da conservação em relação à restauração já podiam ser percebidas no século XIX, quando John Ruskin escrevia “cuide bem de seus monumentos e não precisará restaurá-los” (2008 [1849], pp. 81-2), reconhecendo a conservação como maneira de prolongar a vida dos monumentos. A isso, ele acrescentava que “algumas chapas de chumbo colocadas a tempo num telhado, algumas folhas secas e gravetos removidos a tempo de uma calha, salvarão tanto o telhado com as paredes da ruína” (pp. 81-2). De acordo com o autor, a restauração seria “a mais total destruição que um edifício pode sofrer” (p. 79) e deveria ser evitada a todo o custo.

Um século mais tarde, Cesare Brandi (2017) defendia que a obra de arte deveria condicionar a restauração, não ao contrário. Sendo necessário, antes de tudo, reconhecer a obra de arte como tal, ou seja, produto especial da atividade humana que

tem dupla polaridade: estética e histórica (p. 103), para só em seguida colocar em prática ações de restauração ou mesmo de prevenção.

Ainda segundo Brandi (2017), o dever de conservar e transmitir uma obra de arte (depois de reconhecida como tal) para gerações futuras faz-se imperativo, sendo necessário, a partir de então, adotar, de maneira preferível à restauração, a restauração preventiva — “tutela, remoção de perigos, asseguramento de condições favoráveis” (p. 99).

Esta abordagem — preventiva — é defendida desde os primeiros documentos internacionais sobre preservação de bens culturais. A Carta de Atenas (IPHAN, 1931, p. 1), ressalta a necessidade de adotar “manutenção regular e permanente, apropriada para assegurar a conservação dos edifícios”. A Carta de Veneza (ICOMOS, 1964), por sua vez, expõe que os monumentos são testemunhos vivos de tradições seculares e é necessário preservá-los para que possam ser transmitidos em plenitude e autenticidade às gerações futuras. Para sua conservação é preciso, antes de tudo, manutenção permanente.

O Preventive Conservation, Monitoring and Maintenance of Monuments and Sites (PRECOMOS), cátedra da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) no campo da preservação, possui o objetivo de realizar pesquisas na área de monitoramento e manutenção e promover a disseminação dos monumentos como estratégia de conservação preventiva, tornando-a sustentável tanto técnica quanto socialmente (Van Balen, 2011).

Segundo Carvalho (2015, p. 146), a definição para conservação preventiva aplicada a bens imóveis no âmbito do PRECOMOS é:

uma filosofia proativa que tem como objetivo garantir a longevidade do patrimônio construído. Contempla a adoção de medidas para mitigar riscos potenciais que constituam causas de deterioração futura, apropriadas ao contexto histórico e de uso do edifício, aliadas a um processo de documentação frequente e acessível que subsidie uma avaliação permanente de resultados.

É preciso compreender a edificação desde seu princípio: as técnicas usadas na sua construção, as alterações que ela sofreu ao longo do tempo e os efeitos delas, os possíveis danos que a afetaram e, finalmente, o seu estado atualmente (ICOMOS, 2003).

Os diagnósticos dos edifícios históricos, pelo passado complexo e pelas particularidades que possuem, necessitam de um sistema organizacional claro, possuindo semelhanças com a medicina. A mesma organização em etapas precisas utilizada na medicina é utilizada na conservação preventiva.

Essas etapas são anamnese ou caracterização, diagnóstico, terapia e controle e, correspondem, respectivamente, à pesquisa por informações relevantes sobre a história do edifício; a identificação das causas dos danos; a escolha da melhor medida corretiva, que deve atingir a causa e não o sintoma, e, ao controle da eficiência das intervenções (ICOMOS, 2003).

Para alcançar o melhor custo-benefício e o menor impacto na edificação utilizando o orçamento disponível de maneira racional, é normalmente necessário que as etapas, indicadas anteriormente, sejam repetidas em um processo iterativo (ICOMOS, 2003).

A trajetória da conservação preventiva no Brasil se iniciou na década de 1990. Uma das iniciativas mais expressivas do período foi o Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos (CPBA), cujo objetivo era “ampliar o conhecimento a preservação dos acervos documentais por meio de um programa de informação e intercâmbio” (Beck, 2001, s/p.).

Idealizado em 1994 por um grupo de pessoas preocupadas com a preservação dos acervos documentais brasileiros que percebiam a necessidade da elaboração de políticas continuadas de conservação preventiva, reconhecida como opção mais viável em termos de custos e de resultados (Beck, 2001).

A conservação preventiva era uma prática, até então, pouco difundida, considerou-se que seria necessário desenvolver um amplo processo de informação e conscientização sobre sua importância. Assim, além de identificar textos técnicos estrangeiros sobre temas prioritários para tradução, durante sua existência, o Projeto CPBA reuniu e disseminou em uma página da internet conhecimento atualizado sobre a preservação de documentos e registros em papel, som, filme, fotografia e meio digital (Beck, 2001).

Em 1997, o Projeto CPBA publicou uma seleção de 53 títulos sobre a conservação preventiva de livros e documentos, de filmes, fotografias e meios magnéticos. No mesmo ano, o Projeto iniciou o processo de difusão por meio de seminários organizados por todo o Brasil estimulando a prática da conservação preventiva nas instituições. Esse desdobramento é o mais importante resultado do Projeto CPBA (Beck, 2001).

Com mais de 130 eventos realizados em todo o país e somando mais de 6 mil pessoas envolvidas, o Projeto CPBA encerrou suas atividades em 2001 quando se encerraram também os apoios financeiros que recebia de diversas instituições internacionais (Beck, 2001).

A conservação preventiva conta com algumas experiências importantes no país, merecendo destaque as iniciativas da Fundação Casa de Rui Barbosa e da Fundação Oswaldo Cruz, ambas no Rio de Janeiro, e do Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI), em Recife.

A Fundação Casa de Rui Barbosa, primeiro museu-casa do Brasil, instituída em 1930, aplica desde o final da década de

1990 a conservação preventiva. De acordo com a experiência da instituição, é possível programar as intervenções necessárias e prevenir, ou até mesmo evitar, intervenções de grande porte; acompanhar o estado dos materiais constituintes da edificação, suas características técnicas e interação com o entorno; além de reduzir custos de manutenção ao evitar reparos de emergência (Fundação Casa de Rui Barbosa, 2020). A elaboração do plano para a Fundação Casa de Rui Barbosa contou com etapas de elaboração de diagnóstico de conservação, identificação de problemas e ações corretivas; elaboração de projetos executivos para essas intervenções; elaboração de plano de manutenção para evitar maior deterioração; treinamento da equipe de funcionários (Carvalho, s.d.).

Outro projeto brasileiro relevante para a pesquisa é o plano de conservação preventiva para o Pavilhão Mourisco da Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, edificação construída entre 1905 e 1918, em Manguinhos, Rio de Janeiro e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1981. A estrutura deste plano segue as orientações previstas na Política de Preservação e Gestão de Acervos Culturais das Ciências e da Saúde e conta com as etapas de caracterização, diagnóstico, avaliação de riscos e procedimentos/estratégias (FIOCRUZ, 2017).

Ainda em âmbito nacional tem-se o Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI), cuja missão é “desenvolver a consciência, o conhecimento e a prática social da conservação integrada do patrimônio cultural e ambiental nas cidades, dentro da perspectiva do desenvolvimento sustentável” (CECI, s.d., a). Entre seus objetivos estão a disseminação da conservação integrada e da proteção do patrimônio por meio de conferências, seminários e encontros; o desenvolvimento de teorias, métodos e instrumentos de planejamento além de

organização de um centro de documentação; e prestação de serviços à comunidade.

No contexto internacional destaca-se a iniciativa do Monumentenwacht, organização não governamental fundada na Holanda em 1973, com filial na Bélgica desde 1991, que visa a dar suporte aos responsáveis por edifícios históricos para prevenir deterioração por meio de inspeções e manutenção regulares. As informações coletadas a partir das inspeções permitem documentar, comparar e monitorar o estado dos edifícios, podendo ser usadas como ferramenta de gerenciamento que, em paralelo com a manutenção regular, pode prevenir graves danos, colaborar para a definição de orçamentos e evitar maiores gastos com restauração, mostrando-se, em longo prazo, mais barata do que intervenções emergenciais (Van Balen, 2011, pp. 1- 2).

A conservação preventiva deveria ser considerada a base de qualquer política de preservação, uma vez que, ao mitigar os riscos que afetam o patrimônio e minimizar a necessidade de intervenções de restauro, constitui-se um meio eficaz e econômico de preservar a integridade física dos bens culturais, cuja existência encontra-se ameaçada por numerosas situações de risco, desde exposição a agentes naturais até atos de vandalismo.

HISTÓRIA DA IGREJA DA PENHA

Na qualidade de fontes primárias, utilizaram-se livros de atas e relatórios da Irmandade que forneceram informações concretas sobre a história da Basílica que, de maneira geral, é repleta de fragmentos do passado e relatos orais.

No ano de 1613 (Prefeitura, 1990) o fidalgo português Baltazar de Abreu recebe uma doação de parte das terras onde hoje se encontra a Penha e os bairros vizinhos e que, na época, formavam a Fazenda Grande, uma sesmaria jesuítica.

De acordo com a tradição oral local, Baltazar tinha o costume de subir até o alto da pedra para observar sua plantação, quando foi surpreendido por uma cobra e, reconhecendo-se em uma situação de perigo, rogou pela proteção de Nossa Senhora. Em resposta aparece um lagarto que ataca a cobra e Baltazar aproveita a oportunidade para escapar.

Recuperado do susto, Baltazar reconhece que o lagarto apareceu por milagre com a intercessão de Nossa Senhora e manda construir no alto da pedra, em 1635, uma ermida para honrar Maria com o título de Senhora do Rosário, muito difundido naquele momento. Essa ermida

[...] era composta de um altar mor abobadado, tendo no trono a imagem de Nossa Senhora do Rosário. Construção em alvenaria com vinte palmos de circunferência, com a frente voltada para o mar, possuía uma pequena sacristia que continha uma urna, banquetas e outros objetos para realização do culto (Basílica, 1859-1876, s.p.).

Esta imagem de Nossa Senhora do Rosário, do século XVII, primeira imagem entronizada na ermida, encontra-se hoje na sacristia da igreja.

Figura 1. Altar-mor da ermida de 1935 e imagem de Nossa Senhora do Rosário. Encontra-se atualmente na sacristia da Basílica



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2021.

Na pequena comunidade local as notícias do milagre, obra de Nossa Senhora do Alto do Penhasco, espalharam-se rapidamente, foi provavelmente a partir daí que o título de Senhora do Rosário foi substituído por Senhora da Penha, sendo entronizada a imagem de Nossa Senhora da Penha de França, também do século XVII.

A devoção a Nossa Senhora da Penha de França data do século XV e é originária da região de Salamanca, na Espanha, onde, em uma serra chamada Penha de França, Simão Vela, residente de um convento franciscano na aldeia de Puy, França, encontrou, em 19 de maio de 1434, uma imagem de Nossa Senhora (Colunga, 1944).

No Brasil, esta devoção à Nossa Senhora da Penha, teve início em 1566, com a construção do Convento da Penha, na cidade Vila Velha, no Espírito Santo, trazida por Frei Pedro Palácios, de origem espanhola.

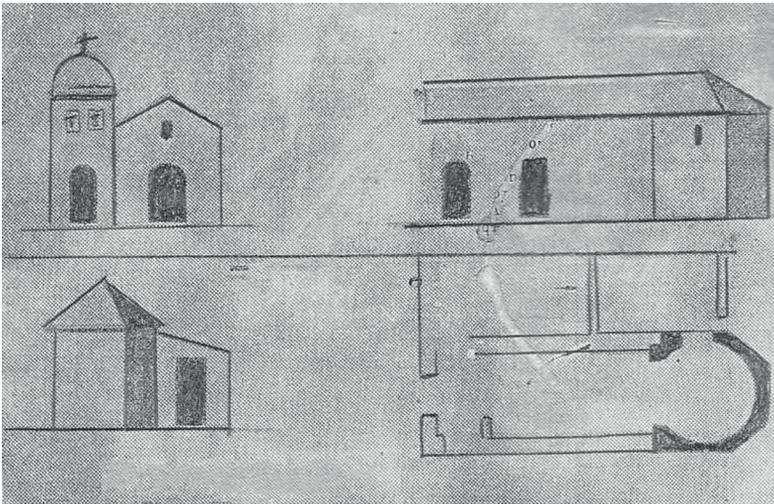
O Convento da Penha em Vila Vela, que também possui um milagre em sua história, foi fundado por Frei Pedro Palácios, irmão leigo da ordem dos franciscanos, de origem espanhola, que chegou na então capitania em 1558. A história local conta que certo dia desapareceu o painel de Nossa Senhora da Penha da capela de São Francisco, também fundada pelo Frei em 1562. Ele pôs-se a procurá-la nas matas ao redor da montanha, encontrando-a no alto da pedra, entre duas palmeiras. O Frei, então, recolocou o painel na capela de São Francisco, mas ele desapareceu mais duas vezes, aparecendo sempre no mesmo lugar. Frei Palácios reconheceu nesses sinais a vontade de Nossa Senhora em querer que se construísse uma capela no local indicado (Araújo, 1945). A construção de tal capela iniciou-se no ano de 1566, sendo concluída em 1570. O Convento, porém, foi fundado apenas em 1591 (Convento, 2020).

PRINCIPAIS INTERVENÇÕES

A primeira das intervenções pela qual a ermida dedicada à Nossa Senhora da Penha passou aconteceu em 1728, quando foi:

[...] acrescentando um arco cruzeiro para o lado da frente que acha para o mar 45 palmos de comprimento e 22 de largura, ficando desde então esse espaço considerado o corpo da igreja, contendo púlpito e coro que ficaria por cima da porta principal. Do lado direito da ermida existia uma meia água com 28 palmos de comprimento e 15 de largura que seria a sacristia tendo do lado esquerdo uma pequena porta e escada que dava ingresso ao púlpito [...] campanário que tinha do lado da frente da igreja com 2 pequenos sinos (Basílica, 1859-1876, s.p.).

Figura 2. Capela depois da reforma de 1728. Na imagem inferior, à direita, vê-se em destaque a ermida original



Fonte: *Jornal do Brasil*, 6 de outubro de 1926. Acervo da Basílica da Penha.

Essa primeira reforma foi feita pela Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha de França que, no mesmo ano de 1728 recebe, dos familiares do capitão Baltazar, a administração da igreja.

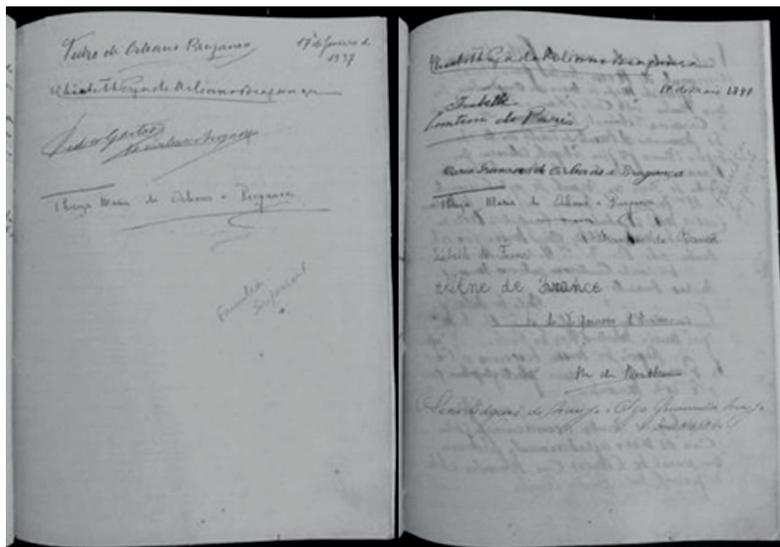
O grupo de fiéis que compunha a Irmandade era, de início, formado apenas por portugueses, uma vez que a comunidade portuguesa do bairro era de grande influência na região. Hoje, independente da nacionalidade, a Irmandade é formada por leigos participantes nas atividades da Basílica que completou, em 2019, 290 anos de existência.

Desde sua fundação em 1729 a Irmandade teve papel importante no desenvolvimento do bairro da Penha, doando o terreno para a construção da Estrada de Ferro do Norte (posteriormente Estrada de Ferro Leopoldina), o que facilitou o deslocamento dos romeiros (Martins, 2005).

O Museu da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha de França conta a história da instituição em aproximadamente 100 m² com uma exposição permanente que dispõe de livros de visitantes, fotografia, quadros, imagens sacras, entre outros. Em espaço contíguo encontra-se a exposição de ex-votos, em que objetos que representam uma graça alcançada são entregues à Igreja da Penha como forma de agradecimento. Dentre eles, diversas fotografias, objetos em cera (como casas e partes do corpo humano), fardas militares, vestidos de noiva e, até mesmo uma cruz em tamanho real que foi carregada por um fiel enquanto subia a escadaria.

O Livro de Visitantes do ano de 1888, em exposição no Museu da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha de França, mostra a visita da princesa Isabel e de seu marido, Conde d'Eu, quando o padre Ricardo Silva, abolicionista, era capelão. O casal imperial visitou a Igreja da Penha acompanhado de grande comitiva e renderam homenagens à Nossa Senhora da Penha, diz-se que para pedir bênçãos para uma resolução que seria efetivada poucos dias depois e mudaria a história do Brasil: a assinatura da Lei Áurea, que se deu em 13 de maio do mesmo ano e que aboliu a escravidão no Brasil (Martins, 2005).

Figura 3. Assinaturas de membros da família imperial
no Livro de Visitantes (1937 e 1940)



Fonte: Museu da Venerável Irmandade
de Nossa Senhora da Penha de França.

Também consta no mesmo livro uma carta de agradecimento enviada pela princesa Dona Esperanza ao Monsenhor Alves da Rocha, pároco da Igreja da Penha por volta dos anos de 1940, mostrando a relação próxima da Irmandade com a família imperial brasileira.

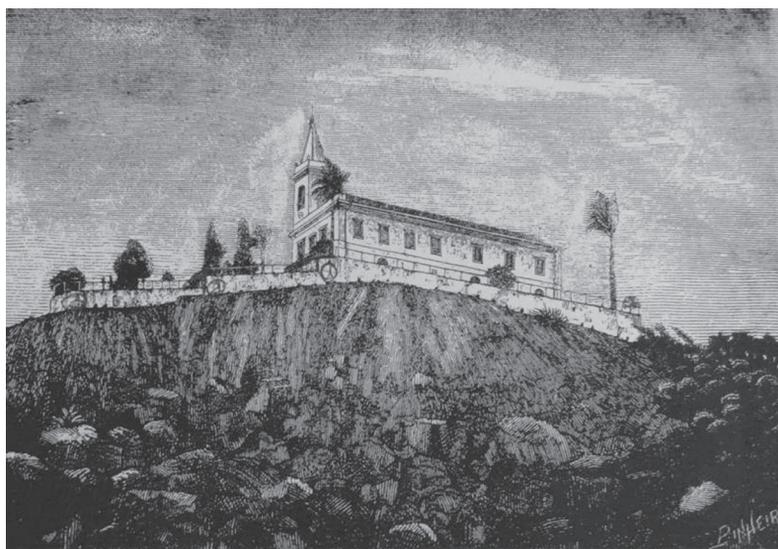
Além de membros da família imperial, a Igreja da Penha recebeu também a visita de outras personalidades importantes para a história da cidade, como os prefeitos Pereira Passos e Paulo de Frontin.

Em 1870 a Irmandade decide fazer uma nova reforma na igreja. Foi nesse período que *cavouqueiros* foram contratados para rebaixar, entre oito e dez palmos (Martins, 2005), o topo do rochedo, encontrando, na antiga sacristia, os restos mortais

de dois padres que ali serviram. Esses restos mortais foram trasladados para um lugar reservado à frente da igreja, onde permanecem até hoje.

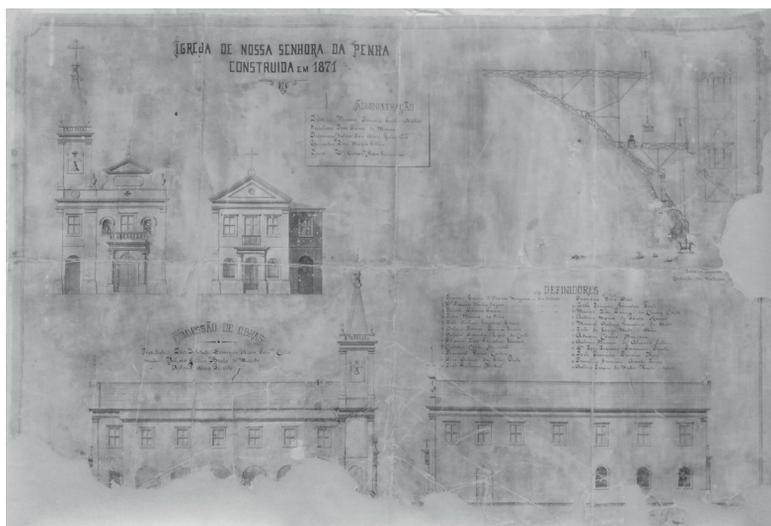
No ano seguinte a reforma era concluída e o edifício ficou com “apenas uma torre e um sobrado de um lado só, visto que tinham faltado recursos necessários para o término das obras” (Martins, 2005).

Figura 4. Igreja da Penha após as alterações de 1870, com apenas uma torre sineira e três diferentes níveis



Fonte: Livro Memórias Históricas do Rio de Janeiro, 1945.

Figura 5. Planta recentemente restaurada da reforma pela qual a Igreja da Penha passou em 1870



Fonte: Acervo da Basílica.

Por três décadas são realizadas apenas pequenas intervenções no interior da igreja, até a sua próxima grande reforma realizada entre os anos de 1900 e 1902, de responsabilidade do arquiteto Luiz Moraes Júnior (o mesmo responsável pelo projeto do Pavilhão Mourisco, símbolo da Fundação Oswaldo Cruz). Essa reforma contou com

[...] a construção de duas torres [sineiras] que lhe deu um ar mais pomposo, e as pirâmides em mármore branco e rosado finalizando campanário [...]

No cruzeiro a cruz de madeira foi substituída por uma de pedra de Lioz. Em cada lado da muralha foi colocada as urnas funerárias dos capelães encontrados na antiga sacristia (Cestari, s.d., s.p.).

De acordo com Costa & Andrade (2020), Moraes nasceu na cidade de Faro, capital da província do Algarve, em Portugal, no dia 30 de janeiro de 1867, graduou-se em engenharia ferroviária em Coimbra, Portugal e, em 1900, veio para o Brasil a convite do conterrâneo e então vigário geral da Igreja da Penha, padre Ricardo, para conduzir as obras de reconstrução e embelezamento externo da igreja. Já em 1907 foi novamente convidado para realizar obras em seu interior (Benchimol, 1990).

Em 1921 são construídos novos acréscimos: batistério, gabinete do capelão, confessionário e novo altar-mor. Em 1938 são acrescentados os terraços sobre o batistério e o gabinete do capelão (Prefeitura, 1938). De acordo com Cestari (s.d.) essas alterações fizeram que a igreja perdesse sua referência e sua expressão luso-brasileira.

Figura 6. Vista aérea da Igreja da Penha (2019)



Fonte: Acervo da Basílica.

Figura 7. Detalhe do terraço construído em 1938 onde é possível perceber o guarda corpo em apenas uma das portas



Fonte: Acervo da Basílica (2019).

Depois de mais de um século sem intervenções significativas, a Igreja da Penha agora se prepara para mais um marco em sua história: a primeira obra de restauro. Em entrevista, Jorge Astorga (2021), arquiteto responsável pelo desenvolvimento do projeto de restauração, explica que o primeiro passo foi o cadastro das medidas reais do edifício com a utilização de um *scanner laser*. Nos diagnósticos que se seguiram, de arquitetura, estrutura e instalações prediais, verificou-se que, de maneira geral, a igreja encontra-se em bom estado, com apenas alguns elementos mais deteriorados ou fora da norma. Depois de observadas as

demandas da Irmandade, foi feito um estudo preliminar e apresentado ao Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) durante visita técnica à igreja, chegando a um acordo. Seguiu-se, então, para o projeto básico e em seguida o projeto final.

Ainda segundo Astorga (2021), o mais interessante foi como propor acessibilidade à igreja, uma vez que, atualmente, os bondinhos garantem acesso a ela, mas é necessário descer uma escada para chegar aos sanitários e ao velário. Estudou-se a possibilidade da rampa, que seria muito longa, em seguida considerou-se uma nova parada do bondinho no nível dos sanitários, optando, finalmente, pelo uso de uma plataforma, mas onde colocá-la? Por fim, um lugar foi escolhido próximo aos bondinhos. Também para garantir acessibilidade, os sanitários foram remodelados. Já no velário, discutiu-se sobre o uso da vela eletrônica, optando, no final, pela tradicional.

PROTEÇÃO E TÍTULOS

Em 1990 o IRPH reconhece “a beleza e a importância religiosa, social e cultural do Santuário o coloca na categoria de monumento religioso, histórico e cultural da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro” (Prefeitura, 1990). Porém, em 1938, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) — atual IPHAN (), demonstrou interesse no tombamento da Igreja da Penha.

Na época, a Irmandade considerou o tombamento “descabido” (Basílica, 1936-1946, p. 12) e pediu sua impugnação com as seguintes justificativas:

Quanto, porém, à própria Igreja, basta considerar que, nos termos expressos e textuais do próprio Dec. [ilegível] 25, de Novembro de 1937, o patrimônio histórico e artístico nacional

compreende, unicamente, os “bens existentes no País, cuja conservação seja de interesse público quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

[...]

O Templo da Penha de construção recente, sem estilo arquitetônico, sem maior beleza, não se inclui nessa definição. O “interesse público” que pudesse haver na sua conservação, não resultaria em caso algum, de “Excepcional valor” de qualquer das quatro espécies indicadas.

Este tombamento pelo IRPH é apenas um dos títulos que a Igreja da Penha coleciona. Em 1935, o então o Papa Pio XI agrega a Igreja de Nossa Senhora da Penha de França à Sacrossanta e Patriarcal Basílica de Santa Maria Maior, em Roma.

Em 1941 o Cardeal Dom Sebastião Leme da Silveira Cintra inaugura, no terreno da igreja, o marco de construção da primeira Pontifícia Universidade Católica do Brasil (PUC/RJ), atualmente conhecido como Cruzeiro da Universidade.

O processo para elevação da igreja à categoria de Santuário foi iniciado em 1905 e, o título, concedido em 1966, os fiéis, porém, já se referiam à Igreja da Penha como Santuário muito antes disso. Esse título é concedido pelo Vaticano por reconhecer que uma igreja recebe, além dos moradores do bairro, fiéis em peregrinação vindos de todo o Brasil e do exterior.

Em 1981, a pedido do então Papa João Paulo II, em visita pelo Brasil, é elevada à categoria de Santuário Mariano Arquidiocesano.

Em 2016 recebe o título de Basílica Menor, agregada à Basílica de Santa Maria Maior, em Roma, quando sua importância arquitetônica e histórica, além da espiritual, é reconhecida pelo Vaticano (Cestari, s.d.).

Assim, a Igreja da Penha atualmente acumula os títulos de Basílica Santuário Arquidiocesano Mariano de Nossa Senhora

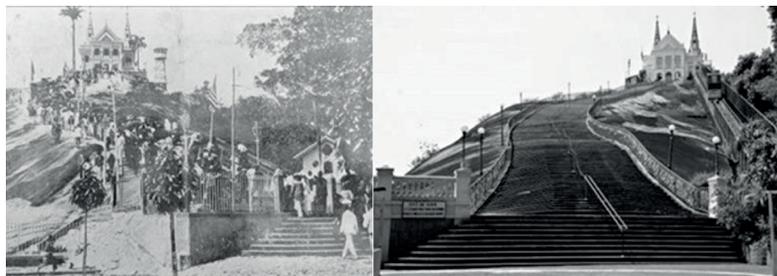
da Penha de França, agregada à Basílica de Santa Maria Maior de Roma.

A ESCADARIA DA PENHA

A icônica escadaria de acesso à igreja, constituída por 382 degraus dos 365 são talhados na própria pedra, possui duas versões para sua construção, ambas orais. A primeira diz que em 1728 a Irmandade teria mandado entalhar na própria pedra os 365 degraus para facilitar o acesso dos fiéis, até então feito por cordas. A segunda, mais conhecida entre os frequentadores da Basílica, conta que uma devota chamada Maria Barbosa mandou esculpir na rocha os 365 degraus como agradecimento pela graça recebida de ser mãe. Ela teria dado à luz ao seu filho em 1817 e, no ano seguinte, a construção teria sido iniciada, sendo concluída em 1819. Não foi possível até hoje encontrar documento que possa precisar a história da construção da escadaria.

Em 1913 a escadaria é alargada para acolher o número crescente de fiéis em peregrinação e, posteriormente, foram acrescentados 17 degraus totalizando 382.

Figura 8. Escadaria antes do alargamento, nos primeiros anos do século XX (esquerda). Escadaria depois do alargamento, 2019 (direita)



Fonte: Acervo da Basílica.

É uma tradição antiga subir a escadaria de joelhos, normalmente em agradecimento por alguma graça recebida. Até os dias de hoje é comum encontrar estes fiéis em devoção.

Atualmente, a famosa escadaria é palco do Desafio Escadaria da Penha, uma prova que já teve duas edições e contempla as categorias de corrida e caminhada em um percurso com diferentes distâncias que inclui subida e descida da escadaria além dar a volta ao redor da rocha por uma trilha no meio da mata.

PRÁTICAS SOCIAIS E CULTURAIS

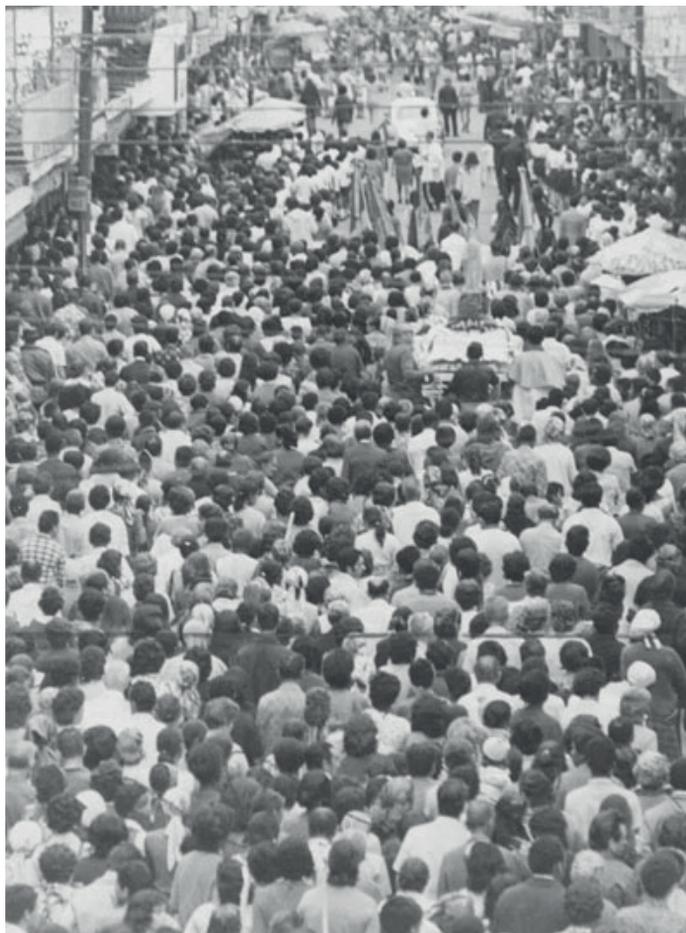
Na Igreja da Penha acontecem diversos eventos religiosos e culturais, o mais famoso desses é a Festa da Penha, que acontece todos os anos durante o mês de outubro e é considerada a “maior festa popular e religiosa da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro” (Cestari, s.d.) e “a segunda maior festa popular do Rio de Janeiro, Brasil, perdendo apenas para o carnaval” (Carmo, Bicalho & Miranda, 2017, p. 160).

Cestari (s.d., s.p.) descreve a Festa da Penha como uma

[...] festa tipicamente portuguesa [que] contava com as solenidades religiosas, bênção, confissões e batismos. Após os atos litúrgicos, davam-se início aos espetáculos musicais que, a princípio eram portugueses. Com o fim da escravidão houve uma miscigenação, e com o tempo chega a ser palco de disputa de sambas e marchinhas carnavalescas, com a presença de nomes consagrados da música popular brasileira. Foi na Penha que Sinhô e Donga lançam o primeiro samba carioca “Pelo Telefone”. Os romeiros após pagarem as promessas e louvar a Virgem, escolhiam árvores frondosas para o famoso piquenique, usavam colar de balas, saboreavam as roscas açucaradas, bebiam vinho

em chifre de boi, jogavam peteca e usavam os famosos broches com a imagem da Virgem.

Figura 9. Fiéis em procissão com a imagem de Nossa Senhora da Penha durante o encerramento a Festa da Penha. Novembro de 1972



Fonte: Jornal Correio da Manhã. Arquivo Nacional. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_ph/0/fot/04120/br_rjanrio_ph_0_fot_04120_d0017de0021.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2020.

O primeiro samba carioca, “Pelo Telefone”, foi lançado durante a Festa da Penha evidenciando a forte relação que sempre teve com o samba. “Pelo Telefone”, porém, não mencionava o bairro, a igreja ou mesmo a festa. O primeiro a fazer isso, inaugurando a categoria de “sambas da Penha” — sambas que falam da igreja em suas letras — foi José Luís de Moraes, o Caninha que, em 1918, usa sua ironia para falar da gripe espanhola e também da Penha:

A espanhola está aí
A espanhola está aí
A coisa não está brincadeira
Quem tiver medo de morrer
Não venha mais à Penha

Era na Festa da Penha que sambistas como Noel Rosa e compositores como Pixinguinha, Donga, Sinhô, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva, os “pais-de-samba”, “apresentavam e testavam as músicas que fariam sucesso quatro meses depois, agitando o carnaval” (Carmo, Bicalho & Miranda, 2017, p. 162).

Aquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na festa da Penha. A gente ficava tranquilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da Festa da Penha (Prazeres, 1966 apud Muniz, 1998, p. 60).

De acordo com Efege (2007, p. 24), ao mesmo tempo que se comia e bebia de maneira farta ao redor das mesas e barracas da Festa da Penha, lançavam-se os sambas que seriam cantados durante o próximo carnaval,

[...] o repertório musical carnavalesco tinha, assim, a sua pré-estreia no ambiente de uma festa religiosa e iniciava ali no longínquo subúrbio, a sua popularização para chegar aos dias ‘gordos’, inteiramente conhecidos em toda a cidade.

Também presentes na Festa da Penha estavam os “duelos musicais” entre compositores, pontos altos da festa (Carmo, Bicalho & Miranda, 2017, p. 162). Por causa desses “duelos”, a festa passou a ser considerada “um centro obrigatório de lançamento de música para o carnaval” (Tinhorão, 1975, p. 183). Segundo Carmo, Bicalho & Miranda (2017, p. 163), aquela primeira geração de sambistas criou o hábito de compor os seus sambas ao mesmo tempo que se preparavam para não “fazerem feio” na Festa da Penha.

A “morte musical” (Carmo, Bicalho & Miranda, 2017, p. 165) acontece na década de 1930, quando o rádio foi difundido e passou a ser o principal meio de divulgação da música popular. Ainda assim, a Penha continuou sendo lembrada na letra de diversas músicas. Segundo Magalhães (2007), a Penha aparece entre os bairros mais cantados da cidade: “Copacabana, Ipanema, Vila Isabel, Estácio, Mangueira, sem falar em Madureira. A surpresa viria ao ser anunciado o bairro da Penha, entre os mais cantados”.

Com o passar dos anos, o público da Festa da Penha foi diminuindo perdendo espaço para o tráfico de drogas, que cresceu, principalmente a partir dos anos 1990. Contudo, ela continuou acontecendo nas ruas e avenidas próximas e, posteriormente, apenas na ladeira da Penha. Com o aumento da violência gerado pelo tráfico de drogas, a Festa da Penha perde espaço e características de festa religiosa, passando, na década de 1990, a ser apenas uma festa de rua.

Nos anos de 2010, o estado implanta a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) – Vila Cruzeiro (localizada no morro da

Merendiba), diminuindo parcialmente a criminalidade e os conflitos armados e devolvendo ao bairro parte de sua tranquilidade. A Igreja da Penha deixa de ser “mirante do tráfico” (Carneiro, 2010), a Festa da Penha volta a crescer e retorna às raízes de festa religiosa tipicamente portuguesa, resgata-se o lugar de memória que habita as lembranças de diversos grupos, novas tradições são criadas e as antigas retornam.

Figura 10. Procissão de encerramento da 384.ª Festa da Penha, comemorada no ano de 2019



Fonte: Acervo da Basílica.

No ano de 2020 os eventos religiosos e culturais foram suspensos por causa da pandemia causada pelo novo coronavírus. A função social exercida pela igreja, no entanto, ganhou destaque. A arrecadação de alimentos aumentou e cestas básicas e pães foram distribuídos para outras comunidades além daquelas regularmente assistidas pela Basílica.

DIRETRIZES PARA A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Com a intenção de orientar os responsáveis pela manutenção da Basílica a respeito dos procedimentos ideais para sua conservação, evitando assim maior desgaste da edificação; promovê-la como bem cultural e ponto turístico do subúrbio carioca; sensibilizar a população local e os visitantes sobre a importância do patrimônio cultural e promover atividades que possam melhorar a qualidade de vida da população local, foram sugeridas diretrizes gerais a serem incorporadas ao plano de conservação preventiva.

Foram utilizados como referência para essas diretrizes gerais o Guia de Boas Práticas em Conservação Preventiva (HeritageCARE, 2019), o Manual de Conservação Preventiva para Edificações (Kluppel & Cabral, 2000) e Madeira: Uso e Conservação (Gonzaga, 2006).

Para sistematizar a execução destas adequações, elas foram separadas de acordo com sua prioridade: alta (adequação às respectivas normas vigentes prevenindo riscos para o usuário e para o edifício, devendo ser implementadas em até um ano); média (aquelas capazes de melhorar significativamente o funcionamento da Basílica, mas que não são de vital importância, devendo ser implementadas em até cinco anos); e baixa (itens que trarão algum benefício para a Basílica, porém, não são fundamentais para seu funcionamento, devendo ser implementadas nos próximos dez anos). Alguns exemplos estão descritos a seguir.

PRIORIDADE ALTA

- Recuperar as instalações elétricas e adequá-las às normas vigentes para diminuir o risco de incêndio e curto-circuito. Solicitar que a RIOLUZ remova a fiação

elétrica que divide espaço com a tubulação de águas pluviais, proporcionando local e passagem adequado.

- Rever o sistema de proteção contra descargas atmosféricas (SPDA). A Basílica, por ser o ponto mais alto da região, recebe grande volume de descargas atmosféricas, danificando equipamentos.
- Recuperar as escadas e lajes de acesso às torres sineiras e instalar nova porta para o alçapão de acesso à cobertura, garantindo a estanqueidade dele e evitando novos danos estruturais pela ação da água das chuvas.
- Quanto ao combate a incêndio, no momento conta-se apenas com a presença de extintores para o combate ao fogo, sendo necessário desenvolver e instalar sistema de detecção e combate a incêndio, desenvolver plano de segurança contra incêndio e pânico e promover formação e treinamento periódico de brigada de incêndio para os funcionários.

PRIORIDADE MÉDIA

- Desenvolver e instalar circuito fechado de TV (CFTV) para monitorar as dependências da edificação, aumentando assim a segurança para usuários, edificação e acervo.
- Desenvolver plano de conservação contemplando, além da edificação, o complexo como um todo, dando especial atenção à escadaria, por esse ser um elemento de destaque do complexo.
- Para melhor atender aos fiéis e turistas, aplicar as normas vigentes de acessibilidade à edificação.

- Contratar profissionais especializados para restaurar todo o estuque que compõe o forro da nave, inclusive os lustres e seus sistemas de roldanas.

PRIORIDADE BAIXA

- Aprimoramento do sistema de som para reproduzir com maior qualidade as missas, músicas católicas, orações e mensagens do reitor que já fazem parte da rotina do bairro. Esse aprimoramento permitirá também que o ambiente católico seja reproduzido durante o horário de funcionamento da Basílica para que os visitantes possam desfrutar de um local propício para a oração.
- Preencher as lacunas das pedras que compõem o embasamento exterior, do mármore que compõe o embasamento no interior e do piso no interior da nave com material compatível.
- Refazer e instalar as balaustradas de mármore (presbitério) e madeira (nave) e recolocar o portão de ferro que dava acesso ao presbitério para que a configuração do interior se aproxime mais daquela existente no momento do tombamento.

DIRETRIZES GERAIS PARA A EDIFICAÇÃO

- Para evitar que o edifício sofra maiores desgastes até a conclusão das obras de restauração e o desenvolvimento e a implementação do plano de conservação preventiva, sugere-se uma série de diretrizes para a manutenção do edifício partindo da avaliação das práticas existentes na igreja atualmente e propondo melhorias.

- Manter as inspeções periódicas à cobertura (sobretudo antes do período de chuvas e depois de fortes tempestades) para verificar a presença de telhas faltantes ou danificadas, de vegetação e de outros detritos que possam obstruir as calhas, além do estado de conservação delas.
- Sob a cobertura, é preciso verificar a existência de ninhos de aves ou outros animais e insetos e providenciar sua remoção e limpeza do local. É necessário que o funcionário responsável por essa atividade conheça o local para evitar uma queda ao pisar sobre o forro. Verificar também e remover, quando possível (por ser local muito alto e de difícil acesso ou porque no momento da inspeção já existem ovos ou filhotes nos ninhos), os ninhos de aves (em geral urubus) nas torres sineiras.
- Verificar também a existência de ninhos nas sancas do forro em gesso no exterior da edificação. As fezes dos pássaros podem manchar a pintura.
- É bom ressaltar a necessidade de uso de máscara pelo funcionário responsável pela limpeza desses lugares uma vez que fezes de animais e insetos podem ser prejudiciais à saúde.
- Observar as trincas e rachaduras existentes nas paredes para verificar se há evolução delas. No caso de edifícios históricos, o solo já se encontra assentado, porém mudanças no ambiente ao redor do edifício (como obras, tráfego intenso de veículos) podem acarretar novo assentamento do solo.
- Diversos pisos em madeira apresentam perda de camada protetiva, sendo necessário remover os resíduos existentes e aplicar nova camada para proteção e maior durabilidade do piso.
- Quanto aos forros em madeira, remover as peças degradadas que não possam ser reaproveitadas, substituir por

novas com as mesmas características, tratar todo o forro existente para aumentar a resistência à água e aplicar nova camada de pintura.

- Evitar a substituição de elementos faltantes, reformas e acréscimos sem critério para que não haja descaracterização do edifício.
- Evitar a utilização de materiais abrasivos para a limpeza, dando preferência, de acordo com a situação, a panos secos, ou panos umedecidos, ou detergentes neutros, ou solventes específicos.
- A Basílica da Penha é um ponto turístico que recebe diversos visitantes, entende-se, portanto, a necessidade de sinalização. Deve-se preferir a utilização de totens apoiados no piso, evitando o uso de adesivos, pois eles deixam resíduos sobre a superfície que, muitas vezes, são difíceis de remover, necessitando de solvente específico. No caso dos locais onde já foi utilizado adesivo para a sinalização, removê-lo, bem como seus resíduos, com solvente específico.
- Repintar a edificação como um todo para eliminar as diversas manchas existentes. Posteriormente, apenas manter a pintura. Remover, pelo menos em parte, a camada de pintura lisa que se encontra sobre a pintura decorativa no presbitério.
- A existência de vegetação nas fachadas costuma estar relacionada à presença de umidade (infiltração). Remover a vegetação existente nas fachadas e verificar a existência de umidade nessas regiões.
- Verificar o aparecimento de novas lacunas no embasamento em pedra do exterior, em mármore do interior e no piso também em mármore do interior da nave.

- Verificar a estanqueidade das esquadrias antes e depois das chuvas. Substituir vidros quebrados quando necessário.
- Promover, diariamente, a limpeza e remoção dos insetos que são atraídos pela luz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pesquisar a história da Igreja da Penha em fontes primárias — atas de reunião, livros de tombo, livros de contas etc., pertencentes à Venerável Irmandade — percebe-se uma série de detalhes que a tornam ainda mais rica.

Diante da importância da Igreja da Penha e da situação precária atual, faz-se imperativa a definição de estratégias para conservação e restauro. Reconhecendo a necessidade de um processo de sensibilização de membros da administração, funcionários, voluntários e visitantes sobre a importância da igreja e sua promoção como bem cultural, e com a intenção de melhor instruí-los a respeito de formas adequadas de utilização do espaço, esse trabalho reúne subsídios para um plano de conservação preventiva a ser aplicado visando evitar maiores desgastes na edificação e garantir a sua conservação em longo prazo, até mesmo após as obras de restauro, para maior durabilidade das intervenções.

Atualmente a Venerável Irmandade compreende a importância da Igreja da Penha e de sua manutenção, avançando nessa direção ao contratar empresa especializada para desenvolver o projeto de restauro que, espera-se, possa ser implementado em breve.

A pesquisa realizada contribuiu para uma maior compreensão sobre a história do conjunto onde está inserida a igreja e das práticas sociais e culturais realizadas nesses espaços, suas características construtivas, o contexto em que está inserida e os

valores atribuídos na contemporaneidade pelos diferentes atores. A partir da elaboração do diagnóstico de conservação foi possível identificar suas principais vulnerabilidades e elaborar uma lista abrangente dos riscos. A partir disso serão propostas estratégias de curto, médio e longo prazos para garantir a preservação da igreja com foco na prevenção de danos, bem como uma programação das atividades rotineiras de conservação a serem realizadas pela equipe local de manutenção com o apoio de voluntários.

A Igreja da Penha é um lugar de muita devoção, diversos são os relatos de milagres e as demonstrações de fé. O amor pela Igreja da Penha e pela Igreja Católica como um todo, e a devoção mariana transparecem em cada ação: no voluntariado, na subida da escadaria, nas missas, nas festas. Fica claro que a Igreja da Penha é a casa da comunidade que a frequenta e que essa comunidade é uma família.

Ao observar esta relação do usuário com a igreja percebe-se que aquilo que se encontra deteriorado não chegou nesse estágio por descaso, mas por falta de verba e conhecimento.

Espera-se que este trabalho seja útil para a administração da Igreja da Penha e que dê frutos para os fiéis que a visitam.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, J. S. A. P. *Memórias Históricas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, 1945.
- ASTORGA, J. *Entrevista concedida a Carla dos Santos Feltmann*. Rio de Janeiro, mai. 2021.
- BASÍLICA Santuário Mariano Arquidiocesano de Nossa Senhora da Penha de França. *Livro de Atas de Mesas Ordinárias e Termos de Eleição*, 1859-1876.
- BASÍLICA Santuário Mariano Arquidiocesano de Nossa Senhora da Penha de França. *Livro de Atas de Mesas Ordinárias e Termos de Eleição*, 1936-1946.

- BECK, I. *Associação de Arquivistas de São Paulo*. 2001. Disponível em: <<https://arqsp.org.br/cpba/>>. Acesso em: 19 fev. 2022.
- BENCHIMOL, J. L. *Manguinhos do sonho à vida: a ciência na belle époque*. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ, 1990.
- BRANDI, C. *Teoria da Restauração*. 4.^a ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.
- CARMO, R.; BICALHO, E. B. & MIRANDA, M. G. A Festa da Penha e o samba: patrimônios do Rio de Janeiro. *Revista Augustos*, n.º 22, vol. 44, p. 160-174, 2017.
- CARNEIRO, J. D. Em Igreja histórica próxima ao conflito, Padre reza missas normalmente. *Estadão*. 2010. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,em-igreja-historica-proxima-ao-conflito-padre-reza-missas-normalmente,646236>>. Acesso em: 28 mai. 2020.
- CARVALHO, C. S. R. Conservação preventiva de edifícios e sítios históricos: pesquisa e prática. *Revista CPC*, São Paulo, n.º 18, pp. 141-53, 2015.
- CARVALHO, C. S. R. *O projeto de conservação preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, s.d. (mimeo).
- CECI. Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada. *A Instituição*. Disponível em: <<http://www.ceci-br.org/ceci/br/ceci.html>>. Acesso em: set. 2021.
- CECI. Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada. Acompanhamento de obras. Disponível em: <<http://www.ceci-br.org/obras/penha.htm>>. Acesso em: set. 2021.
- CESTARI, J. *História da Igreja da Penha. Documento interno*. Rio de Janeiro, s.d. (mimeo).
- COLUNGA, Pe. A. *Nuestra Señora de Peña de Francia*. Salamanca: Imprenta Cervantes, 1944.
- CONVENTO DA PENHA. *454 anos de história*. 2020. Disponível em: <<https://conventodapenha.org.br/historico/>>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- COSTA, R. G. R. & ANDRADE, I. Pavilhão Mourisco no contexto

- do ecletismo carioca. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos. História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, n.º 2, vol. 27, 2020.
- EFEGÊ, J. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007
- FIOCRUZ. Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz. *Política de Preservação e Gestão de Acervos Culturais das Ciências e da Saúde*. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/handle/icict/15276/Politica_preservacao_gestao_acervos_coc.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 12 dez. 2019.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Plano de Conservação preventiva*. 2020. Disponível em: <http://casaruibarbosa.gov.br/conservacaopreventiva/interna.php?ID_S=16>. Acesso em: 26 mai. 2020.
- GONZAGA, A. L. *Madeira: Uso e Conservação*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. (Cadernos Técnicos. vol. 6).
- HERITAGECARE. *Guia de Boas Práticas em Conservação Preventiva*. Espanha; França; Portugal: Interreg-Sudoe/FEDER, 2019.
- ICOMOS. International Council on Monument and Sites. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter). 1964. Disponível em: <https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf.>. Acesso em: 15 out. 2019.
- ICOMOS. International Council on Monument and Sites. Charter Principles for the analysis, conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage. Ratified by the ICOMOS 14th General Assembly, in Victoria Falls, Zimbabwe, october 2003. Disponível em: <https://www.icomos.org/en/about-the-centre/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/165-icomos-charter-principles-for-the-analysis-conservation-and-structural-restoration-of-architectural-heritage>. Acesso em: 15 out. 2019.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Carta de Atenas*. 1931. Disponível em: <http://portal.iphan.

- gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2020.
- KLUPPEL, G. & CABRAL, M. *Manual de conservação preventiva para edificações*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Programa Monumenta, 2000.
- MAGALHÃES, L. C. Memória da Folia: uma festa carioca muito maior que o carnaval. *Jornal O Dia*, 13-11-2007.
- MARTINS, M. A. Histórico do Santuário – parte 1. *Revista Santuário*, n.º 1, mai. 2005.
- MORAES, O. J. L. *Gripe espanhola*. Rio de Janeiro, 1918.
- MUNIZ, S. *Samba, o dono do corpo*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL. *Diretoria de Fiscalização de Obras e Instalações. Modificação da fachada da Igreja de N. S. da Penha*. Brasília, 1938.
- PREFEITURA da Cidade do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Patrimônio Cultural. Divisão de Cadastro e Pesquisa. *Cadastro de Bens móveis com Valor Individual*. 1990. Disponível em: <http://www.age.fazenda.rj.gov.br/age/faces/oracle/webcenter/portalapp/pages/navigation-renderer.jspx?_afLoop=138557758666844640&&datasource=UCM-Server%23dDocName%3AWCC206844&_adf.ctrl-state=f2b-tr68ew_9>. Acesso em: 22 jan. 2020.
- RUSKIN, J. *A lâmpada da memória*. Trad. Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- TINHORÃO, J. R. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- VAN BALEN, K. Preventive Conservation in the International context of the PRECOM3OS network. In: *International Conference on Preventive Conservation of Architectural Heritage*, 2011, Nanjing, China. Proceedings... China: Southeast University Press, 2011, pp. 1-13.

3.

**A PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA GESTÃO
SUSTENTÁVEL DO PATRIMÔNIO CULTURAL:
UM ESTUDO SOBRE O PLANO
DE REQUALIFICAÇÃO DO NÚCLEO
ARQUITETÔNICO HISTÓRICO
DE MANGUINHOS (NAHM)**

Roberta dos Santos de Almeida¹

1 Arquiteta e urbanista. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), no qual defendeu a dissertação intitulada *A participação social na gestão sustentável do patrimônio cultural: um estudo sobre o Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Mangueiros (NAHM/FIOCRUZ)*, sob orientação do professor doutor Marcos José de Araújo Pinheiro, em 2021. A pesquisa contou com a bolsa institucional concedida pelo Programa de Incentivo ao Desenvolvimento Institucional (PIDI) da Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Contato: arq. robertasantos@gmail.com.

