



Aline Jobim e Souza

**ARTES, DESIGN E EDUCAÇÃO:
OS TESTEMUNHOS DE FESTEJOS POPULARES
COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA CULTURAL**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes e Design do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Nilton Gamba Jr.

Rio de Janeiro

Abril de 2023



ALINE JOBIM E SOUZA

**Artes, design e educação:
os testemunhos de festejos populares
como formas de resistência cultural**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes e Design pelo Programa de Pós-graduação em Design, do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Nilton Gamba Jr.

Orientador

Departamento de Artes e Design da PUC-Rio

Profa. Luiza Novaes

Departamento de Artes e Design da PUC-Rio

Profa. Eliane Garcia

Departamento de Artes e Design da PUC-Rio

Profa. Eliane Ribeiro

Departamento de Educação da UNI-Rio

Profa. Rita Ribes

Departamento de Educação da UERJ

Rio de Janeiro, 27 abril de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, do orientador e da universidade.

Aline Jobim e Souza

Pós-graduada Doutora sob orientação do Professor Nilton Gonçalves Gamba Junior pelo Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (abril de 2023). Pós-graduada Mestre pelo Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com a defesa da dissertação "Comissão Nacional da Verdade, Arte e Intervenção Pública", sob orientação do Professor Nilton Gonçalves Gamba Junior (abril de 2018). Bacharel em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2009). Pesquisadora do Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio. Professora do curso de extensão do CCE, "Registros da Memória: materialização da dimensão social de histórias de vida", ministrado por professores do Departamento de Psicologia e do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio em parceria com o Museu da Pessoa. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho Industrial - Comunicação Visual. Trabalha como autônoma com Direção de Arte, Projeto Gráfico e Ilustração.

Ficha Catalográfica

Souza, Aline Jobim e

Artes, design e educação: os testemunhos de festejos populares como formas de resistência cultural / Aline Jobim e Souza; orientador: Nilton Gamba Jr. – 2023.

148 f.; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2023.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. MOTIRÔ. 3. Direitos humanos. 4. Cultura popular. 5. Memória. 6. Resistência. I. Gamba Junior, Nilton Gonçalves. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Oferendo este trabalho à
Margarida, Rosário e Anastácia.
Saravá!

Agradecimentos

Desejo expressar minha gratidão aos que me acompanharam nestes quatro anos de pesquisa. Agradeço aos que me ajudaram nesta caminhada tão repleta de oportunidades quanto de obstáculos. Agradeço a todas e todos por me ensinarem a ter força, sabedoria, serenidade e respeito, pois, quando mais precisei, foram estas as virtudes que mais sobressaltaram em nossas relações.

Agradeço ao meu orientador, professor Nilton Gamba Jr., pelo estímulo e a parceria para a realização desta pesquisa. Pela cumplicidade e força que me acompanharam na intensidade desses quatro anos.

Agradeço à professora Simone Formiga que tão generosamente me abriu as portas de sua sala de aula para desenvolvermos a primeira pesquisa de campo desta tese com os alunos da disciplina Linguagem e Comunicação Visual II.

Agradeço ao departamento de Artes e Design, em especial a coordenadora do Programa de Pós-Graduação de Design da PUC-Rio, professora Luiza Novaes, que me incentivaram a alçar novos voos quando fui contemplada com o programa da bolsa FAPERJ Nota 10. Agradeço também à FAPERJ por conceder uma bolsa fundamental aos pesquisadores do Estado do Rio de Janeiro.

Agradeço ao Romário que tanto ajuda a todos nós, corpo docente e discente, do departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Agradeço aos integrantes do Laboratório de Design de Histórias (DHIS) e ao Museu da Pessoa que firmaram parceria desafiadora em pleno período pandêmico, adaptando o projeto Motirô – O Festejo como Testemunho ao “novo normal”, desenvolvendo uma metodologia de coleta de depoimentos e testemunhos da cultura popular e seus meios de produção.