O presente capítulo adota como base os conceitos de cultura, conservação integrada e sustentabilidade a fim de subsidiar o debate sobre a importância da participação social para a promoção da gestão sustentável do patrimônio cultural. Integra como objeto de estudo o Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM), em fase de implementação pela Casa de Oswaldo Cruz (COC), unidade técnico-científica da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), e parte dos resultados e reflexões realizados ao longo de um curso de mestrado (2019-2021). A metodologia de pesquisa adotada foi sistematizada a partir do manual do Rehabimed, uma rede interdisciplinar do Mediterrâneo que opera por meio dos conceitos da sustentabilidade, e incluiu, além de etapas de levantamento bibliográfico, a elaboração de um diagnóstico social com o objetivo de compreender o cenário de colaboração e participação no contexto desse Plano. Por fim, busca refletir sobre a relação que os grupos do território demonstraram estabelecer com os espaços histórico-culturais do NAHM.

A IMPORTÂNCIA DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL

A ampliação das noções de patrimônio e cultura nos últimos anos, compreendendo a diversidade humana e a relação entre o homem e o ambiente que o cerca, levou a um aumento da demanda por participação social e sua reivindicação por diversos grupos, resultando no seu entendimento como “direitos culturais”. Historicamente, esses direitos foram inaugurados pela Declaração Universal dos Direitos do Homem da Organização das Nações Unidas (ONU, 1948) e consolidados nos processos de gestão patrimonial e nas políticas de preservação, principalmente, com a publicação da Declaração de Amsterdã (1975) onde se lê que “uma política de conservação implica também a

integração do patrimônio na vida social” (Conselho da Europa, 1975, p. 6). Hoje, os direitos culturais podem ser compreendidos como exercício de cidadania e defendidos como parte indissociável e interdependente dos direitos humanos (UNESCO, art. 5.º, 2002).

No Brasil, a demanda por participação social em contexto político ganhou força a partir do período da redemocratização, na década de 1980, com as numerosas discussões e manifestações pelos diversos direitos violados ao longo do período de ditadura militar. Esse cenário culminou na difusão e na consolidação da participação social e da democratização dos direitos humanos e culturais, chancelados na Constituição Brasileira de 1988, e colaborou para promover a compreensão ampliada dos conceitos de cultura e saúde (Santos & Pinheiro, 2020).

Importante, nesse ponto, trazer o tema da saúde, ainda que brevemente, pois o acesso à cultura é considerado um dos fatores que influenciam a ocorrência de problemas de saúde e que interferem no bem-estar e nas condições de vida da população, sendo assim um dos determinantes sociais de saúde (DSS). Entende-se que a cultura é um dos condicionantes, dentre os sociais, econômicos, psicológicos, étnico/raciais e comportamentais, que auxiliam na promoção da saúde e da qualidade de vida, e que contribuem para a diminuição das iniquidades sociais (Buss & Pellegrini, 2007).

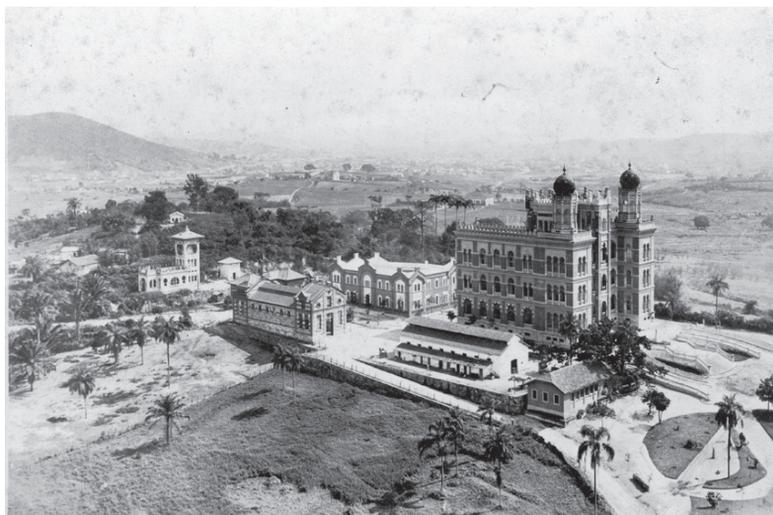
De maneira complementar, observa-se que o conceito de sustentabilidade também se desenvolve a partir dos sujeitos e da importância da participação social. A sua compreensão é produto de uma construção social permanente e complexa, fruto de múltiplos debates em tempos e com base em vivências diversas, em escala local, regional, nacional e mundial. Instituições e governos, em responsabilidade compartilhada com os cidadãos, buscam construir agendas e políticas para desenvolver boas práticas a fim de atender às necessidades e aspirações humanas

das gerações presentes sem comprometer os recursos e o ambiente para as futuras gerações. Ao associar o conceito de sustentabilidade ao patrimônio, Acselrad (1999) refere-se aos valores e à identidade construídos ao longo do tempo, em que os valores atribuídos ao bem pelos diversos grupos da sociedade, estabelecendo diferentes relações e apropriações, podem constituir um ponto central para a gestão sustentável do patrimônio.

CASO DE ESTUDO: NÚCLEO ARQUITETÔNICO HISTÓRICO DE MANGUINHOS

O NAHM, faz parte do *campus* Manguinhos da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ - Rio de Janeiro) e sua vocação está orientada ao apoio às atividades científicas, socioculturais, educativas e administrativas da instituição. É formado por um conjunto de edificações e jardins históricos que incorporam o estilo eclético, idealizado pelo cientista brasileiro Oswaldo Cruz e projetado pelo arquiteto português Luiz Moraes Júnior no início do século XX. Fazem parte do conjunto original os seguintes edifícios: Pavilhão Mourisco (1905-1918), Pavilhão da Peste (1904-1905), Cavalariça (1904), Pavilhão Figueiredo Vasconcelos, também conhecido como Quinino (1919-1921), Casa de Chá (c. 1905) e o seu anexo (c. 1920), Pombal (1904), assim como as áreas verdes e jardins da Praça Pasteur e do Caminho Oswaldo Cruz. Atualmente, a FIOCRUZ também possui outro núcleo arquitetônico histórico em seu sítio, o qual integra exemplares da arquitetura moderna, construídos entre as décadas de 1940 e 1950.

Figura 1. Foto histórica do NAHM (sem data)



Fonte: Acervo COC.

Esse conjunto conforma uma área de preservação com valores históricos e culturais reconhecidos pela sociedade civil e chancelada pelos órgãos de proteção ao patrimônio cultural nacional, estadual e municipal — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) e Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH). Sua gestão integra diferentes políticas de âmbito institucional com o intuito de preservar, valorizar e compartilhar esse patrimônio cultural com a sociedade, concentradas, especialmente, na unidade técnico-administrativa COC, dedicada à valorização da memória da FIOCRUZ e às atividades de pesquisa, ensino, documentação e divulgação da história da saúde pública e das ciências biomédicas no Brasil.

As edificações integradas ao NAHM, ademais de serem ocupadas por atividades administrativas e técnicas, também

fazem parte do circuito de visitação do Museu da Vida Fiocruz² e, em 2014, passaram a integrar um plano de requalificação. Entende-se por requalificação uma estratégia de preservação e valorização do patrimônio cultural que se desenvolve com base em propostas de reorganização dos usos atuais e de novos usos adaptados ao bem. O Plano de Requalificação do NAHM (Fundação Oswaldo Cruz, 2014) tem como objetivo ampliar a oferta de atividades socioculturais, divulgação científica e educação em ciências, tecnologia, saúde e cultura, de maneira a conformar um *campus* parque aberto e acessível à sociedade.

Esse plano adota princípios orientados pela sustentabilidade e abarca as suas dimensões social, política, econômica, cultural e ambiental de maneira a compreender a complexidade do núcleo histórico engendrado à estrutura institucional e, ao mesmo tempo, ao território³ do qual é parte indissociável. Há uma grande disparidade entre a FIOCRUZ e os bairros que a margeiam, com perceptíveis contrastes socioeconômicos, e que se manifesta também no acesso à cultura e no exercício dos direitos culturais da população. Por outro lado, observa-se a instituição como ator social que interage e se relaciona com esse território de forma a colaborar para uma melhoria da qualidade de vida local,

2 O Museu da Vida é um departamento vinculado à COC, criado em 1999, dedicado à divulgação e popularização das ciências. Possui no *campus* Mangueiras diferentes espaços culturais que conformam um circuito para visitação gratuita e aberta à sociedade. No final de 2022, o museu passou a adotar a nomenclatura “Museu da Vida Fiocruz” como estratégia de consolidar a integração das atividades socioculturais oferecidas à instituição de saúde de maior renome na América Latina e no mundo.

3 A noção de território no presente trabalho segue o conceito difundido por Milton Santos (2017), compreendendo-o como espaço polissêmico formado por um conjunto de formas, objetos e ações humanas e onde é possível identificar um ator (individual, social ou coletivo) que exerce poder sobre determinada área.

o que se expressa por meio do seu esforço em integrá-lo a suas políticas e seus programas institucionais.

Como fruto do desenvolvimento de diversas políticas de preservação elaboradas pela COC para o *campus* Manguinhos, observa-se que, dentre os princípios norteadores do Plano de Requalificação do NAHM, há uma busca pela intensificação da relação com a população do território, especialmente de Manguinhos e Maré, e pela construção coletiva dos espaços socioculturais. A própria adoção dos conceitos de conservação integrada e de sustentabilidade pelo plano do NAHM favorece a participação social e pode contribuir para o exercício dos direitos culturais. Portanto, entender como ocorre essa participação na prática se torna importante para identificar e possibilitar a elaboração de demandas socioculturais capazes de incluir e representar os sujeitos desse território, o que irá colaborar, por outro lado, para a própria gestão e preservação sustentáveis desse sítio histórico.

Assim, o problema de pesquisa aqui exposto se desenvolveu com base em alguns questionamentos: “Como os integrantes do território se relacionam com a FIOCRUZ e com os espaços do NAHM?”, “Como a COC tem intermediado a relação entre esse patrimônio e a sociedade?”, “Qual a percepção dos grupos do território sobre o NAHM e o seu Plano?”.

Figura 2. Imagem aérea da FIOCRUZ e entorno geográfico



Fonte: Base Google Earth, 2022.

O trabalho desenvolvido ao longo do curso de mestrado da autora (2019-2021), que dá base ao presente texto, se concentrou no conceito de sustentabilidade e adotou como base metodológica o manual do Rehabimed (Casanovas, 2008), cuja referência se originou a partir do seu uso no próprio Plano de Requalificação do NAHM. Trata-se de uma rede interdisciplinar que opera na região do Mediterrâneo utilizando uma metodologia que busca auxiliar e facilitar a promoção, o planejamento e a implementação da reabilitação urbana e patrimonial como fator importante ao desenvolvimento sustentável. O seu manual se configura como uma ferramenta de referência para a sistematização das etapas e dos processos identificados pelo grupo para criar a reabilitação sustentável de edificações e áreas urbanas baseando-se na realidade de cada território.

A partir da compreensão dessa metodologia, adaptando as fases propostas no manual do Rehabimed ao cenário do NAHM, o trabalho de pesquisa se dividiu da seguinte maneira:

Fase 1: Base: A pesquisa iniciou com a identificação do problema, elemento importante para refletir sobre o arcabouço conceitual que seria adotado, e seguiu com a etapa de decisão sobre a necessidade de agir, ou seja, a justificativa do projeto. A partir da construção desse contexto teórico, foi possível prosseguir para a delimitação da área de intervenção, compreendendo as relações históricas do território do qual a FIOCRUZ é parte, e para a identificação dos grupos de interesse, sendo aqueles considerados essenciais para participar do processo de construção coletiva do Plano de Requalificação do NAHM.

Fase 2: Diagnóstico: Nessa fase foi realizada a análise das políticas da instituição de maneira a compreender o contexto político institucional em que o objeto se insere. As etapas seguintes contaram com a elaboração do escopo do diagnóstico, que incluiu a escolha da metodologia de pesquisa qualitativa, e com o levantamento de dados e informações sobre o plano de requalificação e sobre o território. Foram realizadas entrevistas com diferentes integrantes das equipes dedicadas ao desenvolvimento e à gestão do plano a fim de compreender o conjunto de iniciativas realizadas pela COC que buscam promover a participação social de algumas formas.

Essa etapa também contou com a aplicação de questionários para os grupos do território incluindo questões objetivas e discursivas, o que possibilitou a identificação de seu perfil, suas expectativas e opiniões a respeito do NAHM e do seu plano de requalificação. Por fim, para a análise dos dados produzidos, a autora seguiu metodologias de codificação, categorização, análises de conteúdo e reflexão a partir de hipóteses de pesquisa.

Fase 3: Conclusão: Nessa etapa final foi realizada a consolidação do diagnóstico e reflexão com base no cenário encontrado seguindo as premissas de sustentabilidade e busca por casos semelhantes.

De acordo com Gil (2008, p. 26), pode-se definir pesquisa social “como o processo que, utilizando a metodologia científica, permite a obtenção de novos conhecimentos no campo da realidade social”. O método de pesquisa qualitativa foi aplicado para realização do diagnóstico com intuito descritivo, a fim de identificar a percepção de sentimentos, comportamentos, opiniões e crenças. O objetivo era compreender, especialmente, a relação entre os sujeitos do território em que a FIOCRUZ está inserida e o patrimônio do núcleo histórico.

As referências do campo entendem a pesquisa social condicionada aos fatores socioeconômicos e políticos da época e do contexto geográfico que lhe são próprios. Assim, o trabalho de pesquisa realizado e referenciado neste texto também está inserido em um processo histórico, dentro de um determinado contexto do qual depende para que seja compreendido. Se faz necessário salientar, nesse ponto, que todos os procedimentos de pesquisa precisaram ser reavaliados e adaptados de muitas formas diante do cenário pandêmico provocado pelo vírus da Covid-19, que irrompeu o mundo no ano de 2020 e que permanece até os dias atuais.

No Brasil, ao longo desses anos foram implementadas diferentes determinações de medidas restritivas e de isolamento social, incluindo a suspensão de atividades que não fossem consideradas essenciais à sobrevivência humana. O período de maior impacto dessa pandemia, ocorrida entre 2020 e 2021, afetou profundamente as condições de trabalho, educação, moradia, alimentação e transporte, enfim, dos diversos condicionantes sociais relativos a escalas individuais e coletivas que incidem sobre as condições de saúde da sociedade. No que tange ao trabalho de pesquisa, a implementação de metodologias participativas, em formato presencial e de contato físico, foi impossibilitada. Como alternativa para viabilizar a realização do diagnóstico e de maneira a tentar compreender o cenário da participação social no

contexto do NAHM, a aplicação de questionários e a condução de entrevistas ocorreram de maneira virtual, utilizando diferentes redes sociais e ferramentas da internet.

ALGUMAS REFLEXÕES

A partir das análises de pesquisa, foi possível perceber o NAHM como espaço polivalente que absorve diversos significados atribuídos pelos grupos do território. Por um lado, têm-se os elementos arquitetônicos e urbanísticos valorizados por sua estética e pela história que representam para a saúde pública no Brasil. Por outro, sobressaem as experiências museais e atividades socioculturais ofertadas pela instituição voltadas à valorização e à popularização das ciências. Para os grupos participantes da pesquisa, que se dividiram entre comunidade interna (trabalhadores, bolsistas e estudantes da FIOCRUZ) e moradores do território (moradores de sete bairros vizinhos pertencentes à região de influência do Museu da Vida Fiocruz), o NAHM manifesta diferentes representações: para os internos, o núcleo simboliza a memória e a identidade institucional, concentrados na imagem do Castelo Mourisco; para o território, o NAHM se apresenta como marca da inserção da FIOCRUZ na zona norte da cidade, especialmente no bairro de Manguinhos cuja origem está diretamente atrelada à instituição.

No caso da perspectiva do Museu da Vida Fiocruz, está integrado à essência museológica o seu papel como agente de transformação social, inclusão, diversidade, democratização e participação da sociedade. Entretanto, esse papel não se limita ao Museu e acaba por se estender aos demais departamentos integrados ao Plano de Requalificação do NAHM e ligados à COC, unidade técnico-científica da FIOCRUZ dedicada à valorização de sua memória e principal responsável pelo desenvolvimento

desse plano. Destaca-se o Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), onde se concentram também variadas iniciativas que contribuem para o reconhecimento e a valorização do patrimônio cultural e sua construção coletiva.

Desde a concepção do plano de requalificação, a COC tem conduzido iniciativas em pontos estratégicos para promover a participação de diferentes profissionais da FIOCRUZ nos processos de discussão dos projetos e em parcerias para implementar as intervenções que fazem parte do escopo do plano, principalmente nas áreas de arquitetura e urbanismo, ligadas ao DPH, e de exposições, ligadas ao Museu da Vida.

Os processos de debate, organização e coordenação dos projetos vinculados ao plano são estruturados a partir de programas e ficam a cargo de diferentes Grupos de Trabalho (GTs), formados por equipes multidisciplinares e envolvendo trabalhadores de diferentes unidades e setores da instituição. Observa-se que tal estrutura favorece a participação social e colabora para a construção de propostas plurais e democráticas. Contudo, a pesquisa demonstrou a sua limitação quanto à participação dos agentes externos à FIOCRUZ, reduzidos a especialistas, e, principalmente, sua baixa interface com os agentes pertencentes ao território (Almeida & Pinheiro, 2022).

De maneira complementar, os resultados da pesquisa ainda demonstraram algumas falhas em relação às estratégias de divulgação e de integralização de propostas que promovessem o envolvimento e a participação dos grupos de interesse no Plano de Requalificação do NAHM. Mas observa-se que, desde então, os GTs dedicados ao plano têm se voltado a melhorar esse cenário tendo em vista aproximar e aumentar a colaboração dos grupos socioculturais do território. Portanto, cabem novos levantamentos e pesquisas para avaliar se as medidas empreendidas têm sido mais efetivas na promoção da participação social na gestão sustentável do NAHM.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O debate sobre a participação da sociedade civil tem se aprofundado cada vez mais, permeando os variados estudos que tratam da construção das cidades e dos espaços coletivos que a compõem, e diferentes experiências têm demonstrado os benefícios e desafios que estão nesse caminho. Em políticas patrimoniais se tem afirmado, cada vez mais, a importância de processos participativos, compreendendo o patrimônio cultural como parte fundamental da vida social. Nesse sentido, há uma série de ferramentas e estratégias que auxiliam no desenvolvimento desses trabalhos e que operam a participação social em dois sentidos: na própria construção desse processo e na apropriação desse patrimônio, ambas as perspectivas exploradas no trabalho de pesquisa de que trata o presente capítulo.

A realização de pesquisa social e as análises de seus resultados apresentadas demonstram a importância desse método para identificar e reconhecer as diferentes opiniões, reivindicações e carências de uma população com base no tempo e nas condições sociais em que são interdependentes. Se fazem, portanto, essenciais no caminho para a identificação de demandas sociais, no presente caso para o avanço do nível de participação social na implementação do Plano de Requalificação do NAHM.

O cenário de fragilidades verificado no território onde a FIOCRUZ *campus* Manguinhos está inserida nos mostra a relevância de pensarmos o exercício dos direitos culturais tendo o patrimônio cultural como base desses direitos, no qual, a partir de suas múltiplas manifestações, “constitui na sua matriz a força motriz do pertencimento que estabelece nossas identidades e caracteriza os bens culturais como bens de uso público, de todo o povo brasileiro” (Bastos, 2012, p. 86).

AGRADECIMENTOS

Agradeço meu orientador Marcos José de A. Pinheiro pelo incentivo e pela parceria ao longo de toda a pesquisa e nos seus desdobramentos. Agradeço aos professores e profissionais do Curso de Mestrado Profissional da Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ pelo acolhimento e aprendizado ao longo da minha jornada. À Fundação de Apoio à FIOCRUZ (FIOTEC), pela bolsa de estudos concedida por meio do Programa de Incentivo ao Desenvolvimento Institucional (PIDI). Aos integrantes dos GTs do NAHM pela troca de experiências e a todos os entrevistados e participantes da pesquisa pela colaboração.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, H. Discursos da Sustentabilidade Urbana. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, n.º 1, 1999. Disponível em: <<https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/27/15>>. Acesso em: nov. 2019.
- ALMEIDA, R. S. *A participação social na gestão sustentável do patrimônio cultural: um estudo sobre o Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM/FIOCRUZ)*. Mestrado em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde – Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2021. 152 f.
- ALMEIDA, R. S. & PINHEIRO, M. J. A. A dimensão da participação social no caso do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM). In: REHABEND. Euro-American Congress Construction Pathology, Rehabilitation Technology and Heritage Management, 9th, Granada. *Anais...* Spain: Cantabria: University of Cantabria, 2022, vol. 1. pp. 497-504.
- BASTOS, R. L. Patrimônio, memória, direito cultural e território. In: NOGUEIRA, J. C. & NASCIMENTO, T. T. (orgs.).

- Patrimônio cultural, territórios e identidades*. Florianópolis: Atilênde, 2012, pp. 85-104.
- BEVILAQUA, D. et al. Museu da Vida e seus públicos: reflexões sobre a zona de influência e o papel social de um museu de ciência. *Em Questão*, Porto Alegre, vol. 26, n.º 3, pp. 276-97, 2020.
- BUSS, P. M. & PELLEGRINI FILHO, A. A saúde e seus determinantes sociais. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, vol. 17, n.º 1, pp. 77-93, 2007.
- CASANOVAS, X. (org.). Rehabimed Method. Traditional Mediterranean Architecture. Manual. Barcelona: [s.n.], 2008. Disponível em: <<http://openarchive.icomos.org/id/eprint/1392/>>. Acesso em: 21 out. 2022.
- CONSELHO DA EUROPA. *Declaração de Amsterdã*. 1975. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20de%20Amsterda%CC%83%201975.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2019.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Casa De Oswaldo Cruz. *Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM)*. Documento de Referência. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/COC, 2014. Disponível em: <<http://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/Plano-de-Requalificacao-NAHM.pdf>>. Acesso em: mar. 2019. 40p.
- GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6.ª ed. São Paulo: Atlas, 2008. 200p.
- PINHEIRO, M. J. A.; BEVILAQUA, D. V.; SÁ, B. T. & ZOUAIN, R. S. Arquitetura e espaços museológicos: experiências a partir do Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos na cidade do Rio de Janeiro. *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 57, n.º 13, pp. 69-107, 2019.
- SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 4.ª ed. 9.ª reimpr, 2017. (Coleção Milton Santos; 1). 92p.
- SANTOS, R. & PINHEIRO, M. J. A. Uma discussão sobre a participação social na gestão sustentável do patrimônio cultural: caso do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos

- (NAHM). In: Simpósio Científico do ICOMOS Brasil, 4., Belo Horizonte, *Anais...* Belo Horizonte: ICOMOS Brasil, 2020. Disponível em: <www.even3.com.br/anais/simposioicomos2020>. Acesso em: 21 out. 2022. ISBN: 978-85-5722-038-6.
- ONU. ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração Universal dos Direitos do Homem. ONU, 1948.
- UNESCO. *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. 2002. Disponível em: <<https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2022.

4.

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL DA SAÚDE: O PAVILHÃO HENRIQUE ARAGÃO

Bianca Sivolella¹

Avocação institucional da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) em prol da saúde pública pode ser evidenciada, para gerações mais novas, pela história recente, em sua atuação na pandemia. Também é mostrada em sua história, registrada pela própria instituição e por estudiosos, em publicações e ações de preservação e valorização de

¹ Arquiteta. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), desde 2022, onde desenvolve pesquisa intitulada *Patrimônio Industrial da Saúde: A requalificação do laboratório de produção de vacinas contra febre amarela na Fiocruz*, sob orientação do professor doutor Renato Gama Rosa Costa e coorientação da professora doutora Carla Maria Teixeira Coelho. A pesquisa conta com a bolsa institucional concedida pelo Programa de Incentivo ao Desenvolvimento Institucional (PIDI) da Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Contato: biasiv@hotmail.com

sua memória. Essa instituição, criada há mais de um século, pode ser compreendida pela sociedade de forma empírica, no nosso dia a dia, e de forma materializada no seu edifício-sede e principal símbolo, o Pavilhão Mourisco. Na área de arquitetura e urbanismo, outras edificações e outros campi, suscitam interesse de pesquisadores, para além do Pavilhão Mourisco. A expansão da instituição desde a metade do século XX até os dias atuais, associada ao aumento do número de edificações no *campus* Mangueiras e a criação de novos *campi* em todo o Brasil, mostra sua vivacidade em meio a governos, crises econômicas e políticas. Podem ser destacados nessa expansão institucional, os esforços para ampliação de pesquisa e produção científica para a saúde, com foco na prevenção de doenças, por meio de instalações criadas, especialmente para a produção de vacinas, para as quais dedicamos parte deste capítulo.

A intenção deste artigo é apresentar um recorte temático da minha dissertação para o mestrado profissional. Uma das questões estudadas foi a pesquisa em torno do termo arquitetura de “laboratório” e sua inserção na temática sobre patrimônio industrial, que se identifica em possíveis formas de utilização, como, por exemplo: para medicina, biomedicina, química, biologia, farmácia, medicina veterinária, história, engenharia e arquitetura, tanto quanto para ensino, pesquisa, qualidade, análise clínica e produção. A utilização como laboratório de produção é a perspectiva mais interessante para esta pesquisa que pretende correlacioná-la ao patrimônio industrial. Outro recorte dentro de laboratório de produção pode ser utilizado no âmbito da ciência e da saúde, referente à produção de vacinas. Esse tipo de indústria carrega em si o viés tecnológico de ponta, diferente da revolução industrial que utilizou carvão ou na fabricação têxtil ou alimentícia. A indústria para produção de vacinas precisa de uma rede de fornecedores, inclusive indústria química de base. Por isso é fundamental correlacionar o volume de produção e a

infraestrutura construída na FIOCRUZ para estudar o tema do patrimônio industrial envolvido para a produção de vacinas.

A infraestrutura construída para a produção em laboratórios na FIOCRUZ pode ser identificada em edifícios e complexos industriais. O artigo “Entre a tradição e a inovação, o conjunto arquitetônico da FIOCRUZ e a produção industrial para a saúde”, reconhece, para além do núcleo original, dois outros núcleos: o modernista e o industrial, além de reforçar a necessidade de estudos sobre a influência dos projetos arquitetônicos na produção industrial na FIOCRUZ (Coelho et al., 2021, p. 45).

Muitos autores tratam dos temas da produção de vacinas em publicações reconhecidas, mas com abordagens temáticas históricas ou de saúde pública. Para as abordagens mais usuais, o termo infraestrutura pode ser utilizado para o objetivo fim da produção em si, mas não está relacionado ao ambiente construído, que viabiliza a sua realização. Também utilizam o termo infraestrutura para a realização da vacinação da população (logística e postos de saúde). Outra forma encontrada trata a infraestrutura na perspectiva dos insumos e equipamentos (indústrias de base) e, por fim, a infraestrutura no aspecto do saneamento (saúde coletiva, moradia e urbanismo). Esse entendimento também ocorre para o termo “inovação”, muitas vezes utilizado para entender um avanço tecnológico no processo de produção e não na edificação que foi projetada.

Com o objetivo de agregar abordagens sobre patrimônio industrial, científico e tecnológico às já reconhecidas pela instituição sobre patrimônio arquitetônico moderno, propomos neste capítulo o estudo da arquitetura no laboratório de produção de vacinas, em particular, o Laboratório de Febre Amarela (LAFAM) ou Pavilhão Henrique Aragão, para o qual se busca o reconhecimento como lugar de memória, como descreve Nora (1993) em seu livro *Entre memória e história: a problemática dos lugares*.

OS NÚCLEOS DE PRODUÇÃO INDUSTRIAIS NA FIOCRUZ

Na história da instituição, os dois primeiros edifícios construídos no *campus* foram o Pavilhão do Relógio ou Pavilhão da Peste (entre 1904 e 1905), e o da Cavalaria (1904), edifícios requintados para a época, que iniciaram a atuação de produção laboratorial de soro e vacina contra a peste bubônica no Instituto Soroterápico Federal, atual FIOCRUZ (Benchimol, 2001 pp. 36 e 54). Outro edifício que compõe o núcleo original é o Pavilhão da Química ou Quinino (1919 e 1922), que inicialmente abrigava áreas para produção de quinina, medicamento usado para tratamento da malária. O edifício foi acrescido em dois andares e abrigou áreas para produção de ampolas, envasamento de medicamentos, rotulagem de embalagens e estoque de materiais relacionados à produção dos medicamentos (Coelho et al., 2021, p. 48).

A produção de soros e vacinas, então chamados produtos biológicos, evoluiu de um conjunto de pequenos laboratórios de produção, idealizados também como áreas de pesquisa e ensino sobre as doenças da época, para um complexo industrial da saúde (Benchimol 2001, p. 54; Coelho et al., 2021, p. 47). Esse núcleo inicial é reconhecido como Núcleo Original, para o qual, neste capítulo, foi considerada a incorporação de mais três núcleos industriais.

O período posterior foi marcado pela expansão da produção de vacinas, quando foram construídos novos edifícios no *campus* Manguinhos, tais como: o Pavilhão Rockefeller, o Pavilhão Rocha Lima e o Pavilhão Henrique Aragão, que fazem parte do Núcleo protomoderno e modernista (Coelho et al., 2021, p. 48).

Figura 1. Núcleo moderno. Fotos dos edifícios: Pavilhão Rockfeller (1937), Pavilhão Henrique Aragão (1960) e Pavilhão Rocha Lima (1965)



Fonte: DAD/COC/FIOCRUZ.

As décadas seguintes marcam a evolução dos processos e das tecnologias aplicadas às práticas laboratoriais de produção que ganharam escala, mostrados tanto na multiplicação de edificações quanto na diversidade e no volume de produção. Um fato marcante pode ser identificado em 1976, quando foi extinto o Instituto Nacional de Produção de Medicamentos (IPROMED), e criados o Laboratório de Tecnologia em Produtos Biológicos de Manguinhos, atualmente Bio-Manguinhos, e o Laboratório de Tecnologia em Quimioterápicos de Manguinhos, atualmente Farmanguinhos (Benchimol 2001, p. 309), que deram origem à fase mais contemporânea de produção de vacinas, medicamentos e fármacos da instituição.

O Complexo Tecnológico de Vacinas (CTV) no *campus* Manguinhos foi construído a partir de 1990. Em 1998 é inaugurado o Centro de Processamento Final de Imunobiológicos (CPFI) no CTV (Benchimol 2001, p. 432). Esse grupo foi identificado como *Núcleo Industrial* por Carla Coelho e demais autores (2021, p. 48). Tal denominação pode propiciar percepções distintas por se tratar de dois termos com amplitude diferentes para este artigo, “núcleo” — com conotação geográfica, e como tema de estudo.

Figura 2. Fotos aéreas dos núcleos: Núcleo original (Pavilhão Mourisco, Pavilhão do Relógio e Cavalaria), Núcleo moderno (Pavilhão Rockefeller, Pavilhão Henrique Aragão e Pavilhão Rocha Lima), Núcleo industrial (Centro Tecnológico de Vacinas/CTV) e Núcleo tecnológico (Complexo Industrial de Biotecnologia em Saúde/CBIS e Complexo Tecnológico em Insumos Estratégicos/CTIE)



Fonte: DAD/COC/FIOCRUZ e *site* Bio-Manguinhos – FIOCRUZ.

A expansão da produção de vacinas ocorre até os dias atuais, com o Novo Centro de Processamento Final (NCPFI), denominado em 2015 como Complexo Industrial de Biotecnologia em Saúde (CIBS), localizado em Santa Cruz-RJ, e com a planta industrial que produzirá imunobiológicos com base em plataformas vegetais no Polo Industrial da Saúde, no município de Eusébio-CE (*site* Bio-Manguinhos História <<https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/home/historia>>. Acesso em: dez. 2022), ambos em construção. Esse grupo pode ser denominado Núcleo Tecnológico.

Podemos considerar que o patrimônio científico e tecnológico da instituição é também constituído pelas áreas industriais, por meio de uma perspectiva evolutiva de desenvolvimento dos núcleos e edifícios industriais. Atualmente, o Pavilhão Henrique Aragão é reconhecido como patrimônio industrial modernista da instituição, em artigos e publicações, mas isso só ocorreu na última década, aproximadamente. É possível supor que o fato de ainda estar em uso tenha dificultado sua identificação, como ocorre em muitos casos com os hospitais. Contudo, exemplares modernistas também podem sofrer obsolescência histórica

por outras motivações, talvez políticas ou por conta do próprio desgaste da arquitetura. Em uma percepção inicial, que ainda deve ser comprovada na dissertação, pode ocorrer a falta de valorização como patrimônio pelo seu uso. A mística sobre o tema e suas repercussões são relevantes a partir de eventos históricos como a “Revolta da Vacina”,² ou em atos negacionistas que, infelizmente, chegam até os dias atuais. A transformação interna de tais infraestruturas, diante do avanço dos processos industriais, igualmente pode impactar na percepção atual dos edifícios e de sua arquitetura. Por exemplo, os laboratórios de produção não são mais contíguos com áreas de experimentação animal, que passou a ser realizada em área separada. Esse tipo de procedimento pode permanecer como registro histórico na hora de se identificar salas “para cobaias” em tais espaços. Outro fator são as bases de multiplicação em processos, como os que continuam sendo de base animal, mas cada vez menos visíveis a olho nu. No caso do laboratório de produção de vacinas contra febre amarela, o que se utilizava (e ainda se utiliza), como base de multiplicação, são ovos de galinha. Por conta dessa especificidade, sua arquitetura reproduz, no pilar externo de sua estrutura, a forma do ovo, marcando com muita peculiaridade a identidade do prédio. Todos esses fatos aqui descritos mostram o quão é necessário se preservar uma edificação com o uso industrial e para a saúde. Suas intenções construtivas, seu programa e as alterações decorrentes estão ali materializadas e, assim, devem permanecer, o mais possível.

2 Movimento popular ocorrido no Rio de Janeiro entre os dias 10 e 16 de novembro de 1904, caracterizado pela revolta contra a obrigatoriedade da vacina antivariólica instituída por lei em 31 de outubro daquele ano. Houve também forte oposição à vacina por parte de setores do Exército vinculados ao positivismo, bem como de alguns intelectuais muito influentes à época.

O LABORATÓRIO DE VACINA CONTRA FEBRE AMARELA

O Pavilhão Henrique Aragão tem especial importância como patrimônio industrial na FIOCRUZ, além de se destacar por pertencer ao conjunto modernista implantado até a década de 1960 (Fundação Oswaldo Cruz, 2014). Outro aspecto que o diferencia é que a técnica de produção de vacinas utilizada no interior da edificação produz, ainda hoje, vacina contra febre amarela. O edifício foi projetado para essa utilidade (Benchimol, 2001, p. 219) e vem sofrendo adaptações para comportar avanços tecnológicos e normativas nacionais e internacionais. Algumas alterações são visíveis na parte externa da edificação, alterando o projeto proposto inicialmente.

Figura 3. Fachada fundos do Pavilhão Henrique Aragão



Fonte: Fotos do acervo pessoal da autora, 2022.

Desde 1937, as preparações vacinais são obtidas em seus laboratórios a partir do vírus atenuado da febre amarela, cultivado em ovos embrionados de galinha livres de agentes patogênicos (Benchimol, 2001, p. 423).

A participação e a influência iniciais da Fundação Rockefeller na área governamental de saúde pública, no combate à febre amarela foi confirmada a partir da década de 1930, por meio da construção do Pavilhão Rockefeller (1935 e 1937) e da atuação

da equipe norte-americana durante os anos 1930 e 1940, com estrutura organizacional específica e ímpar na história de combate a uma endemia. O Pavilhão Rockefeller abrigava área de produção e pesquisas sobre a doença (Coelho et al., 2021, p. 51).

O Pavilhão Rockefeller inicialmente foi utilizado para produção do soro e da vacina contra febre amarela (Coelho et al., 2021, p. 46) e posteriormente o Pavilhão Henrique Aragão foi construído, incorporando tecnologias de ponta para a época. O edifício foi projetado para essa produção de vacinas e utiliza quase a mesma disposição de compartimentos, com alguns ajustes de antecâmaras e fluxos.

Em setembro do ano de 2001, Bio-Manguinhos obteve a certificação nacional de Boas Práticas de Fabricação (BPF) da vacina contra a febre amarela, emitida pela Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA), e em outubro do mesmo ano, a unidade alcançou a qualificação da Organização Mundial de Saúde (OMS) para atuar como fornecedora internacional desse produto, fato inédito na área de produção de vacinas no Brasil. Três anos depois, em 2004, a unidade bateu recorde de exportação de vacinas contra febre amarela, com mais de 26 milhões de doses, três vezes mais do que o ano anterior. Em 2006, Bio-Manguinhos desenvolveu uma nova apresentação em 10 doses para vacina, também feita em 5 doses e posteriormente para 50 doses (*site* Bio-Manguinhos História <<https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/home/historia>>. Acesso em: dez. 2022).

Em 2016, Bio-Manguinhos foi acionado pela OMS a exportar vacina contra a Febre Amarela para Angola e República Democrática do Congo. Já com o surto de febre amarela em 2017 e 2018 no Brasil, o Ministério da Saúde demandou um grande quantitativo de doses e Bio-Manguinhos apresentou o Estudo de Dose-Resposta da Vacina Febre Amarela 17DD, que consiste em administrar com uma dose reduzida, sendo adotada a dose fracionada (um quinto da dose) para ampliar a cobertura

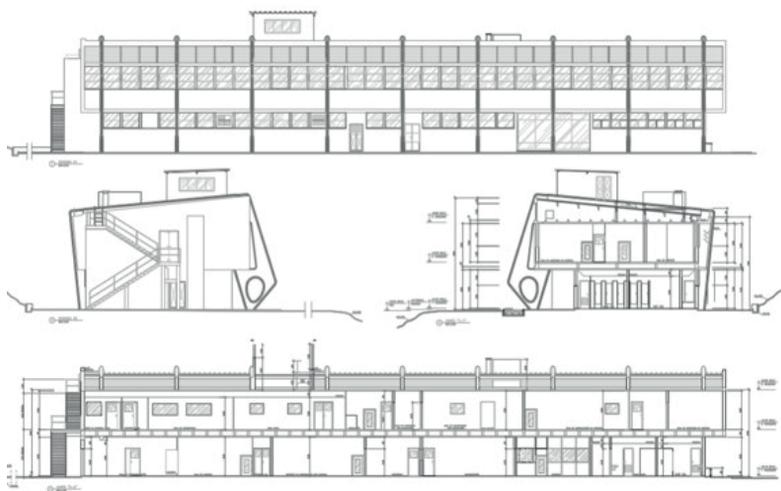
vacinal no país. Em 2018, 30 milhões de doses foram entregues ao Programa Nacional de Imunização. Já em 2021 fez acordo para fornecimento do *kit* de diagnóstico molecular febre amarela (*site* Bio-Manguinhos História <<https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/home/historia>>. Acesso em: dez. 2022).

Bio-Manguinhos é reconhecido internacionalmente como fabricante da vacina contra a febre amarela (antiamarílica). É o maior centro produtor de vacinas e *kits* e reagentes para diagnóstico laboratorial de doenças infecto-parasitárias da América Latina (*site* Bio-Manguinhos História <<https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/home/historia>>. Acesso em: dez. 2022). Contar a história dessa produção por meio da preservação de suas instalações é contribuir para a valorização de um patrimônio cultural pouco reconhecido.

OS LABORATÓRIOS E AS INOVAÇÕES TECNOLÓGICAS

Em 1954, foi iniciada a construção do Pavilhão Henrique Aragão, sendo inaugurado em 1960 como laboratório de produção de vacinas (Benchimol, 2001, p. 431). Ao analisar o seu projeto no Centro de Documentação da instituição, podemos identificar características projetuais adequadas para a época e para uma área laboratorial, tais como: sala livre de poeira, antecâmaras, fluxos e cantos arredondados.

Figura 4. Pavilhão Henrique Aragão – Cortes e fachadas, 2007



Fonte: Acervo pessoal.

O edifício modernista foi desenvolvido em um único bloco retangular predominantemente horizontal que possui dois pavimentos, cobertura e estrutura independentes, formada por uma sequência de pórticos em concreto armado que sustentam as lajes (Zouain, 2019).

Figura 5. Vista da fachada principal do Pavilhão Henrique Aragão em dois momentos, em ca.1960 e em 2022



Fonte: DAD/COC/FIOCRUZ (ca.1960) e foto do acervo pessoal da autora (2022).

O arquiteto Roberto Nadalutti, autor do projeto, fez parte da escola modernista carioca, formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (1942-1946) e fez parte da segunda turma formada (Zouain, 2019). Em depoimento sobre o projeto, o arquiteto revela que o programa de necessidades do edifício foi elaborado com a colaboração do cientista responsável pelo laboratório, que o orientou sobre o processo de fabricação da vacina (Zouain, 2019). A compartimentação interna foi definida com base no estudo do fluxograma das atividades envolvidas na produção da vacina, realizada em etapas separadas e sequenciais. Além das denominações já indicadas, o edifício também é conhecido como Serviço Nacional de Febre Amarela (SNFA), Pavilhão da Febre Amarela e Laboratório de Febre Amarela (LAFAM).

O arquiteto tem também outros projetos de arquitetura e hospitais modernistas de destaque, em parceria constante com o arquiteto Oscar Valdetaro, como responsável, ou colaboradores,

ou ainda como consultores de projetos hospitalares pelo país (Zouain, 2019). Destacam-se os projetos para a Maternidade Escola Assis Chateaubriand, da Universidade do Ceará (1956); o Hospital das Clínicas de Ribeirão Preto (1956); e o Hospital Santa Mônica, em Belo Horizonte (1962). Nadalutti ministrava aulas sobre arquitetura hospitalar na Escola Nacional de Saúde Pública (ENSP), na década de 1960 (Zouain, 2019).

Na arquitetura moderna os materiais utilizados servem para valorizar a concepção formal do edifício, que não são utilizados como simples ornamentação. O edifício recebeu também influências da arquitetura brutalista,³ quando a estrutura passou a ser considerada como elemento da composição arquitetônica (Zouain, 2019). Destacam-se algumas características que contribuem para a valorização da sua concepção formal: a composição plástica da estrutura como elemento marcante; janelas em fita e uso de *brise-soleil*, cobertura plana; superfícies planas; modulação dos elementos estruturais; configuração do *hall* de entrada com a escadaria de acesso ao segundo pavimento como elemento de destaque; volume retangular simples; flexibilidade da planta livre e o uso de estrutura independente (Zouain, 2019).

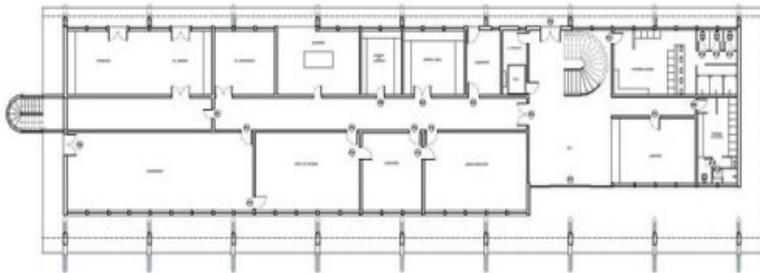
O conjunto modernista implantado no *campus* Mangueiros foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). A inclusão do Pavilhão Henrique Aragão foi solicitada pela FIOCRUZ mais recentemente, por meio de um pedido de extensão de tombamento referente ao “Pavilhão de

3 Nesse caso, trata-se da arquitetura brutalista identificada pela arquiteta Rosona Zouain, em seu de mestrado (2019), referindo-se aos pilares da fachada frontal, estrutura marcante em sua proporção e função, como solução em pórtico da estrutura do Pavilhão Henrique Aragão. Complemento neste artigo que é possível supor que esse aspecto marcante da fachada e pilares externos tenham salvado o edifício de intervenções que o descaracterizem como partido arquitetônico definido na solução implementada pelo arquiteto Roberto Nadalutti.

cursos e restaurante central do campus da Fundação Oswaldo Cruz” E-18/001.528/98 (Zouain, 2018; Coelho et al., 2021, p. 66). O tombamento, entretanto, ainda não foi efetivado. Por outro lado, o Pavilhão está localizado em setor de entorno e influência da área e edificações tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (1981 e 1985), especialmente ao Caminho Oswaldo Cruz, fazendo parte do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM). O tombamento individual federal pela IPHAN seria possível, contudo, não existem evidências dessa iniciativa.

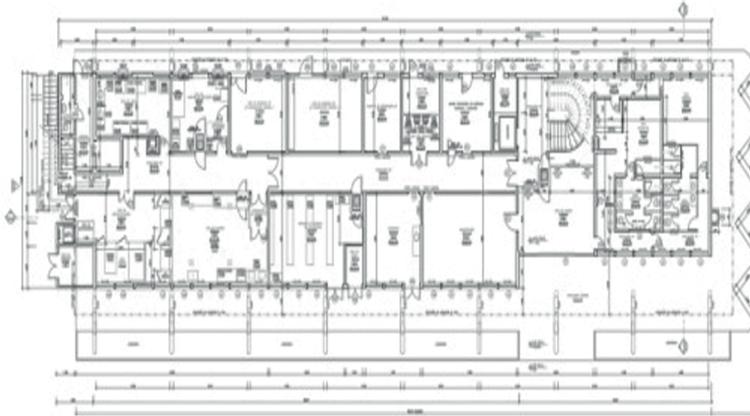
A sequência de plantas baixa evidencia as transformações nos seguintes anos: 1954 e 2007 (muito próxima ao *layout* na atualidade) e demonstra a evolução do laboratório.

Figura 6. Pavilhão Henrique Aragão – 1.º pavimento, 1954



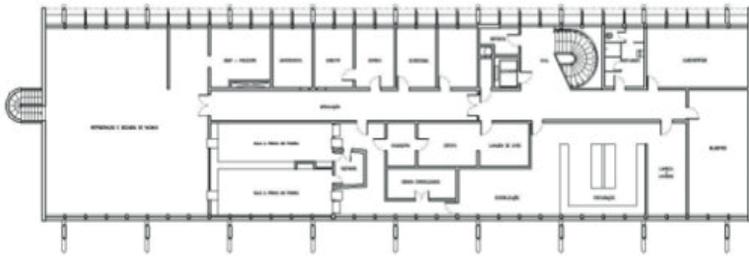
Fonte: Zouain, 2019.

Figura 7. Pavilhão Henrique Aragão – Planta baixa, 1.º pavimento, 2007



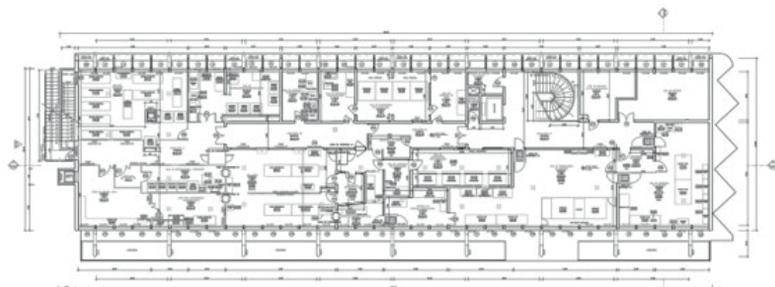
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 8. Pavilhão Henrique Aragão – 2.º pavimento, 1954



Fonte: Zouain, 2019.

Figura 9. Pavilhão Henrique Aragão – Planta baixa, 2.º pavimento, 2007



Fonte: Acervo pessoal da autora.

É interessante frisar que a solução de acessos e fluxos de um laboratório em um único corredor central era comum para a época. Os volumes de produção eram possivelmente menores, e os procedimentos, realizados por protocolos, para os fluxos de: pessoas, material limpo, material sujo, processo e amostra, comportavam essa dinâmica.

Considerando outros projetos, as plantas de produção de vacinas mais atuais são projetadas segregando fluxos, em corredores sujos e limpos, evitando assim o cruzamento e as possíveis contaminações cruzadas, diminuindo o trânsito de fluxos por procedimento. Esse tipo de solução para projetos é utilizado em diversos laboratórios em Bio-Manguinhos, no próprio *campus* de Manguinhos no CTV. Outro tipo de solução necessita de equipamentos cabinados com classificação, configuram uma solução para fluxos, e continuam sendo pensados com a lógica de evitar a contaminação cruzada, essa solução é utilizada no novo *campus* da FIOCRUZ, em Santa Cruz.

Por outro lado, alguns exemplares modernistas de laboratórios de produção foram encontrados e podem ser estudados por serem contemporâneos ao Pavilhão Henrique Aragão. Os

edifícios mantêm similaridade volumétrica ao Pavilhão Henrique Aragão, volumes retangulares predominantes horizontais. Também podem ser identificados o uso de *brise-soleil* e pilares recuados da fachada. Nesse caso, o Pavilhão Henrique Aragão segue a característica de modulação e repetição estrutural, deslocada da fachada, mas se distingue por não estar recuado e assumir um pilar talvez considerado escultórico. A solução típica de pilar circular recuado na fachada é utilizada no Pavilhão Rocha Lima, edifício contemporâneo ao Pavilhão Henrique Aragão no *campus* Manguinhos. Já em outras instituições foram identificados dois edifícios modernistas da mesma época, por volta de 1960. O primeiro é o edifício do Instituto Vital Brasil, localizado no Rio de Janeiro, projeto do arquiteto Vital Brasil. O segundo é o Laboratório Paulista de Biologia, localizado em São Paulo, projeto do arquiteto Rino Levi, atualmente requalificado como universidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Pavilhão Henrique Aragão é reconhecido como arquitetura modernista pela instituição, mas não claramente como um patrimônio industrial. Este capítulo pretende contribuir para essa identificação, considerando a história do laboratório e os núcleos históricos correlacionados. O edifício marca a construção de laboratórios de produção de vacinas no qual os conceitos de sala limpa foram introduzidos de forma inicial e extremamente arrojados para a época.

O estado atual do edifício, considerando a passagem do tempo, gera uma hipótese para sua aparência externa e interna. O possível aumento de volume da produção, juntamente com novas tecnologias embarcadas no edifício e um número maior

de exigências normativas, pode direcionar os estudos sobre os laboratórios modernistas e a sua utilização industrial.

Outra questão que pode ser identificada é a mudança de uso, com a segregação cada vez mais visível de etapas, como ocorre em diversas áreas, não somente na indústria, mas também na prestação de serviços. Por exemplo, as áreas de pesquisa e experimentação animal saem do edifício e ganham áreas específicas em outros edifícios do *campus*. As análises comparativas com projetos laboratoriais modernistas da mesma época do Pavilhão Henrique Aragão podem mostrar uma forma específica pensada para a indústria.

Perante as análises de utilização do edifício no decorrer do tempo e sua posição como lugar de memória, o Pavilhão Henrique Aragão pode ser entendido como bem cultural e utilizado para atividades na sociedade contemporânea (Zouain, 2019), sendo possível abordagens para patrimônio material, como laboratório modernista, e imaterial, como lugar de memória para a produção de vacina.

O objetivo geral da dissertação, apresentado sucintamente neste artigo, é a requalificação do Pavilhão Henrique Aragão, convergente e inspirado no Plano de Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos, elaborado em 2014, que prevê a requalificação do edifício, em razão de novos investimentos em outros edifícios para comportar a fabricação de vacinas contra a febre amarela. Dessa forma, a abordagem de requalificação ganha contornos para além da guarda de acervos e objetos arqueológicos, para as quais estão previstas no plano, mas também como o museu da vacina, compondo o testemunho sobre a função original do edifício em objetos, vídeos e exposições.



Figura 10. Vista Pavilhão
Henrique Aragão –
entrada, 2022.



Figura 11. Vista Pavilhão
Henrique Aragão –
pilares, 2022.

Fonte: Acervo pessoal da autora. Fonte: Acervo pessoal da autora.

REFERÊNCIAS

- BENCHIMOL, J. L. (org.) *Febre amarela: a doença e a vacina, uma história inacabada*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.
- BIO-MANGUINHOS. *História*. 2019. Disponível em: <<https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/home/historia>>. Acesso em: dez. 2022.
- COELHO, C. T.; COSTA, R. G. R. & ZOUAIN, R. S. Entre a tradição e a inovação: o conjunto arquitetônico da Fundação Oswaldo Cruz e a produção industrial para a saúde. In: MENE-GELLO, C.; ROMERO, E. & OKSMAN, S. (orgs.). *Patrimônio industrial na atualidade algumas questões*. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2021, pp. 45-68.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Portal FIOCRUZ*. Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br>>. Acesso em: dez. 2022.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Casa de Oswaldo Cruz. *Plano de*

- Requalificação do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM)*. Rio de Janeiro, 2014.
- MINDLIN, H. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*, São Paulo, 10, pp. 7-28, dez. 1993.
- PINHEIRO, M. J. A. & COELHO, C. M. T. Políticas de Preservação Institucionais da FIOCRUZ: Desafios e Conquistas Recentes. In: Seminário Internacional de Políticas Culturais, 10, 2019, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019, pp. 1.724-49.
- ZOUAIN, R. S. *A valoração do moderno: contribuições para a preservação do Laboratório da Febre Amarela da Fundação Oswaldo Cruz*. Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde – Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2019.

5.

O ACERVO FOTOGRÁFICO DO INSTITUTO OSWALDO CRUZ EM DOIS TEMPOS

Lucas Cuba Martins¹

DE INSTITUTO SOROTERÁPICO A INSTITUTO OSWALDO CRUZ

A atual Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) surgiu em 1900 por iniciativa do Barão de Pedro Afonso, seu primeiro diretor, em conjunto com a prefeitura do Distrito Federal. Inspirado nos trabalhos em curso no

¹ Museólogo. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), desde 2021, onde desenvolve pesquisa intitulada “Fotografando a Ciência: o acervo do Serviço de Fotografia do Instituto Oswaldo Cruz”, sob orientação da professora doutora Aline Lopes de Lacerda. A pesquisa conta com a bolsa institucional concedida pelo Programa de Incentivo ao Desenvolvimento Institucional (PIDI) da Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Contato: cubamartins.lc@gmail.com

Instituto Butantan em São Paulo, e no modelo europeu desenvolvido por Louis Pasteur, a primeira missão da instituição era conter a chegada da nova epidemia de peste ao Rio de Janeiro. Para o cargo de diretor científico, o médico Oswaldo Gonçalves Cruz foi nomeado, chefiando os trabalhos de pesquisa e produção de vacinas e soros, que eram realizados nos barracões do terreno cedido pela prefeitura do então Distrito Federal. Inicialmente chamado de Instituto Soroterápico (Benchimol, 2020, p. 58), o trabalho técnico, ainda muito focado na produção de insumos para o combate imediato aos surtos de peste no país, contava, além de Oswaldo Cruz, com os médicos Henrique Figueiredo de Vasconcellos, Antônio Cardoso Fontes e Ezequiel Dias.

Em 1903, Oswaldo Cruz assume a direção da Diretoria de Saúde Pública, passando a dividir seu tempo com a direção do Instituto Soroterápico, que havia assumido anos antes com a saída de Pedro Afonso. Sob a direção do doutor Cruz, o Instituto começa um longo período de produção de imunizantes, medicamentos e pesquisas científicas sobre doenças tropicais. As pesquisas de cientistas como Alcides Godoy, que desenvolveu a vacina contra a peste da Manqueira, possibilitaram a ampliação do orçamento da instituição, na chamada renda própria, viabilizando contratação de pessoal extranumerário, ampliação da biblioteca e construção dos laboratórios.

A famosa verba da manqueira, contabilizada à parte, teve importância vital na sustentação do instituto Oswaldo Cruz, sobretudo nas conjunturas recessivas do país. [...] com ela foram pagos os salários de muitos pesquisadores e funcionários, parte das despesas com as novas construções, a impressão das 'Memórias' e uma infinidade de outros itens (Benchimol, 2020, p. 83).

Em 1907, o Soroterápico passa a se chamar Instituto de Patologia Experimental de Manguinhos. Nesse mesmo ano, Oswaldo Cruz e uma comissão científica viajam para Berlim, na Alemanha, onde o Instituto recebe a medalha de ouro na exposição internacional de higiene. Esse acontecimento posiciona a instituição no cenário internacional, e dá a Oswaldo Cruz o capital político necessário para promover as ampliações no escopo do trabalho do Instituto. Meses após seu retorno, já em março de 1908, a instituição é renomeada para Instituto Oswaldo Cruz (IOC), em homenagem ao médico que havia conquistado a medalha de ouro e encantado a sociedade científica europeia. Essa mudança veio acompanhada de uma nova estruturação institucional e mudanças na autonomia e orçamento da instituição. Benchimol (2020) nos diz:

O instituto foi retirado do organograma da Diretoria-Geral de Saúde Pública e atrelado ao ministro da justiça, o que colocava os diretores de ambas instituições em pé de igualdade. Além das vantagens administrativas e orçamentárias, essa medida pôs Manguinhos a salvo dos caprichos dos eventuais sucessores de Oswaldo Cruz na saúde pública, emancipando, também, seu programa de pesquisas das demandas e rotinas impostas aquela diretoria (p. 81).

Nesse período, uma prática já estava consolidada na instituição: o registro fotográfico das atividades institucionais e científicas. As fotografias científicas realizadas pelos fotógrafos do IOC serão o ponto de partida das ações de preservação da memória institucional empreendidas na década de 1980 do século passado.

A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DO INSTITUTO OSWALDO CRUZ

Nos primórdios do Instituto Oswaldo Cruz, quando ainda era Instituto Soroterápico, a presença da fotografia já se mostrava importante. Os trabalhos desenvolvidos pelos primeiros cientistas nos barracões de madeira da antiga fazenda de Mangueiros são algumas das primeiras imagens produzidas na instituição de que temos conhecimento.

Esse serviço fotográfico esteve presente no Castelo de Mangueiros desde sua inauguração, conforme Aragão (1950): “Entre o quarto e quinto pavimentos, havia um grande espaço vazio, não muito alto, aproveitado para o serviço de fotografia e depósito de materiais diversos” (p. 34). Aline Lacerda (2020) pontua que

Provavelmente, a extensa produção de imagens estava mais ligada à lógica de uma instituição que se pretendia moderna e inovadora, fazendo uso das técnicas em voga naquele momento, objetivas e mais racionais, de obtenção de registros visuais para várias áreas de trabalho inauguradas pelo IOC — do registro documentário mais comum (acompanhamento das obras) até os de aplicação mais sofisticada (microfotografia em laboratório de pesquisa) (p. 668).

Sabemos que desde 1903 o fotógrafo Joaquim Pinto da Silva, o J. Pinto, atuava no Instituto Soroterápico, em que possuía um laboratório no mesmo espaço onde a improvisada biblioteca funcionava (Santos, 2020). O primeiro registro oficial que localizamos, referente ao ano de 1911, nos assentamentos funcionais do arquivo histórico do Departamento de Arquivo e Documentação (DAD) da Casa de Oswaldo Cruz (COC), indica que o fotógrafo Joaquim Pinto da Silva foi empregado em

1.º de fevereiro daquele ano, para exercer o cargo de “fotógrafo contratado” (Instituto Oswaldo Cruz, s.d.). Sua atuação, portanto, estava condicionada a algum tipo de acordo de trabalho que tinha por objetivo a produção de registros das atividades e do funcionamento do Instituto. Essa contratação se dava diretamente com o profissional, uma vez que no Decreto n.º 1802, de 12 de dezembro de 1907, que criou o Instituto de Patologia Experimental de Manguinhos, não havia previsão para o cargo de fotógrafo ou semelhante no corpo auxiliar, apenas “um zelador; um almoxarife; um arquivista-escriturário; um desenhista” (Brasil, 1907, s.p.). O mesmo ocorre com o decreto que transforma o Instituto de Patologia Experimental de Manguinhos em Instituto Oswaldo Cruz: não havia previsão de contratação para o trabalho de fotografia.

Somente em 1919, o Decreto n.º 13.527, de 26 de março, reorganiza a estrutura do IOC e apresenta o cargo de fotógrafo, fixando seu salário em 400\$000. Infelizmente, esse decreto não nos dá mais informações sobre as atividades básicas do fotógrafo, ao dizer apenas que “ao fotógrafo compete executar os trabalhos fotográficos” (Brasil, 1919, s.p.).

Joaquim Pinto da Silva passa a ser o fotógrafo do quadro permanente do Instituto até sua aposentadoria em 1946. Além dele, encontramos o registro de outro profissional que atuava no serviço de fotografias do IOC. Era o auxiliar de fotografia, e filho, Milton Pinto da Silva. Ele faz parte do pessoal extranumerário, pago com os recursos próprios da instituição, e que consta da relação enviada ao Ministério da Educação e Saúde (MES) em 1939 (Instituto Oswaldo Cruz, 1939). É grande a probabilidade de que outros profissionais tenham atuado em conjunto com J. Pinto no laboratório fotográfico. Sabemos, por exemplo, que outro filho, Wilson Pinto, foi aprendiz e trabalhou com o pai no laboratório antes de sua aposentadoria. Outro funcionário que conhecemos é Joaquim de Carvalho Filho, que chegou

ao Instituto Oswaldo Cruz na década de 1950 para trabalhar no envase e na distribuição de vacinas, e após certo período nessa atividade foi transferido para o laboratório fotográfico, onde conheceu Milton Pinto. Em entrevista concedida ao Departamento de Arquivo e Documentação, Joaquim Carvalho conta que iniciou no serviço de fotografia como servente, mas aprendeu o ofício observando o trabalho de outros fotógrafos, como Anadir Fernandes de Queiroz, Sr. Miguel e com o chefe da Fotografia e Desenho, doutor Augusto José de Nin Ferreira (Casa de Oswaldo Cruz, 2012, pp. 14-5).

Outra questão que aponta para a possibilidade de outros profissionais da fotografia atuando no laboratório era a existência de uma prática institucional em que auxiliares e serventes de laboratório, contratados ou permanentes, eram por vezes alocados em setores que não os laboratórios dos cientistas, como é o caso dos desenhistas do Instituto. Em livro publicado pela Casa de Oswaldo Cruz, sobre os desenhistas e seus trabalhos no IOC, um importante levantamento é feito nos registros profissionais, revelando a existência de desenhistas que não haviam ingressado ou se aposentado com esse cargo, especificamente, mas que atuavam nessa área na qual haviam se especializado a partir da lida cotidiana do trabalho (Lacerda et al., 2022, p. 73). Logo, é possível que o mesmo tenha ocorrido com o serviço de fotografia, profissionais com cargos alheios ao trabalho fotográfico podem ter atuado e se especializado nessa área.

Pinto realizava o trabalho fotográfico em seu laboratório no terceiro pavimento do Pavilhão Mourisco, o castelo construído para ser o edifício principal do IOC, onde estavam localizados os laboratórios dos pesquisadores, inclusive o do patrono. Ali, J. Pinto contava com uma sala de revelações, o laboratório e uma sala anexa, onde parte do trabalho e do material fotográfico era armazenado.

Figura 1. Laboratório fotográfico



Fonte: Acervo Casa de Oswaldo Cruz/Fundo IOC.

Figura 2. Sala de fotografia



Fonte: Acervo Casa de Oswaldo Cruz/Fundo IOC.

Em correspondência com a Kodak, nos Estados Unidos da América, podemos perceber que ele era mais do que um operador de câmera fotográfica. Pinto tinha participação na gestão do setor de fotografias, definindo a compra dos insumos fotográficos pelo IOC. Nessa correspondência, de dezembro 1915, a empresa de fotografias responde J. Pinto dando indicações de fornecedores de material fotográfico da marca disponíveis no Rio de Janeiro. Especificamente é citada a loja de materiais fotográficos “Bastos Dias”. A casa Bastos Dias foi uma importante loja de artigos fotográficos do Rio de Janeiro, seus anúncios são facilmente encontrados em jornais de época, e tinha como principal característica a importação das novidades do ramo.

Na correspondência, em março de 1916, a Kodak afirma:

Notamos que V.S. não deseja comprar os artigos fotográficos de nossos distribuidores n’esta capital e não desejando vê-lo desprovido de material, enviamos-lhe inclusa uma fatura pro-forma dos artigos conforme sua carta de 2 de agosto de 1915, com o valor aproximado do frete, não incluindo porém o risco de guerra e seguro marítimo que devem figurar na mesma (Eastman Kodak Company, 1916, p. 1).

Essa correspondência nos dá uma importante noção dos limites do trabalho de J. Pinto como fotógrafo do quadro permanente do Instituto, pois na documentação encontrada no arquivo da COC localizamos três notas de compra de material, justamente na loja Bastos Dias. Embora a caligrafia da época dificulte a leitura integral da discriminação dos itens e serviços contratados, podemos aferir que são duas notas de 1916 (julho e dezembro) e uma de 1921. Entre os itens legíveis temos a compra de três dúzias de chapas positivas 8 e ½ por 10, 4 embalagens de películas de 18x24 e duas embalagens de películas coloide tamanho 24x30.

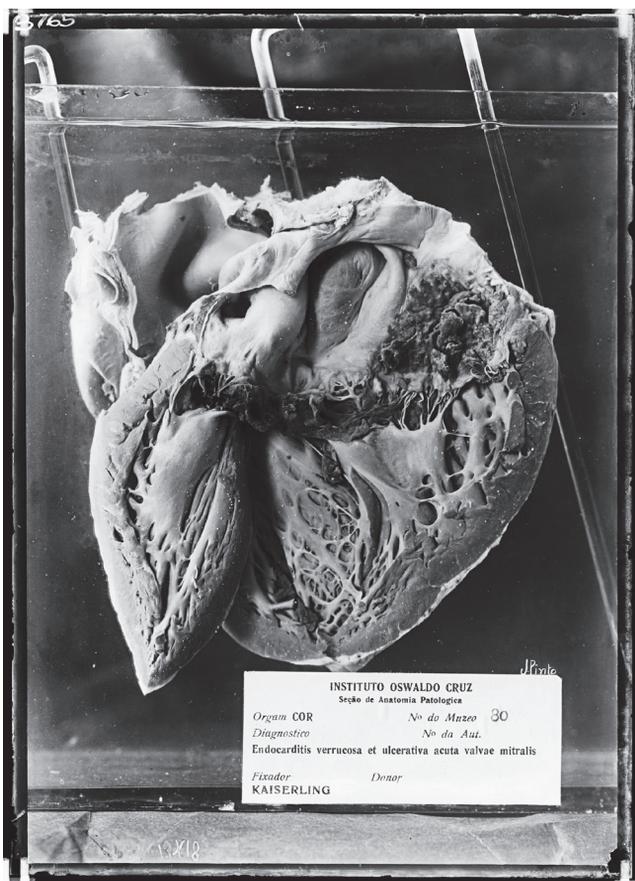
A correspondência com a Kodak nos mostra que, em algum momento de 1916, Pinto optou por adquirir insumos diretamente com a empresa, não optando pela casa Bastos Dias. Contudo, as notas anteriormente descritas, são do mesmo ano da consulta à empresa norte-americana, e como o material de arquivo encontrado não está completo, não sabemos dizer se a importação direta com a Kodak não prosseguiu e a Bastos Dias foi utilizada, ou se os produtos que o fotógrafo tinha interesse em importar são diferentes dos comprados na revendedora nacional. O que nos resta claro, é que J. Pinto tinha certa autonomia para realizar pesquisas no mercado de insumos fotográficos, com certeza visando à aquisição do que havia de mais recente no ramo da fotografia.

A presença do serviço de fotografias no âmbito institucional pode ser observada nos relatórios anuais que o diretor do Instituto remetia, primeiro ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, e, depois da Revolução de 1930, ao Ministério da Educação e Saúde. Nesses relatórios, embora os resultados e ações do trabalho de fotografia não figurassem diretamente no texto principal do documento, em que os dados de pesquisa, produção de vacinas e publicação de trabalhos eram apresentados, indícios do trabalho de fotografia podem ser observados nos anexos que cada área do IOC produzia para o relatório. Assim temos no relatório de 1922, no anexo do serviço de carpintaria, que uma prancheta para aparelho fotográfico foi construída na oficina dos carpinteiros e a oficina de encadernação produziu 12 álbuns fotográficos ao custo de 36\$000. Já em 1923, o movimento de caixa do IOC contabiliza uma despesa de 514\$000 para os setores de fotografia e encadernação, já a verba de renda própria desembolsou 3.064\$800 para os dois setores conjuntamente, tendo a seção de fotografias realizado os seguintes trabalhos:

Macrofotografias com 6 ampliações de cada: 272. Microfotografias com 6 fotocópias de cada: 73. Quadros 50 x 65 organizados com fotografias para a exposição do Centenário de Pasteur, em Strasbourg: 10. Dispositivos para a lanterna de projeção para a mesma exposição do Centenário de Pasteur, em Strasbourg: 140. Total: 495 (Instituto Oswaldo Cruz, 1923, p. 8).

Ao observarmos a produção fotográfica de Joaquim Pinto e seus assistentes, podemos concluir que diversas requisições eram feitas por diferentes setores da instituição. O trabalho fotográfico que hoje faz parte do arquivo da COC nos apresenta fotografias das obras, reformas e ampliações do Complexo Arquitetônico de Manguinhos; retratos de personalidades e cientistas; registros do trabalho diário nos laboratórios, cocheiras, salas de produção de vacina; registro de eventos e atividades oficiais; pacientes e suas doenças; e aquelas que mais interessam a este estudo: as imagens dos objetos de pesquisa dos cientistas. São fotografias de placas de petri, tubos de ensaio, insetos, fungos, fotomicrografias, imagens de cobaias, chapas de raio-x, resultados de eletrocardiogramas e as peças anatômicas.

Figura 3. Fotografia de peça anatômica, J. Pinto



Fonte: Acervo Casa de Oswaldo Cruz/Fundo IOC.

A produção de imagens científicas e o próprio uso da fotografia na ciência fazem parte da noção geral, marcadamente da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, de que a imagem fotográfica era mais confiável e objetiva do que o desenho. A fotografia recebia o *status* de registro inequívoco da realidade, ao ser produzida pela luz, por meio de uma reação

físico-química, alheia à interferência das emoções e dos erros do artista. A máquina fotográfica era encarada como um dispositivo isolado, apenas operado mecanicamente pelo fotógrafo, marcando a diferença com o lápis, o pincel e o pastel, prolongamentos da mão humana e passível de erros do artista.

Para André Rouillé (2009), uma das primeiras funções da fotografia-documento era justamente a de arquivar: “Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos” (p. 97). Este inventário da realidade tinha um interesse em documentar o real em sua totalidade, uma compulsão pelo visível, sempre produzindo sentido mediante acumulação, classificação e arquivamento. Mas a realidade expressa pela imagem fotográfica não é melhor ou maior, como pressupunham os seus adeptos; ela, nas palavras de Rouillé, “Mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens” (p. 41). Essa nova forma de ver é que determina o nível de realidade que resulta do ato fotográfico. O arquivo fotográfico, esse inventário do visível, portanto, é um extrato tirado a partir do *como vemos* o mundo.

A iconografia era fartamente utilizada para enriquecer a produção de artigos e textos sobre as pesquisas desenvolvidas no Castelo de Manguinhos. Como forma de se afirmar no cenário científico mundial, Manguinhos explorava o uso de fotografias em impressões como as do periódico *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*. Rangel (2009) afirma que

A fotografia também foi muito utilizada como ilustração científica nos trabalhos do Instituto. Ela facilitava a acentuação de certos aspectos do exemplar em estudo e a possibilidade de selecionar e ampliar ângulos de observação não-acessíveis ao olho

humano, bem como de fixar imagens que fogem à óptica natural (p. 297).

Esse é o contexto de produção do acervo fotográfico do Instituto Oswaldo Cruz. Seu perfil se relaciona com as ações de pesquisa e produção do conhecimento científico da medicina e do sanitarismo no Brasil, representando os primeiros esforços e as iniciativas pioneiras de cientistas e pesquisadores que, ao longo de um século, permitiram o avanço da ciência no país.

INICIATIVAS DE GESTÃO E TRATAMENTO DO PATRIMÔNIO FOTOGRÁFICO

O conjunto fotográfico produzido e acumulado pelo Instituto ao longo dos anos demonstra o valor documentário que a fotografia tinha para a instituição, que criou um verdadeiro inventário das ações e pesquisas científicas em curso. As imagens produzidas pelos fotógrafos de Manguinhos foram utilizadas na ilustração de artigos científicos, na produção de álbuns e na documentação de pacientes e suas lesões, formando um conjunto que hoje atinge o patamar de mais de 14 mil itens, entre negativos, fotografias, cópias de contato e duplicatas.

Ao longo dos anos, esse material acumulado foi dispersado por diferentes pavilhões e teve um longo período de dormência até que ações institucionais que visam à preservação da memória e do patrimônio cultural da Fundação Oswaldo Cruz recuperassem o material, impedindo sua degradação, possibilitando o tratamento técnico e a disponibilização ao público. Foi com a criação de uma unidade técnico-científica dedicada ao trabalho de pesquisa da história das ciências e da saúde e de preservação dos patrimônios a ela relacionados que os acervos fotográficos recuperam seu papel institucional.

A Casa de Oswaldo Cruz foi criada em 1986, por ato do então presidente da FIOCRUZ doutor Sérgio Arouca (1985-1989). Inicialmente integrava a vice-presidência de Desenvolvimento e não possuía *status* de unidade técnico-científica. De acordo com o Ato da Presidência n.º 221/85, seus objetivos eram a promoção cultural, a criação de uma política de documentação e de uso do complexo arquitetônico da FIOCRUZ, além da “[...] recuperação da memória e da pesquisa histórica referente à Fundação Oswaldo Cruz e à saúde pública em nosso país” (Fundação Oswaldo Cruz, 1985, p. 1). Em 1987, a COC é elevada ao *status* de unidade técnico-científica, contando ainda com os mesmos objetivos e com a formalização de sua estrutura interna (Fundação Oswaldo Cruz, 1987, pp. 1-2).

Em seu artigo sobre as fontes para pesquisa da história do Ministério da Saúde, Lima e Pinto (2003) apontam que

Na COC há inúmeros documentos que retratam a trajetória de atores e instituições que compõem a estrutura organizacional da saúde, sob a égide do Ministério da Saúde. Esses personagens são veículos da manifestação de ideias, interesses e propostas de segmentos profissionais, instituições e grupos políticos. Quanto aos acervos de períodos mais recentes a partir da década de 1950, podem ser mencionados os referentes às campanhas de erradicação da varíola, da poliomielite e do sarampo; os programas de imunizações e campanhas sanitárias por todo o Brasil, assim como os serviços especiais (febre amarela, tuberculose, malária, câncer e de saúde pública). Também merece destaque o Arquivo da VIII Conferência Nacional de Saúde, ocorrida em Brasília em 1986, pela atualidade das teses ali defendidas há quase vinte anos [...] (pp. 1.038-9).

Essa riqueza de material está intimamente ligada ao papel central que a própria FIOCRUZ sempre teve no processo de

produção de conhecimento e inovação em saúde pública, bem como à sua participação pioneira em diversas ações do movimento sanitário do país. Em que pese esse caráter mais institucional que o acervo da COC possui, sempre existiram iniciativas que buscaram ampliar as coleções de indivíduos de elevada contribuição, não só para a FIOCRUZ, mas para a saúde e as ciências do Brasil. Aquisições como a dos arquivos pessoais de Carlos Medina e José Arthur Rios, sociólogos proeminentes no campo da sociologia rural e de favelas, são exemplos do trabalho de ampliação do escopo da documentação custodiadas pelo Departamento de Arquivo e Documentação da COC.

O contexto de criação da Casa de Oswaldo Cruz está relacionado ao momento de abertura da política nacional, iniciado nos anos 1980, em um processo de redemocratização das instituições públicas. Vale ressaltar que foi na gestão de Sérgio Arouca que o grupo de cientistas cassados² nos anos 1970 (por perseguição política e ideológico do governo militar) recuperou seus cargos e pôde retomar suas pesquisas na Fundação. O próprio Sérgio Arouca era um quadro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), tendo concorrido para eleições por esse partido. Esse contexto de reparação e redemocratização vai dar o tom ao processo de constituição da Casa de Oswaldo Cruz nos anos 1980, momento em que a memória e a cultura ganham contornos de direito social e que instituições arrasadas pelos anos mais duros do regime buscavam uma reflexão institucional acerca do seu passado, visando a projeção do futuro.

Narcilene Monteiro (2019), em artigo precioso sobre a disponibilização dos acervos documentais da COC, destaca que a

2 No que ficou conhecido como “massacre de Manguinhos”, são eles: Haity Moussatché, Herman Lent, Moacyr Vaz de Andrade, Augusto Cid de Mello Perissé, Hugo de Souza Lopes, Sebastião José de Oliveira, Fernando Braga Ubatuba, Tito Arcoverde Cavalcanti de Albuquerque, Masao Goto e Domingos Arthur Machado.

atuação de um grupo de profissionais que já se dedicava ao estudo do patrimônio e da história das ciências e da saúde foi o ponto de partida da Casa:

[A COC] Iniciou as atividades de constituição do acervo documental com um pequeno e engajado grupo de profissionais — historiadores, documentalistas e bibliotecários que foram responsáveis pela tarefa de localizar, identificar e reunir documentos, abrindo caminho para organização do atual Departamento de Arquivo e Documentação (DAD) (p. 304).

Loureiro destaca que vários movimentos em outras instituições apresentavam a mesma característica de renovação do pensamento social e histórico, como o Centro de Memória Social Brasileira, Centro de Medicina Social da UFRJ e o Instituto de História Social Brasileira (IHSB) ligado ao IPHAN/Pró-documento (Loureiro, 2016, p. 105). A autora aponta que o IHSB tinha ligações com estudos sobre a memória institucional que já haviam sido iniciados na atual Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca (ENSP) e que dessa ligação surgiram os primeiros pontos norteadores para a ação desenvolvida na COC. Ela aponta ainda que “neste contexto o médico Paulo Gadelha é convidado para desenvolver o projeto que viria a se tornar a Casa de Oswaldo Cruz” (p. 106). Conjugando o conhecimento que Gadelha tinha no campo da pesquisa em saúde e história e sua experiência com projetos de fomento, uma série de projetos para a elaboração de um centro arquivístico-documental foram criados e postos em prática. As ações miravam exemplos institucionais que despontavam naquele momento, como o do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas.

Celia Camargo aborda a questão da criação dos centros de documentação e memória nos anos 1970 e 1980. No que chama

de febre da documentação, a autora destaca o papel fundamental da organização e disponibilização de fontes para pensar a história social brasileira, que, por motivos diversos, não estavam disponíveis aos pesquisadores. Esse momento de redemocratização conclamava a sociedade civil e os meios de pesquisa e produção acadêmica a repensarem os rumos da sociedade brasileira (Carmargo, 2003, p. 24-7). Mário Chagas nos lembra que a memória, quando invocada, não recupera o tempo que passou, mas faz dele uma leitura “banhada nas experiências objetivas e subjetivas daquele que lembra” (Chagas, 2009, p. 138) e continua

Por mais natural que possa parecer, essa memória é projeção que se atualiza no presente e projeta-se para o futuro. Para atualizar-se e projetar-se de um tempo em outro, a memória lança mão de várias fontes (p. 138).

Estes centros de documentação possuíam algumas estratégias comuns, como a criação de acervos de história oral, a aquisição de arquivos pessoais de homens públicos, de coleções iconográficas etc. A esse respeito Loureiro (2016) diz:

Outros projetos pioneiros desenvolvidos na COC diziam respeito à documentação fotográfica (o chamado arquivo iconográfico) e o projeto de história oral (inicialmente voltado para a história do Instituto Oswaldo Cruz como unidade fundadora do complexo Fiocruz). Também nos primeiros momentos da COC a equipe que lá atuava recebeu uma coleção de livros antigos, muitos deles raros, que estavam mal alojados na Biblioteca de Ciências Biomédicas da Fiocruz (p. 108).

O projeto de tratamento do acervo fotográfico, bem como o de história oral e ampliação da documentação institucional, foram fomentados pela Financiadora de Produtos e Projetos

(FINEP). O Projeto “Organização e Ampliação Iconográfica do Museu do Instituto Oswaldo Cruz” foi um dos primeiros desenvolvidos no âmbito da COC nos primeiros anos de sua criação. Com financiamento da FINEP, tinha como premissa a compreensão de que o registro fotográfico deveria ser encarado como documento de arquivo e visava a organização de duas frentes de trabalho: uma para organização e conservação do acervo visual que já se encontrava sob tutela da COC e outra para a ampliação e incorporação de novas coleções (Fundação Oswaldo Cruz, 1987, p. 1).

Os trabalhos desenvolvidos pelo projeto contaram com cooperação da Biblioteca Nacional, InFoto/Funarte (atual Centro de Preservação de Fotografias da Funarte), Museu da Imagem e do Som, entre outras, tendo em vista as especificidades do trabalho arquivístico com fotografias documentais e de conservação das bases e dos suportes do gênero fotográfico (Fundação Oswaldo Cruz, 1987, pp. 1-2).

Os trabalhos, iniciados em 1986, eram coordenados pelo diretor da COC, Paulo Gadelha, e enfrentaram dificuldades para a compra e importação de material especializado, principalmente para a montagem de laboratório fotográfico dedicado ao processo de revelação de negativos, ampliação e cópia de documentos fotográficos. O momento da economia, as dificuldades com o mercado externo e a especificidade dos materiais são questões relacionadas a esse problema (Fundação Oswaldo Cruz, 1987, pp. 3-4). E o relatório ora pesquisado dava conta de que o trabalho de conservação já estava praticamente concluído; e que o trabalho de tratamento arquivístico já estava bem adiantado, sendo o trabalho do laboratório fotográfico o que mais necessitava de ações.

Este conjunto documental, que hoje constitui uma série documental dentro do Fundo IOC, sob a guarda do Departamento de Arquivo e Documentação da COC, tem cerca de 14

mil itens (fotografias, duplicatas e negativos de vidro, conforme dados disponíveis na Base Arch)³ que dão conta do registro em imagens do processo de constituição do Instituto Oswaldo Cruz e sua consolidação como instituição científica, pública e a serviço da população do Brasil. Seu arranjo possui 12 subséries organizadas em temas fotografados. O acervo continua sendo objeto de estudo e sua descrição arquivística, sua conservação e seu acesso ao público seguem sendo aprimorados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de fotografias científicas no Instituto Oswaldo Cruz reverbera a noção amplamente empregada após o surgimento do primeiro processo fotográfico, em 1839, na Europa, de que a fotografia era um registro objetivo da realidade. A construção desse pensamento acerca do processo fotográfico ancorou-se na ideia de que as representações visuais, até então, empregadas eram eivadas pela subjetividade do artista, proporcionando um registro não confiável e que não atendia às expectativas da modernidade de matriz europeia. A fotografia, criada pela ação química e ótica por uma máquina, era considerada livre das influências subjetivas, e, portanto, encarada como prova concreta da realidade que se apresentava na frente da câmara escura.

A ciência logo passaria a utilizar o registro fotográfico como documento de registro do conhecimento científico, atribuindo à fotografia o caráter de prova. Essa imagem fotográfica, objetiva e mecanizada, permitia ainda a produção de um inventário das coisas, hierarquizando e catalogando a realidade tratada como objeto de estudo pela ciência.

³ Disponível para consulta em: <<https://basearch.coc.fiocruz.br/>>. Acesso em: 4 dez. 2020.

No Instituto Oswaldo Cruz, desde seus primeiros passos no circuito científico nacional, a fotografia esteve presente, tanto como documento e prova da ação institucional e científica (nas imagens de obras e do dia a dia dos trabalhadores de Mangueiras), quanto como representação do objeto de estudo da ciência (no caso das imagens de microscopia, peças anatômicas e doentes). A imagem fotográfica assumiu importante papel institucional, fato comprovado pela contratação de um fotógrafo para o quadro permanente da instituição, com *status* igual a outros serviços auxiliares, reportando-se diretamente à direção do Instituto. O trabalho de fotografia produziu um colossal conjunto de fotografias que registram a história do sonho de Oswaldo Cruz e seus discípulos, permitindo o estudo da história das ciências e da saúde no Brasil.

Com a criação da Casa de Oswaldo Cruz, nos anos 1980, e seu estabelecimento como unidade técnico-científica, garantindo paridade em relação a outras unidades da estrutura FIOCRUZ, diversas ações relacionadas ao tratamento dos acervos históricos tiveram lugar. Após o trabalho de reunião das parcelas dispersas entre diferentes atores institucionais, seguiu-se o tratamento técnico desse material e a criação do arquivo histórico, hoje sob a guarda do Departamento de Arquivo e Documentação da Casa. Benchimol (2020) salienta que:

Quando foi criada a COC, havia na Fiocruz um pequeno museu dedicado ao patrono e documentação de grande valor para a história das ciências e da saúde nos mais inusitados desvãos da instituição. Um material nos atraiu de imediato: belíssimas fotografias produzidas no começo do século XX por expedições médicas enviadas ao interior do Brasil, que resultaram também em relatórios ricos em informações sobre a realidade social e sanitária das populações que lá viviam.

Outro conjunto de fontes atraiu de imediato a atenção dos historiadores da COC. Belas fotografias da instituição desde os seus primórdios, a revelar a intenção de Oswaldo Cruz e sua equipe de documentar em detalhes a trajetória de um projeto que nascia com a ambição de marcar época (p. 18).

Dois tempos de pioneirismo institucional se encontram nos projetos da Casa de Oswaldo Cruz. O acervo pioneiro de imagens da ciência, produzido e acumulado a partir da intenção inovadora de Oswaldo Cruz, que incorporou a fotografia como objeto de documentação e estudo da ciência e a recuperação desse material, disperso e carente de sentido, décadas depois, constituindo o acervo histórico da Fundação Oswaldo Cruz.

Os trabalhos de pesquisa atuais, incluindo este, se dedicam a apontar caminhos para a ampliação do valor documentário das fotografias, ao mesmo passo que restabelecem vínculos entre o conjunto documental e seu contexto de criação, promovendo arcabouço para o tratamento, conservação e difusão dos acervos. Pesquisar a história arquivística, o contexto de produção e circulação dos arquivos fotográficos, é especialmente eficaz em resgatar os vínculos e aprimorar as descrições arquivísticas. Lacerda (2003) aponta que:

Sobretudo o trabalho de organização desses acervos tende a fazer tábula rasa da dimensão genética da documentação, ou seja, das características que marcaram sua formação e que contribuíram para moldar seus contornos pelo acúmulo e guarda no tempo, em outras palavras, da 'biografia' do conjunto documental (p. 241).

Ainda a esse respeito a autora afirma que não basta verificar proveniência e conteúdo da imagem, e que o esforço deve ser a fim de

[...] investigar as razões da concepção e do nascimento do arquivo ou coleção, seu desenvolvimento no tempo, os atores envolvidos no processo [...] os sentidos investidos na documentação pelo produtor ou guardador, as práticas que nortearam a produção das imagens, as funções que elas representaram no ambiente doméstico ou institucional do qual são substratos importantes, dentre outros aspectos relevantes (p. 242, grifo nosso).

Todo trabalho que considere essas características da fotografia científica, trazendo luz ao processo de produção, considerando as intenções e os atores presentes no processo, são bem-vindos, por contribuírem com o fortalecimento do estatuto de documento de arquivo da fotografia, muitas vezes enfraquecido.

Este estudo conta com financiamento da bolsa de pesquisa do Programa de Incentivo ao Desenvolvimento Institucional (PIDI), da Fundação Oswaldo Cruz e da Fundação para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico em Saúde (FIOTEC), a quem agradecemos o apoio. Agradecemos também ao Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz, pela disponibilização do material de arquivo utilizado como fonte para a pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, H. B. Notícia histórica sobre a fundação do Instituto Oswaldo Cruz. *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*, Rio de Janeiro, vol. 48, 1950.
- BENCHIMOL, J. L. *Manguinhos do Sonho à Vida: a ciência na Belle Époque*. Reimp. Atualiz. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2020.
- BRASIL. *Decreto n.º 1802*, de 12 de dezembro de 1907. Brasil: Governo Federal, 1907.

- BRASIL. *Decreto n.º 13.527*, de 26 de março de 1919. Brasil: Governo Federal, 1919.
- CASA DE OSWALDO CRUZ. *Relatório Técnico n.º 2 - Projeto: Organização e Ampliação Iconográfica do Museu do Instituto Oswaldo Cruz*. Rio de Janeiro, 1987.
- CASA DE OSWALDO CRUZ. *Entrevista de José de Carvalho Filho* [transcrição]. Casa de Oswaldo Cruz/Departamento de Arquivo e Documentação. Rio de Janeiro, 2012.
- CASA DE OSWALDO CRUZ. *Programa de Tratamento Técnico de Acervos*. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ, 2015. Disponível em: <http://Programa_Tratamento_Tecnico_verso_final_16dez2015.pdf>. Acesso em: 22 out. 2021.
- CASA DE OSWALDO CRUZ. *Programa de Conservação e Restauração de Acervos*. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ, 2017. Disponível em: <<http://programa-de-conservacao-e-restauracao.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2021.
- CAMARGO, C. Centros de documentação e pesquisa histórica: uma trajetória de três décadas. In: *CPDOC 30 anos*. Rio de Janeiro: Editora FGV/CPDOC, 2003.
- CHAGAS, M. S. Memória Política e Política de Memória. In: ABREU, R. A. & CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- EASTMAN KODAK COMPANY. *Carta de 09 de março de 1916*. Rochester: Kodak, 1916, Acervo Casa de Oswaldo Cruz/Departamento de Arquivo e Documentação: BR RJ COC OC IOC 6.6 F42.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Ato da Presidência n.º 221/85* – PR, 19-11-1985. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/ato_presidencia_221.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Ato da Presidência n.º 056/87* – PR, 15-5-1987. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/images/PDF/ato_presidencia_56.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- INSTITUTO OSWALDO CRUZ. *Relatório 1923*. Rio de Janeiro, 1923.

- INSTITUTO OSWALDO CRUZ. *Relação dos extranumerários mensalistas do IOC em 1939*. Rio de Janeiro, 1939.
- INSTITUTO OSWALDO CRUZ. Assentamentos Funcionais. Fundo IOC: Fundo IOC/DAD/COC, s.d.
- LACERDA, A. L. *A Fotografia dos Arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à Febre Amarela no Brasil*. Doutorado em História Social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- LACERDA, A. LA fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 19, n.º 1, pp.283-302, jan.-mar. 2012.
- LACERDA, A. L. Quatro variações em torno do tema acervos fotográficos. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n.º 7, pp. 239-48, 2013.
- LACERDA, A. L. A construção do castelo de Manguinhos no arquivo fotográfico do Instituto Oswaldo Cruz. *Hist. cienc. Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 27, n.º 2, pp. 667-86, 2020.
- LACERDA, A. L. et al. *A imagem a serviço do conhecimento: a entomologia nas ilustrações do acervo histórico*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/COC, 2022.
- LIMA, A. L. G. & PINTO, M. M. S. Fontes para a história dos 50 anos do Ministério da Saúde. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. 10(3), pp. 1.037-51, set.-dez. 2003.
- LOUREIRO, E. C. *Conhecimento e memória na Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ: reflexões e elementos para a construção de iniciativas de memória organizacional*. 2016. Mestrado em Ciência da Informação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2016.
- MONTEIRO, N. S. S. Democratizar a informação para o desenvolvimento do conhecimento: a ampliação do acesso ao acervo documental das ciências e da saúde na FIOCRUZ. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 26, n.º 1, pp. 299-318, jan.-mar. 2019.
- RANGEL, M. F. A Construção de um Patrimônio Científico: a coleção Costa Lima. In. RANGEL, M. F. & GRANATO, M.

- (orgs.). *Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2009, vol. 1, pp. 3-34.
- ROUILLÉ, A. *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: SENAC, 2009.
- SANTOS, R. L. O fotógrafo Joaquim Pinto da Silva (1884-1951) e a Fundação Oswaldo Cruz. [*on-line*]. *Brasiliiana Fotográfica*. 2020. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=j-pinto>>. Acesso em: 4 dez. 2020.

6.

A UTILIZAÇÃO DE METADADOS EMBUTIDOS NO OBJETO DIGITAL: ESTRATÉGIA PARA ORGANIZAÇÃO E RECUPERAÇÃO DE DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS NATO DIGITAIS

Jeferson Mendonça¹

Aline Lopes de Lacerda²

1 Fotógrafo vinculado ao Serviço de Arquivo Histórico – SAH, do Departamento de Arquivo e Documentação – DAD, da Casa de Oswaldo Cruz – COC/ Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), no qual defendeu a dissertação intitulada “O Patrimônio Fotográfico na era Digital: Gestão de Documentos Fotográficos Nato Digitais no Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz”, sob orientação da professora doutora Aline Lopes de Lacerda, em 2021. Contato: jmensilva@gmail.com.

2 Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo – USP, pesquisadora do Departamento de Arquivo e Documentação – DAD, da Casa de Oswaldo Cruz – COC/ Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ. Contato: aalopeslacerda@fiocruz.br

A fotografia como instrumento de registro de atividades é valorizada na Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) desde seu início, em 1900, quando ainda se chamava Instituto Soroterápico Federal. Oswaldo Cruz e seus contemporâneos registravam e documentavam, por meio das imagens, o dia a dia da instituição, os grandes feitos, os momentos importantes vividos por eles e as atividades exercidas em seus cotidianos, bem como a localidade circunvizinha da instituição e as expedições científicas feitas pelo Brasil no intuito de realizar estudos que pudessem auxiliar na manutenção da saúde da população.

Essa relação do patrono da instituição com a fotografia e a importância a ela atribuída tornam-se ainda mais evidentes quando observamos que “na gestão de Oswaldo Cruz passou a ser obrigatório apresentar à direção um relatório anual de atividades com informações veiculadas na forma de textos e imagens” (Lacerda & Penido, 2014, p. 76).

Este interesse voltado para a produção de documentação das ações cotidianas daquela época possibilita, nos dias atuais, obter informações sobre o passado da FIOCRUZ por meio destas imagens e auxiliar no processo de compreensão de iniciativas tomadas que contribuíram para o desenvolvimento do campo da saúde pública em nosso país, justificando, assim, a importância da preservação do acervo fotográfico institucional.

Figura 1. Medicamento em processo de embalagem no Instituto Oswaldo Cruz em 1930. Fotografia de J. Pinto.

A direita registro fotográfico de expedição de Carlos Chagas (ao centro), no Rio Negro. À sua esquerda Pacheco Leão e membros da expedição. São Gabriel da Cachoeira – AM, 1913.



Fonte: Base Arch. Código da imagem: IOC_V_II_2472. Acervo da Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ.

Fonte: Base Arch. Código da imagem: IOC_V_II_0330. Acervo da Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ.

Tal prática se perpetua até os dias atuais, pois a instituição continua a gerar um vasto acervo de documentos fotográficos, sendo ele um importante ativo da memória institucional e da saúde no Brasil.

Do surgimento da fotografia até hoje, passamos por muitas mudanças, muitos avanços nesse campo. Com o advento da era digital vivenciamos a potencialização das tecnologias de informação e comunicação e, com elas, um notório crescimento do consumo da fotografia e um aumento exponencial da produção de imagens fotográficas, se comparados com o período em que esses dispositivos de produção de imagens nato digitais ainda não existiam.

Como consequência do crescimento do número de imagens produzidas, nos deparamos com uma questão preocupante:

a gestão e preservação desses arquivos, um dos grandes desafios deste século. Essa afirmação pode ser ratificada com a publicação recente do Arquivo Nacional (AN) que nos diz que:

com os avanços tecnológicos, houve grande produção e acúmulo das fotografias digitais sem gestão arquivística. Isso acarretou o armazenamento descontrolado e a ocupação de espaço de memória de forma dispendiosa e desordenada. Tal situação, além de aumentar a massa documental acumulada, ameaça a fidedignidade, a autenticidade, o acesso e a preservação de longo prazo desses documentos (AN, 2021, p. 2).

Trazendo o olhar para o nosso universo institucional, identificamos o Laboratório Fotográfico J. Pinto, inserido no Serviço de Arquivo Histórico (SAH), do Departamento de Arquivo e Documentação (DAD), da unidade Casa de Oswaldo Cruz (COC), da FIOCRUZ como responsável por grande parte da produção fotográfica nato digital da unidade, por meio das coberturas fotográficas de seus eventos e dos registros fotográficos de bens e serviços oferecidos pela COC para a promoção e a divulgação da ciência gerando, ao longo dos anos, extenso acervo de imagens nato digitais que integram o arquivo da unidade. Além disso, o laboratório atua na preservação digital do acervo arquivístico físico custodiado pela COC, produzindo representantes digitais dos documentos históricos analógicos.

Além de pensarmos a problemática da preservação desses documentos imagéticos digitais a longo prazo, precisamos entender que, diante dessa massa documental fotográfica digital, são necessários mecanismos que também facilitem a sua gestão durante a primeira fase de vida desses registros, ou seja, naquela em que estão sendo produzidos e inicialmente organizados pelos seus produtores. A utilização de metadados embutidos diretamente no arquivo digital que contém a imagem fotográfica é um

dos mecanismos facilitadores para organização, recuperação da informação, uso e reuso desses documentos fotográficos digitais, bem como para a sua preservação.

OBJETO DIGITAL

Partindo do entendimento prévio da relação da fotografia com os arquivos e com a memória institucional; do reconhecimento da fotografia como item de coleção, artefato de evidência e de valor probatório e, também, de seu reconhecimento como documento arquivístico e suporte de memória, vamos começar compreendendo alguns conceitos importantes neste trabalho.

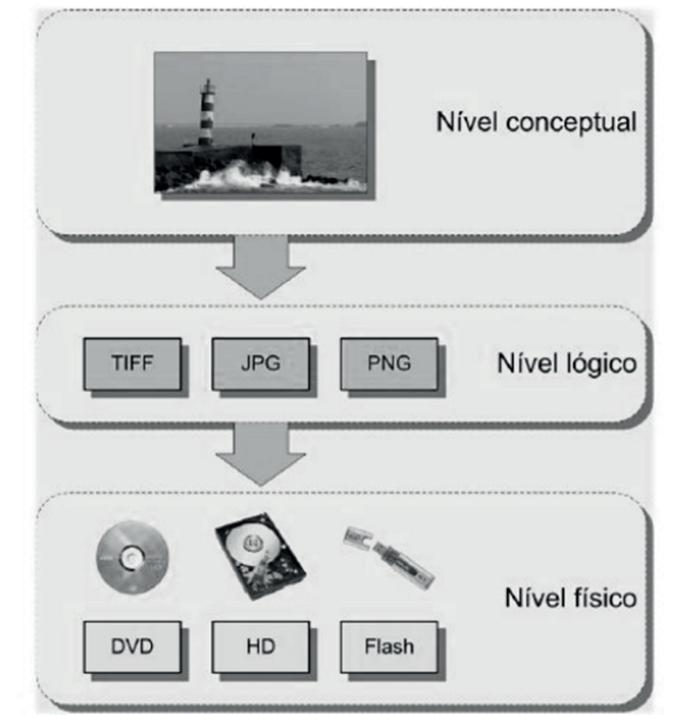
De acordo com Ferreira (2006, p. 70), um objeto digital é “[...] todo e qualquer objeto de informação que possa ser representado através de uma sequência de dígitos binários (*bits-tream*)”. Sendo assim, objeto digital é a nomenclatura dada ao arquivo digital em si.

Esses objetos digitais podem ser oriundos de duas origens: o nato digital, que é o objeto digital gerado a partir de um dispositivo digital (câmeras fotográficas, celulares, *tablets*, *drones* etc.), ou o representante digital, que é o objeto digital criado a partir do processo de digitalização de um documento previamente existente, no formato analógico. No caso das fotografias, o representante digital é criado a partir da digitalização de uma fotografia existente em algum suporte físico (papel fotográfico, negativos de vidro, negativos em triacetato etc.).

É importante entender que um objeto digital está classificado em três níveis: conceitual, lógico e físico. O primeiro deles, o nível conceitual, refere-se à imagem reproduzida na tela do dispositivo de leitura (celular, *tablet*, computadores, TVs etc.), é a imagem que vemos. O segundo nível, o lógico, é o formato de arquivo que constitui o objeto digital (JPEG, TIFF, PNG etc.).

O terceiro nível, o físico, está relacionado ao tipo de suporte ou mídia em que esse objeto digital está armazenado (DVD, HD, SSD etc.).

Figura 2. Níveis de abstração de um objeto digital



Fonte: Ferreira, 2006, p. 25.

ACERVOS ANALÓGICOS E DIGITAIS

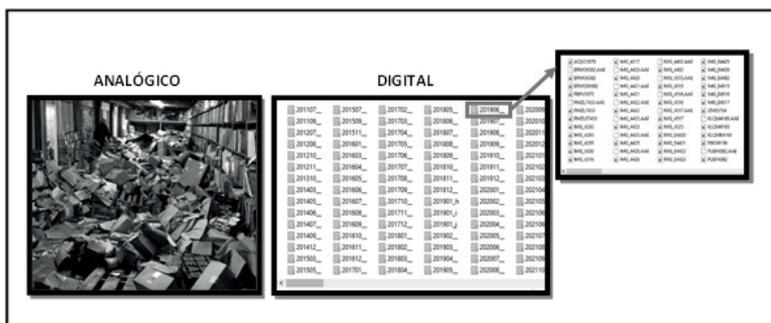
Uma vez entendidos os significados de objetos digitais e suas possíveis origens (nato digital ou representante digital), podemos começar a falar sobre o acervo que, de acordo com a

política de preservação dos acervos científicos e culturais da FIOCRUZ, é um “conjunto de bens que integram o patrimônio de um indivíduo, de uma instituição, de uma nação, agrupados por atribuição de valor, segundo sua natureza cultural ou científica e seguindo uma lógica de organização” (FIOCRUZ, 2020, p. 10).

As fotografias são importantes ativos dentro dos acervos pessoais e institucionais e, na era digital, isso não é diferente. Compreendemos a igual legitimidade entre os documentos fotográficos nato digitais e os analógicos, logo devemos ter as mesmas preocupações com sua preservação.

A gestão de um acervo, seja ele analógico ou digital, pode ser uma tarefa árdua e complexa. Em ambos os casos são necessários mecanismos que garantam sua integridade, fidedignidade e permanência no tempo. Precisam ser organizados, classificados e ter meios que facilitem a recuperação dos documentos que o integram, bem como as informações existentes nesses documentos de forma rápida e simples, facilitando o dia a dia do produtor e do usuário desse acervo. É importante também que tais ações contribuam, se possível, para as estratégias que garantam sua existência e acesso a longo prazo.

Figura 3. Visão de acervos analógico e digital não organizados.



Fonte: Criado pelo autor.

Na figura 3, podemos criar um paralelo entre dois cenários caóticos em distintos acervos. Na esquerda, um acervo analógico e, na direita, um acervo digital. Olhando a imagem do acervo analógico, percebemos um grupo de documentos aparentemente organizados em prateleiras nas estantes e, no chão, muitos materiais totalmente desordenados, tornando muito difícil a tarefa de encontrar e recuperar algum documento, alguma informação específica.

Quando olhamos para imagem do acervo digital, apesar da aparente organização, na prática, não existe muita diferença entre esse acervo e o analógico, pois ambos apresentam, em algum nível, um elevado grau de desordem. Na primeira janela do acervo digital encontramos um conjunto de pastas nomeadas por datas no padrão AAAA-MM (ano-mês), o que contribui para a ordenação e organização dessas pastas, mas só isso não é o suficiente para garantir uma recuperação eficiente da informação contida nesse acervo digital.

Quando entramos em uma das pastas desse grande acervo digital — janela pequena à direita sinalizada pela seta — podemos ver que não há mais nenhuma organização secundária, os objetos digitais estão todos agrupados e seus nomes são os atribuídos automaticamente pelos dispositivos que geraram tais objetos digitais.

Olhando a imagem do conteúdo existente dentro de uma pasta do acervo digital e olhando para os materiais ao chão do acervo analógico, nos deparamos com o mesmo problema, ou seja, a dificuldade de recuperação de algum documento, alguma informação específica contida em um documento físico (no caso do acervo analógico) ou alguma informação específica contida em um desses objetos digitais (no caso do acervo digital).

O PRODUTOR-PRESERVADOR

Em relação aos documentos fotográficos digitais, precisamos pensar em mecanismos facilitadores para sua gestão, desde o momento de sua concepção, e manter as condições desta preservação e deste acesso por todo o tempo em que o documento permanecer sob a guarda do produtor.

No mundo digital, o produtor, em muitos casos, também desempenhará a função de preservador por um tempo significativo, pois nem sempre os documentos fotográficos digitais produzidos serão imediatamente tratados como documentos permanentes, ou seja, de valor para integrar um arquivo em caráter definitivo.

Ter uma estrutura de nomes para as pastas e os objetos digitais, preferencialmente pautada em princípios arquivísticos e observando as limitações do sistema digital utilizado (obedecendo ao tamanho máximo de caracteres para nomeação de arquivos e pastas e não utilizando caracteres especiais, por exemplo) contribuirá para uma gestão mais eficiente.

Na perspectiva da recuperação da informação contida nesses objetos digitais ainda sob a guarda do produtor, um importante recurso é a utilização de metadados embutidos no próprio objeto digital.

METADADOS

Para os fins que o trabalho propõe, é necessário definir o que são metadados. Segundo Santos (2018, p. 131)

Metadados são informações estruturadas que descrevem, explicam, localizam ou tornam mais fácil recuperar, utilizar ou

gerenciar um recurso de informação. São frequentemente chamados de dados sobre dados ou informações sobre a informação.