Agradeço a todas as instituições parceiras que integraram à Rede Motirô e a todos os entrevistados.

Agradeço imensamente à Jô Santos e ao Ricardo Godod pela parceria na pesquisa de campo desenvolvida em Tiradentes, Minas Gerais. Agradeço também à Lu e ao André por trabalharem conosco nos três dias de gravação.

Agradeço ao capitão do terno de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia, Claudinei Matias do Nascimento, por sua disponibilidade e generosidade em compartilhar suas histórias de vida e as memórias herdadas.

Agradeço ao Instituto Onikoja, Ana Carolina Aragão, Rafa Barros e Dorothy Lenner, por acreditarem na proposta da pesquisa desta tese e nos emprestarem suas personalidades, criatividades e talentos ao desenvolvimento de performances para o nosso segundo trabalho de campo.

Agradeço às professoras Eliane Garcia e Eliane Ribeiro que me acompanharam desde a banca de qualificação, me orientando no caminho a ser trilhado até que eu concluísse esta tese.

Agradeço às professoras Luiza Novaes, Rita Ribes, Claudia Bolshaw e ao professor Marcus de Paula que prontamente aceitaram participar da banca examinadora.

Agradeço à querida amiga Angela Dias por revisar a tese e me trazer contribuições valiosas para a minha escrita.

Agradeço à Maria Inês Lamy e ao Júlio Verztman por me acompanharem nesta caminhada, com calma, firmeza e respeito aos meus limites que diariamente são testados com muito trabalho e vontade de expandir os horizontes.

Agradeço à minha mãe, minha amiga, Sol. Agradeço à minha irmã, Tati, minhas sobrinhas, Alice, Vivi e Sófis, meu cunhado, Gustavito e à minha tia de consideração, Rosana, à minha prima de uma vida inteira, Carol e à minha sobrinha emprestada, Lis. Agradeço de imenso ao infinito a esta família incrível que me apoia e me fortalece diariamente.

Agradeço à painho, que nem mesmo com a mais irreparável distância, deixou de me acompanhar de pertinho, bem pertinho.

Agradeço à Nossa Senhora do Rosário, Anastácia, Oxum, Oxóssi, Ogum, Exu e Oxalá, meus guias, minhas entidades, minhas espiritualidades que me guiaram o tempo todo.

“Caminhos abertos, saúde no corpo, paz no espírito e amor no coração. É o que eu desejo para mim e para os meus irmãos.”

SARAVÁ, AXÉ e AMÉM!

Resumo

Souza, Aline Jobim e; Gamba Jr., Nilton (Orientador). **Artes, design e educação: os testemunhos de festejos populares como formas de resistência cultural**. Rio de Janeiro, 2023. 148p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa de doutorado “Artes, design e educação: os testemunhos de festejos populares como formas de resistência cultural” se integra ao projeto “MOTIRÔ – o festejo como testemunho”, uma parceria do Laboratório de Design de Histórias (Dhis) do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio com o Museu da Pessoa, sob a coordenação do Professor Nilton G. Gamba Junior.

Considerando que conceitos teóricos nos auxiliam a perceber por diversos ângulos as coisas que estão no mundo, para conseguirmos decodificar a realidade precisamos nos instrumentalizar com novas ferramentas. Na presente pesquisa, a arte é uma das ferramentas de decodificação e, através dos conceitos de “memória individual”, “memória coletiva”, “memória herdada” e “memória subterrânea”, iremos dissertar sobre a produção artística contemporânea tendo por base a representação da resistência e da diversidade sociocultural. As tensões existentes entre as temáticas “profano X religioso”, “opressores X oprimidos”, “passado X presente” nos apontam os problemas socioculturais que os festejos enfrentam para resistir a questões como: intolerância religiosa, aceitação da diversidade social e a ausência de incentivo dos poderes públicos.