Partindo desse conceito, podemos compreender que a utilização de metadados não é algo novo, relacionado apenas à era digital. Eles estão incorporados em nosso cotidiano há muito tempo, pois já eram utilizados nos documentos físicos na era analógica.

À guisa de exemplo, era comum, nos documentos fotográficos, encontrar anotações em seu verso contendo informações descritivas sobre aquela imagem — o local, o item retratado, a data de produção da imagem etc. Essas eram informações relacionadas àquela imagem, ou seja, metadados daquela imagem.

Na figura 4, observa-se a frente e o verso de uma fotografia. No verso, podemos visualizar as anotações sobre o evento (local, ano, autor da foto), metadados da imagem.

Figura 4. Frente – Cerimônia de Criação da Casa de Oswaldo Cruz. Verso – Anotações manuscritas referente a imagem, onde podemos identificar o evento, local, ano e autor da imagem

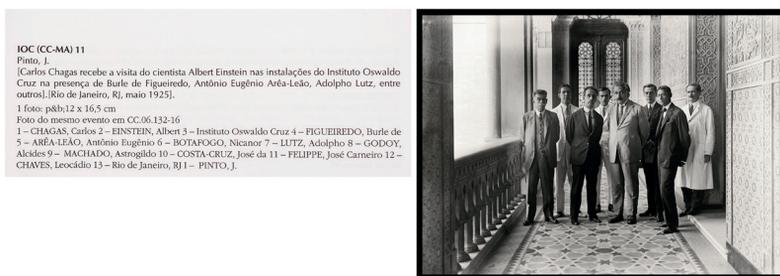


Fonte: Acervo da Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ.

Além de informações inscritas no próprio documento, catálogos, inventários ou listagens, instrumentos de pesquisa que antecederam as bases de dados informatizados, também continham

os metadados resultantes do trabalho de organização dos acervos. Podemos ver na figura 5 o exemplo de uma fotografia e sua descrição catalográfica, após processo de identificação e organização. A imagem integra o Fundo Carlos Chagas, e o catálogo fotográfico, com a descrição dos documentos textuais, faz parte do inventário do arquivo publicado pelo Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ.

Figura 5. A esquerda, descrição da foto da visita de Albert Einstein à instituição (p. 103 do inventário) e a direita a foto descrita (p. 129 do inventário)



Fonte: Acervo da Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ.

Assim como na era analógica era possível ter as anotações informativas referentes à imagem diretamente no verso da fotografia, ou seja, no próprio objeto, também é possível, na era digital, tê-las embutidas no próprio objeto digital.

Figura 6. Visualização de alguns metadados embutidos diretamente no objeto digital



Fotos: J. Mendonça. Fonte: Acervo Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ.

Na figura 6 é possível visualizar alguns metadados ao passar o *mouse* por cima da imagem no gerenciador de arquivos do *Windows*. Vemos a data e horário no qual a imagem foi concebida, tipo e tamanho do arquivo, evento, local, entre outros. Essas são as anotações feitas diretamente no objeto digital.

Na literatura, encontramos diferentes modelos de divisão de grupos de metadados. Para Kenney et al. (2001) os metadados dividem-se em três grupos na área de preservação e digitalização de acervos de imagens: metadados descritivos, que têm por função descrever o conteúdo dos recursos informacionais; metadados estruturais, que têm a função de fornecer insumos sobre infraestrutura; e metadados administrativos, que fazem o controle de acesso a cada um dos recursos informacionais, dando apoio aos processos de gestão no ciclo de vida dos recursos informacionais. Incluem metadados referentes aos direitos relacionados ao recurso em questão, bem como informações relacionadas à sua criação e razão de ter sido criado.

Já para Gilliland-Swetland (2002), os metadados são divididos em cinco tipos, conforme tabela 1:

Tabela 1. Reprodução dos tipos de metadados quanto à sua função

TIPO	DEFINIÇÃO	EXEMPLOS
Administrativo	Metadado utilizado na administração de recursos de informação	<ul style="list-style-type: none"> • Aquisição de informação • Direitos de reprodução • Critérios de seleção para digitalização etc.
Descritivo	Metadado para descrição de recursos de informação	<ul style="list-style-type: none"> • Catalogação de registros • Índices especializados etc.
De Preservação	Metadado utilizado para preservação de recursos de informação	<ul style="list-style-type: none"> • Documentação das condições físicas dos recursos etc.
Técnico	Metadado utilizado para conhecer as funções de um sistema ou o comportamento dos metadados	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Hardware e software</i> • Dados de segurança • Documentação etc.
De Uso	Metadado relativo ao nível e tipo de uso de um recurso de informação	<ul style="list-style-type: none"> • Registros de exibição • Sumário de reuso e de versões etc.

Fonte: Gilliland-Swetland (2002, p. 5).

Sobre este assunto, a FIOCRUZ produziu, no ano de 2020, o documento *Padrão de Metadados de Documentos Arquivísticos Digitais da Fundação Oswaldo Cruz (Manual de aplicação para a fase produção de documentos)*, no qual oferece orientações para a realização da descrição dos objetos digitais, sendo eles nato digitais ou representantes digitais. Voltado para as ações na fase de produção de documentos, o documento define a utilização de metadados mínimos, apenas de dois tipos, descritivos e técnicos, conforme tabela 2:

Tabela 2. Lista de metadados descritivos e metadados técnicos

PADRÃO DE METADADOS MÍNIMOS PARA UTILIZAÇÃO (Gênero Iconográfico)	
Metadados Descritivos	Metadados Técnicos
1. Número do documento	1. Formato do arquivo
2. Tipo de meio	2. Tamanho do arquivo
3. Título	3. Resolução linear
4. Nome(s) do(s) produtor(es)	4. Profundidade de cor
5. Data de produção	5. Responsável pela digitalização
6. Local de produção	6. Responsável pela modificação do arquivo
7. Assunto	7. <i>Software</i> de captura da imagem
8. Descrição	8. <i>Software</i> de processamento da imagem
9. Colaborador(es)	9. Data da digitalização
10. Relação com outros documentos	10. Data da modificação do arquivo
11. Localização do arquivo	11. Código de referência do documento original
	12. Modo de cores

Fonte: Padrão de Metadados de Documentos Arquivísticos Digitais da Fundação Oswaldo Cruz, 2020.

As orientações contidas nesse documento buscam contribuir para a padronização dos metadados em diferentes gêneros do acervo arquivístico institucional e preparar tais documentos para o momento da preservação permanente, quando serão encaminhados para o Repositório Arquivístico Digital Confiável (RDC-Arq).³

³ Conjunto de procedimentos normativos e técnicos que tem por finalidade manter a autenticidade dos materiais digitais nele custodiados, garantindo sua preservação e dando acesso a eles pelo tempo necessário. Para saber

É importante assinalar que existem diversos padrões de metadados, tais como: PREMIS, Dublin Core, MODS, MARC, EXIF, XMP, IPTC core, IPTC Extension. No caso das fotografias, os que mais contemplam suas especificidades são os padrões IPTC e XMP, por terem sido pensados para esse gênero documental.

Tratando-se de documentos fotográficos nato digitais, uma gama de metadados técnicos é gerada e embutida no próprio objeto digital, automaticamente, no momento de sua concepção. Ao produzirmos uma fotografia em um celular, ou câmera fotográfica digital, ou *tablet*, ou *drone* etc., alguns metadados técnicos são criados e inseridos no arquivo gerado pelo dispositivo. Como exemplo, uma fotografia concebida a partir de uma câmera fotográfica digital teria certos metadados técnicos gerados automaticamente, como o modelo da câmera e da lente utilizadas, data e horário de produção da imagem, sensibilidade ISO, abertura do diafragma (*fstop*), modo de *flash*, balanço de branco, dentre outros. Esses são exemplos de metadados técnicos do padrão EXIF.

Neste capítulo, falaremos apenas de metadados descritivos do padrão IPTC, por ser o padrão pensado para a fotografia e, por isso, utilizado em *softwares* voltados para o trabalho fotográfico, além de possuir campos necessários para a criação da relação entre a imagem digital e seu contexto de produção.

mais, consultar: <<https://www.tre-to.jus.br/transparencia-e-prestacao-de-contas/gestao-documental/rdc-arq#:~:text=Reposit%C3%B3rio%20Arquiv%C3%ADstico%20Digital%20Confi%C3%A1vel%20%2D%20RDC,a%20eles%20pelo%20tempo%20necess%C3%A1rio>>. Acesso em: 20 out. 2022.

EMBUTINDO METADADOS NOS OBJETOS DIGITAIS

A utilização de metadados nos objetos digitais fotográficos é uma prática indispensável quando se pensa em preservação digital. Fazer uso desses metadados embutidos é o que garante que o documento fotográfico digital, ou seja, o objeto digital fotográfico, esteja sempre acompanhado de seus respectivos metadados. Dessa forma, garantimos a permanência dos dados associados à origem do documento, tornando possível a sua recuperação e assegurando a compreensão do objeto digital fotográfico em todo o seu tempo de vida e uso.

Poder extrair de uma coleção de milhares de documentos fotográficos digitais somente aqueles pertencentes a um determinado acontecimento, ou aqueles produzidos em um determinado lugar, ou que retratam apenas uma pessoa ou um grupo de pessoas, ou mesmo ter como resultado a combinação de alguns critérios como os expostos anteriormente, são algumas das vantagens de se trabalhar com metadados embutidos no objeto digital fotográfico.

Existem diferentes maneiras e diferentes *softwares* para embutir metadados nos objetos digitais. Em relação a *softwares*, temos os livres (*softwares* que têm seu código fonte aberto, ou seja, seus códigos são disponibilizados para uso ou modificações, de acordo com as necessidades dos usuários ou desenvolvedores), como o *XnView MP* e o *DigiKam*, e os proprietários (*softwares* que têm direitos exclusivos para aqueles que os produziram), como o *Adobe Bridge*, o *Adobe Lightroom* e o *Windows Explorer* (gerenciador de arquivos do sistema operacional *Windows*), por exemplo. Nos deteremos nos *softwares* proprietários mencionados, dos quais os dois primeiros — *Adobe Bridge* e *Adobe Lightroom* — possuem mais recursos e são mais utilizados pelos profissionais da fotografia.

Uma questão sempre levantada é o porquê de a comunidade de profissionais da fotografia, principalmente os fotógrafos, darem preferência à utilização de *softwares* proprietários em vez dos *softwares* livres. Isso acontece pelo fato de os *softwares* proprietários terem mais recursos disponíveis para o trabalho de pós-produção da imagem (momento do tratamento das imagens), além de já possuírem suporte para trabalhar os metadados da imagem, proporcionando que todo o fluxo de trabalho seja feito no mesmo conjunto de ferramentas, tornando o processo de trabalho mais fluido e eficiente.

Um cuidado que se deve ter ao trabalhar com metadados embutidos diz respeito ao fato de que alguns *softwares* e aplicativos removem os metadados (WhatsApp, por exemplo) ou sobrescrevem esses metadados. Antes de adotar determinada ferramenta de forma definitiva, é necessário fazer testes com cópias de documentos para se certificar de que tudo funciona conforme o esperado.

Ao trabalharmos com metadados embutidos diretamente no objeto digital fotográfico, precisamos garantir que os campos de metadados escolhidos para preenchimento de informações garantam a conexão dos objetos digitais fotográficos a seus contextos de produção. Sendo assim, seja por meio do preenchimento dos campos de metadados ou apenas com a utilização de palavras-chave, precisamos responder minimamente às seguintes perguntas: Onde? Quando? Quem? O quê? As respostas a essas perguntas básicas permitirão identificar cada imagem digital.

Para que isso ocorra, temos de registrar o local e a data da produção da imagem, quem ou o que está sendo retratado e qual o assunto. Além desses campos, é importante também documentar o demandante daquele registro e o autor da produção. Os primeiros registros dizem respeito ao conteúdo informativo da imagem e serão úteis para a compreensão do que a fotografia mostra, seu potencial informativo. Já os últimos registros são

importantes para entendermos a origem institucional (ou pessoal) de uma imagem, o demandante de sua produção e sua localização na estrutura institucional — que aponta para a função projetada para aquele documento —, bem como o autor da fotografia, informação fundamental para garantir futuros usos, de acordo com a legislação do direito autoral.

Existem muitos outros campos que podem ser utilizados no momento da inserção de metadados no objeto digital fotográfico. Caberá a cada produtor analisar quais outros campos são pertinentes ou não, segundo suas necessidades e as necessidades de sua instituição.

Uma das maneiras mais simples de inserir os metadados no objeto digital é utilizando o próprio gerenciador de arquivos do sistema operacional do computador, por exemplo, o *Windows Explorer* do sistema operacional *Windows*. Outra forma, bem conhecida na comunidade de fotógrafos, é por meio do *software Bridge* (*software* catálogo de imagens do pacote *Adobe*).

Neste trabalho, detalharei a inserção de metadados a partir do *Lightroom – LR* por ser um *software* mais completo e que utilizo tanto em meu cotidiano de trabalho no Laboratório Fotográfico J. Pinto, quanto na carreira autônoma. Esse *software* permite fazer a inserção dos metadados no momento da pós-produção e com possibilidades de otimização de processos que aceleram e simplificam essa ação. Além dele, mencionarei brevemente o *software Adobe Bridge* e a inserção de metadados por meio do gerenciador de arquivos do *Windows* (o *Windows Explorer*).

EMBUTINDO METADADOS NO OBJETO DIGITAL COM O SOFTWARE ADOBE LIGHTROOM

Para melhor compreensão, vejamos o processo prático de inserção de metadados nos objetos digitais, por meio do *software*

Adobe Lightroom – *LR*. Ele possui um fluxo de trabalho específico, graças ao fato de ser um *software* que vai além do trabalho de pós-produção de imagens, funcionando como um verdadeiro catálogo de imagens que permite o desempenho de várias funções.

Quando criamos um catálogo de imagens no *LR*, criamos um ambiente virtual de pós-produção, no qual é possível, em vez de alterar as imagens originais, trabalhar com representantes dessas imagens por meio do processo de importação (processo responsável por gerar representantes das imagens originais dentro do catálogo do *software*), garantindo, assim, a integridade do objeto digital original — aquele arquivo do jeito que foi concebido, da maneira como foi capturado pela câmera.

No *Lightroom* é possível classificar, catalogar e gerenciar objetos fotográficos digitais. Por meio dele, podemos fazer a inserção de metadados nos objetos digitais, seja de forma individualizada ou por lotes de imagens.

O *LR* possui várias abas de trabalho, cada uma com sua especificidade. Para o preenchimento dos metadados, trabalhamos na aba “Biblioteca”, em que podemos ver as propriedades de cada objeto digital fotográfico, ou seja, os metadados do objeto digital selecionado.

Para fazer o preenchimento dos metadados, primeiro precisamos definir o que queremos preencher. Essa ação pode ser realizada de duas maneiras: acionando o menu “Predefinição”, na aba lateral direita, ou escolhendo o menu “Metadados”, opção “Editar predefinições de metadados”.

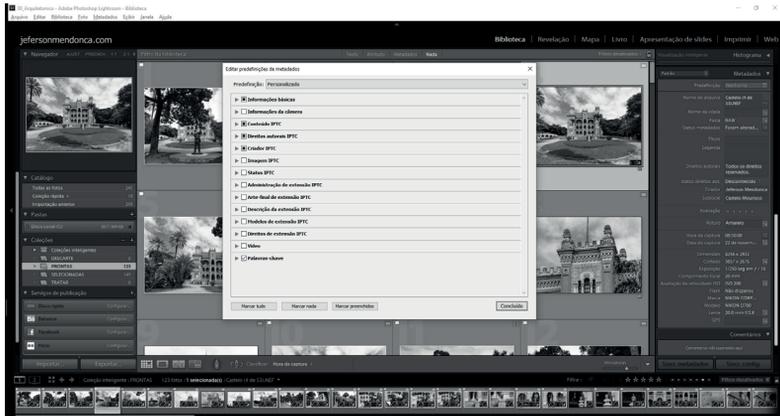
Figura 7. Opção de início do processo de predefinição de metadados pelo menu “Metadados”, item “Editar predefinições de metadados” do *software Lightroom*



Fonte: Criado pelo autor.

Em ambas as opções, o usuário é direcionado para esta janela de edição dos metadados, possibilitando predefinir os campos que são relevantes para o conjunto de imagens digitais em questão.

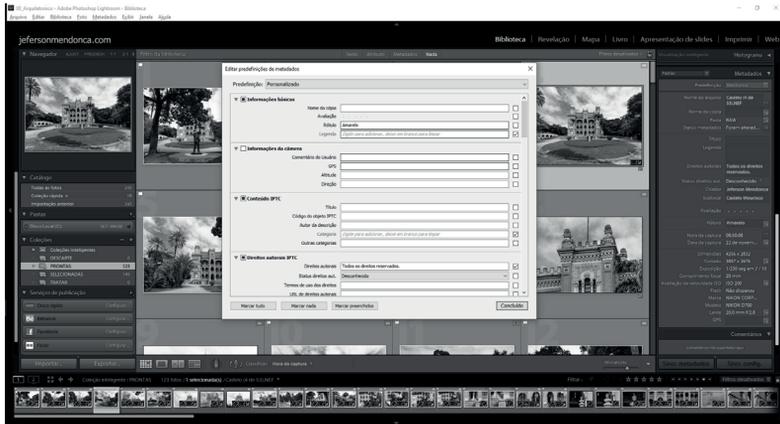
Figura 8. Visão das abas contidas na caixa de diálogo para preenchimento dos metadados no *software Lightroom*



Fonte: Criado pelo autor.

Dentro de cada uma das abas (Informações básicas, Informações da Câmera, Conteúdo IPTC etc.), existe um conjunto de informações que pode ser preenchido.

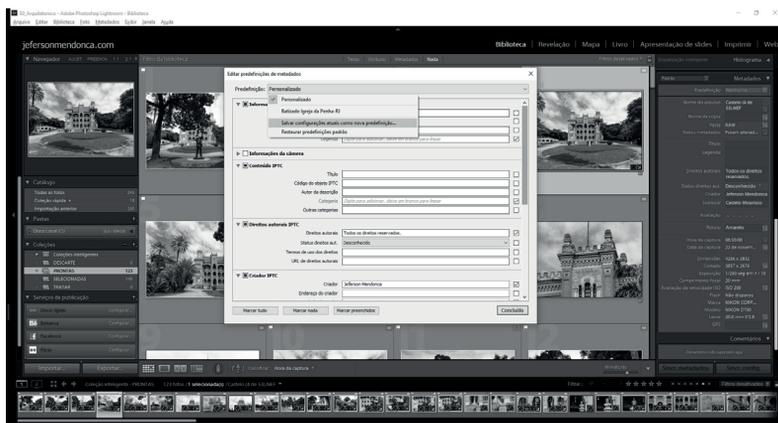
Figura 9. Visão dos campos para preenchimento de algumas abas da caixa de diálogo dos metadados no *software Lightroom*



Fonte: Criado pelo autor.

Ao final do preenchimento dos campos disponíveis na janela, é possível salvar como uma predefinição. Fazendo uso deste recurso, é possível ter um conjunto de metadados predefinidos, prontos para serem incorporados a novas imagens a qualquer momento.

Figura 10. Visão dos campos para preenchimento de algumas abas da caixa de diálogo dos metadados no *software Lightroom*



Fonte: Criado pelo autor.

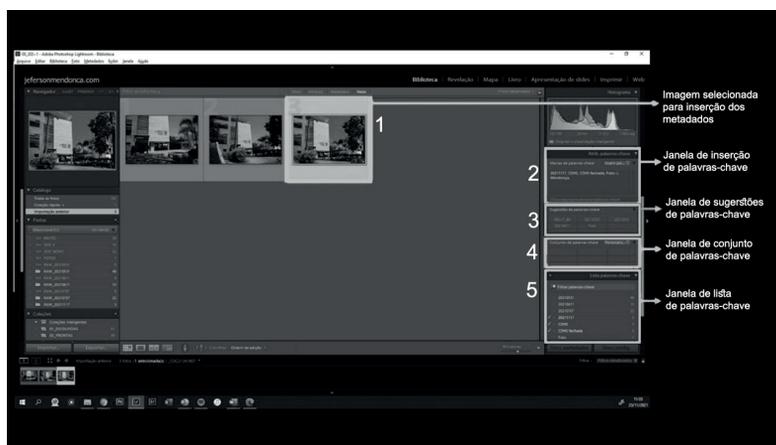
Outra informação importante diz respeito à possibilidade de escolher predefinições de metadados prontas para serem utilizadas, de acordo com a natureza de cada trabalho. Por exemplo, imaginemos um produtor que produza dois tipos de conteúdo frequentemente: cobertura de reuniões de uma diretoria e acompanhamento periódico de obras de um determinado prédio. Dois tipos de trabalhos fotográficos bem distintos. Esse produtor poderia criar um conjunto de metadados voltados para a realidade de cada um desses eventos e fazer uso dele quando necessário, sem precisar preencher todos os campos a cada novo trabalho, preenchendo somente as informações específicas de cada evento fotográfico, por exemplo, os integrantes que participaram de determinada reunião ou o local exato do prédio onde foi feito o reparo retratado.

UTILIZANDO PALAVRAS-CHAVE

As palavras-chave são termos que sintetizam um conteúdo, servem para representar o assunto ou o tema do documento tornando possível, com seu emprego, a recuperação de determinado item específico ou um conjunto de informações, a partir de uma busca por esses termos. As palavras-chave são um campo de metadados de grande relevância para os mecanismos de busca na hora de se pesquisar algum conteúdo.

Podemos observar, na imagem abaixo, um conjunto de fotos que está inserido em um catálogo do *Lightroom*. No item 1, temos a imagem que foi escolhida para receber a inserção de palavras-chave (metadados).

Figura 11. Detalhe da janela de preenchimento de palavras-chave



Fonte: Criado pelo autor.

O *LR* permite que seja feita a inserção de metadados de maneira singular ou em lote. Isso é um recurso importante para missões fotográficas formadas por imagens muito semelhantes e

que podem ser descritas em conjunto, sem perda de informações de conteúdo e de contexto de produção.

Da mesma forma, no tratamento de arquivos fotográficos permanentes, também é facultado ao organizador/descritor a decisão metodológica de tratar a imagem como item ou como integrante de um dossiê ou série, o que significará, nesse último caso, uma única descrição para um conjunto de imagens que guardam entre si relações de produção, de conteúdo, de tema ou assunto.

No item 2 se encontra a janela de inserção das palavras-chave. Ali, separadas por vírgula ou ponto e vírgula, podemos inserir o conjunto de palavras que irão ser embutidas nas imagens que estiverem selecionadas. As palavras-chave irão integrar a catalogação dessas imagens, permitindo uma busca direcionada posteriormente.

Para obtermos um resultado relevante nesse processo é importante a adoção de um vocabulário controlado para atribuição destes termos (palavras-chave), pois a atribuição de termos livres nessa ação impactaria, de forma negativa, o futuro processo de busca das informações. A esse respeito, a Casa de Oswaldo Cruz, em sua *Política de Indexação dos acervos da Casa de Oswaldo Cruz*, sugere que “havendo uma padronização, reduz-se a quantidade de termos utilizados, facilitando o trabalho do documentalista e evitando excessivas variações na indexação” (2019, p. 10).

Ao inserirmos uma palavra-chave em uma ou mais fotos do catálogo em utilização, o *Lightroom* acumula essa palavra de forma incremental, armazenando-a em uma área onde fica disponível para novas utilizações. Essa área é a janela de sugestões de palavras-chave (item 3). Dessa maneira cria-se, de forma automática, um banco de palavras-chave. Como dissemos, é recomendado o controle de produção desse vocabulário, o que pode ser feito mediante a consulta de listas controladas já existentes na instituição, por exemplo, em bibliotecas. Os novos termos sugeridos pela organização de outros tipos de acervo, como é o

caso de fotografias, tornam-se termos candidatos e podem vir a ser incluídos na listagem controlada, mediante avaliação.

Quanto a isso, a Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ desenvolveu o *Manual de Boas Práticas de Indexação dos Acervos da Casa de Oswaldo Cruz*, publicação integrante da política de indexação, já mencionada, que tem por objetivo auxiliar os profissionais que realizam o tratamento técnico dos acervos visando possibilitar uma recuperação mais eficiente e uniforme de informações.

As palavras-chave exibidas nesta janela podem ser inseridas na imagem selecionada, a partir de um simples toque sobre a palavra, não sendo necessário digitá-la no campo de inserção. Esse recurso fica disponível apenas durante a utilização do catálogo em uso. Ao iniciar um novo catálogo essa janela de sugestões volta a ficar vazia, esperando a inserção das primeiras palavras-chave do novo trabalho fotográfico.

O item 4, é a janela de conjunto de palavras-chave. Assim como podemos criar vários padrões predefinidos de conjunto de metadados — assunto já tratado aqui — nessa janela podemos fazer algo semelhante, porém, com as palavras-chave, ou seja, podemos ter vários conjuntos de palavras-chave predefinidos de acordo com determinado assunto. Por exemplo, um conjunto de palavras-chave para fotografia de arquitetura, outro para paisagens, outro para recepções etc. Esse recurso, uma vez criado, fica disponível para os novos catálogos que venham a ser criados.

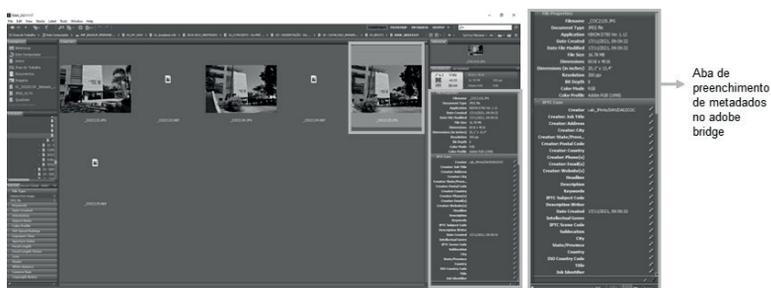
A última janela, item 5, é a janela de lista de palavras-chave. Nela constam todas as palavras-chave que estão cadastradas no catálogo corrente, ou seja, todas as palavras-chave já embutidas em alguma imagem. Percebam que algumas dessas palavras estão com suas caixas de seleção marcadas, elas são as que estão em uso na imagem ou imagens selecionadas na coluna central. Essa é outra maneira de visualizar a lista de palavras-chave existente no catálogo corrente, permitindo escolher, a partir da caixa de

seleção contido ao lado de cada uma delas, quais queremos incorporar na imagem ou nas imagens selecionada(s).

EMBUTINDO METADADOS NO OBJETO DIGITAL COM O *SOFTWARE ADOBE BRIDGE*

A aparência da área de trabalho do *software Adobe Bridge* guarda semelhança com a do *Adobe Lightroom*, uma vez que sua estrutura é dividida em três colunas, tendo, à esquerda a coluna de navegação da estrutura de pastas contidas no dispositivo de armazenamento em uso (HD, SSD etc.), na coluna central, as imagens da pasta explorada e, à direita, as informações referentes à imagem ou às imagens selecionada(s).

Figura 12. Aparência da área de trabalho do *software Adobe Bridge*



Fonte: Criado pelo autor.

Assim como no *LR*, no *Adobe Bridge* também é possível criar padrões predefinidos de metadados. Para isso, acessamos o menu “Tools” e a opção “Create Metadata Template”.

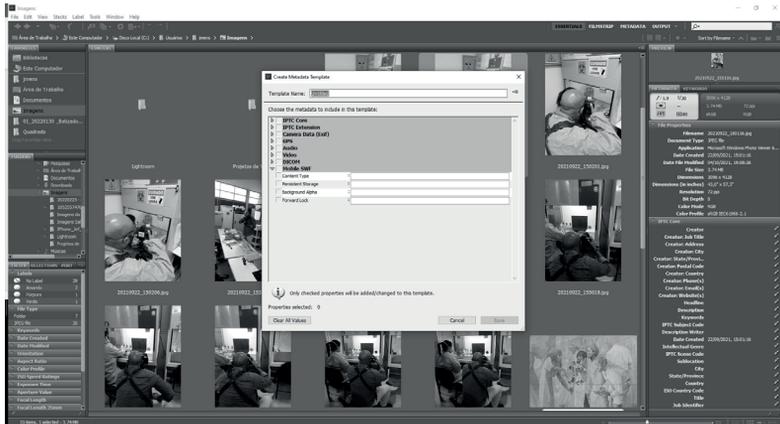
Figura 13. Detalhe da área de trabalho do *software Adobe Bridge*, mostrando o conteúdo do menu “Tools”



Fonte: Criado pelo autor.

No *Bridge*, assim como no *Lightroom*, temos uma janela de cadastro dos metadados. Ao entrarmos em cada um dos itens (IPTC Core, IPTC Extension, Camera Data (Exif) etc.) encontramos os campos disponíveis para preenchimento.

Figura 14. Janela de *template* de criação de metadados do *Adobe Bridge*



Fonte: Criado pelo autor.

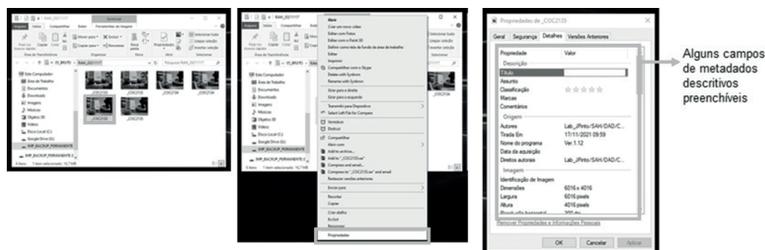
Na figura 15 podemos visualizar o grupo de campos existente dentro do IPTC Core e parte do existente dentro do IPTC Extension.

EMBUTINDO METADADOS NO OBJETO DIGITAL COM O GERENCIADOR DE ARQUIVOS DO *WINDOWS*

Outra maneira de introduzir metadados diretamente no objeto digital fotográfico é por meio da utilização do gerenciador de arquivos do sistema operacional (como exemplo, o *Windows Explorer*, que é o gerenciador de arquivos do sistema operacional *Windows*).

Essa é uma maneira mais simples e mais limitada — sem a disponibilidade de tantos campos como os demais *softwares*. Porém, tendo como base uma boa estratégia de metadados, é possível dar o suporte necessário para uma recuperação mais eficiente da informação contida no objeto digital fotográfico. Um ponto em comum com os demais *softwares* é a possibilidade de inserir metadados em uma única imagem ou em um grupo delas.

Figura 16. Detalhe do processo de inserção de metadados em objetos digitais a partir do *Windows Explorer* (gerenciador de arquivos do *Windows*)



Fonte: Criado pelo autor.

Na figura 16, podemos acompanhar o processo de inserção de metadados diretamente no objeto digital por meio do *Windows Explorer*. A partir do acesso à pasta em que estão armazenadas as imagens que deverão receber os metadados, seleciona-se

a imagem ou as imagens a serem submetidas ao processo de inserção (primeiro quadro da figura, no sentido da esquerda para a direita).

Uma vez selecionada(s), deve-se clicar com o botão direito do *mouse* e selecionar a opção “Propriedades” (segundo quadro da figura). Ao abrir a janela de propriedades, entra-se na aba “Detalhes” (terceiro quadro da figura). A partir dessa janela, é possível acessar alguns campos preenchíveis com os metadados, como: título, assunto, comentários, marcas (que são nossas palavras-chave), autores, dentre outros.

RECUPERANDO A INFORMAÇÃO

Após compreendermos as possibilidades de inserção de metadados diretamente no objeto digital em diferentes *softwares*, vale discutir a etapa de recuperação da informação contida nos documentos fotográficos digitais.

Existem diferentes maneiras de obter essa recuperação, dependendo da ferramenta escolhida para essa ação. Aqueles que trabalham com o *Lightroom*, podem fazer buscas utilizando diversas formas de cruzamento de dados para encontrar um resultado mais refinado. O *LR* tem uma área totalmente dedicada à pesquisa em seu catálogo, na qual podem ser utilizadas, como ponto de acesso, palavras-chave, marcações por cores, sistema de *ranking* com atribuições de estrelas (caso o produtor tenha definido algum para as imagens), como também pesquisar pelo tipo de equipamento que produziu a imagem ou, até mesmo, por imagens que foram feitas com determinada lente, determinada abertura de diafragma etc.

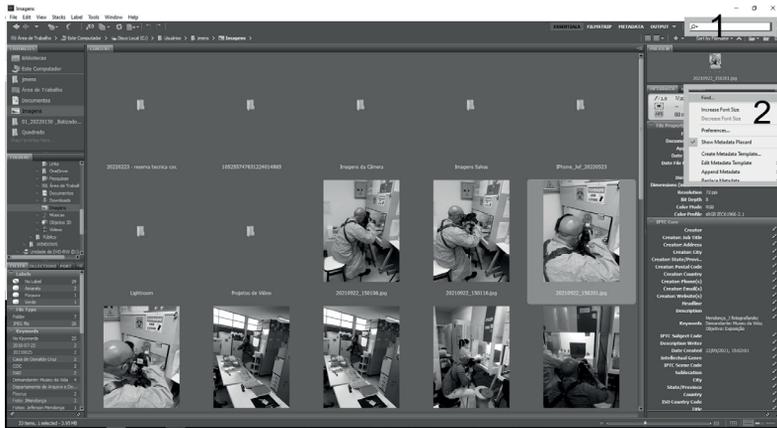
Figura 17. Vista da área de pesquisa do *software Lightroom*



Fonte: Criado pelo autor.

Já para aqueles que trabalham com o *software Adobe Bridge*, podemos fazer uma busca rápida pela janela de busca (seleção 1), ou utilizar uma busca mais refinada, a partir do menu “Edit” e opção “Find”, ou por seu atalho na coluna da direita da área de trabalho do *software* (seleção 2).

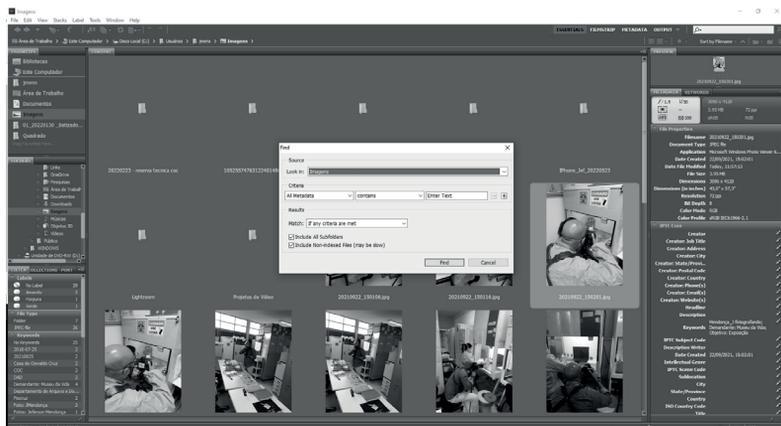
Figura 18. Vista da área de pesquisa do *software Adobe Bridge*



Fonte: Criado pelo autor.

Na figura 19, podemos ver a janela de busca mais refinada do *Adobe Bridge*, em que podem ser determinados o local específico da pesquisa e seus critérios, permitindo também o cruzamento de informações a partir do uso multinível de critérios, assim como o *Lightroom*, ou seja, é possível pedir novas linhas de critérios a partir do botão “+” e utilizar múltiplos critérios para deixar a busca mais específica.

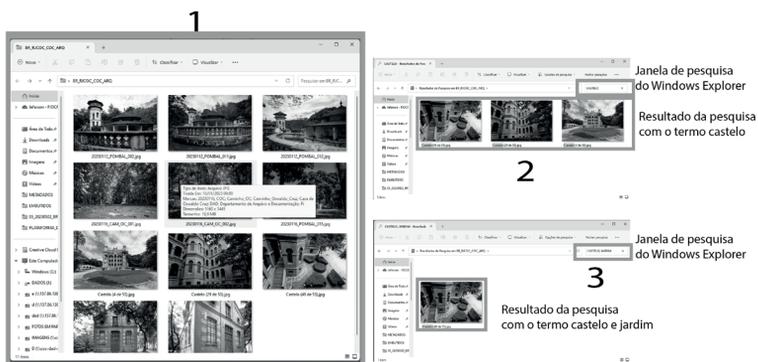
Figura 19. Vista da área de pesquisa refinada do *software Adobe Bridge*



Fonte: Criado pelo autor.

As duas opções de busca apresentadas até aqui são mais aprimoradas destacando, principalmente, a ferramenta do *LR*. Porém, nem todos têm acesso ou trabalham com estes *softwares*. Como solução para isso, sugerimos a opção de realizar as buscas pelos metadados inseridos diretamente no objeto digital, utilizando como ferramenta o próprio gerenciador de arquivos do sistema operacional. A figura 20 ilustra o processo de busca por meio do *Windows Explorer*, que é o gerenciador de arquivos do sistema operacional *Windows*.

Figura 20. Vista do processo de pesquisa feito pelo *Windows Explorer*



Fonte: Criado pelo autor.

No quadro à esquerda, item 1 na figura 20, visualizamos a área do gerenciador de arquivos do *Windows*, contendo uma série de documentos e pastas. No quadro superior à direita, percebemos que o usuário inseriu um termo (castelo) para ser pesquisado na janela de pesquisa do *Windows Explorer* e, como resultado, obteve três imagens.

No quadro inferior à direita, percebe-se um refinamento dessa pesquisa, combinando um novo termo ao já inserido (jardim) para a pesquisa. Nesse caso, as imagens recuperadas serão aquelas que contêm ambos os termos (castelo e jardim) e, como resultado, se recuperou apenas uma imagem.

No caso dessa pesquisa em particular, foram utilizados apenas termos que estavam cadastrados no campo de palavras-chave com o objetivo de mostrar que, mesmo utilizando apenas o campo das palavras-chave, já é possível recuperar um conteúdo existente no objeto digital, ou seja, mesmo que a inserção de metadados seja feita pelo gerenciador de arquivos do sistema

operacional, o usuário conseguirá recuperar as informações de forma simples e eficiente.

Para finalizar, gostaria de relembrar a imagem do acervo digital não organizado (figura 3), para traçar um paralelo com o momento de recuperação da informação contida no objeto digital fotográfico com base em pesquisa por metadados (figura 20). Percebemos que, com a utilização dos metadados embutidos diretamente no objeto digital, seria possível recuperar uma informação ou um documento até mesmo em um cenário de acervo digital não organizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema gerado pelo *boom* da era digital, que levou à necessidade de desenvolver meios de administrar o número crescente de arquivos digitais (sejam eles nato digitais ou representantes digitais), deu origem a numerosos debates acerca da preservação e do acesso a esses acervos. A inserção de metadados diretamente no arquivo destaca-se como um facilitador na recuperação de um objeto digital fotográfico tanto em acervos permanentes quanto em ferramenta cotidiana de trabalho em acervos de uso corrente.

Na gestão dos documentos fotográficos nato digitais, é necessário refletir sobre mecanismos que identifiquem cada objeto digital de forma única, permitindo que seja possível recuperá-lo a partir do mecanismo de busca mais simples possível por meio do uso de codificações que os diferenciem. É importante lembrar que esses mecanismos devem, preferencialmente, ser pautados em princípios arquivísticos e que também respeitem as limitações do sistema digital utilizado. A adoção de um vocabulário controlado para utilização de palavras-chave contribuirá para maior relevância do processo de recuperação da informação.

A utilização de metadados embutidos diretamente no objeto digital fotográfico é uma premissa básica que auxilia na gestão dos documentos fotográficos digitais, garantindo a identificação dos contextos de sua produção, bem como potencializando maneiras de organizar, referendar, pesquisar e recuperar determinada imagem, de acordo com os parâmetros utilizados para a pesquisa, facilitando o acesso, a interoperabilidade, o uso e o reúso dos dados e, posteriormente, a preservação digital.

REFERÊNCIAS

- ARQUIVO NACIONAL. *Recomendações para o tratamento de fotografias digitais no contexto da gestão de documentos*. Rio de Janeiro, jul. 2020. Atualizado em: 20-5-2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/centrais-de-conteudo-old/recomendacao-05-2020-a-pdf>>. Acesso em: 10 out. 2022.
- CASA DE OSWALDO CRUZ. *Política de indexação dos acervos da Casa de Oswaldo Cruz*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/COC. 2019. 24p. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/images/stories/PDFs/OK_politica_indexacao_digital.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.
- FERREIRA, M. *Introdução à Preservação Digital: conceitos, estratégias e atuais consensos*. Guimarães, Portugal: Escola de Engenharia do Minho, 2006.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *Manual de boas práticas de indexação da Casa de Oswaldo Cruz*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/COC, 2018. 22p.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ (ed.). *Política de Preservação dos acervos científicos e culturais da FIOCRUZ*. Rio de Janeiro: 2020. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/44749/2/politica_acervos_Fiocruz_2020.pdf>. Acesso em: 11 out. 2022.

- GILLILAND-SWETLAND, A. J. *Introduction to metadata: setting the stage*. 2002. Disponível em: <<https://www.getty.edu/publications/intrometadata/setting-the-stage/>>. Acesso em: 12 out. 2022.
- KENNEY, A. R.; RIEGER, O. Y. & ENTLICH, R. *Llevando la teoría a la práctica: tutorial de digitalización de imágenes*. 2001. Disponível em: <http://preservationtutorial.library.cornell.edu/tutorial-spanish/tutorial_Spanish.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.
- LACERDA, A. L. & PENIDO, S. O. C. Saúde em imagens: cenários, personagens, ações. In: IGLÉSIAS, F.; SANTOS, P. R. E. & MARTINS, R. B. (orgs.). *Vida, engenho e arte: o acervo histórico da Fundação Oswaldo Cruz*. 1.ª ed. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ, 2014, pp. 75-135.
- MENDONÇA, J. *Treinamento em Lightroom – Indo além da pós-produção de imagens*. Rio de Janeiro: Jeferson Mendonça Photography, 2020. (mimeo)
- SANTOS, H. P. *Impactos provenientes da Redocumentarização de acervos permanentes na pesquisa histórica*. Doutorado em Ciência da Informação – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

7.

**NARRATIVAS E AUTORIDADES:
SUBSÍDIOS PARA UMA CURADORIA
COMPARTILHADA NO MUSEU AFRODIGITAL
DO RIO DE JANEIRO**

Suzana Camillo Marques¹

Este capítulo é resultado do mestrado *Narrativas e Autoridades: subsídios para uma curadoria compartilhada no Museu Afrodigital do Rio de Janeiro*, defendido em 2020, pelo Programa de Pós-Graduação da Casa de Oswaldo Cruz (COC/FIOCRUZ), em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT).

¹ Museóloga. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), no qual defendeu a dissertação intitulada “Narrativas e Autoridades: subsídios para uma curadoria compartilhada no Museu Afrodigital do Rio de Janeiro”, sob orientação do professor doutor Rafael Zamorano Bezerra, em 2020. Contato: suzancamillo@gmail.com.

A pesquisa teve como objeto de estudo o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro, vinculado à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), criado em 2009 e aprovado em 2010. O Museu Afrodigital da UERJ faz parte de uma rede de museus afrodigitais,² que teve seu início na Universidade Federal da Bahia (UFBA), pelo professor, pesquisador e antropólogo Livio Sansone. Segundo Sansone (2012; 2013) o projeto do Museu Digital, era denominado de “Museu Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira”, surgindo a partir da experiência adquirida em projetos vinculados a arquivos antropológicos sobre a diáspora africana no Brasil, como o “Arquivo Digital dos Estudos Afro-Baianos”, o projeto “Fábrica de Ideias” e o projeto “Comparando Pobrezas”.

Cada museu da rede possui autonomia para administrar as atividades, já que atendem a aspectos particulares que cada região demanda. Portanto, a missão do Museu Afrodigital da UERJ consiste na digitalização e exposição de documentos sobre a memória de negros no Rio de Janeiro. Assim, por meio de um “museu digital”, buscam incluir, repatriar e divulgar documentos sobre a memória da população negra.

Conforme Gabriel da Silva Vidal Cid (2012),³ o museu sobrevive de editais, como o programa da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ)/Pensa Rio de Apoio ao Estudo de Temas Relevantes e Estratégias para o Estado do Rio de Janeiro (2009), que deu origem ao museu. Desde 2019, está vinculado ao Programa de Extensão ligado

2 Além dos museus afrodigitais do Rio de Janeiro e da Bahia, participam da rede o Museu Afrodigital da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

3 Membro do conselho consultivo/gestor e do conselho curador e de redação no Museu Afrodigital.

ao Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (DECULT).

O estudo foi realizado em decorrência do advento da internet e sua relação com as esferas de poder e controle, assim como as transformações ocorridas no âmbito da museologia e dos museus. Também se abordou a relação entre museus e poder, discutindo os principais atores envolvidos e quais dispositivos de autoridade (Bezerra, 2014) que eles mobilizam no processo de construção da narrativa museográfica que usam a internet como ferramenta para a divulgação da memória da diáspora afro-brasileira.

Asa Briggs & Peter Burke (2006) e Manuel Castells (1999; 2003), explicam que a internet foi criada nos Estados Unidos da América, no fim da década de 1970, com o objetivo científico-tecnológico de auxiliar nas estratégias de guerra. Nesse mesmo período, as autoridades ligadas a ambientes acadêmicos e de pesquisas e envolvidas com a finalidade militar, também usaram o aparato para fins de estudos e para a comunicação acadêmica. No final da década de 1980, mediante pressão social e do mercado, foi liberada para uso pessoal. Assim, com a popularização da internet e as possibilidades que poderia oferecer a inovação, diversos setores passaram a utilizá-la para diversos fins, por exemplo, o Museu da Pessoa,⁴ que fez suas primeiras experimentações virtuais a partir de 1991. O Museu da Pessoa, segundo seu próprio *site*, é um museu virtual (não possui sede física) e colaborativo. Possui cerca de 18 mil depoimentos e 60 mil fotografias que têm como intuito mostrar variadas histórias de vida dos séculos XX e XXI.

Em um espaço temporal muito curto, passou a dominar todos os setores de nossas vidas (político, cultural, social, científico,

⁴ Museu da Pessoa. Sobre. Linha do tempo. Disponível em: <<https://museudapessoa.org/sobre/linha-do-tempo/>>. Acesso em: fev. 2023.

tecnológico, religioso e econômico). Assim, já na década de 1990 podíamos visualizar a produção de conteúdo cultural para a internet, com destaque para os conteúdos produzidos pelos museus. Isso está relacionado à necessidade de um novo olhar para os museus, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980, em que se discutia a sua função social e criticavam seu papel social na sociedade contemporânea, em especial os vínculos de tais instituições com a memória das elites políticas⁵ e do exercício do poder. Como consequência dessas discussões, novas tipologias de museus foram concebidas baseadas em uma relação dialógica entre os museus e seus públicos, nesse cenário destacam-se os denominados “museus virtuais”.

Assim, o campo da museologia insere-se neste “labirinto” em meio a *sites* de museus presenciais, notícias, redes sociais diversas de divulgação e comunicação com usuários, museus híbridos (concebidos como não presenciais, mas que eventualmente podem gerar ações presenciais) e os museus concebidos especificamente para esse meio, sem a visita presencial, como é o caso do objeto de estudo desta investigação. Nesse sentido, os museus também se inserem nessa relação de disputas de poder e controle na internet, necessitando melhor entendimento e discussão sobre o ambiente e o discurso que ele produz.

MÉTODOS

Este trabalho estudou um “museu virtual” estruturado em ambiente acadêmico e que tem como acervo documentos sobre

5 Autoridades da oligarquia brasileira que estão envolvidas em questões políticas. No entanto, usufruíram desse *status* para manter seus privilégios como classe dominante e para narrar discursos nos quais ponderavam a sua visão da história em relação aos demais.

a memória afro-brasileira do Rio de Janeiro. Dessa forma, o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro, projeto vinculado à UERJ, pretende digitalizar e expor documentos que abordem a memória de negros no estado do Rio de Janeiro. Seu objetivo principal é buscar incluir a população negra no universo dos museus, repatriar e divulgar documentos que se referem à sua história e democratizar o acesso ao saber. Ou seja, buscam não só a coleta, a guarda e a divulgação de informação sobre o acervo, como também a participação e o diálogo com os agentes sociais que estão ligados ao acervo do museu.

Considerando as potencialidades e dificuldades do Museu Afrodigital da UERJ na internet, no ambiente acadêmico e no alcance do diálogo com a comunidade, a pesquisa foi estruturada da seguinte forma: a primeira parte procurou versar a relação homem, máquina e museu e a segunda foi direcionada à análise do objeto de estudo, com seus objetivos, estrutura organizacional, acervo, missão e curadoria. A escolha da bibliografia foi voltada à análise crítica da construção da internet, à memória dos negros no Rio de Janeiro e como elas se relacionam com os museus. Assim, buscou temas pertinentes à sociedade da informação, ao desenvolvimento do ambiente virtual, às relações de poder e aos discursos de autoridades, à museologia social, aos museus e à diáspora africana no Brasil, à comunicação em museus e à curadoria digital.

A pesquisa envolveu a revisão bibliográfica, a análise de *sites* e redes sociais associadas ao Museu Afrodigital da UERJ e uma conversa com o doutor em sociologia Gabriel da Silva Vidal Cid, representante e participante do projeto desde seus primórdios. A análise deste objeto de estudo foi construída mediante a observação, pois não faço parte da equipe do museu. O estudo do objeto concentrou-se no processo de construção de sua narrativa museográfica na internet, buscando compreender, principalmente, a gestão e a curadoria do museu. Foram analisadas as páginas em

suas respectivas redes sociais (Facebook e YouTube), além de algumas notícias de imprensa circuladas na internet. Sem entrar em profundidade, também passaram pela análise o entendimento da “rede de museus afrodigitais”, da qual nasceu a proposta. No entanto, consubstancial foi a conversa com Gabriel Cid que mostrou em sua fala a trajetória do museu, a organização, os objetivos, e também os resultados positivos e negativos do museu que determinaram a escolha do produto final.

Após a análise do objeto de estudo, o produto final da pesquisa foi a construção de subsídios para uma curadoria compartilhada. Seguindo as palavras de Rosali Maria Nunes Henriques (2018), de que um “museu virtual” é um museu paralelo que não é superior e nem inferior a outras formas de museus, mas um complemento que vem agregar o campo museal. Também seguindo a ideia de Pierre Lévy (1996; 1999), de que o real (matéria) não difere do virtual porque se assemelha com a possível realização de uma matéria ainda não manifestada. E, sendo ressaltado por Sansone (2012; 2013), um dos idealizadores do projeto, de que o museu criado na internet não substitui outros tipos de museus, sendo uma nova ferramenta presente em nosso cotidiano e que traz novas possibilidades. Os subsídios foram construídos pensando na complementaridade entre museus presenciais e aqueles ambientados na internet e nessa relação entre “real” e “virtual”, procurou-se não fazer distinções muito contundentes que aumentassem as barreiras e críticas entre as tipologias de museus. A proposta foi buscar meios iniciais de se promover boas relações, organização e ideias para o Museu Afrodigital que pudessem contribuir para suas atividades futuras.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

As transformações ocorridas no âmbito da museologia e dos museus, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, deram mais ênfase ao papel social dos museus, condenando a centralidade da coleção nas ações museológicas. Com isso, novas práticas museológicas foram desenvolvidas, como aquelas que permitiram que territórios fossem musealizados; que requisitaram maior presença da memória das minorias e dos silenciados; que reprovaram a abordagem colonial das museografias tradicionais, ressaltando a importância da educação e a participação e o diálogo entre museus e sociedade.

Essas transformações, articuladas ao surgimento e ao desenvolvimento da internet, contribuíram para a criação de novas tipologias de museus, entre elas os chamados “museus virtuais”. Entretanto, a denominação “museu virtual”, amplamente utilizada, julgo não cabível. Isso porque, como Lévy (1999), o “real” é a potência já materializada e o “virtual” é a potência não presente fisicamente ainda, mas que pode materializar-se. Diferindo-se da separação feita pelo senso comum entre mundo virtual (fictício) e mundo real (verdadeiro).

Mas, não entrando na confusão terminológica existente entre os autores que estudam o tema, porque esse não é o foco desta pesquisa, o Museu Afrodigital da UERJ se considera um “museu digital”. Myrian Sepúlveda dos Santos (2010, p. 79) acredita que um Museu Digital é “uma inovação tecnológica a ser considerada na produção de arquivos, museus e memórias”. Complementando, Santos (2012, p. 287) informa que “[...] um museu digital pode substituir o museu tradicional e ser colocado a serviço da inclusão de diversos setores da população, que foram excluídos de outros espaços institucionais formais”. No entanto, cabe dizer que considero os museus na internet, museus complementares. Henriques (2018), explica que um museu complementar pode

trazer outras possibilidades para a museologia. Assim, um museu presencial possibilita experiências que um museu na internet não substitui e vice-versa.

Além do mais, assim como Asa Briggs & Peter Burke (2006) declaram, as máquinas interferem e são interferidas pela sociedade. Portanto, concordo com Lévy (1996) quando ele argumenta que o nosso pensamento é um conjunto de vivências humanas (reais ou imaginadas), ou seja, não está apartada de nossas vidas, não são individuais e nem apartidárias. A virtualização afeta todos os campos de nossas vidas, assim, construímos máquinas por um determinado interesse, agregamos a ela ações que cogitamos o que nos é conveniente e a usamos para nossos propósitos.

Portanto, o uso da internet por instituições culturais, como os museus, não é isenta de juízo de valores, não as separa das relações conflituosas entre as esferas de poder e controle. Sendo assim, nela permeiam conflitos e disputas pelo poder entre diversos atores, como os grupos que procuram defender os princípios da liberdade de expressão, da criatividade e da troca de conhecimento, assim como movimentos sociais de resistência ao preconceito, ao racismo, às guerras, à homofobia, ao xenofobismo, à intolerância religiosa, aos sistemas autoritários, ao machismo, constituindo-se, também, em um espaço de luta pelas causas sociais e pelos direitos humanos.

O Museu Afrodigital da UERJ, em sua proposta embrionária almejava utilizar a própria dinâmica da internet, de possibilitar edições, para que as narrativas não estivessem vinculadas somente a certas autoridades, apartadas daqueles que realmente foram e são produtores da memória da diáspora africana no Brasil.

A associação do conceito de hipertexto à internet possibilitou ao usuário comum a transferência cruzada de conhecimento de qualquer parte do globo com um simples toque de dedos; os computadores pessoais e as novas ferramentas de comunicação

modificaram o ritmo e a maneira de viver. Como qualquer outra ferramenta de comunicação, as novas redes digitais podem ter diferentes usos, de meras linhas de entretenimento a importantes instrumentos políticos e financeiros. É preciso que haja incentivo às iniciativas que visem manter controle sobre esta nova tecnologia com posturas que sejam democratizantes e emancipadoras (Santos, 2010, p. 81).

Mas, as dificuldades vieram com o baixo aporte econômico e o reduzido poder político diante de estruturas de maior poder. Isso porque as autoridades mobilizadas no processo de construção das narrativas museográficas, acabam priorizando aqueles que possuem maior aporte econômico e acesso ao saber acadêmico. Também pode ocorrer de ser instalado um governo que menospreza ou prioriza outros setores, em detrimento da cultura e da educação. Santos (2012) comenta que no início do projeto, em 2010, os idealizadores estavam esperançosos com o contexto político vigente, com forte apoio à cultura (principalmente em sua diversidade, talvez seja possível falar em culturas, no plural), à execução de políticas públicas e ações afirmativas que apoiavam grupos sociais historicamente excluídos da garantia de direitos básicos. Porém, o país foi passando por diversas perturbações e a instabilidade foi dando lugar à insegurança. O panorama foi ficando instável após o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, que teve seu mandato interrompido em 2016. No decorrer dos anos, os ataques aos direitos humanos e à democracia, assim como o desmantelamento dos setores cultural e educacional, além do negacionismo da ciência, trouxeram retrocessos até então inéditos no país.

Além dessa visão mais geral sobre os diversos discursos que permeiam a internet e os privilégios concedidos a alguns grupos, o Museu Afrodigital da UERJ possui outro problema: a construção do discurso por instituições culturais e acadêmicas,

que ao longo da história foram baseadas em discursos coloniais. Apesar de o intuito de construir relações mais democráticas, que aumentem a diversidade e permaneçam em constante diálogo com a comunidade envolta dos “muros das universidades”, essa relação ainda é hierárquica. Cid (2020) explica que embora o propósito de formar uma rede de apoio a “resistência negra” na internet, a equipe do museu sabe que as barreiras são históricas e complexas:

A gente entende o Museu Afrodigital como uma ferramenta pra reduzir essa estrutura de poder que a gente sabe que existe [...] a gente ciente de que tem essa estrutura de poder, de que ela tá aí e que ela é inerente, inclusive todos esses processos museológicos ou de construção de arquivos, ou de construção de museus, de construção de narrativas, de construção de curadoria, a gente sabe que essa estrutura de poder tá aí de alguma forma, então a gente entende que o museu deve ser pensado de uma forma que ele minimize essa estrutura de poder, de você combater essa estrutura e ao mesmo tempo de permitir que novas narrativas aconteçam, que novos documentos apareçam, que novas possibilidades de leitura surjam (Cid, 2020, informação oral).

Portanto, a instituição da qual nasce o projeto, também traz algumas implicações, pois Cid (2020) declara que as exposições realizadas pelo museu, normalmente, por facilidade de intercâmbio, convidam pessoas de sua rede de relacionamentos, como colegas e pessoas indicadas. Santos (2015) esclarece que a coleta e a seleção dos documentos do Museu Afrodigital são realizadas por professores e estudantes. É a universidade quem representa a autoridade de quem seleciona, discursa e produz a narrativa na plataforma virtual. O museu compreende que isso gera limitações e procura expandir esse círculo e diversificar sua rede de contatos.

Quando a gente chega da universidade para falar com as pessoas, ou com movimentos sociais, ou com movimentos culturais, ou seja, com movimentos que a gente se coloca em aberto para receber a documentação dessas pessoas ou para disponibilizar ou para construir uma exposição, para fazer um trabalho de curadoria, por mais que a gente tente não estar nessa posição de poder, a gente tá. Então, é uma tentativa ciente de que a gente tem essa posição, a gente tenta reduzir o dano disso e ao mesmo tempo a gente se abre pra novas curadorias. É um projeto nosso que a gente tem curadorias para além do ambiente acadêmico, além do ambiente curatorial, forjado nessa estrutura de poder [...] A gente já conseguiu? Acho que ainda não, mas é um projeto que a gente consiga ser mais abertos a curadorias, que venham de fora da academia, que venha de fora desse ambiente tradicional dos museus. Agora é um processo, é um caminho [...] uma tentativa [...] essas estruturas de poder sempre irão existir. É uma luta constante diante dessa estrutura de poder (Cid, 2020, informação oral).

Cid (2020) complementa e expõe que isso decorre quando o contato parte de um representante de fenótipo “branco”, assim, certos limites são colocados nas conversas com grupos sociais de outros fenótipos, pois compreendem que não é seu lugar de fala e repassam a fala para os movimentos negros, procurando romper com a unilateralidade do discurso. Há de se atentar, que o estado do Rio de Janeiro possui grande população afro-brasileira que carrega suas manifestações culturais e seus problemas históricos. Nesse sentido, em virtude dessas problemáticas, reconhece que o museu não é imparcial, ele faz seus recortes e planeja o discurso.

Assim, na análise realizada em cima da curadoria digital do Museu Afrodigital da UERJ sobre a produção de uma memória de uma diáspora negra no Brasil, foram apontadas e observadas

mais algumas adversidades. Primeiramente, Cid (2020) relata os transtornos ocasionados pela falta de estrutura física de trabalho e a sobrecarga de trabalho em relação ao quantitativo reduzido da equipe. Acreditando que com a melhoria desses problemas o diálogo poderia ocorrer da forma como esperam que seja. Isso decorre porque eles não possuem uma sala própria e adequada para a recepção de pessoas, a sala que está disponibilizada para o museu é do Instituto de Ciências Sociais (ICS)/UERJ. Além do mais, salienta a disponibilidade de possuir na equipe um profissional da área museologia, de informática e/ou *design*, especificamente para atender as demandas do museu, pois Cid (2020) explica que a ideia inicial era que o visitante entrasse no *site* do museu e pudesse montar uma exposição. Mas, aconselhados por pessoas da área de informática e pelo departamento jurídico da UERJ desistiram da ideia de exposição compartilhada, porque implicaria no tópico sobre os processos de direitos autorais. Cid (2020) também ressalta que a burocracia acadêmica traz alguns transtornos:

[...] o museu surgiu dessa vontade nossa [...] lá em 2009/2010, a gente conseguiu um recurso na FAPERJ [...] formalmente, embora fosse um projeto coletivo, participasse professores, inclusive de outras instituições [...] o projeto era vinculado à professora Miryan [...] isso era um problema pra gente daqui da UERJ [...] não é nem por uma questão de autoria, mas por justificar suas horas de trabalho [...] aí juridicamente pra você pedir o recurso pra FAPERJ ou qualquer outra instituição de fomento, você entra como se fosse um pedido do Instituto de Ciências Sociais, no qual a Miryan faz parte, a gente queria romper com isso [...] eu [...] sou o único que não sou efetivo do quadro de professor da UERJ [...] esse projeto envolvia vários professores, mas não estava vinculado a um instituto só, a forma como conseguimos mudar isso e de alguma forma também

entrar pra estrutura administrativa da UERJ, era o projeto virar um programa [...] como se fosse a reunião de vários projetos de pesquisa, mas que tem a cara de algo mais permanente [...] (Cid, 2020, informação oral).

Cid (2020) relata que o museu não possui uma devida gestão documental e de informação. A curadoria digital dos dados permitiria, por exemplo, a preservação dos dados a longo prazo, o melhor aproveitamento da qualidade do que está sendo divulgado e possibilita que se conheça melhor as preferências dos usuários. Mas, a maioria dos profissionais envolvidos com o trabalho do museu não estavam preocupados com a curadoria de documentos, ou seja, com a devida organização e administração do que está sendo selecionado, salvaguardado e divulgado. A prioridade era compartilhar a informação. Cid (2020) destaca que a ideia inicial do museu e da formação de equipe contribuíram para que a curadoria fosse desconsiderada, porque, segundo ele:

[...] a gente surge desse grupo de professores e alunos [...] então assim, cada um puxava para um lado, eu, por exemplo [...] minha formação é História [...] então eu era um cara de arquivo, biblioteca nacional, microfilme [...] então eu puxava um pouco o museu pra ser um arquivo [...] já Miryan, Maurício puxava mais [...] curadoria [...] com essa coisa de cada um puxar pra um lado, o museu ficou um pouquinho com esse formato que acho que ora ele é um arquivo, ora ele é um museu (Cid, 2020, informação oral).

Dentre as ferramentas museológicas de gestão de acervo, temos a documentação museológica. A documentação museológica possibilita o controle do acervo e da informação, que auxiliam na recuperação e na divulgação, crucial para compreender as

demandas do público e criar estratégias de pesquisa e atividades que sejam mais direcionadas. A preocupação com a gestão do acervo existe, mas não colocada em prática, Cid (2020) assume que:

Algumas coisas fizemos, outras não, inclusive é um grave erro nosso que precisamos consertar [...] a gente não tem, por exemplo, todos os níveis preenchidos da *Dublin Core*,⁶ a gente tem usado *Dublin Core*, mas não estão todos os documentos com informação no *Dublin Core* [...] é um problema que precisamos rever (Cid, 2020, informação oral).

O problema da gestão da informação pode trazer transtornos, difíceis de reparar ao longo do tempo conforme o aumento do acervo documental, mesmo que ele seja nato digital ou digital ou digitalizado.⁷ Há de se enfatizar a necessidade do desenvolvimento e da importância da documentação nos museus para realizar pesquisas de público. Segundo Cid (2020):

[...] a gente tenta dividir o *site* em arquivos e exposições [...] a gente tá inclusive fazendo uma remodelada no *site*, em breve a gente deve mudar bastante, como a gente vai ver o acervo, mas a

⁶ De acordo com a Biblioteca Digital do Museu Nacional, “O padrão *Dublin Core* foi desenvolvido pela *Dublin Core Metadata Initiative* e corresponde a um esquema de metadados que visa a descrever objetos digitais de forma acessível a pessoas não familiarizadas com gerenciamento de sistemas de informação”. É gratuito e com acesso livre, mas o uso é restrito para pesquisas e/ou estudos. Disponível em: <<https://obrasraras.museunacional.ufrj.br/faqs.html>>. Acesso em: jan. 2022.

⁷ O nato digital é o documento que já nasce digital. O documento digitalizado é o que passa por um processo técnico para adquirir um código digital. O documento digitalizado não significa, necessariamente, o descarte do suporte físico, podendo existir nas duas formas. Assim como um documento nato digital pode adquirir um suporte físico.

ideia é essa que a gente tenha arquivos e exposições [...] a nossa ideia de arquivo é que tenha uma constância, uma coisa que é constantemente atualizada [...] e a ideia de exposição são coisas mais [...] que passam por uma curadoria, que tenha alguém assinando [...] e que de alguma forma isso seja temporário [...] eu fico chamando um pouco pro meu lado é das nossas exposições não saírem do ar, por mais que saiam da página principal, isso entrar num arquivo das exposições do museu, porque a gente tem recebido muito retorno de pessoas que usam a documentação que a gente coloca pra fazer [...] pra fazer pesquisa, preparar aula, então eu acho que é muito rico, acho que uma dos principais ganhos [...] é isso, disponibilizar informação [...] eu penso [...] no museu também ser isso, uma espécie de repositório (Cid, 2020, informação oral).

No tocante a apresentação do *site* do museu, sua organização de tópicos e seus conteúdos e como torná-lo atrativo e participativo é outro fator de desconforto para a equipe. Cid (2020) informa que uma das referências para a criação da página, foi o *site* do Museu Afrodigital da Universidade Federal do Maranhão e explica que o museu entrou com recurso na FAPERJ para contratar uma empresa para rever a identidade visual. Conforme Nandia Leticia Freitas Rodrigues & Maria José Vicentini Jorente (2015) abordam, a apresentação do espaço virtual deve ser atrativa, de fácil leitura, acessível, que proporcione a liberdade do público e disponha conteúdo de boa qualidade.

Outro problema, mais de conteúdo de informação do que comunicação visual, é que na “apresentação” o museu aponta que o projeto tem como objetivo principal “construir um acervo digital e exposições virtuais sobre as práticas daqueles que se identificam a si mesmos ou são identificados como afrodescendentes” (Museu Afrodigital Rio de Janeiro, 2020), manifestando o interesse de que a população participe do projeto, mas não

existem campos no *site*, que orientem o público para um contato direto e ativo com o museu. Mas, como já mencionado, as exposições são escritas por “pesquisadores-curadores”, que devem seguir o modelo de texto breve e explicativo, nem sempre seguido.

Além disso, Santos (2015) revela que o museu possui duas redes sociais: o Facebook e o YouTube para poder tentar dialogar com o público, utilizando ferramentas que estão mais próximas do gosto popular na internet. Contudo, a interação não ultrapassa os comentários e as curtidas das páginas. Ademais, o público não possui o poder de fazer alterações, o que permitiria fazer complementações e compartilhar as informações.

Outro ponto a ser considerado é a ausência de um projeto educativo que procure ir além da própria página, das publicações e dos seminários ofertados. Os projetos educativos para o museu serviriam para entender e instigar a interatividade e a participação do público.

[...] embora complementares, exposição e educação problematizam aspectos diferentes. A problemática expositiva é aquela que se materializa, pois a linguagem expositiva se manifesta fisicamente. A problemática educativa, por sua vez, se sustenta no subliminar. Se a exposição é o “texto” (ou “hipertexto”), a educação é o “subtexto” invisível (Cury, 2006/2007, p. 82).

O diálogo permaneceu sendo reproduzido, majoritariamente, entre as autoridades da instituição universitária. Santos (2018) declarou em um seminário internacional realizado no Museu de Arte do Rio (MAR) que a ideia inicial do Museu Afrodigital de estabelecer diálogos e compartilhamentos com a sociedade encontra diversas barreiras de cunho tecnológico, financeiro e de qualificação de pessoal, principalmente na área da informática.

Tabela 1. Subsídios para uma curadoria participativa

SUBSÍDIOS PARA UMA CURADORIA PARTICIPATIVA	
1	Considerar na história dos museus a existência de uma tradição pautada por uma chave de leitura baseada em hierarquias culturais e étnicas, oriundas da forma colonial que os museus se constituíram como instituição. Posicionar-se criticamente e conscientemente sobre essa tradição é fundamental aos projetos de museus inclusivos e com funções sociais harmonizadas aos preceitos democráticos e emancipadores da educação.
2	Compreender os museus como lugares de poder e disputas. Faz-se necessário desnaturalizar os valores das coleções e dos atributos culturais, tendo em vista serem categorias que reafirmam os discursos da dominação colonial, como cultura popular e erudita, ideologias racistas, universalismos, critérios de superioridade e inferioridade cultural, entre outros.
3	Considerar que os museus não são guardiões da verdade histórica. Faz-se necessário indagar os lugares de fala, as autoridades mobilizadas na construção e formação das coleções e quais relações isso tem com o discurso produzido na instituição.
4	Compreender os museus como espaços políticos em que conflitos em torno da construção de memória e história são desencadeados, mesmo em períodos estáveis. Faz-se necessário considerar que as mudanças políticas do ambiente externo ao museu podem desencadear novas posturas, novas coleções e museografias, necessitando novos rumos e readequações dos projetos.
5	Sendo a gestão memória social um dos ativos sociais mais valorizados nas políticas culturais de vários países ocidentais, faz-se necessário entender os museus como ferramentas de transformação social, especialmente úteis em contextos nos quais o autoritarismo ganha força. Processos de construção de memória participativos engajam a sociedade civil na defesa da memória como um direito social.

6	Perceber que não existem métodos unívocos. Cada experiência de curadoria compartilhada deve ser planejada conforme as demandas sociais dos grupos sociais que se relacionam com o museu, levando em consideração suas especificidades e como se relacionam com a instituição e seus valores.
7	Reconhecer quem são os atores sociais que precisam ser mobilizados — caso não seja espontâneo — nas ações museológicas de curadoria na instituição. Para tanto, faz-se necessário entender os museus como instrumentos para a formação de sujeitos autônomos e emancipados, capazes de refletir, indagar e interferir socialmente.
8	Perceber que os museus não se limitam aos objetos, ao passado, às coleções reais e aos edifícios monumentais. É um espaço republicano de pesquisa e educação, onde relações sociais podem ser construídas por meio de processos museológicos.
9	Compreender que participação é um dos fatores que auxiliam o Estado na tomada de decisões. Somente com a participação da sociedade civil, engajada e consciente de seus direitos poderá fazer que haja pressão para que o poder público ponha em execução os interesses dos cidadãos.
10	Entender que a participação e o compartilhamento de autoridade em projetos de curadoria compartilhada não significam a criação de novas hierarquias. Deve haver um equilíbrio entre saber e as demandas científico, religioso e tradicional, por isso, a ênfase deve ser na comunicação dialógica.

Fonte: Suzana Camillo Marques, 2020.

Assim, compreendendo as limitações impostas pelas tecnologias digitais e o contexto de produção social e política, além da própria estrutura do museu, que busca incorporar e dialogar com variados atores, foram desenvolvidas algumas recomendações para uma curadoria compartilhada.

O bom relacionamento entre a academia e os grupos sociais é uma finalidade importante para o projeto, porque viabiliza a democratização, a diversidade e o diálogo com a sociedade. A

própria proposta de se construir um “museu” para a internet, vinha em conjunto com a ideia principal de diálogo, participação e concretização de ideias que não podiam ser colocadas em prática por diversos fatores, principalmente por falta de respaldo financeiro e em decorrência das instabilidades políticas, no qual as instituições públicas são diretamente afetadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa verificou que o Museu Afrodigital da UERJ possui quatro grandes dificuldades: a própria estrutura acadêmica da qual nasce o projeto; a falta de infraestrutura para a execução de suas atividades; a ausência de gestão dos documentos e da informação e, como o próprio museu concluiu, colocar em prática o diálogo e a participação, pois não são tarefas fáceis de serem realizadas, como aparentava ser para a equipe do museu.

Como visto, a trajetória dos museus está ligada aos conflitos de poder e às estratégias de controle que envolvem a sociedade. Com a revolução tecnológica e o surgimento das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) a velocidade e o acúmulo da informação ultrapassam as limitações humanas. Concomitante a essa revolução, considera-se a ausência ou deficiência de uma educação digital que auxiliasse a construção do conhecimento crítico diante dos discursos de valores e das relações de poderes produzidas nesse ambiente.

O uso da internet por instituições e grupos sociais vem crescendo junto com as dinâmicas das redes e o aumento do acesso à internet a variadas camadas da população. No entanto, parte da população ainda não possui total acesso aos equipamentos e à educação digital necessários que permitam melhor aproveitamento e crítica das redes. O movimento social de resistência do negro procura reivindicar a representação de sua memória na

história de nosso país e também vem buscando apropriar-se do ambiente virtual para divulgar sua memória e lutar por direitos.

É por isso que, ao final do estudo, optou-se pela produção de alguns subsídios para uma curadoria participativa que buscassem inspirar as primeiras condutas voltadas para a gestão museológica do museu. Entende-se, aqui, que para a construção de uma curadoria digital em conjunto com a população afro-brasileira, são necessárias criar ações que incluam a participação e o diálogo. Assim, projetos como o Museu Afrodigital da UERJ poderão ser transformados não só na divulgação da memória da diáspora africana do Rio de Janeiro, mas também transformar-se em resistência política e cultural desses agentes.

A proposta é que muitas outras ideias possam surgir e que estes subsídios para uma curadoria compartilhada, sejam úteis às estratégias para o uso da internet como espaço museológico, que não se limite à produção de conteúdo supérfluos, discriminatórios e elitistas, reproduzindo, assim, as hierarquias sociais e raciais postas no mundo físico.

REFERÊNCIAS

- BEZERRA, R. Z. *A Invenção das Relíquias: dispositivos de autoridade e musealização de objetos no Museu Histórico Nacional (1922-2012)*. Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014,
- BRIGGS, A. & BURKE, P. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 375p.
- CASTELLS, M. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. In: CASTELLS, M. *A Sociedade em Rede*. Trad. Roneide Venancio Majer, vol. 1, 6.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 698p.
- CASTELLS, M. *A Galáxia Internet: Reflexões sobre Internet, Negócios*

- e Sociedade*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 244p.
- CID, G. S. V. Museu Afrodigital Rio de Janeiro - algumas reflexões iniciais. In: FERRETTI, S. *Museus afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012, pp. 49-62.
- CID, G. S. V. *Entrevista*. 11 de fevereiro de 2020. Entrevistador: Suzana Camillo Marques. Rio de Janeiro, 1 arquivo.mp4 (2h27min32seg).
- CURY, M. X. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP. *Revista CPC*, São Paulo, n.º 3, pp. 69-90, nov. 2006/abr. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15598/17172>>. Acesso em: jan. 2019.
- HENRIQUES, R. M. N. Os museus virtuais: conceito e configurações. *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 56, 2018, pp. 53-70.
- LÉVY, P. *O que é o virtual?*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996. 160 p.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999. 264p.
- RODRIGUES, N. L. F. & JORENTE, M. J. V. Curadoria digital em websites de museus afro brasileiros: para uma interatividade desejável. In: *Conferência sobre Tecnologia, Cultura e Memória - CTCM*, 2015, Recife. Curadoria em rede: estratégias para a gestão, preservação e acesso. Recife: UFPE, 2015, vol. 7.
- MUSEU AFRODIGITAL GALERIA RIO DE JANEIRO. *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/museuafrorio>>. Acesso em: dez. 2019.
- MUSEU AFRODIGITAL RIO. *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pagemuseuafrodigital.rio/>>. Acesso em: dez. 2019.
- MUSEU AFRODIGITAL RIO DE JANEIRO. 2020. Disponível em: <<http://www.museuafrorio.uerj.br/>>. Acesso em: dez. 2019.
- SANSONE, L. Patrimônio.Org e os dilemas da patrimonialização do intangível: da invisibilidade à hipervisibilidade de alguns aspectos da cultura afro-brasileira. In: SANSONE, L. (org.). *A*

- política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva*
Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 327-46. Disponível em:
<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7017/4/a-politica-do-intangivel-repositorio.pdf>>. Acesso em: ago. 2019.
- SANSONE, L. Challenges to digital patrimonialization. *Vibrant*, vol. 10, n.º 1, 2013, pp. 343-86. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vb/v10n1/v10n1a15.pdf>>. Acesso em: ago. 2019.
- SANTOS, M. S. Museu digital da memória afro-brasileira: algumas questões. In: MAST. *O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro, vol. 12, 2010, pp. 75-88. Disponível em: <http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/955/1/mast_colloquia_12.pdf>. Acesso em: set. 2019.
- SANTOS, M. S. Museu Afrodigital: políticas culturais, identidade afro-brasileira e novas tecnologias. In: FERRETTI, S. *Museus afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012.
- SANTOS, M. S. Por uma sociologia dos museus. *Cadernos do CEOM: Gestão do Patrimônio Cultural*, vol. 27, 2015, pp. 47-70. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2597/1526>>. Acesso em: out. 2019.
- SANTOS, M. S. Devemos ser todos domadores de mídia. In: CAMARGOS, B.; MELO, J.; MOTA, J. & NICHOLS, N. (orgs.). *Seminário Internacional Desafios dos Museus no Século XXI [E-book]*. Rio de Janeiro: Edição MAR/Instituto Odeon, 2018. Disponível em: <https://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/vs6-int-mar_seminario_1810010.pdf>. Acesso em: set. 2019.

8.

MEMÓRIAS DE ESPECTADORES DOS CINEJORNALS DA AGÊNCIA NACIONAL

Amanda Heloisa Souza Custódio¹

Este capítulo reconhece o registro de memórias de espectadores dos cinejornais da Agência Nacional como um patrimônio que deve ser preservado, pois apenas a sobrevivência ao tempo não atribui este valor aos objetos. Conforme Guimarães (2012), são as relações de poder e a produção de saberes históricos, ao elaborar narrativas sobre o passado, que alteram o sentido original e fazem essa atribuição, transformando-os em uma tentativa de reconstrução de experiências pretéritas que estão vinculadas às gerações presentes.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no qual defendeu a dissertação intitulada “Memórias de Espectadores de Cinejornais da Agência Nacional”, sob orientação da professora doutora Ana Maria Pessoa dos Santos, em 2022. Contato: amanda.hsc@hotmail.com.

Sobre o conceito de memória, entende-se que se trata de uma propriedade coletiva que constitui a identidade dos sujeitos e dos grupos aos quais pertencem (Halbwachs, 1990); e as lembranças e os esquecimentos são moldados nos enfrentamentos que se desenvolvem na sociedade (Pollak, 1989). Desse modo, as recordações particulares dos espectadores levantadas por este trabalho não estão isoladas e podem ser representativas de muitas outras ainda não acessadas.

Os cinejornais, produzidos por empresas públicas e privadas ao longo do século XX, consistiam em um “noticiário produzido especialmente para apresentação em cinemas [...] geralmente um curta-metragem periódico, exibido como complemento de filmes em circuito comercial. Diz-se também atualidades ou jornal da tela” (Barbosa & Rabaça, 2001, p. 133). Outra definição é de uma “produção que contém uma diversidade de noticiários, variando em conteúdos que vão desde estilo de vida até eventos internacionais. Os cinejornais normalmente tinham cerca de dez minutos [...]” (Library of Congress, 1988).

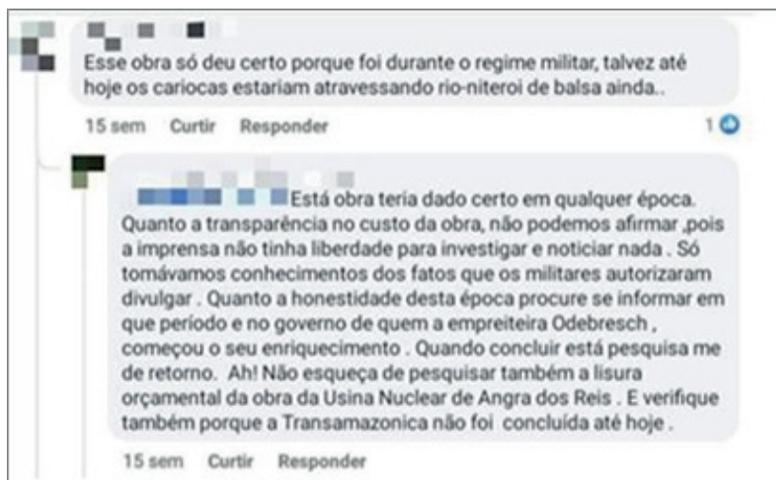
Por muito tempo existiram dificuldades no Brasil para a realização de pesquisas com os cinejornais em razão da ocorrência de incêndios e enchentes que extinguiram muitos acervos (Souza, 2003). Destaca-se, como exemplo, o quinto incêndio ocorrido na Cinemateca Brasileira de São Paulo em 29 de julho de 2021, o qual destruiu cerca de quatro toneladas de materiais históricos, inclusive importantes séries de cinejornais. As autoridades competentes foram notificadas do risco, mas não houve ações de prevenção.

O Arquivo Nacional do Rio de Janeiro é o responsável pela guarda e preservação das obras produzidas pela Agência Nacional (1945-1985), órgão oficial que por meio de veículos escritos, iconográficos, sonoros e audiovisuais difundia notícias de interesse coletivo e as realizações da administração federal (Arquivo Nacional, 2014).

A partir da digitalização do fundo Agência Nacional, os cinejornais foram disponibilizados *on-line*, por meio do Sistema de Informação do Arquivo Nacional (SIAN) e das mídias sociais da instituição, desburocratizando o contato com os documentos de arquivo e alcançando um público além daquele formado por pesquisadores acadêmicos.

A difusão na internet permitiu que estes documentos históricos fossem amplamente discutidos e reinterpretados, como nos exemplos a seguir que mostram comentários de usuários das redes sociais do Arquivo Nacional nas publicações que apresentam cinejornais produzidos no período da ditadura civil-militar.

Figura 1. Mensagens de usuários do Facebook do Arquivo Nacional

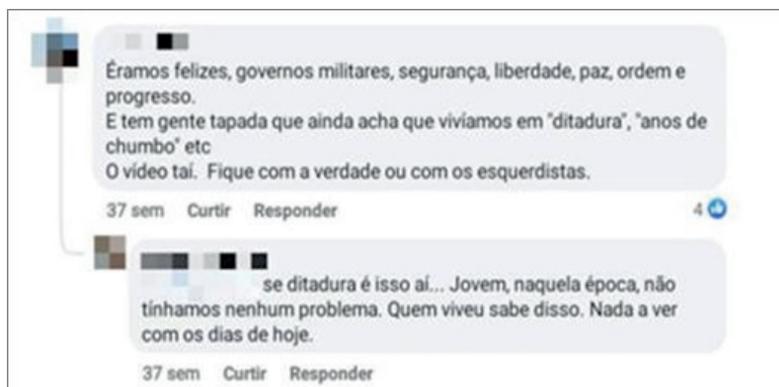


Fonte: Facebook do Arquivo Nacional. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=116837293575118>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

A figura 1 apresenta interpretações diferentes de dois usuários sobre o desempenho dos governos militares na construção da ponte Rio-Niterói, em uma publicação de uma reportagem

da Agência Nacional. Assim como essa, muitas podem ser localizadas, evidenciando uma disputa de memórias sobre o período.

Figura 2. Mensagens de usuários do Facebook do Arquivo Nacional



Fonte: Facebook do Arquivo Nacional. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=969477513556881>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Por sua vez, a figura 2 apresenta comentários sobre uma produção da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, que reporta a praia de Ipanema durante o período da ditadura civil-militar brasileira. São dois dos muitos saudosistas a respeito do regime militar que se respaldam nos filmes de arquivo como um indício da veracidade de suas opiniões.

É importante ressaltar que as atuais dinâmicas políticas seguem marcadas por debates acerca da ditadura civil- militar, pois

[...] a partir do contexto de polarização política iniciado em 2013-4, a históriado golpe de 1964 e da ditadura se tornou mais presente no cenário nacional. Isso porque a história recente passou a ocupar lugar de destaque nos discursos dos diferentes agentes em disputa pelo poder (Motta, 2021, p. 10).

Assim, as interpretações a respeito dessa conjuntura são díspares. De acordo com o historiador Motta (2021),

Para os setores da direita, especialmente a ala mais radical e autoritária, 1964 é um episódio a ser valorizado e comemorado, pois marcou a derrota da esquerda e o início de um regime político orientado para a “ordem e o progresso” ou para o “desenvolvimento com segurança”. Para a esquerda, e para alguns segmentos da direita liberal, 1964 representa o início de uma era de ditadura, de violência política e desrespeito grave aos direitos humanos, cujo legado deve ser enfrentado e superado para a construção de uma verdadeira democracia (pp. 10-1).

Maia (2018) averiguou que os cinejornais produzidos durante o regime militar destacavam em seus discursos

[...] os elementos conciliatórios, ordeiros e pacíficos do caráter nacional; a grandiosidade e exuberância do país continental; a importância da intervenção estatal na condução dos destinos nacionais; o caráter “revolucionário” de 1964 frente ao que consideravam à desordem e à ameaça comunista; a proximidade do regime com o empresariado nacional e os estratos médios da população; a adoção de políticas sociais restritas com manutenção da ordem; a existência de uma cidadania amputada e controlada pelo Estado (p. 30).

Diante da urgência deste debate na atualidade e a comprovação destes comentários nas redes sociais do Arquivo Nacional, houve o questionamento sobre como em momentos de lazer, tal qual ir ao cinema, os indivíduos atribuíram significados aos filmes de propaganda do Estado em circunstâncias de autoritarismo, pois as análises fílmicas devem considerar não só aquilo que é captado pela câmera, como imagens, sons, cenários e outros

elementos, mas igualmente “o autor, a produção, *o público*, a crítica, *o regime de governo*. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (Ferro, 2010, p. 33, grifo nosso).

Nesse sentido, as memórias de espectadores destes cinejornais permitem compreender também a relação do público com o regime de governo. A Agência Nacional teve o seu apogeu quando o cinema era um dos principais meios de comunicação de massa, mas declinou na década de 1970, no período em que a ditadura civil-militar investia em novas mídias, sobretudo a televisão, e reconfigurava as técnicas de apresentação de suas mensagens. Por isso, a pesquisa teve como foco esse recorte temporal.

METODOLOGIA

Para a coleta dos dados, foram selecionadas reportagens do *Cinejornal Informativo* e *Brasil Hoje* dos governos de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) e Ernesto Geisel (1974- 1979) disponíveis no SIAN. Esses noticiários foram exibidos aos participantes das entrevistas, um total de oito pessoas, que residem no Rio de Janeiro e com recordações de terem assistido cinejornais da Agência Nacional no período em que os militares estiveram à frente do Poder Executivo. O objetivo da exibição não consistiu em centralizar as perguntas sobre os filmes triados para exibição, mas sim contribuir com o processo de rememoração das experiências dos espectadores.

É necessário ressaltar que a pesquisa foi desenvolvida em um contexto de restrições de contato por causa da pandemia de Covid-19 e a faixa etária dos participantes os enquadram como grupo de risco, o que implicou a redução dos entrevistados. A maioria dos que puderam colaborar compartilharam suas memórias por meio de videoconferência. Observou-se que muitos

com idade mais avançada e que tinham a maioria plena na década de 1970 tiveram dificuldades com essa tecnologia e não conseguiram conceder entrevista.

A respeito do uso da videoconferência nesta pesquisa, é preciso expor que entre intelectuais do campo da história oral há controvérsias sobre a eficácia de entrevistas realizadas à distância, já que a interação com a presença física possibilita a observação de gestos, expressões faciais, entonação, interação com o ambiente, entre outras particularidades do desempenho corporal que executam um importante subtexto da narrativa (Santhiago & Magalhães, 2020).

No entanto, existem vantagens no uso das videoconferências, como a contribuição para superar limitações geográficas e a diminuição de custos da pesquisa. Além disso, estudiosos da comunicação apontam a própria fala como uma tecnologia, um prolongamento artificial. Dessa forma, esse procedimento integra as mudanças tecnoculturais, as quais se tornaram ainda mais evidentes com a necessidade de isolamento social no contexto de pandemia de Covid-19. Logo, não é produtora rejeitá-lo, ainda que seja fundamental superar as limitações ao acesso tecnológico (Santhiago & Magalhães, 2020).

Além desse aspecto, foi necessário também lidar com a recusa de pessoas que não queriam relembrar o período por se tratar de um tema sensível. Apesar da existência de cinemas no subúrbio, outras declinaram o convite sob a alegação de que nesse tempo residiam distante das áreas zona sul e centro da cidade, onde havia concentração de cinemas, afirmando que isso tornava a atividade de lazer com custo pouco acessível.

Para facilitar a busca por entrevistados optou-se por contactar pessoas sensíveis aos temas relacionados ao cinema, aos filmes de arquivo, à publicidade e ao jornalismo, amostragem a partir de indicações da rede de referências da pesquisadora. Na tabela 1 é apresentada a relação dos participantes por ordem alfabética,

elencando nome, data da entrevista, idade, profissão e as regiões em que frequentavam cinemas no Rio de Janeiro. No universo dos oito entrevistados, seis são professores.

Tabela 1. Dados dos entrevistados no Rio de Janeiro entre os anos 2021 e 2022

Nome	Data da entrevista	Idade	Profissão	Regiões dos cinemas frequentados
Ana Lúcia	08.03.2022	64	Arquiteta e professora universitária	zona sul e centro
Eduardo	19.02.2022	63	Professor de História na Rede Federal de Ensino e pesquisador audiovisual	zona oeste e zona norte
Identificação não autorizada	27.01.2022	74	Publicitário e professor universitário aposentado	zona sul
Josephina	29.01.2022	91	Secretária aposentada	zona sul e centro
Marco	24.03.2022	72	Engenheiro de Telecomunicações aposentado	Niterói
Rosale	08.04.2021	62	Arquivista e professora universitária	Engenheiro Paulo de Frontin e zona sul
Rose	28.02.2022	68	Jornalista e professora universitária	zona sul
Wolney	12.01.2021	62	Professor de História na Rede Federal de Ensino e pesquisador audiovisual	zona norte

Fonte: Autora, 2022.

De acordo com Alessando Portelli (1997), ouvir é a arte essencial do historiador oral e que sua escuta deve estar alicerçada em uma abordagem gentil, o que além de boas maneiras e respeito significa estabelecer uma conversa com o interlocutor e não um interrogatório. Ademais, o profissional necessita estar flexível para o que o entrevistado julga importante expressar em vez de limitar o diálogo ao que se deseja saber, pois desse modo é provável que as descobertas superem as expectativas. Assim, se aprende com os que gentilmente compartilham informações, superando a noção de que são meros objetos de estudo.

Tendo em vista esses apontamentos, as perguntas aos entrevistados não foram limitadas ao contato com os cinejornais, mas consideraram também a trajetória de vida e a relação que tinham com o espaço do cinema, pois se entende que esses aspectos interferem na apreensão das informações compartilhadas nestas reportagens. Foram questionadas igualmente as impressões acerca da conjuntura do regime militar.

Por fim, houve o desenvolvimento do endereço eletrônico <memoriasdecinejornais.com.br>, acesso em: 2 nov. 2021, com a finalidade de ser um repositório das memórias dos espectadores dos cinejornais entrevistados, no qual outras entrevistas poderão ser armazenadas posteriormente, contribuindo para uma investigação contínua. Isso se deu, porque, de acordo com Casadei (2009), assim como o ambiente *on-line* possibilita uma reconfiguração nos modos de empreender a história, “em uma sociedade que se vê defrontada com as novas configurações destes difusores comunicacionais, podemos delinear uma nova arena de batalha privilegiada na atribuição de significados ao passado” (p. 5).

MEMÓRIAS SOBRE A CONJUNTURA POLÍTICA DA DÉCADA DE 1970 E OS CINEJOURNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL

Em março de 1964 houve a deposição do presidente João Goulart por um golpe civil-militar que instaurou um regime ditatorial até 1985. A destituição foi legitimada por discursos anti-comunistas que circulavam no país desde a década de 1930, reforçados pelo contexto da Guerra Fria e pelas medidas adotadas por Goulart, encaradas como representativas de um iminente Estado comunista no Brasil por setores conversadores das classes médias, políticas, militares, religiosas e empresariais, os quais justificaram a ação dirigida por membros das Forças Armadas como uma contrarrevolução (Motta, 2021).

Entre os entrevistados, alguns compartilharam memórias sobre essa conjuntura política. Josephina afirmou que “os militares tiveram razão em entrar, no meu ponto de vista, pra ser honesta. Eu acho que os militares evitaram realmente que houvesse um governo de esquerda”.

Ana Lucia lembrou a reação dos pais diante desse acontecimento. Declarou que a família não estava envolvida com a militância política, mas por estar em um meio composto por intelectuais de diferentes vertentes, isso contribuiu para que cultivassem um posicionamento crítico ao governo militar e participassem indiretamente em situações de resistência. Assim, compartilhou sua recordação sobre o dia “[...] em que a revolução estourou, eu me lembro muito bem de ser falado na minha casa a questão do terrorismo, que muitos amigos dos meus pais tinham filhos envolvidos. Eu me lembro do meu pai sair no meio da noite, porque precisava esconder alguém”. Contudo, ressalta que “o fato dos meus pais serem críticos do governo militar e considerarem que aquilo era uma ditadura não impedia que

ele levasse a gente para assistir à parada de Sete de Setembro. O governo era uma coisa, a pátria era outra, digamos assim, existia essa diferença” (Ana Lucia, 2022, informação oral).

Por sua vez, o entrevistado não identificado vivenciava a adolescência considerando-se de esquerda, assim como os irmãos. Isso implicou em divergências com o pai que era um médico militar da marinha. A família estava na Europa quando precisou retornar ao país às vésperas do golpe civil-militar. O entrevistado narra que em “fevereiro de 64 houve um comunicado que todo mundo em comissão que estava no exterior tinha que voltar ao Brasil. Já estavam preparando o golpe e aí nós voltamos” (Entrevistado, 2022, informação oral). Em casa, os conflitos com o pai tinham como pauta a oposição ao regime militar e a defesa ao comunismo.

Rose compartilha que nesse contexto, aos dez anos, não tinha consciência do que estava acontecendo, mas tem memórias sobre as comemorações no bairro de Copacabana no dia em que o golpe foi concretizado. Lembra-se do “irmão mais velho picando jornal e jogando pela janela [...]. Todo mundo estava jogando papel, mas não estava entendendo o que estavam festejando, não sabia. Minha família não era politizada ou não queria ser politizada”. Rememora imagens televisivas que assistiu e que a marcaram, interpretadas como mensagens representativas de um triunfo contra o comunismo; diz que “uma era da Praça Vermelha, na Rússia, como se fosse perigo comunista chegando ao Brasil e os militares teriam tirado os comunistas do poder. A outra foto era do Palácio Laranjeiras, onde se instalaria o novo governo militar” (Rose, 2022, informação oral).

Foi, portanto, inserida nesses diferentes espectros ideológicos que parte dos entrevistados vivenciou o prenúncio de um regime ditatorial de 21 anos no Brasil, governado pelos militares Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici

(1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985).

Os governos sustentaram-se com diversos mecanismos de vigilância e repressão política, como, por exemplo, os Atos Institucionais, decretos emitidos pelo Executivo com poderes constitucionais, os quais foram utilizados para

extinguir partidos, cassar mandatos parlamentares, exonerar servidores públicos, exercer censura, suspender decisões judiciais, fechar temporariamente o Congresso e reduzir os direitos das pessoas acusadas de crimes políticos (Motta, 2021, p. 102).

O início da década de 1970 foi assinalado por uma escalada repressiva, o que marcou o período como “anos de chumbo”. Durante o governo Médici houve um significativo aumento do aparato coercitivo, da censura prévia sobre os meios de comunicação e produções artísticas, além da adoção de violência sistemática contra sujeitos e movimentos de oposição, sobretudo os envolvidos com a luta armada, com instrumentalização de aparatos de tortura direcionados aos presos políticos. Além disso, diversas manifestações sociais foram severamente reprimidas, como a proibição de levantes grevistas pelos trabalhadores que vivenciavam situação de arrocho salarial (Napolitano, 2014).

Este período foi marcado também por um acelerado crescimento econômico — conhecido como “milagre econômico brasileiro” —, industrialização financiada pelo capital estrangeiro e investimentos em grandes obras de infraestrutura que ampliavam a oferta de empregos. Por esses motivos, para as camadas sociais beneficiadas foram considerados anos de ouro (Napolitano, 2014).

De acordo com Napolitano, para uma parcela que não tinha envolvimento com as ideologias da esquerda ou posicionamento político evidente “o Brasil vivia tempos gloriosos no começo dos

anos 1970: pleno emprego, consumo farto com créditos a perder de vista, frenesi na bolsa de valores, tricampeão do mundo de futebol”. O historiador acrescenta o impacto das notícias sobre os projetos desenvolvimentistas, com “grandes obras ‘faraônicas’ [que] eram veiculadas pela mídia e pela propaganda oficial como exemplos de que o gigante havia despertado, como a Ponte Rio-Niterói, a Usina de Itaipu e a Rodovia Transamazônica”. Em conjunto, esses aspectos eram “a materialização do projeto Brasil Grande Potência, o auge da utopia autoritária da ditadura, que não deixou de seduzir grande parte da população e da mídia” (Napolitano, 2014, p. 125).

O autor acrescenta assim que “para os mais pobres, a fatura, ainda que concentrada, fazia sobrar algumas migalhas” (p. 125). Entretanto, é preciso frisar que essa perspectiva não era unânime. O entrevistado Eduardo, por exemplo, que nesse contexto era um adolescente de classe baixa ressaltou em sua fala que “não sabia que estava havendo milagre econômico. Meu pai trabalhava pra caramba e não via milagre econômico em casa não. Milagre econômico era ele que fazia, ele e minha mãe, entendeu?”.

No governo Geisel (1974-1979), a crise do petróleo de 1973 impactou a euforia alcançada com o milagre econômico brasileiro, havendo um crescimento da inflação e da dívida externa. No entanto, o otimismo da política desenvolvimentista permaneceu, com investimentos em bens de capital e preocupação com o setor energético, algo que pode ser evidenciado pela construção da hidrelétrica de Itaipu (Napolitano, 2014).

Na política institucional, essa fase foi marcada pelo crescimento do discurso favorável à transição do regime para um governo com representatividade civil, a partir de uma abertura política denominada “lenta, gradual e segura”, ou seja, tutelada pelos militares. Contudo, mantinham-se os aparatos repressivos e a contínua negação da existência dos mecanismos de tortura,

apesar da repercussão de casos como o assassinato do jornalista Vladimir Herzog e do operário metalúrgico Manoel Filho, simulados como suicídio, nas dependências do Centro de Operações de Defesa Interna e Destacamento de Operações e Informações (CODI/DOI), órgão de inteligência e repressão (Napolitano, 2014).

Outro aspecto significativo na gestão de Geisel foram as tentativas de controlar o avanço do único partido de oposição autorizado pela ditadura, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o qual obteve vitórias expressivas a partir das eleições de 1974. Para tentar contornar a situação e manter o predomínio do partido do regime, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), foram aplicadas medidas como a Lei Falcão, a qual limitava a exposição dos candidatos nas mídias televisivas e radiofônicas; o Pacote de Abril que incluía os senadores biônicos (investidos sem sufrágio), além da extensão do mandato presidencial. No entanto, os movimentos de oposição de diversas ramificações cresciam e pressionavam pelo fim do regime militar, o que se concretizou em 1985 (Napolitano, 2014).

Muitos destes acontecimentos estiveram presentes nas memórias de entrevistados. A maior parte compartilhou que, em decorrência da faixa etária, somente a partir da década de 1970 desenvolveu conhecimento sobre a conjuntura política do país. Entre as narrativas, verificam-se memórias de resistência, como as manifestações de que Rose participou na universidade e o envolvimento de Wolney no movimento estudantil, em cineclubes e associações de moradores.

No caso dos outros entrevistados, atesta-se que apesar de não haver envolvimento com a militância política, por temor ou outras questões pessoais, existia consciência crítica sobre o aparato repressivo utilizado pelo Estado. A perspectiva de Josephina, entretanto, diferencia-se dos demais quando ressalta a segurança que o governo lhe transmitiu; é também um reflexo do apoio

social que garantiu a permanência, visto que regimes ditatoriais não se sustentam apenas com métodos coercitivos.

Além do arraigado medo do comunismo utilizado como justificativa, houve um largo uso de propaganda para influenciar a opinião pública, com investimentos em publicidades mais requintadas e o uso de tecnologias mais modernas, o que implicou o declínio das mídias tradicionais, como os cinejornais da Agência Nacional, que por muitos anos eram um dos principais expoentes da propaganda oficial do Estado, considerando o cinema como um importante meio de comunicação de massa. Nesse sentido, Eduardo declarou:

Eu me lembro que eu já vi um anúncio assim “1930, cinema em Vaz Lobo. Inauguração do cinema em Vaz Lobo, o presidente Getúlio Vargas não pode vir, mas mandou um representante para a inauguração do cinema”. Então, você vê, nos anos 30, 40, cinema já foi um meio de comunicação de massa mesmo e no final dos anos 70, início dos anos 80, esse modelo, esse paradigma de cinema entrou em crise. Então, quer dizer, eu peguei uma parte assim da época do milagre econômico, mesmo o cinema poeira ainda dava para funcionar, para ver alguns filmes, e no final dos anos 70 já começava a dar sinal de deterioração, o que se completou nos anos 80 (Eduardo, 2022, informação oral).

As memórias dos entrevistados sobre os conteúdos dos cinejornais da Agência Nacional são escassas e imprecisas, visto que não era esse o propósito da ida ao cinema, mas o de assistir aos filmes em circuito comercial. Assim sendo, os entrevistados enfatizaram em suas narrativas as impressões que tiveram no passado durante o contato com esses audiovisuais.

Em suas falas, independente da inclinação política, alegaram que os cinejornais da Agência Nacional eram enfadonhos, encarados como um obstáculo à atração principal. Josephina,

por exemplo, mesmo considerando o regime militar necessário, declarou

a gente queria ver o filme e não acabava de passar o tal jornal. [...] A gente tinha que ver, porque era obrigado a ver. [...] Tudo que é obrigatório é muito chato, a verdade é essa” (Josephina, 2022, informação oral).

Todos os entrevistados compreendiam que a finalidade dos filmes da Agência Nacional era a propaganda política. Ainda assim, enquanto a maioria considerou que havia um falseamento dos dados da realidade, houve uma contraposição na fala de Josephina sobre as informações transmitidas, argumentando que: “a gente achava que tudo aquilo era verdade, não se tinha dúvida. Hoje as coisas dão muito mais margem a você ter dúvida do que naquela época. O pessoal era mais correto, viu?” (Josephina, 2022, informação oral).

Contudo, a discrepância entre a realidade vivida e a projetada nos cinejornais também foi uma questão apresentada e pode ser evidenciada nas memórias de Rosale e Wolney, por exemplo. A primeira, como moradora do interior do estado do Rio de Janeiro, em região com pouco acesso a outros veículos de comunicação, compartilhou que esses cinejornais tinham como objetivo “fazer com que a gente acreditasse que o Brasil era um Brasil único, que era tudo homogêneo, que todo mundo tinha acesso à educação, que todo mundo tinha acesso à informação”, o que não era comprovado em seu município. Por sua vez, Wolney como morador da zona norte conta: “eu vi a favela crescer nos anos 70, tomou conta de tudo aquilo [...] e eu não via isso nesses filmes. [...] Não via pobre, eu não via povo, eu não via dificuldades, eu não via questões relacionadas a saneamento básico [...]” (Wolney, 2021, informação oral videoconferência).

Apesar disso, em alguns casos, evidenciou-se certo interesse nos cinejornais que expunham temas sobre cultura, como na experiência do entrevistado não identificado e de Ana Lucia. Ela discorre que os que abordavam solenidades oficiais de fato eram monótonos, mas aqueles que apresentavam a cultura popular regional brasileira a interessavam e tinham uma função educativa. Em sua perspectiva, o cinema possuía um relevante caráter informativo quando muitas pessoas continuavam sem aparelhos televisivos. Conta que em seu meio

A gente conseguia ver aquilo também como uma produção do país, do povo brasileiro, mas que era gente como a gente, cidadãos brasileiros trabalhando e produzindo. Isso tinha algum interesse, não sei se pra todo mundo, muita gente devia achar aquilo uma chatice [...]. Como eu tinha interesse em conhecer outras partes do Brasil, que também eles mostravam, o que essas pessoas faziam no Norte, o que as pessoas faziam no Sul, isso pra mim era interessante (Ana Lúcia, 2022, informação oral videoconferência).

Entretanto, a respeito dos cinejornais considerados de fato representativos de uma cultura popular, a maioria dos entrevistados enfatizou os exibidos pelo Canal 100 (1959-1986), o qual recebia financiamento privado e patrocínio estatal, era elaborado por Carlos Niemeyer Produções Ltda. e seguia a tendência de fortalecer as narrativas otimistas do governo. Ademais,

pode-se dizer que o Canal 100 reforçou o discurso da imprensa como um todo, levantando o aspecto democrático do golpe tal qual poderia ser percebido no discurso dos políticos mais conservadores (Maia, 2006, p. 50).