Sendo assim, apontamos dois fatores como questionamentos que norteiam e justificam o desenvolvimento desta pesquisa: (1) a importância da área de artes e design em atuar para disseminar reflexões e denúncias acerca das tensões socioculturais existentes nos testemunhos da Rede MOTIRÔ; (2) o papel dos profissionais das áreas de artes e design propondo reflexões, análises e construções formais, denunciando a violação dos direitos humanos, do direito de livre expressão cultural e dos direitos à verdade e à memória dos integrantes das manifestações culturais que cederam seus depoimentos ao projeto “MOTIRÔ – o festejo como testemunho”.

Palavras-chave

MOTIRÔ; direitos humanos; cultura popular; memória; resistência; artes e design; educação.

Abstract

Souza, Aline Jobim e; Gamba Jr., Nilton (Advisor). **Arts, Design and Education: Testimonies of popular festivities as forms of cultural resistance**. Rio de Janeiro, 2023. 148p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The doctoral research “Arts, Design and Education: Testimonies of popular festivities as forms of cultural resistance” is part of the project “MOTIRÔ – the festivities as testimony”, a partnership of the History Design Laboratory (Dhis) of the Department of Arts and Design by PUC-Rio with the Museum of the Person, under the coordination of Professor Nilton G. Gamba Junior.

Considering that theoretical concepts help us to perceive things in the world from different angles, in order to be able to decode reality we need to equip ourselves with new tools. In this research, art is one of the decoding tools and, through the concepts of “individual memory”, “collective memory”, “inherited memory” and “underground memory”, we will discuss contemporary artistic production based on the representation resistance and sociocultural diversity. The existing tensions between the themes “profane X religious”, “oppressors X oppressed”, “past X present” point us to the sociocultural problems that the festivities face to resist issues such as: religious intolerance, acceptance of social diversity and the lack of incentive of public authorities.

Therefore, we point out two factors as questions that guide and justify the development of this research: (1) the importance of the arts and design area in acting to disseminate reflections and complaints about the sociocultural tensions existing in the testimonies of REDE MOTIRÔ; (2) the role of professionals in the arts and design areas, proposing reflections, analyzes and formal constructions, denouncing the violation of human rights, the right to free cultural expression and the rights to truth and memory of members of cultural manifestations who ceded their testimonies to the project “MOTIRÔ – the festivities as testimony”.

Keywords

MOTIRÔ; human rights; popular culture; memory; resistance; arts and design; education.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
2. DIREITOS HUMANOS E O DIREITO À VERDADE E À MEMÓRIA	18
2.1. Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948	18
2.2. Direito à verdade e à memória	24
2.3. Lei de acesso à informação	28
3. CONTRACULTURA E ARTIVISMO	33
3.1. A contracultura e o espaço público	33
3.2. Produção artística contemporânea e resistência social	37
3.2.1. “Na vida não há normalidade, mas sim diversidade” – Uýra Sodoma	38
3.2.2. Escavando memórias subterrâneas – Yhuri Cruz	42
3.3. Isolamento social e resistência na cultura popular	46
4. MOTIRÔ – O FESTEJO COMO TESTEMUNHO	55
4.1. Motirô – O Festejo como Testemunho	56
4.1.1. Museu da Pessoa: a instituição e sua metodologia de curadoria	57
4.1.2. Sobre a parceria do Museu da Pessoa com o Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio	58
4.1.3. Tecnologia Social da Memória e o processo de coleta de testemunhos através de parcerias com instituições multiplicadoras de saberes e fazeres dos festejos populares	61
4.2. Festejos populares e a confluência de tensões históricas	66
4.2.1. Caretas do Acupe e Nego Fugido: raízes e a resistência cultural (Acupe)	67
4.2.2. Afoxé do Povo de Exú (Maceió)	73
4.3. Possíveis desdobramentos de pesquisa a partir das entrevistas	79
4.4. Processo criativo e resultado da pesquisa de campo com alunos da graduação	87
4.4.1. A voz do Bate-boleiro	88
4.4.2. Samba na Sombra	91
4.4.3. Sinestesia Carnavalesca	95
5. RESIDÊNCIA ARTÍSTICA COM CAPITÃO PREGUINHO	100
5.1. O Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia	100
5.2. O Festejo e os corpos dos congadeiros: O desenho da Resistência Sociocultural	107
5.3. Residência Artística com Capitão Preguinho	112
5.3.1. Narrativa Corporal: Ana Carolina Aragão	116
5.3.2. Narrativa Corporal: Instituto Onikoja	121
5.3.3. Narrativa Corporal: Rafa Barros	124
5.4. Dorothy Lenner e Claudinei Matias do Nascimento: Um encontro marcado entre gerações	126