Todavia, foram constantes as comparações entre os cinejornais da Agência Nacional e o Canal 100, principalmente quanto ao destaque que esse último dava ao futebol como símbolo nacional. Foi comum entre alguns entrevistados cantarolarem a música *Na Cadência do Samba*, com o verso “que bonito é...”, a qual era tema do Canal 100.

A questão da memória sonora é um aspecto a ser destacado, pois demonstra que os registros de lembranças dos cinejornais, ainda que poucos, não se limitaram às mensagens transmitidas pelas imagens ou pelos narradores com a técnica *voice-over*, indicando o importante papel da trilha sonora na composição.

Enquanto *Na Cadência do Samba* é recordada de maneira agradável pelos entrevistados, Wolney, por exemplo, teceu críticas à sonoridade adotada pelos cinejornais da Agência Nacional e declarou que: “essas músicas que eles utilizavam, essas orquestras sinfônicas tocando nesses documentários da época dos cinejornais da época do Médici eram horrorosas. Aí entrava a Amazônia, devastando tudo, aí entra *O Guarani*, o que *O Guarani* tem a ver com isso, entende?” (Wolney, 2021, informação oral videoconferência).

Estabelecendo comparações entre os cinejornais da Agência Nacional e o Canal 100, Marco afirmou:

Acho que o Canal 100 ele era mais popular, digamos assim, ele atraía a atenção com temas mais, assim, de fácil digestão pelo público que assistia. Ele botava futebol, ele botava concursos de miss. [...] O Pelé e o jogo do Santos que ganhou a taça Libertadores da América. Então, ele tinha temas mais, não chamaria de mundanos, mas eram no sentido de mais populares, mais acessíveis ao povo comum, ao público médio [...]. E já o da Agência Nacional era uma coisa mais quadradinha, devia ter regras, só pode mostrar isso, só pode mostrar aquilo, não pode mulher de maiô [...] (Marco, 2022, informação oral videoconferência).

Em sua pesquisa sobre o Canal 100, Maia (2006) discorre sobre a tomada da câmera em *close-up* nos torcedores durante as partidas de futebol, buscando representar o homem comum e estimular a identificação dos espectadores. Nesse mesmo sentido, o entrevistado não identificado declarou:

Canal 100 era uma coisa que atraía, era atraente, pra mim era atraente ver futebol. E o Canal 100 tinha já uns clichês dele que era mostrar pessoas, personagens na arquibancada geral, personagens pobres, desdentados, negros, coisas que fazia um *cartoon*, ele explorava isso. Isso me incomodava um pouco. Na passagem de uma jogada pra outra, ele sempre colocava um personagem no fundo grotesco, era pitoresco, mas grotesco. Isso me incomodava pela forma desrespeitosa [...], mas era a descrição da partida de futebol, o lance, a jogada, o jogador, a bola, isso tudo ele explorava de forma criativa (Entrevistado, 2022, informação oral videoconferência).

Quando perguntados sobre os cinejornais da Agência Nacional, outra comparação evidenciada foi com o programa *Amaral Netto, o Repórter*, apresentado pelo jornalista e deputado federal conservador que dava nome à produção televisiva exibida na extinta TV Tupi e também na TV Globo. Consistia em séries jornalísticas de perfil documentário com assuntos alinhados à ideologia da ditadura civil-militar.

Essa associação ocorreu não só pelos temas abordados no programa, que eram semelhantes aos dos cinejornais da Agência Nacional, como também, de acordo com Wolney, “o Amaral Netto ele canibalizava, né? Ele pegava imagens de cinejornais e botava no programa dele”, e acrescenta que “[...] ele fazia aquelas cenas de eu me ufano do Brasil, né? Brasil maior país do mundo, melhor, mais belo, aqui não tem guerras, não tem nada, não tem fome, não tem miséria, não tem furacão, não tem terremoto

[...] ele produzia isso [...] era uma coisa que ele fazia até bem feito” (Wolney, 2021, informação oral videoconferência).

Por sua vez, Rose diz que

[...] *Amaral Netto, o Repórter*, que era um cara super reacionário que fazia essa coisa da descoberta do interior do Brasil. Ele ia para as tribos dos índios, isso me marcou muito, e isso também tinha no cinejornal. Eu não vi todos os cinejornais que você está mencionando, mas eles tinham muito essa pegada de ir para o interior, mostrar a pororoca, as Sete Quedas, a construção de Furnas, essa coisa grandiosa, Transamazônica, isso eu me lembro, né? (Rose, 2022, informação oral videoconferência).

No mesmo sentido, sobre o programa Rosale afirmou

[...] eu me lembro como se fosse hoje ele no Rio Amazonas, então eu acho que tinha também esse objetivo desenvolvimentista, tinha de divulgar um Brasil grande, um Brasil que tinha que se aumentar os territórios. Quer dizer, aumentar os territórios não, divulgar, ampliar, adentrar, civilizar, então eu acho que era mais ou menos por aí (Rosale, 2021, informação oral videoconferência).

No decorrer das falas dos espectadores dos cinejornais da Agência Nacional na década de 1970, as comparações com outros cinejornais são principalmente sobre as técnicas cinematográficas empregadas e os conteúdos que aproximariam esses outros a um público mais popular, ainda que compactuem com as mensagens de ufanismo, desenvolvimentismo e exaltação dos governos militares. Pelas narrativas, pode-se concluir que para os entrevistados os cinejornais da Agência Nacional eram produtos expositivos, burocráticos e de pouco ou nenhum valor criativo. Contudo, consideraram a importância do valor histórico desses filmes.

CONCLUSÃO

O levantamento destas memórias possibilita, conforme declarou Ana Lucia, “ter esse referencial de como era o mundo e como a gente via o mundo, porque nisso tem o olhar oficial, que é sobre o que o governo militar estava fazendo, mas é também como a gente via e filtrava o que estava acontecendo”. Comprovou-se então que, para os entrevistados, a filtragem estava entre a indiferença e/ou o repúdio, ainda que em certos casos houvesse interesse pelos recortes culturais dos cinejornais.

Igualmente, o levantamento destas memórias permitiu verificar a existência de impressões que atribuíam um caráter de verdade inquestionável ao que era documentado nestes cinejornais, com a noção de que a manipulação de informações e notícias *fakes* são recursos apenas do tempo presente.

Atualmente, a digitalização dos cinejornais da Agência Nacional pelo Arquivo Nacional possibilitou compartilhá-los em diversas mídias sociais, mas sem o desenvolvimento de uma análise histórica, o que pode reforçar este *status* de verdade.

Diante da necessidade de promover uma perspectiva crítica sobre estes documentos de arquivos, fontes de leitura sobre o passado, e de preservar a memória dos espectadores para contribuir com as políticas de conservação dessas obras, foi criado o endereço eletrônico <www.memoriasdecinejornais.com.br>, acesso em: 2 nov. 2021, tendo por objetivo reunir e compartilhar na íntegra as entrevistas concedidas pelos espectadores dos cinejornais produzidos pela Agência Nacional na década de 1970, a fim de ser um canal de aprendizado sobre a relação entre memória, cinema e política.

Além das entrevistas que fundamentaram esta pesquisa, indivíduos de diversas localidades poderão enviar um áudio com suas recordações, respondendo as mesmas perguntas realizadas

aos entrevistados deste trabalho, para compor o acervo de memórias.

No endereço eletrônico há explicação sobre o que são os cinejornais e as indicações dos locais em que os cinejornais da Agência Nacional podem ser localizados. Ademais, é composto por seções que abordam a conjuntura política da década de 1970 e os objetivos das produções da Agência Nacional; mas espera-se, sobretudo, que a escuta ativa das lembranças narradas pelos entrevistados possibilitem um aprendizado sobre as distintas experiências de contato com estes jornais de tela, inseridas em vivências diversas durante a ditadura civil-militar.

Por fim, o endereço eletrônico poderá contribuir também com as políticas de preservação destes documentos audiovisuais, pois conforme avalia Maria Laura Bezerra (2015), é urgente que poderes públicos e sociedade civil comprometam-se com uma política nacional para a preservação das imagens em movimento, superando fragmentações e divergências setoriais. Para tanto, é de suma importância a participação ativa de “historiadores, assim como museus, arquivos e cinematecas, [que] exercem um papel ativo de seleção do que sobreviverá, do que estará disponível para as gerações futuras, ou seja: do que será lembrado ou esquecido” (pp. 8-9).

REFERÊNCIAS

- ARQUIVO NACIONAL. Coordenação Geral de Processamento e Preservação do Acervo. *Fundo Agência Nacional (EH): catálogo de documentos sonoros, subsérie discursos*. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2014.
- BARBOSA, G. & RABAÇA, C. A. *Dicionário de comunicação*. 2.^a ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

- BEZERRA, L. Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios no Brasil. *Arquivo em Cartaz*, vol. 1, pp. 7-17, 2015.
- CASADEI, E. B. Os novos lugares de memória na internet: as práticas representacionais do passado em um ambiente online. *BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, vol. 1, p. 1-27, 2009.
- FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GUIMARÃES, M. L. S. Memória, história e patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*, n.º 34, pp. 91-111, 2012.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- LIBRARY OF CONGRESS. *The moving image genre-form guide*. Washington, DC, 1988. Disponível em: <<https://www.loc.gov/rr/mopic/miggen.html#Newsreel>>. Acesso em: 2 nov. 2021.
- MAIA, P. R. A. *Canal 100: a trajetória de um cinejornal*. Mestrado em Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- MAIA, T. A. *Imagens e propaganda política na ditadura civil-militar (1964- 1979): Tópicos de Pesquisa*. 1.ª ed. Jundiaí: Paco, 2018.
- MOTTA, R. P. S. *Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura civil militar*. 1.ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- NAPOLITANO, M. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.º 3, 1989, pp. 3-15.
- PORTELLI, A. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, n.º 15, pp. 13-49, abr. 1997.
- SANTHIAGO, R. & MAGALHÃES, V. Rompendo o isolamento: reflexões sobre história oral e entrevistas à distância. *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, vol. 27. Porto Alegre: UFRGS, 2020.
- SOUZA, J. I. M. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: questões e debates*, vol. 38, pp. 43-62, 2003.

Entrevistas

- Ana Lúcia. Entrevista. [08 mar. 2022]. Entrevistadora: Amanda Custódio. Rio de Janeiro, 2022, plataforma Meet. (34min)
- Eduardo. Entrevista. [19 fev. 2022]. Entrevistadora: Amanda Custódio. Rio de Janeiro, 2022, plataforma Meet. (32min)
- Entrevistado não identificado. Entrevista. [27 jan. 2022]. Entrevistadora: Amanda Custódio. Rio de Janeiro, 2022, plataforma Meet. (56min)
- Josephina. Entrevista. [29 jan. 2022]. Entrevistadora: Amanda Custódio. Rio de Janeiro, 2022, plataforma Meet. (2h)
- Marco. Entrevista. [24 mar. 2022]. Entrevistadora: Amanda Custódio. Rio de Janeiro, 2022, plataforma Meet. (1h)
- Rosale. Entrevista. [04 abr. 2021]. Entrevistadora: Amanda Custódio. Rio de Janeiro, 2021, plataforma Meet. (49min)
- Rose. Entrevista. [28 fev. 2022]. Entrevistadora: Amanda Custódio. Rio de Janeiro, 2022, plataforma Meet. (32min)
- Wolney. Entrevista. [12 jan. 2021]. Entrevistadora: Amanda Custódio. Rio de Janeiro, 2021, plataforma Meet. (3h)

9.

O ACERVO DO BANCO DE IMAGENS DARCY RIBEIRO

Claudio Oliveira Muniz¹

O Banco de Imagens Darcy Ribeiro é o objeto de pesquisa deste capítulo. Trata-se de um arquivo audiovisual que integra o acervo da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (ETEAB), em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Ele contém parte da documentação do Complexo de Produção Tele Educativa, quando no prédio funcionava

¹ Professor da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (ETEAB), ministrando as disciplinas de Técnicas de Gerenciamento de Informações e Produção Executiva no curso de Produção Audiovisual (PAV), e pesquisador do Banco de Imagens Darcy Ribeiro. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), no qual defendeu a dissertação intitulada *O acervo do banco de imagens Darcy Ribeiro*, sob orientação da professora doutora Ana Luce Girão Soares de Lima, em 2022. Contato: claudioliveiramuniz@gmail.com

a Secretaria Extraordinária de Projetos Especiais, coordenada por Darcy Ribeiro, de 1983 a 1987, e de 1991 a 1996. Contém o acervo do programa Educação pela TV,² que foi a proposta de videoeducação dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPS), os videoaulas da Universidade Aberto do Brasil, quando funcionou no prédio a Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado do Rio de Janeiro, de 1996 a 1998, o acervo do Centro de Produção Audiovisual (CPAV) da ETEAB, com os trabalhos dos primeiros alunos, e o acervo ETEAB, com as primeiras atividades pedagógicas e educativas da escola.

Sou professor da ETEAB desde sua inauguração em 1998 e esse convívio possibilitou que eu conhecesse o acervo e a iniciativa pioneira de Darcy Ribeiro no campo da videoeducação, um universo familiar ao curso de produção audiovisual. Cada programa visto, individualmente ou em sala de aula, serviu para aprimorar a minha visão sobre o rico valor e conteúdo dos programas, a qualidade e a dedicação com que foram elaborados e as referências ao que Darcy Ribeiro considerava de importante na formação continuada de professores e alunos. Além disso, o currículo dos profissionais que elaboraram os programas era de referência.³ Trabalharam no Educação pela TV⁴ cineastas como Isa

2 Educação pela TV – Catálogo da Programação, Secretaria Extraordinária de Programas Especiais – Governo do Estado do Rio de Janeiro – Universidade do Norte Fluminense – Programa de Educação a Distância, p. 5 e p. 24, Rio de Janeiro, 1994.

3 O mesmo aconteceu com o acervo da coleção Universidade Aberta do Brasil, idealizada por Darcy Ribeiro, em consórcio entre o Centro de Ensino a Distância do Rio de Janeiro (CECERJ), o governo do estado, a Universidade de Brasília (UNB) e o governo federal.

4 Educação pela TV é o programa (1983 a 1987, e de 1991 a 1996) que possui o maior número de séries e aulas do acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro. O Educação pela TV foi idealizado inicialmente para a formação

Grynspum Ferraz, ex-diretora do Complexo de Produção Tele Educativa, Beth Formagini, Lucia Murat, Walter Lima Jr., Tizuca Yamasaki, dentre outros. O *staff* técnico era composto por profissionais da TV Manchete, que mantinha, na época, contrato com o governo do estado para a veiculação dos programas.

Figura 1. Fachada da ETEAB.



Foto Claudio Oliveira Muniz.

continuada de professores, mas logo foi utilizado também com os alunos do segmento do fundamental dos CIEPS e médio dos ginásios públicos.

A pesquisa também destaca o legado institucional da ETEAB, pois contribuiu para o prestígio de ser a escola pioneira no ensino médio profissionalizante audiovisual no Brasil, além de mantenedora de um importante acervo de valor histórico e educacional. Esses atributos contribuíram para que eu escolhesse o acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro como meu objeto de estudo, o que resultou na elaboração desse capítulo, permitindo que outros interessados possam estudá-lo.

O referencial teórico deste trabalho aborda temas como o acesso à informação, a digitalização de acervos, a difusão e a proposta educacional do Banco de Imagens Darcy Ribeiro, sendo, portanto, composto de uma bibliografia que ressalta autores como Bruno Delmas (2010) que criticam aqueles que consideram a tecnologia como solução para tudo. O autor lembra do papel dos arquivistas como fundamental para tornar compreensível aquilo que com o passar do tempo se tornou incompreensível. Delmas reconhece a tecnologia como aliada, mas ela deve vir acompanhada da possibilidade de uso, em um tempo justo, hábil e com recursos que a torne possível.

Utilizamos, também, uma literatura apropriada para esclarecer o conceito de difusão, em que destacamos Marcelo Chaves (2020a) e a sua citação sobre o empenho do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP) para que a pesquisa e a consulta se tornassem mais acessíveis ao cidadão comum. Ele observa sobre a valorização da difusão, como exemplo de renovação e postura, para que o público possa entender a estrutura dos arquivos e obter melhores resultados em suas demandas.

Ainda, sobre acesso aos acervos, citamos Rodrigo Garcia (2021) e a contribuição dos usuários, formado por um público variado, que vai desde o pesquisador profissional aos trabalhadores de outros segmentos, na possibilidade de gerar novas formas de conhecimento ao desenvolver a sua pesquisa. Eliane Cristina de Freitas Rocha & Ivana Denise Parrela (2020) comentam o

exemplo do Arquivo Nacional com o programa “Com a palavra o usuário”, postado no YouTube, do Arquivo Nacional, em que destacam as experiências dos usuários no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), além de os procedimentos que levam a instituição a organizar seus documentos mediante um determinado critério.

Quanto a proposta educacional do Banco de Imagens Darcy Ribeiro e dos CIEPS fizemos uso de referências a Paulo Freire quando a sua palavra se alia a de Darcy Ribeiro no uso da tecnologia, permitindo que o aluno abandone conceitos atrasados e repressores da “educação bancária” (Freire, 2001, p. 98). Tanto para Paulo Freire (2001) quanto para Darcy Ribeiro, o homem concreto deve se instrumentar com o recurso da ciência e da tecnologia para melhor lutar pela causa de sua humanização e de sua libertação.

As fontes documentais pesquisadas fazem referência às prerrogativas fundamentais do cidadão, citadas no artigo 5.º, que destaca “o direito à vida, igualdade, liberdade, propriedade e à segurança, para que todos possam viver da melhor forma possível”, o artigo 37, que observa os princípios constitucionais da Administração Pública, dentre esses a construção de leis e jurisprudências, “sem os quais, na atuação da Administração Pública, o ato se torna nulo”, o artigo 216 que estabelece que o Estado “garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” da Constituição de 1988 e a Lei de Acesso à Informação (Lei n.º 12.527, de 18 de novembro de 2011), que regulamenta o direito constitucional de acesso dos cidadãos às informações públicas, aplicável aos três Poderes da União, dos estados, do Distrito Federal e dos municípios.

Encontramos informações sobre o funcionamento do Complexo de Produção Tele Educativa nos documentos do arquivo administrativo da Secretaria Extraordinária de Programas

Especiais, nos arquivos da secretaria escolar da ETEAB e em pesquisas realizadas na internet, como, por exemplo, o decreto que extingue a Secretaria Extraordinária, e determina a transferência do patrimônio do Complexo de Produção Tele Educativa, e todo o acervo do Educação pela TV para a Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC).⁵ Encontramos também informações na Base Arch⁶ sobre o 2.º Programa Especial de Educação (2.º PEE) da Secretaria Extraordinária de Programas Especiais do Governo do Estado do Rio de Janeiro, no inventário do arquivo pessoal do professor Hésio de Albuquerque Cordeiro,⁷ que foi secretário de Educação do estado de 1991 a 1992. Da mesma forma, *sites*, revistas eletrônicas, depoimentos em vídeo, foram consultados. Em 18 de maio de 2022, por exemplo, a equipe do Banco de Imagens Darcy Ribeiro realizou uma entrevista ao vivo pelo YouTube, no canal do Centro de Memórias da Adolpho Bloch (CEMEAB), com Isa Grynspum Ferraz, ex-diretora do Complexo de Produção Tele Educativa, que serviu para esclarecer várias dúvidas de como o projeto funcionava. A entrevista serviu como atividade de participação do Banco de Imagens Darcy Ribeiro, na 6.ª Semana Nacional de Arquivos,⁸ promovida pelo Arquivo Nacional e pelo International Council

5 Por meio do Decreto n.º 25.077, de 17 de dezembro de 1998, o Complexo de Produção Tele Educativa, instituído no 2.º Plano Estadual de Educação, implementado durante o segundo governo de Leonel Brizola no Rio de Janeiro, é extinto e são transferidas a administração e a guarda dos equipamentos e demais bens para a FAETEC, destinados à utilização da ETE Adolpho Bloch, Unidade da Rede que ocupa o mesmo prédio anteriormente ocupado pela 2.ª Secretaria de Programas Especiais de Darcy Ribeiro. <http://www.silep.fazenda.rj.gov.br/decreto_25_077_17121998.htm>. Acesso em: 28 ago. 2022.

6 <basearch.coc.fiocruz.br> – código de referência: BRJCOCHC-RI-PC-05.

7 Cordeiro de Albuquerque, Hésio, basearch.coc.fiocruz.br – código de referência: BRJCOCHC-RI-PC-05, consultado: 21 fev. 2023.

8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tr8hzjnyRXM&t=85s>>.

on Archives (ICA). Posteriormente, em 10 de agosto de 2022, realizamos na ETEAB o Seminário “Darcy e a Educação” que fez parte das celebrações do Centenário de Darcy Ribeiro, e foi um dos produtos desenvolvidos como conclusão do Mestrado Profissional, quando foram convidadas várias pessoas que participaram da Secretaria Extraordinária e do Educação pela TV, que deram informações que ajudaram a elucidar o cotidiano do projeto.

Figura 2. Catálogo do Educação pela TV encontrado pelos professores na primeira organização do acervo. Consta de observações a lápis feitas pela equipe da época e está guardado entre os documentos impressos do Banco de Imagens Darcy Ribeiro

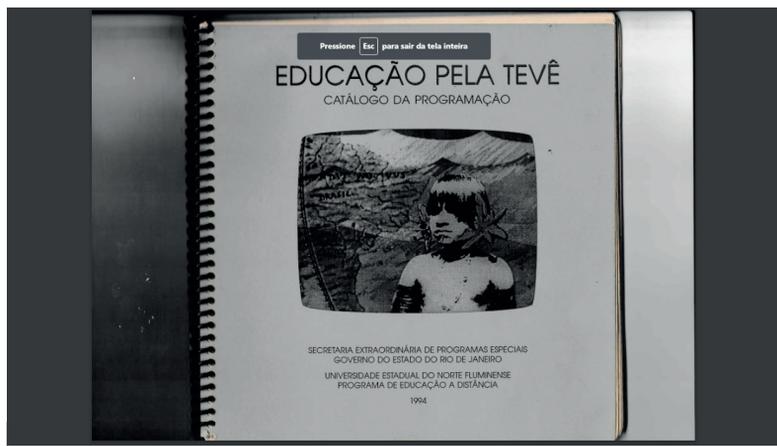


Foto Claudio Oliveira Muniz.

Durante o mesmo seminário esclarecemos algumas dúvidas sobre a coleção Rede Escola, da Universidade Aberta do Brasil, e que também faz parte do acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro. Destacamos a palestra do professor Wanderlei de Souza, durante o seminário, e a entrevista de Carlos Bielschowsky,

para a revista *Campo Minado*, em que os dois lembram de Darcy Ribeiro como o idealizador do ensino a distância da Universidade Aberta do Brasil em consórcio que reunia a Universidade de Brasília (UnB), a Universidade do Norte Fluminense (UENF) e o CECIERJ.

Devemos citar as dificuldades que tivemos no acesso às fontes de pesquisa. Muitas instituições mantiveram-se fechadas em razão da Covid-19 e não havia como agendar reuniões regulares com a equipe para refletir sobre os produtos que compunham o compromisso deste trabalho. As redes sociais, por mais rápidas e instantâneas que sejam, ainda impedem o alcance de uma compreensão ampla que não se consegue abarcar com a comunicação digital. A demora no retorno às atividades presenciais e a exclusão tecnológica sofrida por alunos e professores resultaram, portanto, na necessidade de reformulação de alguns dos objetivos iniciais do presente projeto.

Após o estabelecimento de protocolos de conduta para se protegerem da Covid-19, a Comissão de Organização do Plano de Ações, com a direção da ETEAB, as coordenações de cursos, o Centro de Memória da ETEAB, o Centro de Memórias da FAETEC (CEMEF), o CPAV da ETEAB elaboraram uma programação que buscou atender à comunidade escolar por meio dos produtos: o *e-book*, o seminário e o vídeo documentário. Foi desenvolvido, portanto, o evento “100 em 24: O Povo Brasileiro”, de 10 a 17 de agosto de 2022, na ETEAB, que incluiu o Seminário “Darcy e a Educação”. Inicialmente, não faziam parte dos planos da Comissão de Organização algumas atividades propostas pela comunidade escolar, como a roda de pagode, a oficina de pintura de corpo, a oficina de coleta reciclável, mas essas foram agregadas no rascunho final da programação para que se alcançasse a adesão ao evento dos cursos e projetos existentes na ETEAB. A inclusão dessas atividades fez parte de um diálogo mediante acordos e concessões mútuas entre a Comissão de

Organização do evento e a comunidade escolar para que assim fossem mantidos os objetivos finais da proposta, que eram difundir o Banco de Imagens Darcy Ribeiro, celebrar o centenário de Darcy Ribeiro e os 24 anos da ETEAB. Ao término de sua execução, consideramos que o Plano de Ações caracterizou o êxito das atividades propostas e o alcance dos seus objetivos.

O BANCO DE IMAGENS DARCY RIBEIRO

Figura 3. Sala do acervo



Foto: Claudio Oliveira Muniz.

O Banco de Imagens Darcy Ribeiro possui 4.500 fitas de vídeo,⁹ dentre elas estão as BETACAM SP¹⁰ que reúnem 90% do acervo, um número reduzido de fitas U-Matic e de fitas VHS. O acervo é composto pelo Educação pela TV, pelo Rede Escola, e pelas coleções ETEAB e CPAV, que guardam a memória audiovisual da escola de sua fundação em 1998 até 2005.¹¹ A ETEAB é uma instituição pública estadual, pertencente à rede FAETEC, que oferece o ensino técnico e profissionalizante voltado para a indústria criativa e do entretenimento. Ela foi fundada em 10 de agosto de 1998, e recebeu esse nome em homenagem ao empresário das comunicações e então proprietário da TV Manchete, Adolpho Bloch.

O Complexo de Produção Tele Educativa, subordinado à Secretaria Extraordinária de Programas Especiais, e que esteve instalado no prédio hoje ocupado pela ETEAB,¹² foi o responsável pela produção do Educação pela TV, sendo inaugurado por Darcy Ribeiro em 1991, com instalações próprias de uma emissora de TV. Tatiana Chagas Memória, subsecretária da Secretaria Extraordinária de Programas Especiais do Estado do Rio de Janeiro, era a responsável pelo órgão na ausência de Darcy

9 O Educação pela TV é o projeto maior com 80% a 90% dos programas do acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro.

10 BETACAM SP (Beta Camera Special Player) é uma família de equipamentos analógicos de uso profissional para televisão, com bitola de meia polegada (1/2") nas fitas magnéticas, que reúne câmeras de videoteipes para gravação, aparelhos de videoteipes para edição e fitas magnéticas de 90, 60, 20, 15 e 5 minutos, criados pela empresa japonesa Sony em 1982.

11 Até 2005, os alunos da ETEAB usavam os equipamentos, os editores BETACAM SP e as câmeras BETACAM SP, de versão analógica, que pertenceram ao Complexo de Produção Tele Educativa, para realizarem os seus trabalhos acadêmicos e registrarem os eventos da escola. Após essa data os equipamentos analógicos passaram a ser substituídos pouco a pouco por outros mais modernos na versão digital.

12 Avenida Bartolomeu de Gusmão, n.º 850, São Cristóvão, Rio de Janeiro.

Ribeiro, que nesse período cumpria mandato legislativo como senador pelo estado do Rio de Janeiro (1991-1997). Isa Grynpum Ferraz era a responsável pela administração do Complexo de Produção Tele Educativa. Em 1996, Darcy Ribeiro afastou-se da Secretaria Extraordinária de Programas Especiais para dedicar-se à elaboração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), e posteriormente terminar o seu livro *O Povo Brasileiro*, além de se submeter a um tratamento contra o câncer. Em 1997, a Secretaria Extraordinária foi extinta e o Complexo de Produção Tele Educativa transferido para a Secretaria de Ciência e Tecnologia.¹³

Em 1998 foi inaugurada a ETEAB,¹⁴ e as instalações do Complexo de Produção Tele Educativa passaram a abrigar as salas de aula e os laboratórios do curso de Produção Audiovisual. A FAETEC, responsável pela rede de escolas técnicas, ao qual a ETEAB é subordinada, passou a ser responsável pela guarda e conservação do acervo de fitas de vídeo. As coleções CPAV e ETEAB tornaram-se parte do acervo algum tempo depois, com as produções dos trabalhos acadêmicos das primeiras turmas do

13 Por meio do Decreto n.º 25.077, de 17 de dezembro de 1998, o Complexo de Produção Tele Educativa, instituído no 2.º Plano Estadual de Educação, implementado durante o segundo governo de Leonel Brizola no Rio de Janeiro, é extinto e são transferidas a administração e a guarda dos equipamentos e demais bens para a FAETEC, destinados à utilização da ETE Adolpho Bloch, Unidade da Rede que ocupa o mesmo prédio anteriormente ocupado pela 2.ª Secretaria de Programas Especiais de Darcy Ribeiro.

14 A ETEAB foi inaugurada subordinada ao CETEP Darcy Ribeiro (Centro Tecnológico Profissionalizante), que se trata de uma estrutura acadêmico administrativa que ainda pode ser encontrada em algumas unidades da FAETEC. Até 2002, a Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch irá permanecer subordinada ao CETEP Darcy Ribeiro, que possuía o seu espaço no mesmo prédio da ETEAB. Após essa data, o CETEP Darcy Ribeiro foi extinto mantendo-se apenas a Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch.

curso de Produção Audiovisual (PAV), além das gravações de eventos referentes aos outros cursos.

A partir de 2001, a convite da professora Irene Ferraz,¹⁵ na época diretora do CETEP Darcy Ribeiro (Centro Tecnológico Profissionalizante) a cineasta Beth Formagini, ex-produtora do Complexo de Produção Tele Educativa, realizou algumas visitas à ETEAB, onde reconheceu nas fitas BETACAM SP, que estavam na sala 602 do prédio, o acervo que compunha o Educação pela TV. A partir de então, em parceria com os professores do curso de Produção Audiovisual da ETEAB, decidiram nomear a sala 602: Banco de Imagens Darcy Ribeiro, um espaço que visa preservar, guardar e conservar a memória do que foram os CIEPS, o que foi a Secretaria Extraordinária de Projetos Especiais, o Complexo de Produção Tele Educativa, o início do Rede Escola e a Universidade Aberta do Brasil e o início das atividades na ETEAB. Também compõem essa proposta o acervo de fitas magnéticas, o acervo dos ex-alunos (coleção CPAV) e de eventos da ETEAB e os documentos referentes aos projetos de ensino a distância que ali foram executados.

Em 2002, a FAETEC instituiu os Centros de Memória mediante processo constituído pelo professor doutor José Antonio Sepulveda, e que foi seguido por outras gestões dentre essas a da professora doutora Isabela Gaze, iniciada em 2010 e que se mantém até a finalização dessa pesquisa, com o objetivo de manter e preservar a história de cada unidade escolar da FAETEC. Em 2011, foi criado o Centro de Memória da ETE Adolpho Bloch (CEMEAB), que participa da coordenação e preservação do Banco de Imagens Darcy Ribeiro.

15 Irene Ferraz foi casada com Darcy Ribeiro e é a atual diretora do Instituto Brasileiro de Audiovisual – Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Disponível em: <<https://www.escoladarcyribeiro.org.br>>. Acesso em: 5 mar. 2023.

Figura 4. Sala do acervo



Foto: Claudio Oliveira Muniz.

O Educação pela TV foi veiculado de 1983 a 1987, e de 1991 a 1996, no 1.º e no 2.º Programa de Educação Especial (PEE), pela TV Manchete. Essa coleção compõe 90% do acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro sendo formada pelas matrizes dos programas em fitas BETACAM SP de 90 minutos, totalizando 600 episódios editados e subdivididos nas séries: “Programas Cultura Geral”, “CLAC (Curso Livre de Aprimoramento de Conhecimentos)”, “Rede Geral” e “TV Ontário”.

O Rede Escola, que funcionou no prédio da ETEAB de 1996 até 1998, foi uma proposta de educação a distância também idealizada por Darcy Ribeiro, porém, executada pelos professores Carlos Bielschowsky, atual professor da Universidade de São Paulo (USP), fundador e ex-presidente do Consórcio CEDERJ-CECERJ, e pelo professor Wanderley de Souza,

ex-secretário de Ciência e Tecnologia do segundo governo de Leonel Brizola. Refere-se ao projeto de ensino a distância com videoaulas e acesso pioneiro à internet, por meio do convênio entre a Universidade de Brasília, a FAPERJ, a SECTEC-RJ, o Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio - CECIERJ, o governo federal, a IBM e a SchoolNet, do Canadá. Esse projeto surgiu a partir do desejo de Darcy Ribeiro de ampliar a ações da Universidade de Brasília com a criação da Universidade Aberta do Brasil, com ensino a distância. A coleção Rede Escola é formada por fitas de vídeo BETACAM SP, com toda a programação ainda em seus originais com a duração de 90 minutos, com programas editados e em razoável condição de conservação. As fitas estão organizadas, identificadas e em condições de acesso.

A Coleção CPAV é formada por 300 fitas de vídeo BETA-CAM SP de diversas durações e fitas VHS (Vídeo Home Sistem) utilizadas para a realização de trabalhos de alunos do curso de PAV, seja por criações documentais, ficcionais ou trabalhos de reportagens nas gravações de eventos na ETEAB. São gravações e edições com recursos analógicas, pois foi somente a partir de 2008 que o curso de PAV da ETEAB recebeu a sua primeira câmera digital e as gravações passaram a ser guardadas em cartuchos. No final de 2019, dois desses aparelhos de videoteipes BETACAM foram recuperados para serem utilizados no projeto do Banco de Imagens Darcy Ribeiro, o que permitiu a digitalização de uma parte do acervo que se encontrava em fitas de vídeo.

A “Coleção ETEAB” é composta de gravações de outros cursos da ETEAB, entre os quais destacam-se os de publicidade e propaganda e o de eventos. Também estão guardadas nessa coleção as gravações das sete primeiras edições do Bloch AV, a Semana de Audiovisual da ETEAB, algumas fitas referentes ao BlochTur, evento ligado ao curso de turismo, 2 fitas BETA-CAM referentes às eleições para diretores da ETEAB e 1 fita com

gravações sobre o Dia do Índio, quando alguns participantes da Aldeia Maracanã foram convidados para se apresentarem no auditório da ETEAB.

DIFUSÃO DE ARQUIVOS

O Estado Democrático tem como uma das suas prerrogativas possibilitar o acesso dos cidadãos às informações que se encontram sob a sua guarda e as que são produzidas com base em suas ações. Essa postura amadureceu com a redemocratização, tomou amplitude com a criação de mecanismos legais no decorrer dos anos, e em 2011, houve a sanção da Lei de Acesso à Informação (LAI – Lei n.º 12.527/11), que regulamentou os dispositivos da Constituição de 88, definindo que a informação pública é um bem público, sendo direito de todos a sua disponibilização e o acesso amplo e em tempo justo.

Tornar acessível a informação pública tão logo seja possível, salvo os casos de informações classificadas como sigilosas, não só cumpre o objetivo de transparência e com a legislação correspondente (Lei n.º 12.527/11) como facilita ações, correções e intervenções técnicas e estratégicas na busca da melhoria da gestão institucional (Rockembach, 2015, p. 110).

A difusão de arquivos aparece neste panorama como uma atividade que “vise promover, divulgar, engajar e informar à comunidade de usuários e potenciais usuários de uma instituição arquivística. Essa definição é importante do ponto de vista da busca do estado da arte que buscamos descrever e sistematizar” (Barros, 2020, p. 69).

Por outro lado, a difusão de acervos pode ainda valorizar a memória coletiva ao divulgar informações que trazem novas

visões e abordagens à história. Tomamos como exemplo a *live* “Arquivos como janela e suporte da democracia”,¹⁶ do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), transmitida em 30 de junho de 2022, pelo YouTube, quando José D’Amico Bauab, responsável pelo Centro de Memória Eleitoral (CEMEL) do Tribunal Regional Eleitoral de São Paulo, mencionou a importância da participação da população nas eleições de 2022 por meio da exibição de um vídeo didático do acervo do CEMEL,¹⁷ que ensinava como o eleitor deveria proceder diante da urna eleitoral no pleito de 1945. Lembrou também da contribuição da Revolução Constitucionalistas de 1932 para a validação do voto feminino, do voto secreto e da criação da Justiça Eleitoral.

Atividades de difusão como essa só se tornaram possíveis a partir do momento em que o APEESP encontrou um caminho em sua política de difusão de modo a tornar-se mais ampla e acessível ao usuário. Chaves (2020a) destaca a experiência do APEESP:

Decorrente disso implementou-se o que chamamos de circuito de difusão em que se busca explorar ao máximo os esforços de pesquisa para realização de eventos, conforme o seguinte processo: estudo da produção nas áreas técnicas para se conceber o planejamento de difusão (anual e mais) => estudo de efemérides capazes de potencializar eventual abordagem temática, a partir da produção das áreas técnicas e do potencial do acervo => feitos esses estudos, elaboram-se planejamento e produção de eventos => realização de eventos e de exposição física com máxima exploração temática, mas ressaltando-se os trabalhos arquivísticos =>

16 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WFwwLyWYy8k&t=7091s>> Acesso em: 23 mar. 23.

17 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q5cyzya8raA>>. Acesso em: 23 mar. 23.

realização de seminários de lançamento e eventos de capacitação durante a vigência da exposição => transformação da exposição física em virtual => transposição do tema para o formato da publicação periódica e, se possível, em outras publicações => lançamento de periódico semestral (p. 56).

Para o autor é importante que a difusão auxilie no uso amplo dos arquivos não se limitando ao atendimento escolar de visitas guiadas aos estudantes, a pesquisa histórica, as atividades de complementação pedagógica, as exposições, as publicações, os calendários, dentre outras iniciativas. A difusão deve trabalhar com o atendimento para que a pesquisa e a consulta se tornem acessíveis ao cidadão comum. Em sua experiência, o APESP repensou a difusão, porém manteve as ações que já existiam como publicações, revistas, calendários, realizações de exposições, seminários e visitas guiadas. A renovação da política de difusão passou a valorizar procedimentos arquivísticos fundamentais que possibilitam ao público entender a estrutura da instituição.

Esclarecer como os arquivos se organizam traz benefícios, pois se trata de um processo que acontece durante toda a constituição da instituição e que funciona para a gestão e para a difusão. Garcia (2021) explica a importância de um arquivo bem definido e que irá possibilitar ao usuário interpretar as informações obtidas.

Todos nós, pesquisadores e arquivistas, adoramos quando somos os primeiros a encontrar um documento interessante. Mas, convenhamos, isso é um tanto primário, senão infantil. Nosso objetivo, que sabemos nunca será totalmente alcançado, dado o volume de documentos, é dar a conhecer fundos, coleções, séries e documentos com seus vínculos e contexto de produção, devidamente estabelecidos. Ao pesquisar deveríamos proporcionar um salto para além dos dias ou semanas em que ele se dedica à

abertura de caixas e teria no final, talvez um pequeno momento de regozijo. Que ele encontre orientação atalhos nos instrumentos de pesquisa e possa dedicar seu tempo a interpretar e ressignificar o que encontrou. Isso não quer dizer que uma boa pesquisa possa ser feita sem um enfrentamento árduo, moroso que se derrame por um sem-número de documentos, reconhecendo conexões entre eles e destes com o período ou tema estudado (p. 229).

O diálogo do usuário com o arquivista é enriquecedor, porque permite que ele participe do processo de organização com as suas experiências, ampliando as formas de acesso. O uso do arquivo por um público variado, que vai desde o pesquisador profissional aos trabalhadores de outros segmentos, além do cidadão comum, possibilita a aquisição de novas formas de conhecimentos. Rodrigues (2020) descreve a contribuição de usuários na elaboração de fichas práticas, por exemplo, mostrando que a experiência do pesquisador nos arquivos mudou, pois já não ocupa um lugar passivo, secundário, destacado daquilo que é desenvolvido pelos especialistas. Essa concepção já foi ultrapassada porque: “desde o final da década de 70, em muitos países, o princípio de que uma das principais finalidades do trabalho do arquivista é disponibilizar e valorizar os arquivos, sendo os usuários os principais sujeitos dessa ação” (p. 223).

Se os arquivos não forem usados, nem reconhecidos, ainda que estejam organizados, estruturados, conservados e preservados, podem acabar com suas funcionalidades reduzidas, desvalorizando o trabalho daqueles que se empenham no resguardo e na preservação da memória.

[...] ensinar história ou construí-la, de maneira que o documento não represente uma mera ilustração, mas, sim, que ele suscite várias perguntas, e que respostas sejam construídas por meio de

sua problematização. Além disso, os laços entre arquivo e ensino se estreitam na medida em que o trabalho educativo oferece ao público escolar ações voltadas à conscientização sobre a importância de se preservar a memória (Barbosa & Silva, 2012, p. 45).

A difusão de arquivos deve esclarecer sobre a formação da instituição, as suas origens, como foi estruturada, enriquecendo a população de informações para que possa ser oferecido um serviço de qualidade aos que não possuem o hábito de frequentar esses espaços. Duff (2022) caracterizou esse exemplo como “arquivos lentos”,¹⁸ em que a eficácia se encontra na referência transformando esses espaços em representações da cidadania. Segundo a autora, o atendimento que pretende ser ampliado ao cidadão deve criar elementos de identificação com o acervo. Deve-se procurar entender o que o cidadão realmente quer e precisa, para que se possa entregar a ele, o que realmente deseja. O pesquisador que está acostumado a atender ao público especializado, por exemplo, não terá como destinar o mesmo tratamento ao cidadão que busca dados sobre a sua ancestralidade. A ideia é que se desburocratize o atendimento e que os profissionais de arquivo dediquem um tempo a entender o que o cidadão realmente quer. Se não forem adotadas práticas democráticas como essas no atendimento, a tecnologia somente não fará milagres.

A frieza da burocracia estatal administrativa, o excessivo tecnicismo da linguagem arquivística e a falta de mecanismos mais justos no atendimento, tem afastado os que mais necessitam do acesso à informação. A tecnologia só não produz milagres e a instituição

18 O conceito de “arquivos lentos” foi exemplificado por Wendy Duff durante palestra na VII Reunião Brasileira de Ensino e Pesquisa em Arquivologia (REPARQ), no dia 20 de junho de 2022. <<https://www.youtube.com/watch?v=vP7T1KWTZ14&t=4007s>>, 1h10min. Consultado em: 21 fev. 2023.

será democrática se forem adotadas práticas democráticas que reduzam os impactos emocionais no trato das informações, principalmente para as camadas da população que são reconhecidamente mais vulneráveis (Duff, 2022, 1h,6min46seg).

É certo que as redes sociais facilitaram o acesso ao registro dos fatos de uma forma sem precedentes na história, desempenhando um papel importante na interação entre as pessoas, por meio da instantaneidade e da portabilidade das informações. Elas também possibilitaram o surgimento das *fake news*, um fenômeno que tem o Brasil, em particular, como um campo fértil, pois se somam aos aspectos citados o imaginário teológico-político da tradição de um Estado forte que descredencia a imprensa séria, abala a credibilidade de instituições públicas ou privada de referência e desconstrói a confiança na ciência e na educação.

Essa situação se alimenta da fragilidade coletiva agindo em detrimento da credibilidade, da experiência e dos compromissos com a sociedade. É o que se verifica, no pouco destaque oferecido aos arquivos, como espaços democráticos, que guardam indícios, vestígios e provas de atividades pessoais e institucionais. Os arquivos públicos ocupam um papel importante na democracia, já que, a partir das suas atividades e funções, busca-se preservar, organizar e difundir as fontes documentais que garantem direitos sociais em um país de dimensões territoriais, com uma população de baixa renda, pouco letrada e que necessita reivindicar seus direitos e memórias.

Com a pandemia de Covid-19, os arquivos aumentaram vertiginosamente o atendimento remoto, e a digitalização permitiu a consulta aos documentos o que impôs uma nova realidade aos arquivos. A digitalização mostrada como solução, guarda em seu âmbito complicações que ainda estão por serem resolvidas, como a falta de recursos financeiros, de suporte técnico e de atualizações de dispositivos tecnológicos. Delmas (2010)

crítica a disposição em considerarem que esta é a única solução e destaca que a presença da tecnologia, apesar de fundamental, deve vir acompanhada da real possibilidade de uso em um tempo justo e hábil. A tecnologia é um facilitador, quando se soma aos recursos que tornem o seu uso possível.

Os arquivos permitem-nos conhecer dos documentos, tal como das velhas ferramentas, sua razão de ser e seu uso. O papel dos arquivistas é de decifrar, para os usuários atuais, os códigos esquecidos dos documentos, qualquer que seja a sua época, e de tornar compreensível e acessível aquilo que com o passar do tempo, se tornou incompreensível. Inútil dizer que essa concepção recoloca em questão muitas das práticas passadas do ofício de arquivista e ressalta a importância da cultura histórica na sua formação (p. 116).

A referência permanece, como um dos serviços essenciais na manutenção dos arquivos, ao possibilitar o alcance às informações para que o usuário tenha plena eficiência nas pesquisas. Não basta que o arquivista tenha consciência das suas tarefas quanto ao recolhimento, ao processamento, à avaliação, à classificação, ao arranjo, à descrição e à proteção à integridade dos documentos. Há a necessidade de uma interação com o usuário, uma condição que nenhum aparato tecnológico pode oportunizar, e que só o envolvimento humano pode oferecer. Para Duff (2016) o arquivista de referência deve administrar características específicas para o exercício de sua função.

Eles necessitam de diversos tipos de conhecimento técnico e de habilidades, mas Le Roy Barnet nos lembra que a boa referência vem tanto do cérebro quanto do coração. O trabalho de referência é uma arte de fazer conexões entre pessoas. Portanto, um serviço de referência de excelência começa com o desejo de

compreender e atender às necessidades individuais dos usuários. Os bons arquivistas de referência são imparciais, paciente e criativos. Eles possuem boa memória, além de se interessarem por resolver problemas e gerenciar mudanças (p. 187).

A experiência no Setor de Consulta do Centro de Acervo Permanente do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP) corrobora com a descrição feita por Le Roy Barnet, citada por Duff (2016), sobre o que é trabalhar na referência e a atenção que os arquivistas devem dedicar ao usuário e os cuidados que devem ter no envolvimento emocional de situações diversas, além dos desafios em praticar a máxima publicização do acervo. Destacamos as declarações de Garcia (2021), do Setor de Consulta do Centro de Acervo Permanente do Arquivo Público do Estado de São Paulo, no trabalho com “documentos sensíveis”, referentes às vítimas da repressão, tortura e morte durante a ditadura militar, ou de quem busca as suas mães biológicas.

Nós temos segmentos do acervo que poderíamos incluir na categoria de sensíveis. E aqui cabe um parêntese: documentos sensíveis demandam um atendimento sensível. Não é raro ver servidores e consulentes segurando o choro, por exemplo, na consulta aos documentos do DEOPS¹⁹ ou da Maternidade de São Paulo; é preciso saber lidar com esse tipo de situação, mas também é muito recompensador, temos orgulho em servir a esse cidadão que vem em busca de documentos probatórios e ao mesmo tempo conhecer sua própria história ou de sua família num ponto agudo de sua trajetória (p. 225).

19 DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social), criado em 30 de dezembro de 1924, foi um órgão do governo brasileiro utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde na ditadura militar.

A difusão com o público escolar permite o contato com um material que não se encontra nos livros didáticos, cujo uso vem sendo estimulado pelos docentes, gerando o hábito de os arquivos serem frequentados pelos mais jovens de modo a contextualizarem o passado por meio dos documentos e ressignificarem o presente. Com esse objetivo, o Arquivo Público do Estado de São Paulo desenvolveu entre os anos de 1997 e 2005 oficinas pedagógicas no Programa de Educação Continuada, direcionadas aos professores para ensinar sobre o uso de fontes iconográficas e documentos oficiais na construção do conhecimento histórico em sala de aula.

A inclusão em sua política ou plano de difusão de uma explicação, ou de uma definição das técnicas arquivísticas, suas características e seus detalhes, usados no cotidiano e na rotina que compõem os arquivos, possibilitaria o melhor uso dos recursos disponibilizados. Tal postura contribuiria significativamente para o entendimento do papel dos arquivos e para o seu uso pela população, em suma, para a compreensão de sua função e importância para a sociedade. Rocha & Parrela (2020) comentam o exemplo dos vídeos existentes no programa “Com a palavra o usuário”, postados no canal do YouTube do Arquivo Nacional. No programa, técnicos do Arquivo Nacional convidam aqueles usuários que mais frequentam os seus serviços a darem o seu depoimento, destacando as suas experiências no uso do SIAN, dos mecanismos e das estratégias de buscas elaboradas, além dos procedimentos que levam a instituição a organizar seus documentos a partir de um determinado critério.

Independentemente das características das pesquisas, sejam acadêmicas das áreas de história e comunicação/audiovisual ou de fins probatórios (práticos), emergiu o papel fundamental do trabalho mediado exercido pelo atendente do Arquivo Nacional. Para o usuário 1, o ‘atendimento próximo, no início, é

fundamental', pois muitas pesquisas surgem dentro do próprio arquivo, com a exploração dos materiais.

Sem o trabalho de vocês não tem como fazer a pesquisa aqui dentro. [...] A cabeça do arquivista [...] opera de maneira diferente da do historiador. [...] A gente passa por outros caminhos. Aquilo que para vocês é simples, a notação se faz assim, o número 3, o 4, o 7, o 8. É nesta ordem porque é assim. A gente não pensa assim (AN, 2017a, usuário 1 apud Rocha & Parrela, 2020, p. 230).

Essa proposta facilita o acesso aos acervos, pois leva o usuário, ainda que de forma relativa, a entender o pensamento dos arquivistas e a adotar técnicas de organização, possibilitando auxiliar nas demandas de pesquisa e levarem o cidadão comum a conhecer e a frequentar os arquivos. Outra iniciativa interessante é a citada por Cabral (2012) na *Revista do Acervo* na qual as experiências sobre difusão de arquivos corroboram para a construção de uma memória social. Nos Archives Nationales, na França, o cidadão comum é incentivado a frequentar a instituição fortalecendo para a construção de uma memória social. Durante a semana, os usuários dos Archives Nationales são convidados a levarem um objeto, como uma foto, documento ou objeto antigo, que por meio de depoimentos fazem uma análise descritiva e associativa do objeto relacionando-o com a história de um ente querido ou da sua própria família.

100 ANOS DE DARCY RIBEIRO

Plano de Ações

Uma das ações de difusão do Banco de Imagens Darcy Ribeiro promovida em 2022 foi o evento “100 em 24: O Povo

Brasileiro”, que celebrou o centenário de Darcy Ribeiro juntamente com o aniversário de 24 anos da ETEAB. Tratava-se de um Plano de Ações que incluiu um seminário com duas mesas de debates. A iniciativa teve a participação de segmentos vinculados a cursos e projetos diversos já desenvolvidos na ETEAB e na FAETEC, como o CPAV, o Centro de Memória da FAETEC, o curso de PAV, o curso de eventos, a agência modelo do curso de eventos Ventura, a direção da ETEAB, o Centro de Memórias da FAETEC, o curso de publicidade e propaganda, o curso de dança, o projeto Leiturando, as coordenações dos cursos e o Cineclube Olho na Cena. Consideramos que foi executado com pleno êxito e alcançou os objetivos propostos, que foram:

- Tornar o Banco de Imagens Darcy Ribeiro mais conhecido na ETEAB e fora dela.
- Contribuir com a presença de outras instituições e segmentos para participem da reestruturação e manutenção do Banco de Imagens Darcy Ribeiro na busca por novos recursos que oportunizem melhores condições de acondicionamento do acervo e a ampliação das propostas de digitalização.
- Estabelecer uma seleção do que se encontra ainda em fitas de vídeo mediante sugestão da equipe do Banco de Imagens Darcy Ribeiro, CEMEAB, estagiários e participantes do evento “100 em 24: O Povo Brasileiro” e propor a digitalização.

Seminário Darcy e a educação

O Seminário “Darcy e a Educação”, que integrou o evento “100 em 24: O Povo Brasileiro”, aconteceu no dia 10 de agosto de 2022, data em que também se comemorou o aniversário de 24 anos da ETEAB. O seminário aconteceu presencialmente e contou com transmissão pelo Instagram do curso de eventos,

com 412 seguidores. Durante a exibição do seminário pela manhã 100 pessoas participaram do *chat* enviando comentários. Durante à tarde, por questões técnicas, a transmissão no Instagram não foi realizada.

O seminário atingiu principalmente o público formado por alunos, professores e funcionários da ETEAB, mas contou com a presença, em menor escala, de ex-professores e ex-funcionários, fundadores da ETEAB, que estão aposentados, mas que costumam participar das atividades culturais, como palestras, Festa Junina, almoços e lanches de confraternização, dentre outros.²⁰ Também tivemos a presença de representantes do CEMEF (Centro de Memória da FAETEC), da direção da FAETEC, de professores das redes municipal e estadual, e ex-funcionários do Complexo de Produção Tele Educativa.

Uma das preocupações que surgiu com a formação da Comissão de Organização, em junho de 2021, foi a necessidade de ter de realizar um evento remoto, em virtude da Covid-19. Por essa data, a FAETEC sinalizava o retorno regular às aulas presencias, entretanto, havia muita incerteza sobre o contágio coletivo em ambientes fechados, em especial nas salas de aula e nos transportes públicos. O retorno aconteceu de forma temerosa, preocupante, sob constrangimentos, e com o risco de um recrudescimento à fase aguda da doença. Assim, foram diagnosticados os prejuízos que a exclusão tecnológica por causa do isolamento causou ao aprendizado e no psicológico dos jovens. A Comissão de Organização do Plano de Ações teve de lidar com essas

20 A presença dessas pessoas na ETEAB caracteriza o vínculo afetivo que a escola gerou no decorrer dos anos. Esses ex-funcionários tomaram parte e presenciaram a inauguração da ETEAB sendo testemunhas de sua trajetória, como a professora Teresa Julieta Andrade que foi a elaboradora do primeiro projeto FAPERJ sobre o Banco de Imagens Darcy Ribeiro. O mesmo acontece com os ex-alunos que são convidados a darem palestras para os mais jovens em que destacam como a escola contribui para a sua carreira.

intercorrências, porém mesmo assim rascunhou uma versão presencial do evento, sem ter a certeza se poderia ou não o elaborar, com uma programação que dependia da agenda dos convidados, e a escolha de uma data preliminar que não conflitasse com outras atividades sobre Darcy Ribeiro que estavam ocorrendo, sob o risco de não contar com palestrantes nem ter público.

Figura 5. Palestrantes da mesa da manhã: professora Marcia Farinazo (FAETEC), professor João Alegria (Fundação Roberto Marinho), professora Prisciliana (UNIRIO) e teve como mediadora a professora Kely (EVT, ETEAB)



Foto: Claudio Oliveira Muniz.

Dessa forma, buscava-se informalmente o compromisso com algumas pessoas e instituições para auxiliar na divulgação do evento, ainda que antecipadamente, como a Fundação Darcy Ribeiro (FUNDAR) e a Fundação Roberto Marinho, que seria organizado no segundo semestre de 2022. Contou-se, portanto, com a presença da professora doutora Lucia Veloso Mauricio, o professor José Ronaldo, ambos da FUNDAR, e o professor João Alegria, presidente da Fundação Roberto Marinho. Em 21

de outubro de 2021, por exemplo, como forma de divulgação do Centenário de Darcy Ribeiro, foi realizada a *live* com Isa Grynspum Ferraz,²¹ durante a participação do Banco de Imagem Darcy Ribeiro na 7.^a Semana Nacional de Arquivos. A divulgação também ocorreu nos grupos e em mensagens individuais de WhatsApp feitas pelos componentes da Comissão de Organização em escala menor, porém de forma pontual, com convites de comparecimento a contatos em suas redes sociais. Foram enviados *e-mails* para instituições que possuíam afinidade com o tema solicitando a divulgação como: Academia Brasileira de Letras, Museu Nacional, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Universidade de Brasília (UnB), Arquivo Nacional, FIOCRUZ (CAD – Centro de Apoio ao Discente – *stories* do Instagram), FUNDAR, Prefeitura de Maricá, dentre outras.

O Instagram e o Facebook dos cursos de PAV e eventos, também destacaram a programação, sendo que o Instagram do curso de eventos transformou-se no canal oficial do seminário, por ter maior número de inscritos. Durante o seminário da manhã, houve uma transmissão de 50 minutos, quando teve a interação com os internautas. Não conseguimos manter o Instagram transmitindo por mais tempo em razão da queda na internet. À tarde não houve transmissão também por falta de acesso à internet. Foram impressos cartazes e colocados nos murais da escola e em outros espaços. A Comissão de Organização não teve como se comprometer em permitir a entrada livre de público nas dependências da ETEAB, como se cogitou a princípio, por meio dos aplicativos Simpla, Even 3 ou Ingresse. A ETEAB possui um auditório grande, que comporta um número razoável de pessoas,

21 Isa Grynspum Ferraz, , participação na live em 21 de outubro de 2021, transmitido ao vivo, no Cineclubes Beijódromo — Mistura e Invenção — YouTubeCineclubes Beijódromo — Mistura e Invenção. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TFBB9PF3inA>>. Acesso em: 25 out. 2021.

entretanto a escola não possui funcionários o suficiente para dar suporte nas condições de acesso, segurança e permanência nas instalações do prédio, caso o público comparecesse em um número maior do que o que ocorreu. Por se tratar de uma escola pública, com alunos adolescentes que permanecem sob a responsabilidade da FAETEC, a Comissão de Organização decidiu controlar o acesso de pessoas que não frequentavam com habitualidade a ETEAB. Os que compareceram ao seminário foram convidados pontualmente por membros da Comissão de Organização.

Figura 6. Auditório cheio.



Foto: Claudio Oliveira Muniz.

O Seminário “Darcy e a Educação” ocorreu no dia 10 de agosto com uma mesa de debates pela manhã e outra à tarde. A mesa da manhã teve como tema “Educação para a igualdade”, e propôs a seguinte reflexão: “Em um país como o Brasil, de proporções continentais, diversidade e desigualdade convivem lado a lado. Se é certo que a educação é um direito de todos, garantido pela Constituição Federal de 88, perguntamos: Como fazer uma educação igualitária? Darcy Ribeiro tinha essa resposta?”. A mesa da tarde teve como tema, “Comemorar o presente para o futuro”, e propôs a seguinte reflexão: “Presente, passado e futuro? Tolice. Não existem. A vida é uma ponte interminável. Vai-se construindo e destruindo” (Darcy Ribeiro - Utopia Brasil). “Nas vidas aqui presentes neste passado-futuro iremos *darcynear* a todos saindo da *ninguedade* e nos tornando pontes vivas dessa educação *co-memorada*. Vamos comemorar os 100 em 24? Entre Darcy e a ETE Adolpho Bloch estamos nós pelo povo brasileiro nesta mesa”.

Figura 7. Mural alternativo de ráfia de 2mx6 m feitos com tinta de piso e pigmentos que se remetem ao universo de Darcy Ribeiro elaborados pela professora Georgia Moreira Firpo de Andrade e os alunos, na disciplina de artes. Tema: Darcy Ribeiro: indianista



Foto: Claudio Oliveira Muniz.

AFERIÇÃO DE RESULTADOS

Um questionário individual composto de sete perguntas foi submetido aos alunos envolvidos no evento e também aos que fizeram parte do público, uma semana após o término da programação. O objetivo foi levantar o impacto do evento nesse grupo e avaliar as suas impressões. O questionário foi dado durante a disciplina de produção executiva. Houve o retorno de 20 questionários e as perguntas foram as seguintes:

1. Qual a sua avaliação do evento?
2. O que você mais gostou?
3. O que você não gostou? Por quê?
4. O que é o Banco de Imagens Darcy Ribeiro?
5. Você se interessaria em conhecer mais sobre o Banco de Imagens Darcy Ribeiro?
6. O que do acervo você gostaria de conhecer mais?
7. Quais as propostas que você gostaria de verem realizadas em 2023 que incluem o Banco de Imagens Darcy Ribeiro?

O questionário revelou que alunos e alunas consideraram positiva a participação no Plano de Ações que organizou o evento “100 em 24: O Povo Brasileiro”. As respostas destacaram o interesse em saber mais sobre o acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro, seus programas e videoaulas. Também foi observado uma curiosidade, em particular, sobre a personalidade de Darcy Ribeiro, sobre o que ele escreveu no tema educação e como ela é importante para o panorama de uma sociedade. Destacaram a boa oportunidade que tiveram de ouvir aqueles que foram testemunhas da construção dos CIEPS, da formação da Secretaria Extraordinária de Projetos Especiais e do Complexo de Produção Tele Educativa, referências da história da ETEAB.

Alunos e alunas revelaram que em 2023 esperam realizar atividades relativas ao acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro mediante a digitalização das fitas BETACAM e a organização de uma mostra de vídeo com alguns programas e videoaulas, ou desenvolvendo outras atividades de pesquisa no acervo que possa nutrir os seus trabalhos acadêmicos.

O seminário foi considerado exitoso pela Comissão de Organização, pois atingiu os objetivos de divulgar o acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro e propor uma reflexão sobre a educação que desejamos. A intenção é que em 2023 eventos ligados ao Banco de Imagens Darcy Ribeiro venham a fazer parte da rotina da ETEAB, gerando novos desdobramentos para as turmas que irão compor os próximos anos letivos da escola. Uma das propostas é a realização de um festival de cinema de arquivo nos moldes da Oficina Lanterna Mágica, realizada pelo Arquivo Nacional durante a realização do Festival Arquivo em Cartaz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossas considerações finais ratificamos o Banco de Imagens Darcy Ribeiro como patrimônio da ETEAB, mediante o reconhecimento do valor dos seus programas e aulas. O acervo contribui para a valorização do legado e da memória de uma proposta educacional revolucionária que pretendia gerar uma educação básica de qualidade, inclusiva e socialmente referenciada, que atendesse a todos os públicos, que foram os CIEPS. As fitas de vídeo que compõem o acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro são a prova material dessa iniciativa, notadamente no campo da videoeducação.

O Plano de Ações proposto para difundir o Banco de Imagens Darcy Ribeiro corrobora a crítica de Darcy Ribeiro ao

destino educacional de nosso país. Darcy Ribeiro não viveu a internet, nem as Novas Tecnologias de Comunicação e Informação (NTCI's), mas as suas críticas permanecem vivas quando observarmos os efeitos nocivos do Novo Ensino Médio, da redução de disciplinas como filosofia, artes e história, da educação mecanicista e do empreendedorismo escolar. Essas incorporações ao currículo pela gestão escolar se mostram “revolucionárias”, “novidadeiras” e salvacionistas, mas possuem o mesmo verniz ideológico do neoliberalismo observado por Darcy Ribeiro.

A crítica de Darcy Ribeiro aponta para o “projeto de derrocada” da educação, que em nosso tempo deixa de ser um direito para tornar-se uma mercadoria, reconhecendo que as relações materiais e as relações de dominação estão presentes nesse debate. A resistência existe, conforme declarou Darcy Ribeiro, com um pé na escola e um pé na sociedade, mas para isso, há a necessidade do desenvolvimento de uma educação libertária que possibilite ao trabalhador escolher de forma livre o seu caminho, independente das condições em que foi formado.

Nesse contexto, o Banco de Imagens Darcy Ribeiro resgata a memória educacional dos CIEPS. Só no Rio de Janeiro foram construídas 500 escolas, em um programa educacional destinado a educar meio milhão de crianças, pondo em prática as ideias de Anísio Teixeira e do Movimento Escola Nova. Além disso, criticamos a falta de apoio e de medidas que tornem os arquivos públicos acessíveis de modo a viabilizar o acesso à informação na luta pela educação. Somente ações que preservem os acervos e os tornem organizados e acessíveis, e assumem o debate público em torno de direitos sociais permitirão a construção de uma proposta melhor para a educação.

A difusão do acervo do Banco de Imagens Darcy Ribeiro contribui, portanto, para a história da educação pública no Rio de Janeiro, pois o apagamento dessa trajetória faz a sociedade se tornar um campo aberto para o esquecimento e a destruição dos

direitos sociais, da negação da ciência e de manifestações cada vez mais explícitas do autoritarismo que pedem pela violência do estado. O Banco de Imagens Darcy Ribeiro contribui para o estudo da história da educação no estado do Rio de Janeiro e do audiovisual na educação.

Esse acervo apresenta características históricas que despertam o interesse daqueles que estudam as propostas de Darcy Ribeiro. Assim, buscamos tornar o Banco de Imagens Darcy Ribeiro mais conhecido para que todos possam se apropriar desse patrimônio e obtenham amplo uso dele, no seu contexto histórico, político, educacional, social e arquivístico. Após a realização do evento “100 em 24: O Povo Brasileiro” acreditamos que os alunos irão se interessar mais pelo acervo, estudando, exibindo e utilizando-o nas suas realizações. Pudemos verificar o interesse a partir da motivação de alunos, professores e funcionários em quererem saber mais sobre o que foi o Educação pela TV e os CIEPS. A intenção é que em 2023 eventos ligados ao Banco de Imagens Darcy Ribeiro venham a fazer parte da rotina da ETEAB gerando novos desdobramentos para as turmas que irão compor os próximos anos letivos da escola.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, A. C. O. & SILVA, H. R. K. da. Difusão em Arquivos – Definição, políticas e implementação de projetos no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Rio de Janeiro, *Revista Acervo, Arquivo Nacional*, vol. 25, n.º 1, pp. 45-66, jan.-jun. 2012.
- BARROS, T. H. B. Sem gestão não há difusão e acesso. Aspectos histórico-conceituais da arquivística canadense e brasileira. *Revista Acervo, Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 33, n.º 3, pp. 68-85, set.-dez. 2020.
- CABRAL, R. M. Arquivo como Fonte de Difusão Cultural e

- Educativa”. *Revista Acervo*, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, vol. 25, n.º 1, pp. 35-44, jan.-jun. 2012.
- CHAVES, M. A. Giro conceitual e de prática no programa de difusão do APESP. *Revista do Arquivo*, n.º 10, ano V, pp. 54-5, jun. 2020a.
- CHAVES, M. A. O papel da difusão para o fortalecimento da identidade de arquivo. *Revista do Arquivo*, n.º 10, ano V, pp. 77-92, jun. 2020b.
- DELMAS, B. *Arquivos para quê?*. Trad. Danielle Ardaillon. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso (iFHC), 2010, 196p.
- DUFF, W. *VII Reunião Brasileira de Ensino e Pesquisa em Arquivologia - REPARQ 2022*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vP7T1KWTZ14&t=1587s>>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- DUFF, W. Mediação Arquivística. In: EASTWOOD, T. & MACNEIL, H. *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- FREIRE, P. *A Pedagogia do Oprimido*. 5.ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- GARCIA, R. Prata da Casa. *Revista do Arquivo*, Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, ano VII, n.º 13, pp. 225-34, dez. 2021.
- ROCHA, E. C. F & PARRELA, I. D. “Com a palavra, o usuário”. O que dizem os usuários do Arquivo Nacional sobre suas pesquisas na instituição. *Revista Acervo*, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, vol. 33, n.º 3, pp. 227-38, set.-dez. 2020.
- ROCKEMBACH, M. Difusão em arquivos: uma função arquivística, informacional e comunicacional. *Revista Informação Arquivística*, Rio de Janeiro, vol. 4, n.º 1, pp. 98-118, jan.-jun., 2015.
- RODRIGUES, G. M. A difusão digital de dados em ciências humanas e sociais – Guia de boas práticas éticas e jurídicas. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, vol. 33, n.º 3, pp. 221-5, set.-dez. 2020.

10.

PROPOSTA DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL PARA A COLEÇÃO DADINHO

Thalles Yvson Alves de Souza¹

As ações educativas no campo do patrimônio cultural ganham relevância uma vez que propõem um trabalho sistemático e permanente com intuito da apropriação dos bens culturais pelos sujeitos envolvidos fortalecendo, até mesmo, suas identidades individuais e coletivas.

A ação educativa deve ter como objetivo atingir todos os tipos de público, uma vez que o patrimônio cultural diz respeito, ao mesmo tempo, a cada indivíduo e à coletividade, já que é um

¹ Departamento de Artes da UFRRJ. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGPAT/COC), no qual defendeu a dissertação intitulada *Coleção Dadinho: uma proposta de educação patrimonial*, sob orientação da professora doutora Sônia Aparecida Nogueira, em 2021. Contato: tyvson@ufrj.br.

conjunto de bens usufruídos por todos. Os bens tombados são de propriedade e/ou estão sob a responsabilidade de um público que é muitas vezes incluído no rol de indivíduos que deveria ser atingido pela educação patrimonial, porém, na prática é considerado público-alvo de poucas ações empreendidas. Em última instância, isso tem como consequência uma potencial descaracterização, degradação ou mesmo destruição de vários bens culturais importantes pela falta de conscientização desse grupo (Oliveira, 2011, p. 12).

Partindo desse objetivo, o capítulo propõe práticas de Educação Patrimonial tendo como objeto a Coleção Dadinho. Essa coleção é composta por seis esculturas de madeira, representando um panorama da diversidade de temas que o artista desenvolveu, e é considerada a maior até então registrada. São denominadas “Obra de arte do escultor Geraldo Marçal” (conhecida por “Cidade”), “Cobra sucuri esculpida em galho”, “Poltrona de madeira com busto” (figura 1), “Poltrona de madeira com cara de boi”, “Obra de cobra naja em tronco” e “Bíblia Sagrada” (figura 2), e fazem parte do acervo da Casa de Cultura Ney Alberto (CCNA), localizada em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. As ações desenvolvidas como proposta, tiveram em seu objetivo principal, compartilhar conhecimentos com o público escolar e o público visitante, sobre o artista Dadinho, sua produção no campo das artes, seu modo de fazer, seu contexto em Nova Iguaçu, e em sua importância no âmbito cultural local.

Figura 1. “Obra de arte do escultor Geraldo Marçal” (Cidade), “Cobra sucuri esculpida em galho”, “Poltrona de madeira com busto”



Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo CCNA

Figura 2. “Poltrona de madeira com cara de boi”, “Obra de cobra naja em tronco”, “Bíblia Sagrada”



Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo CCNA

Ressalta-se, desde já, que para que as atividades voltadas à Educação Patrimonial possam ser desenvolvidas e tenham resultados efetivos, é preciso que as peças de acervos e coleções estejam ajustadas às exigências museológicas, no sentido das condições mínimas necessárias para o acesso dos públicos-alvo. Nesse sentido incorporamos ao trabalho ações de catalogação e de restauração de bens móveis, visando que as peças tivessem condições estruturais para uma interação com o público visitante.

Superada as duas etapas, as atividades de Educação Patrimonial podem ter efetividade e cumprir os objetivos de ampliar

o conhecimento sobre o artista Dadinho, as técnicas da escultura, seu modo de fazer e sua produção, além de sugerir uma série de ações relacionadas a essa coleção.

O ARTISTA DADINHO

Antes de aprofundar no tema, é interessante conhecer um pouco sobre a trajetória de Geraldo Marçal dos Reis. Conhecido como Dadinho, nasceu em Diamantina, cidade que fica na região nordeste de Minas Gerais, no dia 30 de junho de 1938. Entre seus oito e dez anos, migrou com a família para o estado do Rio de Janeiro e se estabeleceu na região da Baixada Fluminense, primeiro na cidade de Nilópolis e, logo depois, na região de Nova Iguaçu.

Filho de Raymunda Firminio de Araújo e Pedro Felicidade dos Reis, era o caçula de sete irmãos. Seu pai, além de apaixonado pela sanfona, era marceneiro de profissão e foi por ele que Dadinho aprendeu o ofício. A relação de aprendiz desde pequeno com o pai se torna determinante em sua formação como escultor:

Trabalhei com meu velho pai até os 15 anos. Aprendi com ele a marcenaria, a levantar casa, fazia cama, guarda-roupa. O pai fazia barcos, buscava gameleiras lá na mata. Tinha gameleiras de três metros de largura, botava carro de boi, levava três, quatro meses para furar (Zaluar, 1997, p. 7).²

Na chegada a Nova Iguaçu, se integrou à vida do bairro de Santa Eugênia, principalmente pelo futebol, paixão que o

² Trecho de entrevista feita por Amélia Zaluar por ocasião da montagem da exposição “Dadinho – Escultor das Cidades” em 1997, na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

acompanhou por toda sua vida. Algum tempo depois, casa-se com Dona Isolete e dessa união nascem três filhos: Gilberto, Geraldo Luis e Nilberto.

Segundo Dadinho, “a descoberta” de seu talento para a escultura se deu ainda na infância. Por volta de doze anos, em uma roda de amigos, na beira do campo de futebol Flamengo em Nilópolis, onde costumava brincar, na espera entre uma partida e a seguinte:

Passou uma cara em um caminhão de laranja, pegou uma bruta laranja e jogou pra pegar na gente. Caiu de eu pegar e segurar a laranja. Tinha uma casca grossa, bonita. Peguei aquela laranja brincando, sentei num canto, nem futebol peguei naquele dia... Fiquei cortando a laranja. Fiz família de índios, dois filhos, a mulher e ele, um bezerro do lado, um cachorro e um porco, tudo ao redor da laranja e uma cerquinha entalhada. O pessoal falou “Isso é coisa de valor, rapaz. Não joga fora, não!” (Zaluar, 1997, pp. 9-10).

Mesmo trabalhando em outros ramos, a escultura sempre fez parte da sua rotina. Sua produção vai se desenvolver entre a vontade de se expressar em formatos que extrapolam as dimensões convencionais, e as encomendas esporádicas de pequenas peças.

Foi por meio do seu fascínio por raízes e troncos de árvores, portanto pela madeira, que iniciou um trabalho de esculpir formas de cidades, especialmente inspirado na cidade de Nova Iguaçu, região metropolitana do Rio de Janeiro (Mascelani, 2002). A inspiração nasce naturalmente “olhando para a raiz já vem a ideia na cabeça” (Zaluar, 1997, p. 11). Essas raízes eram extraídas na área nordeste do maciço do Medanha, região que ficava cerca de dois quilômetros de sua residência. Segundo ele, em meia hora de caminhada chegava lá. Essas árvores, que o próprio Dadinho identifica como sendo de pequiá-marfim,

permanecem presas nas pedras depois das queimadas que ainda acontecem com frequência. Dadinho aproveitava suas raízes em que o fogo não alcançava, já que é resistente às intempéries da natureza, característica marcante dessa espécie de árvore.

O trabalho escultórico de Dadinho é intenso, denso e cheio de possibilidades de interpretação. Abarca desde o mais simples objeto até a mais complexa obra, cheia de detalhes. Percebe-se, porém, duas vertentes na sua criação: na primeira aparecem representações de animais e figuras humanas, ora em detalhes ora em seu formato integral. Já na segunda vertente há uma poética de cronista urbano que percebe o crescimento da cidade onde viveu, e a retrata com uma sinuosidade singular. Pode-se dizer que “a escultura de Dadinho é um verdadeiro micro urbanismo que representa o crescimento desordenado das cidades contemporâneas, ainda que busque baseá-lo na originalidade de imensas raízes esgalhadas de árvores” (Frota, 2005, p. 58).

Na década de 1980, participou de pequenas exposições em Nova Iguaçu e regiões vizinhas, mas o primeiro grande evento que conta com a participação de uma de suas peças acontece em 1987, na exposição que tem a curadoria de Lélia Coelho Frota³ *Brésil, Art Populaire Contemporain*, no *Grand Palais* na cidade de Paris, França. Essa exposição foi um projeto do Ministério da Cultura atendendo solicitações de outros países para que se reunisse e enviasse uma amostra da produção artística popular.⁴ A peça “Cidade Grande” (figura 3) fez parte dessa mostra.

Após o retorno ao país, o conjunto de peças reunidas por Lélia Coelho Frota participa de uma exposição itinerante chamada

3 Lélia Coelho Frota (Rio de Janeiro, 1938 - Rio de Janeiro, 2010). Antropóloga, escritora e museóloga. Uma das maiores especialistas em cultura popular no Brasil.

4 No catálogo da Exposição “Brasil: Arte Popular Hoje”, está registrado com o número 288 a peça “Cidade Grande” como coleção MinC (Frota, 1987b, p. 62).

“Brasil: Arte Popular Hoje”. Logo em seguida, são doadas por intermédio do então ministro Celso Furtado ao recém-inaugurado Centro Cultural São Francisco (CCSF) no estado da Paraíba, se tornando hoje uma exposição permanente (Frota, 1987a).

Figura 3. “Cidade Grande”



Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

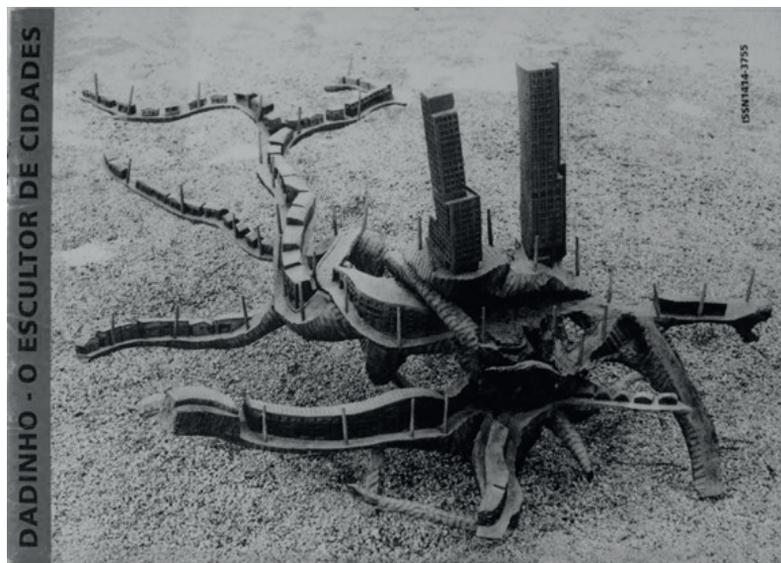
Fonte: Acervo Centro Cultural São Francisco.

No ano de 1997, após proposta de Amélia Zaluar,⁵ ocorreu sua única exposição individual registrada. Chamada “Dadinho – O Escultor de Cidades” (figura 4), ocupou a Sala do Artista Popular (SAP), no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, localizado no bairro do Catete, na cidade do Rio de Janeiro.

⁵ Em reportagem do jornal *O Globo Baixada*, de 23 de novembro de 1997, Amélia Zaluar encontrou Dadinho em um Centro Integrado de Educação Pública (CIEP) no bairro da Chatuba na cidade de Nilópolis.

A exposição proporcionou a ampliação de sua relevância e a SAP se torna o lugar de consagração do artista.

Figura 4. “Catálogo Dadinho o Escultor das Cidades SAP 071”



Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo do autor.

No ano de 2004, a Secretaria de Cultura de Nova Iguaçu negociou a compra de seis esculturas com Dadinho para compor um acervo de obras de arte de artistas da cidade e inaugurar a recém-criada Casa de Cultura. Atualmente, as peças se encontram em reserva técnica, com restrição de entrada de público, em área destinada à guarda tanto das peças como de outros acervos documentais relacionados às atividades culturais.

Dadinho faleceu em decorrência de um infarto em 22 de fevereiro de 2006. Estava em plena atividade, tinha acabado de chegar de bicicleta e iria limpar um ventilador, mas não houve

tempo para levá-lo a uma emergência. Foi enterrado no cemitério Jardim da Saudade, na cidade de Mesquita.

DOCUMENTAÇÃO DA COLEÇÃO DADINHO – UMA PROPOSTA DE FICHAMENTO CATALOGRÁFICO

A partir do momento em que as esculturas foram adquiridas, por meio de compra, para constituir o início de um acervo de trabalhos artísticos oriundos do município de Nova Iguaçu, as peças da Coleção Dadinho passaram a ser consideradas como bens culturais musealizados, sob a guarda da CCNA. Esse acervo é aderente à definição do Decreto n.º 8.124 no seu 2º artigo, inciso 1º, sobre bem cultural como sendo, “todo aquele produzido pela cultura humana ou pela natureza, que se transformam em testemunhos materiais e imateriais da trajetória do homem sobre o seu território” (Brasil, 2013).

A CCNA não é considerada um museu em suas características primordiais de preservação, pesquisa e comunicação. Entretanto, por ser instituição pública responsável pela entrada de peças de valor histórico e artístico por meio de doação ou de compra, pode assumir a responsabilidade sobre um patrimônio museológico. Além de executar ações de conservação e adotar prerrogativas para o conhecimento dos acervos, possibilita a interação com o campo educacional e com a apreciação expositiva. Com isso, a CCNA se enquadra nos termos do artigo 1º, parágrafo único da Lei n.º 11.904 como “instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades” (Brasil, 2009).

Até a presente pesquisa não foram encontradas referências documentais sobre a entrada das peças na CCNA, e elas foram registradas como “bens móveis” na Secretaria Municipal

de Administração do município, constando código de classificação, número de inventário, descrição simples e valor (figura 5), informações muito simplificadas para objetos tão distintos e com características tão complexas.

Figura 5. Arrolamento de bens móveis da Secretaria Municipal de Cultura

ORGÃO / ENTIDADE		SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA		QTD	Vi Unitário	Vi Total	Observação
40101	10.000054 - 10.000056	MICRO-COMPUTADOR	2	5.536,00	10.112,00	Migracao	
40111	10.000055 - 10.000055	TELEVISOR COLORIDO DE 29 POLEGADAS	1	1.880,00	1.880,00	Migracao	
40111	10.000056 - 10.000056	VIDEO CASSETE ESTEREO	1	555,00	555,00	Migracao	
40109	10.000059 - 10.000059	FILTRO DE AGUA C/ REFRIGERAÇÃO	1	349,50	349,50	Migracao	
40104	10.000060 - 10.000060	MESA OVAL PI RELIÑONES	1	390,00	390,00	Migracao	
40105	10.000061 - 10.000076	CADEIRA FORNO MOSTARDA	16	89,00	1.424,00	Migracao	
40105	10.000077 - 10.000080	CADEIRA GIRATORIA	4	118,00	472,00	Migracao	
40111	10.000081 - 10.000081	CENTRAL TELEFONICA DIGITAL C/ ENTRADA DE 04 LINHAS E 08	1	2.872,00	2.872,00	Migracao	
40118	10.000082 - 10.000111	BARRACAS TAMANHO 3,3M ESTRUTURA METALICA	30	800,00	24.000,00	Migracao	
40109	10.000112 - 10.000112	REBEDOURO DE PRESSÃO DUPLA PARA ADULTO E CRIANÇA	1	498,00	498,00	Migracao	
40112	10.000113 - 10.000113	OBRA DE ARTE DO ESCULTOR GERALDO MARCAL	1	2.000,00	2.000,00	Migracao	
40199	10.000114 - 10.000114	COBRA SUCURI ESCULPIDA EM GALHO	1	600,00	600,00	Migracao	
40105	10.000115 - 10.000115	POLTRONA DE MADEIRA C/ BUSTO	1	600,00	600,00	Migracao	
40105	10.000116 - 10.000116	POLTRONA DE MADEIRA C/ CARA DE BOI	1	400,00	400,00	Migracao	
40112	10.000117 - 10.000117	OBRA DE COBRA NAJA EM TRONCO	1	600,00	600,00	Migracao	
40112	10.000118 - 10.000118	BIBLIA SAGRADA	1	100,00	100,00	Migracao	
40199	10.000119 - 10.000119	EXTINTOR DE INCENDIO PARA O ESPAÇO CULTURAL	1	70,00	70,00	Migracao	
40199	10.000127 - 10.000127	EXTINTOR CO2 DE 6 KG	1	256,00	256,00	Migracao	
40105	10.000128 - 10.000129	CADEIRA GIRATORIA AJUSTÁVEL C/ BRAÇO, CONFOR. PROC.	2	170,00	340,00	Migracao	
40116	10.000130 - 10.000130	PROJETO BIRLHO 2200 ANIS LUMES CONTRATE-400 DURAÇÃO	1	5.950,00	5.950,00	Migracao	
40105	10.000131 - 10.000330	CADEIRA DE SECRETARIA COM BRAÇOS NA COR PRETA	200	39,00	7.800,00	Migracao	
Elaborado Por		Conferido Por	Viisto	Data			
Assinatura:							
Matricula:							
Nome:							

Fotografia: Thalles Yvson, 2020.

Fonte: Prefeitura da Cidade de Nova Iguaçu.

A documentação de acervos museológicos ocupa um papel importante no sistema de informação museológica tendo em vista sua atribuição de fornecer informações detalhadas dos itens por meio da descrição e imagem fotográfica do objeto, sendo concomitantemente capaz de transformar os acervos em fontes de pesquisa e em ferramentas de transmissão de conhecimento. Ademais, para que a documentação tenha informações eficientes,

é necessário conhecer a estrutura informativa do objeto. Quanto aos aspectos intrínsecos, faz-se uma descrição física do objeto, e quanto aos extrínsecos busca-se sua essência contextual, com uma apreensão para além da sua fisicalidade (Ferrez, 1994).

Nesse processo distinguem-se algumas referências básicas: com relação à propriedade física, sua composição material, técnicas construtivas, dimensões espaciais, padrão de cores e de acabamento; com relação à função e ao significado, a interpretação do objeto quanto à funcionalidade e/ou sua expressão emocional e simbólica; e quanto a sua referência histórica, deve ser observado o processo de criação e de transformação da matéria em objeto, o uso inicial e sua possível reutilização; as marcas que vão sendo impressas com o tempo, fatores ambientais tanto endógenos quanto exógenos e, por fim, sua conservação e restauração.

A documentação assinalada é, em última instância, desenvolvida com o objetivo de preservação e gestão do bem musealizado. Procedimentos técnicos que visam fornecer subsídios para a pesquisa também se tornam importantes para a proteção do patrimônio cultural, em respeito ao artigo 216 da Constituição Federal de 1988, em seu parágrafo primeiro: “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” (Brasil, 1988). Desse modo, inventariar os acervos salvaguardados em qualquer instituição pública, ou privada é uma obrigação legal e constitucional.

Tendo em vista a elaboração de um documento com informações sobre as características das esculturas da Coleção Dadinho, apresentamos uma proposta de ficha catalográfica para esse acervo, tendo como referência o sistema de documentação museológica, com base no código de ética tanto do Conselho Internacional de Museus (ICOM) como do Conselho Federal de Museologia (COFEM). Outra referência de documentação

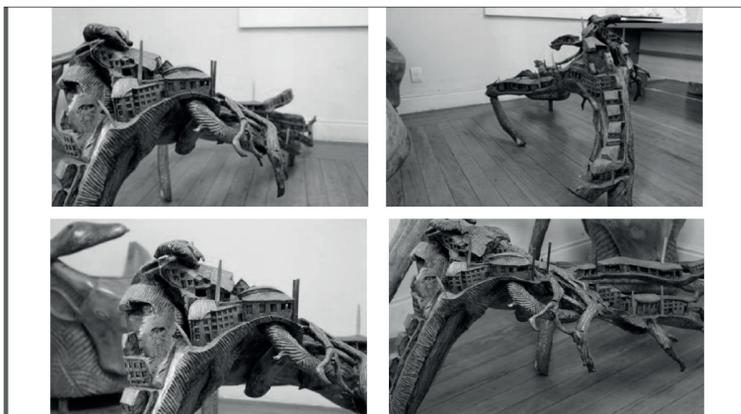
utilizada é a ficha catalográfica que registra a escultura denominada “Cidades”, que se encontra sob a guarda do Museu do Folclore Edison Carneiro (MFEC),⁶ além da metodologia adotada pelo Sistema Donato/Simba (desenvolvido em 1993 pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, e que se tornou referência no Brasil, chancelado pelo Instituto Brasileiro de Museus).

A ficha apresentada está dividida em campos, facilitando assim a visualização e o entendimento das informações, e propondo uma padronização a ser adotada pelos profissionais da CCNA, já que “regras e rotinas bem definidas são a garantia do fácil acesso e manutenção do sistema e devem estar consolidadas em manuais de serviço” (Ferrez, 1994, p. 7). Na proposta apresentada (figuras 6 e 7) foram estabelecidos os campos de identificação com espaços para as informações gerais de cada peça, contemplando as respectivas imagens fotográficas; o campo da descrição visual e da análise formal das peças; e um campo contemplando informações concernentes ao âmbito da conservação preventiva e possíveis ações de intervenção em restauração. Dessa forma consolida-se mais um documento para que os objetos adquiridos pela CCNA se tornem, de fato, bens culturais musealizados, contribuindo para sua divulgação e seu conhecimento, e fomentando a relação entre o público e a instituição.

⁶ Esta peça ilustra a capa do catálogo “Dadinho – Escultor de Cidades” (figura 4).

Figuras 6 e 7. “Proposta de Fichas Catalográficas – Coleção Dadinho

 PREFEITURA NOVA IGUAÇU		PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVA IGUAÇU SECRETARIA DE CULTURA COMPLEXO CULTURAL CASA DE CULTURA NEY ALBERTO (PROPOSTA)	
FICHA CATALOGRÁFICA			
IDENTIFICAÇÃO			
Código de Classificação	40112		
Número de Registro	10.000113		
Localização	Sala de Reserva, segundo pavimento CCNA		
Modo de Aquisição	Compra		
Valor de Aquisição	R\$ 2.000,00		
Data de Aquisição	2004		
Nome / Título	“Obra de Arte do Escultor Geraldo Marçal”		
Coleção	Coleção Dadinho		
Categoria do acervo	Escultura		
Suporte	Madeira		
Dimensões	AxLxP 90cm x 250cm x 50cm (aproximadamente)		
Autor	Dadinho – Geraldo Marçal dos Reis		
Naturalidade	Diamantina – MG		
Data de criação	s/d (não informado)		
Técnica	Escultura talhada		
Proprietário	CCNA		
(Foto)			



DESCRIÇÃO VISUAL

Escultura feita em raízes tem três caminhos sinuosos principais e vários outros se ramificando, um tronco que equilibra a composição tendo dois pontos para estabelecer o equilíbrio da peça. Nestes caminhos vão se repetindo representações de casas com uma água, portas e várias janelas, também se encontram construções com duas águas, outras de forma aleatória seguindo a forma original da árvore. Os caminhos que vão em paralelo às construções, são estreitos e a cada intervalo de espaço aparece uma estaca atribuído a um poste. Nas áreas que não há representação de construção, foi feito sulcos paralelos seguindo um sentido em diagonal.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Ruim (X)	Regular ()	Bom ()	Ótimo ()
-------------------	--------------------	----------------	------------------

Observações: Partes faltantes comprometendo a composição, sujidades, presença de insetos xilofágos.

Assinatura do técnico responsável		Data	
Assinatura do Diretor		Data	

Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo CCNA - Casa de Cultura Ney Alberto.

RESTAURAÇÃO E EXPOSIÇÃO DA COLEÇÃO DADINHO

Em termos gerais, o trabalho da restauração de bens móveis visa a assegurar a legibilidade do objeto, apoiado em referências intrínsecas às obras e em documentos de registros dos bens. Diante dessas premissas, entende-se por restauração, “qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana” (Brandi, 2005, p. 25). Respeitar as características materiais e imateriais do bem cultural constitui-se um passo crucial na formulação do projeto de restauração. Outro detalhe a ser levado em conta diz respeito às habilidades e ao rigor das técnicas envolvidas.

Após um levantamento do estado de conservação da Coleção Dadinho, foi verificado um processo considerável de deterioração, em situação de risco, configurando a necessidade de intervenção. De acordo com as premissas assinaladas, foi elaborado relatório preliminar do estado de conservação e proposta de intervenção de restauração para cada peça (figuras 8 e 9). Utilizamos como referência, publicação coordenada pelo Museu Casa do Pontal (MCP) em parceria com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em que são apresentados procedimentos metodológicos de conservação e restauração desenvolvidos em peças com suporte de madeira pertencente ao acervo da instituição, de acordo com critérios que contemplam os aspectos de concepção da obra, sendo eles: históricos, estéticos e funcionais. Esclarecendo em cada aspecto respectivamente:

O primeiro trata da originalidade do trabalho, da fidelidade a seus materiais e elementos tais como foram inicialmente produzidos pelos artistas. O segundo refere-se ao caráter visual dos objetos do acervo, à maneira como eles se apresentam. Já o terceiro trata da funcionalidade da obra, ou seja, se todos os materiais

estão *cumprindo o seu papel* (UNESCO, 2008, p. 27, grifo do autor).

No documento produzido observou o estado de conservação das peças evidenciando e numerando as patologias desenvolvidas por falta de conservação preventiva. Apontou intervenções anteriores que ocasionaram danos às peças e, dentro de uma perspectiva de tratamento visando uma maior durabilidade, foi indicado uma série de ações em restauração.

Figuras 8 e 9. Relatório preliminar do estado de conservação e proposta de tratamento

Relatório Preliminar do Estado de Conservação e Proposta de Tratamento

Título da Obra	<i>“Cobra sucuri esculpida em galho”</i>
Proveniência	Família de Geraldo Marçal dos Reis
Proprietário	Casa de Cultura Ney Alberto – Nova Iguaçu
Dimensões	AxLxP 70cm x 300cm x 20cm (aproximadamente)
Técnicas e materiais de execução	Escultura de madeira, talhada, polida e envernizada
Autor/Produção/ Datação/Época	Geraldo Marçal dos Reis – Dadinho s/d (não informado)
Estado de Conservação – Diagnóstico	
<ul style="list-style-type: none"> ● Depósitos de sujidade ● Lacunas pontuais ● Ausência de parte escultórica – língua ● Verniz oxidado ● Suportes gastos 	
Identificação e caracterização de restauros antigos	
<ul style="list-style-type: none"> ● Retirada de verniz com instrumentos inadequado ● Aplicação de verniz inadequado ● Aplicação de parte escultórica – língua ● 	
Proposta de Tratamento	
<ul style="list-style-type: none"> ● Desinfestação do suporte ● Limpeza mecânica ● Remoção de verniz ● Tratamento de lacunas – pasta celulósica ● Reintegração cromática (aproximação ao tom da madeira nas zonas reconstituídas) ● Reconstrução de parte faltante – língua ● Aplicação de camada de proteção com verniz Damar 	

Registro Fotográfico – Estado de Conservação



Fotos: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo Casa de Cultura Ney Alberto.

A restauração das peças do acervo da Coleção Dadinho encontradas na CCNA, e posterior organização do espaço expositivo voltado aos diversos públicos-alvo, incluindo a população de Nova Iguaçu, tornam possível a elaboração de ações educativas

A conceituação de uma exposição faz parte de um sistema de comunicação, com lógica e sentido próprios. Um dos objetivos de uma exposição é representar e comunicar histórias, tradições, conhecimentos, modos de fazer e uma série de possibilidades de vivências. É, muitas vezes, o primeiro contato dos visitantes com determinado assunto, possibilitando o estabelecimento de correlações com o contexto social e temporal do artista e das artes nas suas mais variadas formas de expressão, das ciências e de tantas outras áreas do conhecimento humano. Trata-se do resultado de uma soma de esforços, coletivos e individuais, de conteúdo teórico e conceitual, transformados na materialidade de elementos da linguagem visual, das cores, das texturas, na qualidade e quantidade dos objetos, do local, da iluminação (Cury, 2005).

Com relação à proposta de exposição da Coleção Dadinho, algumas questões preliminares devem ser consideradas. Uma refere-se aos espaços da CCNA, que tem atualmente salas destinadas às exposições temporárias e a eventos que fazem parte da agenda da Secretaria de Cultura de Nova Iguaçu. No pavimento térreo há duas salas e um *hall* que dá acesso ao segundo pavimento onde existe um grande salão, espaço mais utilizado na Casa, e duas salas menores, uma dessas salas é utilizada como reserva técnica improvisada. Todos esses ambientes são constantemente utilizados ao longo do ano, porém com restrições à organização de exposições de longa duração. Em relação a uma proposta expositiva desse acervo, a ideia seria utilizar a sala menor do segundo pavimento, com a vantagem de montagem e desmontagem em função da proximidade da sala da reserva técnica (figura 10).

Figura 10. Planta baixa, de uma de proposta de projeto de exposição: “Dadinho o Mestre da Madeira”



Fonte: Arquiteta Andressa Pazianelli, 2020.

Com relação à questão “a quem queremos atingir com a exposição?” deve-se considerar que, sendo o foco trazer à tona a existência da coleção e a história do artista, não se pode limitar para um público específico, mesmo porque a CCNA recebe visitantes dos mais diversos segmentos. É perfeitamente viável a exposição receber público espontâneo de perfil diverso; no entanto, é costume da instituição receber visitas das escolas do município, sendo pertinente que a exposição tenha uma leitura simples, capaz de atingir a todos que tenham acesso ao local, e que possibilite uma variedade de atividades educacionais para aguçar a criatividade e a sensibilização do participante.

Em nossa proposta, aqui apresentada, o percurso diz respeito as seis esculturas alinhadas próximas às paredes, a partir da entrada seguindo o sentido da direita para a esquerda, contornando o perímetro da sala. A primeira refere-se à “Poltrona de madeira com cara de boi”; em seguida a “Poltrona de madeira com busto”; ao fundo da sala, a “Cobra sucuri esculpida em galho”; na parede à esquerda, a “Cidade”; e por fim, as peças “Obra de cobra naja em tronco” e “Bíblia Sagrada”. O projeto inclui ainda a confecção de três painéis: o primeiro contando a história de Dadinho; o segundo descrevendo o seu processo de fazer as esculturas em madeira; e o terceiro contendo um panorama dos outros museus onde se encontram peças de seu trabalho. Cada peça deve ter sua identificação detalhada, todas em suportes modulares feitos sob medida, com a intenção de proporcionar uma melhor visualização para o visitante. Esses módulos terão rodízios móveis para facilitar o deslocamento das peças entre a sala de exposição e a sala de reserva. Dessa maneira, haverá condições para o desenvolvimento das ações voltadas à Educação Patrimonial, de uma forma simples e objetiva.

COLEÇÃO DADINHO: PROPOSTA DE ATIVIDADES PARA UMA AÇÃO PEDAGÓGICA

A aplicação das etapas metodológicas do Guia Básico de Educação Patrimonial (1999) em atividades educacionais — observação, registro, exploração e apropriação — voltadas especificamente para coleções de esculturas é aqui desenvolvida para o caso da Coleção Dadinho: identificação das esculturas de Dadinho no âmbito da percepção simbólica; aprofundamento no estudo de seu modo de fazer; desenvolvimento das capacidades de análise formal e histórica; e por fim, a dimensão afetiva em consonância à missão da preservação do patrimônio cultural.

A proposta aqui apresentada está configurada para o público de estudantes do ensino fundamental e ensino médio, e está consolidada na “Proposta de Atividades Educacionais para a Coleção Dadinho”.

Vale ressaltar a necessidade de um trabalho de orientação prévia com professores da rede pública de educação de Nova Iguaçu e/ou estudantes de licenciatura da área de humanas, versando sobre os conceitos de patrimônio cultural, arte popular e educação patrimonial, além de informações referentes ao artista, sua obra e sua interação com a cidade que o acolheu. Da mesma forma deve-se conceber ações estratégicas de capacitação com os mediadores envolvidos nas atividades da CCNA, além de outros agentes culturais que fazem parte do corpo de funcionários tais como: recepcionistas, equipe de limpeza, segurança entre outros. Possibilitar conhecimento para as equipes auxiliares amplia o campo da preservação dos bens culturais (Horta, Grunberg & Monteiro, 1999).

As atividades apresentadas seguem uma dinâmica que começa com a visitação mediada. Ao longo do percurso expositivo, são indicados pontos-chaves para a sensibilização e o estímulo da percepção. Após o fim da visitação, o público-alvo é convidado a participar das atividades, quando terão contato mais aprofundado com as obras expostas e com a história do artista, no sentido último da apropriação do conhecimento e a consequente preservação do bem cultural.

Atividade 1 – Observação formal dos objetos

No início da visitação à exposição, antes do contato com a história do artista Dadinho, o mediador entrega ao grupo de visitantes cartões com imagens de detalhes das esculturas, e pede para que os visitantes os busquem e os encontrem nas peças

expostas. Após esse processo de sensibilização inicia-se a observação mais atenta das peças da coleção.

Áreas de conhecimento relacionadas: arte; história.

Atividade 2 – O artista Dadinho: vida e obra

O mediador direciona um quiz com cinco perguntas sobre as fases da vida de Dadinho, como forma de registro das informações da exposição:

- Em qual cidade Dadinho nasceu?
- Qual o primeiro objeto que Dadinho esculpiu?
- Qual material Dadinho usa nas suas esculturas?
- Quais animais foram esculpidos por Dadinho?
- Quais museus têm peças de Dadinho em seus acervos?

Áreas de conhecimento relacionadas: arte; história; biologia.

Atividade 3 – Criando seu projeto de poltrona

Com foco nas poltronas em madeira de Dadinho, o mediador faz referência a outros exemplos desse mobiliário, por meio de imagens que tenham similaridades estéticas e simbólicas. Utilizando como exemplo as imagens do “Trono de Daomé”,⁷ do “Trono Imperial”,⁸ ou até mesmo a cadeira de balanço dos avós ou a cadeira predileta da casa. Após essa introdução o visitante é convidado a desenhar um projeto de como seria sua poltrona, quais os elementos que carregaria, se seria ornamentado com animais preferidos ou rostos de personagens.

Áreas de conhecimento relacionadas: arte; história.

⁷ Trono de Daomé ou Zinkpo, peça dada de presente à D. João VI pelo Rei Adandozan em 1810, fazia parte do acervo do Museu Nacional.

⁸ Trono Imperial, utilizado pelos dois imperadores do Brasil, se encontra no Museu Imperial de Petrópolis, RJ.

Figura 11. “Poltronas da Coleção Dadinho”



Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo CCNA.

Atividade 4 – Representação de animais

Em seu repertório imagético, Dadinho representou alguns animais, principalmente as cobras, dando a elas características próprias. Como seria a representação de seus animais? A partir da proposição, o mediador estimula o visitante a desenvolver com massa de modelar seu próprio animal imaginário.

Áreas de conhecimento relacionadas: artes visuais; ciências biológicas.

Figura 12. “Animais da Coleção Dadinho”



Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo CCNA.

Atividade 5 – Libertando as esculturas

A partir do contato manual e sensorial dos alunos com pedaços de madeira, o mediador direciona o olhar imagético com o objetivo de possíveis esculturas a serem idealizadas, desenhadas e interpretadas pelos alunos.

Áreas de conhecimento relacionadas: artes visuais; ciências biológicas.

Atividade 6 – A cidade vista do alto

Com fotografias panorâmicas dos pontos onde Dadinho coletava as raízes, vistos do alto do morro, cada visitante cria, por meio de desenhos, sua concepção de cidade, com sua própria visão poética da urbe.

Áreas de conhecimento relacionadas: arte, meio ambiente.

Figura 13. “Detalhe da Cidade”



Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo CCNA.

Atividade 7 – Escrevendo para Dadinho

Atividade de estímulo à produção textual em que os estudantes, depois de ouvir o mediador dar informações sobre a escultura “Bíblia Sagrada”, como se fosse um grande livro em branco, serão convidados a escrever cada um, em uma página, o que apreenderam dessa escultura, e da exposição como um todo.

Áreas de conhecimento relacionadas: língua portuguesa; história.

Figura 14. “Bíblia Sagrada – vista frontal”



Fotografia: Thalles Yvson, 2018.

Fonte: Acervo CCNA.

Atividade 8 – Criando as cidades com material coletado da natureza

Com galhos secos, grãos, folhas dos mais variados tipos e tamanhos, sementes coloridas, fitas adesivas e barbantes, depois da visita à exposição o visitante é convidado a criar sua própria visão de cidade a partir dos materiais que estão disponíveis, com um tempo médio de 30 minutos. O visitante tem a oportunidade de aguçar a criatividade construindo sua própria cidade.

Público-alvo: Fundamental I e II.

Área de conhecimento: arte; ciências; meio ambiente.

Atividade 9 – Teatralizando na Cidade de Dadinho

Com cenários impressos em formato de *banner* com detalhes das casas talhadas da escultura “Cidade”, o visitante é estimulado a se organizar em grupos e criar pequenas esquetes de situações que aconteceriam na frente dessas casas.

Público-alvo: Fundamental II e médio.

Área de conhecimento: arte; história.

Atividade 10 – Retratando a Cidade

Após a visita à exposição, o visitante é convidado a desenhar a fachada da sua casa e, após o desenho pronto, pendura em uma estrutura com barbantes esticados, simulando o movimento da escultura Cidades.

Público-alvo: Fundamental I e II.

Área de conhecimento: arte; geografia; história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente capítulo buscou ressaltar o valor de patrimônio artístico e cultural da coleção de esculturas de Dadinho localizada na CCNA, e caracterizar esse espaço como um lugar de memória social, de proteção de bens culturais sujeitos à degradação física e/ou ao esquecimento. Ao mesmo tempo, propõe-se tornar conhecida a trajetória desse artista popular, por meio de uma proposta de exposição e de atividades educacionais para um determinado público-alvo, no âmbito de uma metodologia de Educação Patrimonial.

Dadinho tentou se colocar no mercado como artista dentre várias vertentes produtivas no campo escultórico, seguindo desconhecido por anos após sua morte. Seu reconhecimento

ocorreu quando os holofotes de colecionadores e pesquisadores dos objetos do universo popular, como Lélia Coelho Frota, Amélia Zaluar e Jacques Van Beuque encontraram suas obras.

Em relação às questões e ações já consagradas no campo teórico e metodológico da Educação Patrimonial, que pode ou deve acionar o caráter transformador que a memória individual e coletiva possibilita, a proposta aqui desenvolvida visou associar a dimensão crítica da cultura popular brasileira à centralidade da produção artística de Dadinho com a madeira, e ao espaço urbano ao qual pertenceu.

Pelo exposto neste artigo, torna-se fundamental a sensibilização dos agentes públicos da CCNA, assim como da comunidade de Nova Iguaçu como um todo, a fim de se estabelecer parcerias institucionais, visando ao aprofundamento da investigação da obra de Dadinho como lugar de memória da arte popular, reforçando a necessidade de difusão de sua produção como um importante valor pertencente ao município de Nova Iguaçu, e por extensão à Baixada Fluminense.

REFERÊNCIAS

- BRANDI, C. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- BRASIL. *Constituição Federal Brasileira de 1988*, Cap. III, Sessão II - Da cultura, artigos 215 e 216. Disponível em: <http://www.dji.com.br/constituicao_federal/cf215a216.htm>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- BRASIL. *Lei n.º 11.906*, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cria 425 (quatrocentos e vinte e cinco) cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências. Disponível em:

- <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm>. Acesso em: 3 fev. 2020.
- BRASIL. *Decreto n.º 8.124*, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei n.º 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm> Acesso em: 3 fev. 2020.
- CURY, M. X. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Editora Annablume, 2005.
- FERREZ, H. D. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática*. Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Promoção, 1994, pp. 65-74 (Cadernos de Ensaio 2).
- FROTA, L. C. *Brasil: Arte Popular Hoje*. Rio de Janeiro: Editora EPC, 1987a.
- FROTA, L. C. *Brasil: Arte Popular Hoje (catálogo da exposição)*. Rio de Janeiro: Editora EPC, 1987b.
- FROTA, L. C. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século XX*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2005.
- HORTA, M. L. P.; GRUNBERG, E. & MONTEIRO, A. Q. *Guia básico de Educação Patrimonial*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.
- MASCELANI, A. *O Mundo da Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2002.
- OLIVEIRA, C. A. *Educação patrimonial no Iphan*. Monografia de Especialização. Escola Nacional de Administração Pública. Brasília, 2011.
- UNESCO. *Caderno de Conservação e restauro de obras de arte Popular brasileira/Museu Casa do Pontal*. Rio de Janeiro: associação dos amigos da arte Popular brasileira; Brasília: 2008, p. 66.
- ZALUAR, A. *Dadinho: o escultor de cidades*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

11.

**CAROLINA MARIA DE JESUS:
A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA
E O IMPACTO NA CONTEMPORANEIDADE
DA LITERATURA PRODUZIDA
PELA MULHER NEGRA BRASILEIRA**

Clarice Maria Silva Campos¹

Este capítulo busca evidenciar a importância do resgate da vida e da obra literária da escritora negra Carolina Maria de Jesus em um momento de discussões sobre interseccionalidade em que mulheres reivindicam seu espaço e sua voz na sociedade. Ao observar a história brasileira,

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no qual defendeu a dissertação intitulada *Carolina Maria de Jesus: a preservação da memória e o impacto na contemporaneidade da literatura produzida pela mulher negra brasileira*, sob orientação do professor doutor Antonio Herculano Lopes, em 2022. Contato: profclara2004@gmail.com.

verifica-se que há um discurso colonizador e hegemônico, carregado de significados que há muito vêm sendo impostos e fixados em nosso cotidiano. Nesse painel, identifica-se a mulher como minoria, sobretudo a negra. Ao tematizar sobre as questões vividas por mulheres negras e pobres, a escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977) apresenta uma produção literária característica por ser contra-hegemônica. É capaz, com seu texto narrativo, de visibilizar e inspirar mulheres negras brasileiras ainda na atualidade, após mais de 60 anos da publicação do *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, seu livro mais famoso.

Moradora em uma favela na cidade de São Paulo, Carolina constrói um livro como um diário com a intenção de pensar a escrita e a própria percepção sobre a sua condição social. Os seus registros de lembranças em muitos fatos e aspectos constituem uma ligação com as minhas próprias memórias. Trata-se de uma espécie de elo relacionando espaços, identidades, origens e pontos comuns das nossas histórias. A leitura de *Quarto de despejo*, publicado em 1960, levou-me a entender que além da minha motivação particular por eu, assim como Carolina, ser uma mulher e negra, necessitava me aprofundar em estudos e dados que envolvessem a invisibilização histórica da população negra no Brasil e o contexto dentro do qual Carolina viveu e produziu.

E o que faz a produção de Carolina assumir um valor literário e um papel importante que continua provocando o fortalecimento de causas e, ao mesmo tempo, tensões e polêmicas na atualidade?

Ainda que a resposta para essa pergunta seja tão múltipla quanto as buscas feitas por pesquisadores e acadêmicos, é certo afirmar que os eventos envolvendo a vida e a obra de Carolina, as homenagens, as festas literárias, a reedição de livros e os lançamentos de textos inéditos estão recuperando a importância da

escritora e acendendo luzes sobre as muitas Carolinas do cotidiano brasileiro.

A ATUALIDADE DA PRODUÇÃO DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Temas desenvolvidos em 1960 por Carolina continuam extremamente atuais, embora haja modificações no discurso empregado pelas autoras negras hodiernamente, bem como na própria forma de manifestação e nos meios empregados para tal (considerando os adventos tecnológicos e as novas maneiras de disseminação de informação). Assim, outra indagação se mostra pertinente: considerando a sociedade brasileira, que viveu um grande ciclo da escravidão negra e foi constituída sob o modelo patriarcal, de que maneira a literatura produzida pela mulher negra pode ser compreendida como uma ferramenta de resistência social? O resgate da voz transgressora de Carolina incorporada à ideia de enfrentamento a fatores de opressão e hierarquização gerados por questões de gênero, raça, sexualidade e classe, alicerça o cenário atual de desejo e luta de mulheres negras para que suas vozes sejam ouvidas.

Carolina, lançando mão de acontecimentos ligados ao cotidiano vivido por ela, seus três filhos e pelos vizinhos, tece a sua própria narrativa. Apresenta-se como uma narradora capaz de intercambiar e transmitir de forma simples a sua própria história.

[...] Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto do lixo. Os homens desempregados substituíram os corvos (Jesus, 1960, p. 55).

A obra e os impactos produzidos pela escrita de Carolina Maria de Jesus suscitam reflexões sobre questões como rasura no cânone literário, literatura e poder, silenciamento de mulheres, representatividade de pessoas negras e direito à escrita como forma de expressão. Enfim, faz-se necessário pensar a própria formação e a estrutura da sociedade brasileira a partir dos marcadores identitários gênero, raça e classe. Conforme nos aponta Lélia Gonzalez (2020): “a nossa sociedade possui um sistema político de dominação da classe dominante rigoroso, conferindo à população negra, uma posição extremamente desvantajosa” (p. 94).

Como agente e mentor de Carolina, o jornalista Audálio Dantas editou o diário que veio a ser publicado no início do mês de agosto de 1960 pela editora Francisco Alves. No texto de apresentação com o título “Nossa irmã Carolina”, Audálio explica como fez a seleção de trechos, as substituições e interferências na pontuação. O jornalista pede desculpas aos leitores pelo que chamou de “pronomes mal colocados e verbos tortos” usados por Carolina. Sobre a fome, Audálio diz não ser dele, nem de Carolina e nem dos outros moradores da favela, a frequência com que o tema aparece no livro.

Quarto de despejo, título do livro, é sugerido pela imagem que Carolina Maria de Jesus criou para a favela. Imagem perfeita e exata. Ela diz no bem dizer, que a favela é o quarto de despejo da cidade, porque lá jogam homens e lixo, e lá se confundem coisas imprestáveis que a cidade deixa de lado. Os originais que contêm o diário agora publicado estão em vinte cadernos, quase todos encontrados no lixo. Há até um que serviu para registro de compras e outro para registro de despesas operativas. Lendo-os, quando o tempo sobrava um pouco, demorei uns dois meses. Depois selecionei trechos, sem alterar uma palavra para compor o livro. Explico: Carolina conta o seu dia inteiro, com todos os incidentes, fiel até ao ato de mexer o feijão na panela. A repetição

seria inútil. Daí a necessidade de cortar, selecionar as histórias mais interessantes. A fome aparece com frequência espantosa. Mas disso não tenho culpa. Nem Carolina. Nem os favelados da favela do Canindé, seus personagens (Dantas, 1960, s/p).

Figura 1. Carolina de Jesus em sessão de autógrafa de seu livro Quarto de Despejo, agosto de 1960



Fonte: Arquivo Nacional.

A apresentação feita pelo jornalista anuncia que a voz de Carolina é coletiva, conferindo à autora o papel de porta-voz que sai do “lixo” para reivindicar causas sociais, econômicas e

políticas da época, ao gritar do “quarto de despejo” para a “sala de visitas”. É importante ressaltar que Carolina não apenas relatava o dia a dia da favela, conforme sugere Audálio. Ela ultrapassa os limites do testemunho, refletindo sobre a realidade em que vivia. No registro do dia 20 de maio de 1958, Carolina escreveu sobre a percepção que tinha sobre os sentimentos e os papéis sociais dos poetas, incluindo-se como uma:

Quando cheguei do palácio que é a cidade e os meus filhos vieram dizer-me que havia encontrado macarrão no lixo. E a comida era pouca, eu fiz um pouco do macarrão com feijão. E o meu filho João José disse-me: — pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo. Foi a primeira vez que eu vi a minha palavra falhar. Eu disse: — É que eu tinha fé no Kubitschek — A senhora tinha fé e agora não tem mais? — Não meu filho. A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia... os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido (Jesus, 1960, p. 39).

Na edição de 1993 de *Quarto de despejo*, a primeira pela editora Ática, outra introdução foi escrita por Audálio Dantas. Com o título de “A atualidade do mundo de Carolina”, a apresentação ratifica a ideia de que nenhum escritor poderia ter escrito melhor aquela história de dentro da favela. O jornalista atribuiu o sucesso do livro à originalidade e profundidade do texto e volta a falar sobre o tema da fome, dessa vez, chamando de irritante a frequência com que ele aparece. “Carolina viu a cor da fome — a amarela. No tratamento que dei ao original, muitas vezes por excessiva presença, a amarela saiu de cena, mas não de modo a diminuir sua importância na tragédia favelada” (Jesus, 2001, p. 3, Prefácio Audálio Dantas).

A repetição de temas não pode ser ignorada e o relato de atividades da vida doméstica, talvez seja o reflexo de uma mulher cuja rotina se concentrava, sobretudo, em torno da criação dos filhos e da luta diária que consistia, basicamente, em três tarefas: levantar cedo para pegar água, catar papel e convertê-lo em alimento e escrever. Audálio, talvez, não pudesse prever que hoje, passados mais de 60 anos da publicação de *Quarto de despejo*, o tema fome ainda estaria tão presente entre os brasileiros. De acordo com os dados da *Pesquisa de Orçamentos Familiares 2017-2018: Análise de Segurança Alimentar no Brasil*, feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a insegurança alimentar grave atinge 10,3 milhões de brasileiros, isto é, quando há privação no consumo de alimentos. São pessoas que, como Carolina chegam a passar fome (IBGE, 2020).

Independentemente do que lhe era imposto escrever, Carolina traçava seu próprio caminho. “Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia meu diário” (Jesus, 2001, p. 170). A escritora ganhou notoriedade em um contexto de transformações, disputas e expansão urbana. A leitura de *A Integração do negro na sociedade de classes*, de Florestan Fernandes, publicado pela primeira vez em 1965, nos ajuda a compreender os lugares ocupados pelos diferentes grupos humanos na cidade de São Paulo no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX.

O comportamento urbano existia nas intenções e nas aspirações dos agentes humanos, na ânsia de converter São Paulo numa cidade culta, moderna e civilizada. Só os que estavam absorvidos na corrente do progresso se sintonizavam com semelhante estado de espírito — ou seja, os círculos avançados das camadas dominantes e os imigrantes empenhados no enriquecimento rápido (Fernandes, 2021, p. 103).

A escrita autobiográfica de Carolina representava a posição deste sujeito que resulta das transformações. Em um cenário em que se pretendia mostrar uma São Paulo desenvolvida e moderna, Carolina revelava para a sociedade as desigualdades e as condições de miserabilidade dos favelados. Carolina rompe o silêncio, revelando o descaso do poder público para com os pobres. O conteúdo de sua obra desconstrói a visão imposta por aqueles que detêm o poder, denunciando e mostrando o outro lado de histórias únicas, de estrutura branca e masculina, ancoradas no mito de que vivemos em uma sociedade justa e com igualdade de oportunidades. Sobre a intenção explícita de apagamento e invisibilização, é oportuno lembrar os versos da escritora Esmeralda Ribeiro no poema Ensinamentos “o invisível exercita o ser ‘zero à esquerda’, o invisível não exercita cidadania” (Ribeiro, 2008, p. 55).

Isso significa que a literatura é um meio importante para entendermos as engrenagens de interações sociais, seja pelas problemáticas que trazem à tona ou pelo lugar social de quem escreve. Tanto o texto quanto a própria Carolina se contrapõem aos modelos literários já fixados no imaginário. Em *Casa de Alvenaria*, publicado em 1961, segundo livro de Carolina e editado também por Audálio Dantas, no texto de apresentação chamado de “História de uma ascensão social”, o jornalista propõe o encerramento do fazer literário de Carolina deixando claro que ela não estaria habilitada aos gêneros ficcionais.

Agora você está na sala de visitas e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco — não por sua culpa — no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas poesias, aqueles contos e aqueles romances que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina,

Carolina, ex-favelada do Canindé, minha irmã lá e minha irmã aqui (Jesus, 1961, p. 10).

A ordem expressa se relaciona com o valor literário que Audálio supostamente pensava não existir nos escritos de Carolina, mas também ao conteúdo do que ela poderia falar. O que mais Carolina poderia gritar além do relato da pobreza e da vida na favela?

Ao pedir que Carolina guarde seus escritos, o jornalista reprime, controla e censura o que poderia vir a ser segredos desagradáveis revelados. E em certa medida, muitas das verdades de Carolina continuam guardadas em arquivo, manuscritos e encobertas por camadas nas correções e supressões das edições. Aqueles que se sentem autorizados a julgar a qualidade estética e literária da obra de Carolina conferem à autora o lugar de uma favelada que escreve, não o lugar de uma escritora. Portanto, nessa visão, Carolina poderia, apenas, escrever sobre o testemunho do que ela conhecia, e bem: a favela e a miséria.

Regina Dalcastagnè (2012) comenta a respeito dessa restrição imposta aos escritos de Carolina:

É como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o “fazer literatura” àqueles que possuem legitimidade social para tanto, especialmente homens, brancos, de classe média (p. 43).

Quarto de despejo gerou tensões desde o início. Apesar de o empenho de Carolina para se adequar a critérios e padrões hegemônicos e se aproximar do modelo canônico, a crítica destacava em *Quarto de despejo* e nos outros textos, os desvios da língua padrão. O preconceito que Carolina sofreu, de acordo com Marcos

Bagno, não é uma questão linguística, e sim uma questão social e política. Pessoas como ela que

Pertencem a camadas sociais desprestigiadas, marginalizadas, excluídas, que não têm acesso à educação formal e aos bens culturais da elite, e por isso a língua que elas falam sofre o mesmo preconceito que pesa sobre elas mesmas, ou seja, sua língua é considerada feia, pobre, carente, quando na verdade é apenas diferente da língua ensinada na escola (Bagno, 2015, p. 67).

O uso das palavras, as construções, as marcas da oralidade, a acentuação e a pontuação fora dos padrões normativos fizeram de Carolina alvo de críticas e preconceito. Fanon, conhecido como um revolucionário que se dedicou a lutar contra questões racistas e que lutou com as forças de resistência na África e na Europa durante a Segunda Guerra Mundial, descreveu a situação do negro antilhano diante da linguagem imposta pelo colonizador. Em sua concepção, o antilhano usava a língua francesa na tentativa de se aproximar da metrópole, sendo essa situação comum em se tratando de qualquer homem colonizado.

Todo povo colonizado, isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural, toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será (Fanon, 2008, p. 34).

No Brasil não foi diferente, no que diz respeito à colonialidade a partir da língua, sabemos que negros e negras foram retirados de suas terras, escravizados e tiveram sua língua e sua cultura apagadas.

PODE O SUBALTERNO FALAR?

A indagação feita por Gayatri Spivak em 1985 no artigo *Pode o subalterno falar?* tem como resposta, dada pela própria professora indiana, que o sujeito subalternizado não pode falar, especialmente a mulher. Essa não pode ser lida ou ouvida, porque nenhum valor é atribuído ao que ela diz. Se o sujeito está posicionado na interseccionalidade, na condição de pobre, negro e mulher, como é o caso de Carolina, estará envolvido de três maneiras (Spivak, 2010, p. 110).

Pelo olhar do dominador, para Carolina, a resposta mais acertada talvez seja a de que ela poderia falar, desde que pelo tempo que lhe fosse determinado e que falasse sobre e do lugar de subalterna. Carolina, apesar de seus poucos recursos como sujeito social, tentava romper as barreiras da invisibilidade e do silenciamento impostos pelo racismo colonial. Em alguns momentos, consciente e crítica, denunciava preconceitos e desigualdades, em outros, construía estratégias de aproximação com o discurso colonizador, isto é, enquadrando-se e integrando-se, conforme o sinalizado por Fanon.

Carolina se apresentava movida por ideias e causas pelas quais lutava e princípios nos quais acreditava. A escritora não tinha medo de falar ao poder, conforme é possível visualizar no trecho que segue: “Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isso em prol dos outros” (Jesus, 1960, p. 36). Assim, mesmo não tendo uma posição política consistente, suas reflexões são de suma importância para uma desnaturalização da visão da pobreza para a cena nacional e internacional, causando estranhamento e identificação, fato que pode ter sido uma das causas tanto do seu imediato sucesso, quanto do posterior silenciamento.

Defendendo interesses próprios e interesses dos grupos aos quais estava vinculada nas disputas de poder, Carolina se declara

recorrentemente em seu texto ao grupo ao qual pertence — o grupo dos subalternos. A escritora faz parte do grupo caracterizado por Lélia Gonzalez como o mais explorado e o mais oprimido da sociedade brasileira.

Numa sociedade onde o racismo e o sexismo, enquanto fortes sustentáculos da ideologia de dominação, fazem dos negros e das mulheres cidadãos de segunda classe, não é difícil visualizar a terrível carga de discriminação a que está sujeita a mulher negra (Gonzalez, 2020, p. 109).

É necessário, então, refletir sobre as questões relacionadas à classe, à raça e ao gênero e como esses marcadores se apresentam e se relacionam na trajetória intelectual e na subjetividade da produção literária de Carolina.

Kimberlé Crenshaw, teórica feminista e professora estadunidense, utiliza a metáfora da interseção para explicar as consequências da interação entre dois ou mais eixos de poder (raça, etnia, gênero, classe etc.). São eixos complexos e constituem avenidas por onde sistemas distintos e excludentes como o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe se sobrepõem e se entrecruzam criando interseções. Mulheres racializadas e pessoas pertencentes a outros grupos minoritários, por exemplo, estão posicionadas nessas interseções nas quais dois, três ou quatro eixos se cruzam, e portanto, dentro de um contexto em que são colididas por um fluxo que vem simultaneamente de várias direções resultando em colisões simultâneas (Crenshaw, 2002).

Ao reconhecer as conquistas e o protagonismo das feministas brasileiras, Sueli Carneiro, filósofa, ativista e uma das principais autoras do feminismo negro no Brasil, considera que o movimento teve, inicialmente, um tratamento universalizante da categoria mulher à semelhança da visão eurocêntrica. E, segundo a intelectual, desconsiderar a interação simultânea dessas

avenidas identitárias traz como consequência o não reconhecimento de diferenças e desigualdades no universo feminino, além da identidade biológica. “Dessa forma, as vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo, continuaram no silêncio e na invisibilidade” (Carneiro, 2019, p. 198).

Existem outras questões complexas implicadas nas pautas interseccionais além das relacionadas ao gênero. O entendimento das divisões sociais como classe e raça, entre outras, também se apresentam como fundamentais dentro da hierarquização de poder na sociedade.

A partir das reflexões aqui apresentadas, busquei abordar a trajetória de vida e de escrita desenvolvida por Carolina Maria de Jesus, considerando a interseccionalidade como ferramenta para me instrumentalizar no entendimento da importância do resgate da autora na sociedade atual, após um longo período de apagamento.

RESSONÂNCIAS: OBRAS DE MULHERES NEGRAS NA ATUALIDADE

A escritora Conceição Evaristo considera a publicação de mulheres negras como ato político e de resistência e explica que não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade dessas mulheres, mas também a condição étnica e social (Evaristo, 2017, s/p). A partir da escrita, Carolina cria forma de resistência à dominação de gênero e classe, demonstrando consciência do lugar em que se encontrava na formação hierárquica nos jogos de disputas de poder.

As pesquisas, os eventos e as demais homenagens em torno do nome e da obra de Carolina além de servirem para despertar a consciência de que uma história pode e deve ser lida por

diferentes ângulos, ilustra o resultado de lutas de coletivo, de movimentos e de ativismos contemporâneos. A história de vida, a forma de escrever, de olhar o mundo e de enfrentar a sociedade, presentes na narrativa de Carolina é permeada de outras vozes. Temas relacionados ao racismo e ao preconceito racial não dizem respeito apenas às histórias vividas, mas também ao desejo de mudança. “A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro” (Jesus, 1960, p. 160).

Com o objetivo de mostrar com maior clareza as relações internas e externas, os componentes histórico-culturais, os desdobramentos temáticos e as características peculiares nas obras de mulheres negras na atualidade, entrevistei sete escritoras negras contemporâneas. Desse modo, entre os anos de 2021 e 2022, as escritoras negras Anamô Soares (Rio de Janeiro, 1983), Elisa Pereira (Minas Gerais, 1975), Geni Guimarães (São Paulo, 1947), Kiussam Oliveira (São Paulo, 1965), Simone Ricco (Rio de Janeiro, 1971), Sonia Rosa (Rio de Janeiro, 1959) e Taís Espírito Santo (Rio de Janeiro, 1987) concederam entrevistas para esta pesquisa.

Assim, as cinco perguntas aqui listadas fizeram parte do roteiro das entrevistas, as quais as escritoras responderam livremente: Como foi sua relação inicial com a Literatura? Como a senhora vê a participação atual de escritoras negras no mercado editorial brasileiro? Como a senhora analisa o movimento negro brasileiro e como a senhora percebe o engajamento da sociedade civil em relação ao movimento? Qual a importância na Literatura, das trajetórias individuais de mulheres negras que vêm se destacando em diversos setores da sociedade? E por último: Existem características que marcam especificamente as narrativas escritas por mulheres negras?

A análise do material coletado comparou as respostas dadas pelas escritoras para a mesma pergunta com as leituras teóricas condizentes com os temas e com os escritos de Carolina Maria de Jesus.

A escolha dessas autoras se dá pelo fato de as sete entrevistadas serem mulheres negras e de origem pobre, embora de gerações diferentes. Nas respostas e nas obras literárias das sete escritoras os marcadores gênero e raça se fazem presentes tal qual na obra de Carolina Maria de Jesus.

Em resposta à pergunta inicial, as sete entrevistadas atribuíram às famílias e aos espaços de convivência e às atividades literárias tais como as escolas e as bibliotecas comunitárias, o feito de introduzi-las ao mundo da leitura literária.

A relação com a leitura foi via o olhar da minha mãe. Eu comecei a ler muito cedo, bebezona. E quando eu completei oito anos minha mãe comprou uma estante e ela disse que o sonho dela era ver aquela estante cheia de livros. Pra isso teve uma reunião em casa, ela e meu pai na hora do jantar e então ela disse: minhas filhas terão a melhor educação possível nem que a gente continue a dividir um ovo em quatro (Kiussam de Oliveira, 2021, informação verbal).²

Os relatos das entrevistadas evidenciam a origem em famílias não leitoras, isto é, por questões históricas o ato de ler não fazia parte do cotidiano familiar. Entretanto, o percurso leitor de cada uma envolve pais que acreditavam na leitura como instrumento necessário à mudança social.

² Kiussam de Oliveira. Entrevista. [29 dez. 2021]. Entrevistador: Clarice Silva. Rio de Janeiro, 2021. 1 arquivo WhatsApp Áudio (25min).

Eu me aproximei desde criança. Meus pais não tinham muitos recursos, né? Mas minha mãe sempre entendeu que a leitura era muito importante. Então, eu não tinha, como minha filha tem hoje, por exemplo, uma assinatura do Maurício de Sousa, sabe? Mas ela juntava as moedinhas e fazia questão, todo final de semana a gente comprava um exemplar na banca de jornal. A própria sala de leitura da escola, onde eu estudava quando criança era muito viva [...] Então, a minha escrita, ela é consequência de ser leitora (Anamô Soares, 2021, informação oral).³

Outro aspecto que chama a atenção nas respostas das entrevistadas é a evidência da quase ausência de uma produção escrita com temáticas envolvendo pessoas negras e suas histórias quando elas eram crianças e jovens.

O mercado na época era muito resistente e a gente não tinha ainda a Lei 10.639/2013,⁴ que deu uma mexida significativa no mercado editorial, no tocante a racialidade e/ou representatividade negra com observações visíveis na tonalidade da pele dos personagens dos livros do catálogo (Sonia Rosa, 2021, informação escrita).⁵

O silêncio a que negros foram submetidos não é só de anulação do discurso. O que lhes resta é uma espécie de silenciamento de vida. Assim como Carolina, que utilizava a palavra como instrumento para lutar e defender seus direitos, as entrevistadas

3 Anamô Soares. Entrevista. [10 dez. 2021]. Entrevistadora: Clarice Silva. Rio de Janeiro, 2021, plataforma Meet (17 min).

4 Altera a Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “história e cultura afro-brasileira”.

5 Sonia Rosa. Entrevista. [31 dez. 2021]. Entrevistadora: Clarice Silva. Rio de Janeiro, 2021, arquivo de texto com perguntas respondidas pela autora.

nos trazem a ausência dessas narrativas do falar de si, a falta de encorajamento para que negros e negras sejam narradores das próprias histórias, além da falta de articulação de espaços para que essas narrativas sejam ouvidas.

As trajetórias escolares das escritoras apareceram nos depoimentos como um momento importante tanto na formação leitora, quanto na construção de identidades. Nos relatos de memória, a escola aparece como espaço de experiências significativas que marcam as narrativas escritas por elas. As entrevistadas lembraram de professoras e práticas escolares que consideraram positivas, entretanto descreveram, ainda, os discursos de subalternização e os maus-tratos sofridos por personagens negras apresentadas nos livros e nas histórias que ouviam na infância.

Um exemplo, quando eu fui no Irecê no interior da Bahia, né? No sertão, a escola estava me lendo, né? E a professora veio falar comigo antes, porque muitos alunos estavam descobrindo o racismo a partir desse conto. Muitos alunos, eles estavam percebendo que eles iam nos lugares, não era porque eles estavam de boné ou não, não era porque eles estavam de chinelo ou não. Era porque existia o racismo (Tais Espírito Santo, 2021, informação oral).⁶

Nilma Lino Gomes (2002) afirma que o comportamento individual é influenciado pelas representações construídas sobre o corpo e o cabelo de pessoas negras dentro de uma sociedade racista. “Existem em nossa sociedade, espaços nos quais os negros transitam desde criança, em que tais representações reforçam estereótipos e intensificam as experiências do negro com o seu cabelo e o seu corpo. Um deles é a escola” (p. 43).

⁶ Tais Espírito Santo. Entrevista. [29 dez. 2021]. Entrevistadora: Clarice Maria. Rio de Janeiro, 2021, arquivo WhatsApp Áudio (11 min).

Por essa perspectiva, a escola é um espaço onde não somente os conteúdos e saberes escolares são aprendidos e compartilhados, “mas também valores, crenças, hábitos e preconceitos raciais, de gênero, de classe e de idade” (Gomes, 2002, p. 40). A escola é um espaço de produção e reprodução de práticas racistas. Assim, as entrevistadas falaram sobre as próprias experiências e sobre os livros e as histórias que ouviam na infância.

Padrões estéticos e sociais externalizados por meio de discursos, ações e reproduções negativas operaram nas vidas das autoras. As marcas de acontecimentos ocorridos na infância estão presentes nas repostas das entrevistadas e nas lembranças de Carolina, registradas no *Diário de Bitita* (2014).

Amanhã, eu não volto mais aqui. Eu não preciso aprender a ler. É que eu estava revoltada com os colegas de classe por terem dito quando eu entrei:

— Que negrinha feia!

Ninguém quer ser feio.

— Que olhos grandes, parece sapo (Jesus, 2014, p. 125).

O espaço da escola não é somente de aprendizagens formais. Nele são travadas interações entre os sujeitos, baseadas em valores referentes às questões de gênero, étnicas, sociais, econômicas, culturais, entre outras. É possível identificar os efeitos da padronização e classificação racial neste trecho do *Diário de Bitita* de Carolina:

Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos. Quando brigavam comigo. Diziam;

— Negrinha! Negrinha fedida!

A avó da minha mãe dizia:

— Eles são como os espinhos, nascem com as plantas.

Não compreendi, mas achei tudo isso tão confuso! Por causa dos meninos brancos criticarem o nosso cabelo:

— Cabelo pixaim! Cabelo duro!

Eu lutava para fazer os meus cabelos crescerem. Era uma luta inútil (Jesus, 2014, p. 95).

Com relação à presença de escritoras negras no mercado editorial atual, as entrevistadas usaram expressões otimistas, embora acompanhadas de um reconhecimento de que essa participação não está dentro do ideal.

Então, eu vejo uma grande mudança em relação à escrita preta, né? Tanto a escrita que fale sobre pretitude, mas também os pretos escrevendo sobre pretos. Nós, escrevendo sobre a gente. É, ainda é pequeno, né? A gente sabe que ainda é pequeno, mas que a gente tem conseguido chegar a muitos lugares, né? E eu acredito muito nesse mercado. Esse mercado ainda é pequeno, mas que tem sido muito relevante, né? (Tais Espírito Santo, 2021, informação oral).

O conhecimento de escritoras de gerações anteriores ocupou um espaço privilegiado dentre as respostas. As entrevistadas consideram que o conhecimento sobre essas mulheres, sobre o contexto no qual elas escreveram e sobre o que escreviam, encorajam outras mulheres a escreverem suas próprias narrativas.

Eu estou falando de Conceição Evaristo, Sueli Carneiro, Geni Guimarães, a própria Lélia Gonzalez. Elas estavam ligadas à educação, ligadas ao movimento negro, ligadas ao espaço acadêmico e elas começaram a produzir uma movimentação cultural em torno da produção literária que despertou muitas outras mulheres

pra essa produção e essa produção, ela veio crescendo da década de 1970 e 1980 (Simone Ricco, 2021, informação oral).⁷

Quatro entre as entrevistadas mencionaram editoras que apresentam propostas de diversidade dentro do mercado literário a partir das relações étnico-raciais e de gênero.

Ainda longe do ideal, mas em processo visível de aumento de escritoras negras dentro deste mercado. Além das editoras independentes, que cada vez mais se impõem, de maneira muito criativa ao mercado editorial publicando mulheres negras (e também homens). Quero aqui ressaltar a presença das editoras ditas negras e/ou que tem essa especificidade racial em seu catálogo. Elas são relevantes em seu processo: editora Malê, a editora Pallas, a editora Mazza, a editora Nandyala, para citar algumas. O trabalho de Conceição Evaristo junto ao mercado editorial e sua presença forte nos eventos literários de grande repercussão, como Jabuti, Flip, bienais e festas literárias espalhadas pelo Brasil fizeram a diferença nessa transformação do mercado editorial que reafirmo aqui que ainda está longe do ideal, mas com conquistas satisfatórias (Sonia Rosa, 2021, informação escrita).

Carolina era consciente desta organização, ocupação de espaços e desigualdades sociais. No dia 30 de novembro de 1960, já tendo publicado *Quarto de Despejo* e vivendo fora da favela, fez o seguinte registro:

[...] Os cultos tem um lugar ao sol. A raça preta não deve ser indecisa. Não projetar, mas procurar realizar concretisar, só os ideais — Declamei as Noivas de maio. — O prefeito gostou da

7 Simone Ricco. Entrevista. [11 jan. 2021]. Entrevistadora: Clarice Silva. Rio de Janeiro, 2021, plataforma Zoom (34min).

poesia. A poesia tem erros gramaticais. Não há possibilidade de correção. É uma advertência social (Jesus, 2021, p. 15).

Os recortes social e racial feitos por Carolina nos ajuda a entender que o sucesso de textos literários não depende apenas da qualidade da narrativa. Como salienta Zilá Bernd (1988, p. 17) em sua obra *Introdução à literatura negra*, “não podemos ser ingênuos a ponto de ignorar os processos de manipulação que sofrem os textos literários e que seu sucesso ou seu esquecimento podem ser forçados de acordo com determinados interesses”.

É possível afirmar que vivemos um contexto da presença crescente de escritoras negras dentro do mercado editorial. Nomes como Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, Eliana Alves Cruz, Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Sonia Rosa, Kiussam de Oliveira, Lia Vieira, Jarid Arraes, entre outras, vêm aparecendo como produtoras de narrativas literárias com certo reconhecimento na academia, entre os leitores e nas premiações. Entretanto, a representação de escritoras não brancas no mercado editorial é ainda bem pequena em relação à totalidade das obras publicadas, remetendo-nos à necessidade coletiva das mulheres negras para que suas histórias sejam lidas.

Sonia Rosa destacou conquistas importantes a partir da atuação dos movimentos negros:

O movimento negro tem atuado bastante na formação de negros e negras desse país. As conquistas legais como as ações afirmativas, as leis de cotas e a lei da educação 10.639/2003 foram fruto de posicionamentos incisivos do Movimento negro que se fez presente na constituição de 1988. Historicamente falando, a contribuição do Movimento Negro tem sido fundamental para os avanços das pautas negras em nosso país. A doutora Nilma Lino Gomes em seu livro *O movimento negro educador* explicita muito bem todo o caminho dessa presença marcante para o

fortalecimento das identidades negras com repercussões relevantes na sociedade civil (Sonia Rosa, 2021, informação escrita).

A escritora Simone Ricco traça um percurso da atuação destes grupos em movimento:

Então, o movimento negro brasileiro, a gente tem um momento que ele é abraçado, ele é reconhecido, ele é valorizado, mas o que predomina é um estigma que existiu no início e aí a gente teve uma trégua e esse estigma voltou a ser alimentado mais recentemente. Então eu percebo que esse movimento foi reconfigurado. Aquela coletividade que era mais forte e que as pessoas marcavam mais o seu lugar como pertencentes ao movimento negro, ela foi um pouco diluída. As pessoas se posicionam em sintonia com uma movimentação coletiva, mas hoje você vê muito menos a institucionalidade. Eu sou do MNU, eu sou da frente negra, né? Que isso em alguns momentos era bem marcado. Hoje são as posições, as posturas, os discursos é que marcam essa pertença. Então eu percebo que nós somos hoje muitos negros e negras em movimento. Em movimento que são diferenciados. Tem movimentos que acontecem na cultura, tem movimentos que acontecem dentro de outros segmentos, dentro da educação, mas a institucionalidade, eu acho que aconteceu uma ruptura que é em parte boa e em parte fragiliza. Em parte é ruim e acho que acaba, acabou instituindo, de uma certa forma, uma perda de uma unidade mesmo, né? [...] Então eu vejo, os movimentos negros hoje como desafios que são assumidos individualmente, mas que vão ficar menos pesados e mais prazerosos se a gente coletivamente conseguir de fato se aquilombar, além dessa parte mais festiva, na parte real, na parte que nos dá proteção mesmo. Nos dá blindagem. Então eu vejo hoje como movimento, né? Ele tá muito singularizado e eu desejo muito que a gente consiga fortalecer a coletividade (Simone Ricco, 2021, informação oral).

Essa resposta é muito significativa para percebermos as mudanças ocorridas dentro dos movimentos negros desde a atuação inicial marcadamente revolucionária e contestadora até as estratégias para uma transformação mais ampla dentro da militância negra. Concomitantemente com essa movimentação de grupos negros de caráter militante, político e cultural, os anos de 1970 abrigaram as reuniões de poetas negros. “Nesses encontros, a poesia sempre se fazia presente, quer em representações dramáticas, quer em simples declamações” (Cuti, 2010, p. 126). Eram encontros de manifestações artísticas e de conscientização política, em que escritores mais novos se encontravam com escritores de gerações anteriores. Entre esses grupos, destaca-se o formado por Cuti, Hugo Ferreira, Jamu Minka, entre outros, que idealizou, organizou e publicou os *Cadernos negros*.

Simone Ricco ressalta a publicação dos *Cadernos negros* como um marco importante nas trajetórias escritas de mulheres negras:

A gente marca ali os *Cadernos negros* que é de 1978, dali por diante ele veio crescendo, tanto que as primeiras edições começaram com pouquíssimas mulheres, uma mulher, duas mulheres e hoje em dia as mulheres são a maioria nas edições de contos e de poemas. Eu estarei na próxima edição de poemas que vai ser lançada em janeiro. Então essa descoberta, dessa possibilidade de colocar na rua a sua própria produção tem mobilizado cada vez mais mulheres que estão nos espaços de formação, que são uma grande força de resistência na periferia, mas estas mulheres não estão em grande número dentro do que a gente pode chamar dessa indústria literária, dessa produção editorial [...] então, eu percebo que felizmente tem um encorajamento, um empoderamento das mulheres negras, entendendo que elas podem produzir suas próprias narrativas, colocando a mão na massa pra produzir, mas elas ainda não são vistas por essa

parte mais industrial, a parte que movimenta o dinheiro e paga os cachês, os bons contratos ainda não é o espaço tão acessível e tão ocupado por mulheres negras na literatura brasileira (Simone Ricco, 2021, informação oral).

Dentre as entrevistadas, Geni Guimarães participou da *Coletânea Cadernos negros 4*, em 1981 e Simone Ricco na *Coletânea Cadernos negros 43*, de 2021. Consideradas manifestações literárias importantes para dar visibilidade e instrumentos de luta e resistência de pessoas negras, os *Cadernos negros* foram publicados pela primeira vez em 1978. No começo eram coletâneas mimeografadas de poesias de autores negros e seguem sendo publicadas anualmente.

Após a discussão sobre os processos coletivos, propus uma reflexão sobre a importância das trajetórias individuais de mulheres negras que vêm se destacando em diferentes setores da sociedade. Para Geni Guimarães

Quando nós nos anunciamos através das nossas trajetórias de gente negra, estamos, como sempre digo, descrevendo a abolição dessa vez efetiva por estar gotejando as nossas verdades e sentimentos. Assim formamos, ensinamos e fazemos a comunicação e adeptos (Geni Guimarães, 2022, informação oral).⁸

Para responder sobre o papel das trajetórias individuais, Kiussam de Oliveira explicita a distinção entre literatura genérica e literatura negro-brasileira. Na visão da autora, enquanto a primeira causa prejuízos à identidade de mulheres negras, a segunda é o antídoto e a cura:

8 Geni Guimarães. Entrevista. [2 fev. 2022]. Entrevistadora: Clarice Silva. Rio de Janeiro, 2022, Arquivo de áudio (3min).

A literatura negro-brasileira, ela não foge da temática racial. Ela traz os conflitos das questões raciais para o campo literário e ali, pra mim é uma forma muito lúdica, mas também muito lúcida, trabalha a partir das emoções, zonas da psique humana, que só o campo das artes consegue trabalhar, entrar. Então, a literatura genérica pra mim, pouco tem contribuído para o empoderamento, para autoestima, resgate da autoestima, para autonomia, para a consciência coletiva das mulheres negras e a literatura negro-brasileira de encantamento infantil e juvenil, a linebeiju, que tenho trabalhado nesse campo teórico proposto por mim, tem o poder de curar as feridas tanto das crianças quanto de adultos negros e negras (Kiussam de Oliveira, 2021, informação oral).

Para Anamô Soares, quando mulheres ocupam espaços que até então eram ocupados predominantemente por homens brancos, elas estão conquistando territórios e na opinião da autora, quando uma mulher assume um papel de destaque, ela está mostrando que é possível.

A arte é um lugar assim muito sensível, né? É diferenciado. É claro que quando a gente encontra uma preta juíza, uma preta advogada, uma preta médica da mesma maneira é um norte pra gente espelhar, incentivar, crescer cada vez mais, mas quando você fala em arte num país como o Brasil, a gente tem que dar um destaque especial, porque parece assim nas construções sociais do nosso país que a arte é algo irrelevante, você sabe. E não, é alimento básico. Hoje essas presenças dessas mulheres pretas na literatura, elas fazem um movimento totalmente diferenciado dizendo: olha eu posso estar aqui nesse lugar de deleite, nesse lugar de prazer. Então é como se fosse uma grande revolução humana, na minha leitura, né? A gente pode estar na arte também, não só no arado, não só no trabalho braçal, não só no magistério, porque o magistério é sempre o grande sonho de todas as mulheres.

Hoje em dia tem milhares de possibilidades e a arte é uma dessas possibilidades. Quando mulheres fincam lá sua bandeira e mostram. Kiussam de Oliveira, tá mostrando pra gente, olha eu posso, você pode também (Anamô Soares, 2021, informação oral).

O reconhecimento profissional como apontado pela escritora Anamô Soares, é o resultado de uma militância e incide diretamente na vida de outras pessoas. Assim, trajetórias de mulheres negras que se destacam em lugares historicamente negados ou não imaginados, são importantes como caminho para se pensar meios de realização de sucessos coletivos.

Quando nos debruçamos sobre a obra de Carolina Maria de Jesus com o objetivo de dimensionar a importância e o fenômeno literário produzido pela autora, podemos perceber que temas desenvolvidos em 1960 continuam extremamente atuais. As sete escritoras participantes das entrevistas sinalizaram as confluências que marcam escritas de mulheres negras. A literatura, de acordo com as respostas dadas, é atravessada pela experiência de ser mulher e ser negra dentro da sociedade brasileira. Essas confluências, de acordo com Simone Ricco, acontecem na maioria das escritas, porque elas partem da autorrepresentação.

Ela vai trazer características especialmente do diálogo com a ancestralidade, características que vão ser ligadas às relações étnico-raciais, às relações raciais que se vivem no Brasil (Simone Ricco, 2021, informação oral).

Kiussam de Oliveira chama a atenção para a produção manifestada em primeira pessoa nas narrativas de escritoras negras.

Quando elas traçam, quando nós traçamos um poema, nós traçamos a partir do mapa da nossa vida, das nossas experiências, das nossas realidades de exclusão e da necessidade de cura, da

necessidade de falar de amor que nós sentimos. Então, uma dessas características, pra mim é falar de dentro, é mergulhar nas experiências da exclusão. É refletir sobre o racismo, sobre os preconceitos, as discriminações e o quanto elas nos destroem, mas ao mesmo tempo nos fortalecem. Então é a característica de falar de amor, de falar de sobrevivência, de falar de poder, de falar de ancestralidade, de falar de força, de falar sobre o feminino, de falar sobre o sagrado feminino, de falar sobre as crias, de falar sobre sororidade, de falar sobre empoderamento, fortalecimento, coletividade. São escritas que buscam a cura do próprio eu, para assim compartilhar uma possibilidade de cura para outros eus entre aspas (Kiussam de Oliveira, 2021, informação oral).

Nas palavras de Geni Guimarães, “as narrativas escritas por mulheres negras surgem com as características de informar, denunciar e anunciar” (Geni Guimarães, 2022, informação oral). Além da recorrência nos temas, as escritoras atribuíram à escrita produzida por mulheres negras o caráter transformador e de denúncia como nos traz Sonia Rosa:

Quando a gente escreve, a gente se inscreve... premissa importante que se costuma dizer por aí. Claro que uma escrita feminina e negra tem as marcas dessa racialidade e desse recorte de gênero. E isso faz toda a diferença. Vivemos em um país racista e sexista, logo a nossa maneira própria de dizer, de se anunciar, tem muita força. As escritas negras são referências para outras mulheres e podem atuar como letramento racial para os leitores não negros e não mulheres (Sonia Rosa, 2021, informação escrita).

Consideramos que as escritas produzidas por mulheres negras vão além da arte e da estética, elas contribuem para desvelar preconceitos e discriminação racial, além de servirem como

estratégias para disseminação de ideias e encorajamento para que outras mulheres compartilhem suas narrativas.

Quando faleceu em 1977, Carolina estava praticamente esquecida, ignorada pela imprensa e pelas instituições acadêmicas brasileiras. Houve um apagamento de sua memória e pouco se sabia a seu respeito. Somente nos anos 1980 a volta de Carolina à cena literária começou a acontecer. Carolina, então, é redescoberta em um contexto de um Brasil que vivia o fim do regime militar e o início da Nova República, quando os movimentos negros e identitários estavam mais fortalecidos e um novo feminismo passava a contemplar identidades distintas, incluindo gênero e raça nas pautas de discussão, abrindo outro espaço para a leitura da produção da escritora.

Outro fator a ser considerado para que o nome de Carolina fosse reincorporado ao campo literário é a formação das associações negras, entidades culturais e as iniciativas no meio acadêmico. Grupos que, de acordo com Cuti, contribuíram para a criação de uma vida literária e reforço de uma identidade racial. “É com vontade coletiva que se fazem as particularidades culturais dignas de serem estudadas e para servirem de aprendizado a fim de formar e fazer saber sobre o país” (Cuti, 2010, p. 115).

A partir de então, os diários de Carolina ganharam força para irem além da representação exótica e testemunho documental. A escritora foi resgatada por estes grupos e sua obra valorada pelo teor criativo, importância literária e posituação da representatividade negra. A recuperação de textos, personagens e narrativas de Carolina Maria de Jesus, podem contribuir para aproximar leitores e preencher lacunas em histórias de experiências e conquistas de outras pessoas, sobretudo, homens e mulheres negras.

O conhecimento de fatos e eventos estabelecem contatos com integrantes de um mesmo grupo e, segundo Maurice Halbwachs:

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (Halbwachs, 2013, p. 39).

Colaborando com as considerações das escritoras entrevistadas, podemos analisar o estudo feito pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília coordenado pela professora Regina Dalcastagnè. O *corpus* da pesquisa atingiu um total de 258 obras, que corresponde à soma dos romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco. Ao todo, o *corpus* incluiu 165 autores. Nos quadros 1, 2 e 3 podemos ver a divisão de obras publicadas nessas editoras ao analisarmos o gênero e a cor dos autores.

Quadro 1. Romances incluídos no *corpus*, por editora

Record	123	47,7%
Companhia das Letras	76	29,5%
Rocco	59	22,9%
Total	258	100%

Fonte: Dalcastagnè, 2012.

Quadro 2. Divisão de autores publicados por gênero

Homens	120	72,7%
Mulheres	45	27,3%
Total	165	100%

Fonte: Dalcastagnè, 2012.

Quadro 3. Divisão de autores publicados por cor

Branco	155	93,9%
Não brancos	6	3,6%
Não identificados	4	2,4%
Total	165	100%

Fonte: Dalcastagnè, 2012.

Nas tabelas 1, 2 e 3 e no quadro 4 podemos analisar as características das personagens destas publicações.

Tabela 1. Sexo e posição das personagens dos livros publicados

	Protagonista	Coadjuvante	Narrador(a)	Total
Feminino	28,9%	41,5%	31,7%	37,8%
Masculino	71,1%	58,3%	68,3%	62,1%
Outro	-	0,1%	-	0,1%
Total	100%	100%	100%	100%
	<i>n</i> = 342	<i>n</i> = 893	<i>n</i> = 183	<i>n</i> = 1245

Fonte: Dalcastagnè, 2012.

Quadro 4. Cor das personagens dos livros publicados

Branca	994	78,8%
Negra	98	7,9%
Mestiça	76	6,1%
Indígena	15	1,2%
Oriental	8	0,6%
Sem indícios	44	3,5%
Não pertinente	10	0,8%
Total	1.245	100%

Fonte: Dalcastagnè, 2012.

Tabela 2. Cor e posição das personagens dos livros publicados

	Branca	Negra	Mestiça	Indígena	Oriental	Sem indícios	Não pertinente
Protagonista	84,5%	5,8%	5,8%	1,5%	-	2,0%	0,3%
Coadjuvante	77,9%	8,7%	6,3%	1,1%	0,9%	4,0%	1,0%
Narradora	86,9%	2,7%	3,8%	-	-	4,9%	1,6%
Total	79,8%	7,9%	6,1%	1,2%	0,6%	3,5%	0,8%
	<i>n = 994</i>	<i>n = 98</i>	<i>n = 76</i>	<i>n = 15</i>	<i>n = 8</i>	<i>n = 44</i>	<i>n = 10</i>

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável “posição”.

Fonte: Dalcastagnè, 2012.

Tabela 3. Sexo, cor e posição das personagens dos livros publicados

	Protagonistas		Narradores	
	Branco	Negro	Branco	Negro
Homens	206	17	107	4
Mulheres	83	3	52	1

Fonte: Dalcastagnè, 2012.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos elementos materiais e simbólicos presentes no espólio literário de Carolina, outras memórias podem ser enriquecidas, porém além disso é possível pensar no feito literário de uma escritora cuja escrita é um marco de alguém que rompeu as barreiras contra tudo e contra todos os obstáculos impostos a uma mulher negra, pobre e com pouca escolaridade.

Esta discussão teórico-metodológica nos impulsionou para as entrevistas com outras narradoras, mulheres e negras no contexto intelectual e cultural contemporâneo. Uma geração de escritoras negras apontando o que significa ser hoje uma mulher e negra dentro do mercado editorial e o papel da literatura que vai além do valor de resistência ideológica. Na análise das respostas podemos evidenciar congruências, percursos literários e de vida com algumas semelhanças e diferenças nas escolhas de caminhos para produção escrita.

As autoras entrevistadas, assim como Carolina, estão sendo reconhecidas pela qualidade literária de suas produções. As relações entre gênero e raça, no entanto, continuam ocupando lugar central nas relações sociais. Desse modo, algumas relações que atingem, especialmente mulheres negras permanecem inalteradas. Assim, Carolina continua ainda hoje causando incômodo e rejeição em alguns grupos, por outro lado, vem sendo reconhecida com títulos, homenagens e uma gama de estudos sobre a sua obra.

Os escritos de Carolina revelando os sonhos, as dores e a intimidade da autora, estiveram sempre destinados à publicação e à leitura de outros leitores, além da própria autora. Para a geração atual de pesquisadores, estudiosos e leitores fica o desafio de interpretar suas narrativas, seus valores e suas reflexões sobre a vida e a sociedade.

Carolina de alguma forma abriu caminhos e, por isso, continua inspirando como alguém que com sensibilidade conseguiu transformar a própria realidade, tornando-se referência para as escritoras contemporâneas. A partir de Carolina houve um avanço na conquista de espaços, entretanto não podemos afirmar que chegamos ao ideal desejado, e por isso nos mantemos em movimento.

REFERÊNCIAS

- BAGNO, M. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. 56.^a ed. São Paulo: Parábola, 2015.
- BERND, Z. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- CADERNOS NEGROS. São Paulo. Ed. Autores/Quilombhoje/Anita Garibaldi, 1978-2006.
- CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Pólen Produção Editorial, 2019.
- CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista estudos feministas*, vol. 10, pp. 171-88, 2002.
- CUTI, L. S. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DALCASTAGNÊ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro; Vinhedo: Editora da UERJ; Horizonte, 2012.
- DANTAS, A. Nossa Irmã Carolina. In: JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, pp. 5-12, 1960.
- EVARISTO, C. *Becos da Memória*. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.
- EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador. EDUFBA, 2008.

- FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. 3.^a ed. São Paulo: Ática, 2021.
- GOMES, N. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural?. *Revista brasileira de Educação*, n.º 21 pp. 40-51, 2002.
- GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. (Organização: Flavia Rios; Márcia Lima). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora), 2013. (Original publicado em 1950).
- IBGE. POF 2017-2018: proporção de domicílios com segurança alimentar fica abaixo do resultado de 2004. *Agência IBGE Notícias*, [s.l.], 19 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/28896-pof-2017-2018-proporcao-de-domicilios-com-seguranca-alimentar-fica-abaixo-do-resultado-de-2004>>. Acesso em: 26 dez. 2022.
- JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- JESUS, C. M. de. *Casa de alvenaria*. São Paulo. Francisco Alves, 1961.
- JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Série Sinal Aberto. São Paulo: Ática. 2001.
- JESUS, C. M. de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.
- JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Edição Comemorativa. São Paulo: Ática, 2021.
- RIBEIRO, E. & BARBOSA, M. *Cadernos Negros Três Décadas: ensaios, poemas e contos*. São Paulo: Quilombhoje; Secretaria da Especial de Políticas de promoção da igualdade Racial, 2008.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



Casa de
Oswaldo Cruz



FIOCRUZ