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
8. ANEXO	142

1

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa integra-se ao projeto “MOTIRÔ – o festejo como testemunho”, uma parceria do Laboratório de Design de Histórias (Dhis) do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio com o Museu da Pessoa¹, sob a coordenação do Professor Nilton G. Gamba Junior. Com a proposta de um trabalho de pesquisa mais amplo, a pesquisa busca articular diversas universidades e instituições que possibilitaram a capilaridade do projeto, constituindo uma REDE MOTIRÔ, composta pelas seguintes instituições: Departamento de Artes & Design da PUC-Rio (DAD), Laboratório de Imagem e Som – PUC-Rio (LIS), Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design & Arte – PUC-Rio (LINDA), Núcleo de Arte Digital e Animação – PUC-Rio (N.A.D.A.), Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOHP), Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura – PUC-Rio (Nimesc), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Centro Universitário de Mineiros (Unifimes), LUDENS (Museu Nacional), NOHP Santa Cruz, Grupo Conexão G de Cidadania LGBT para Moradores de Favelas, Observatório de Favelas e Redes da Maré, Museu de Favela (MUF), Universidad Iberoamericana, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Politécnico do Cávado e Ave, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Asociación de Universidades Confiadas a la a Compañía de Jesús en América Latina (AUSJAL), Mascarados Afroiberoamericanos, Centro Interpretativo da Máscara Ibérica e Instituto Politécnico de Leiria.

Os festejos populares têm como traço predominante a dimensão presencial e coletiva, além da ocupação dos espaços públicos. Outros traços encontram-se não somente no âmbito do rito em si, mas em diversas fases de sua preparação: na

¹ “O Museu da Pessoa é um museu virtual e colaborativo de histórias de vida aberto à participação de toda pessoa. (...) Um espaço em que se pode contar histórias de vida, organizar as próprias coleções e conhecer histórias de pessoas de todas idades, raças, credos, profissões do Brasil. Fundado em 1991, o Museu da Pessoa acredita que contar, escutar, conhecer e preservar histórias de vida pode mudar seu jeito de ver o mundo.” Para visitar o Museu da Pessoa, acesse a página na internet: <https://museudapessoa.org/>

captação de recursos; na produção de artefatos; nos ensaios e na preparação do local. A sobrevivência destes ritos – para usar um termo defendido por Didi-Huberman ao falar de cultura popular em sua obra “A Sobrevivência dos Vagalumes” – depende de uma diversidade de fatores socioculturais que podem envolver demandas políticas, econômicas, legislativas e até sanitárias. A imagem do vaga-lume proposta por Pasolini, e que justifica o título da obra de Didi-Huberman, é usada para descrever a manifestação local e seu caráter popular e ritualístico. A metáfora aponta exatamente para essa dupla função das manifestações populares: ser um farol onde a força e o encantamento se dão pela potência de um tipo de luz que não se pretende única e massiva (como um holofote), mas com diversidade e delicadeza de fontes (como o grupo de insetos).

A proposta do projeto desenvolvido pelo Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio em parceria com o Museu da Pessoa é registrar e difundir depoimentos de artistas, organizadores, brincantes e comerciantes que trabalham nos ofícios envolvidos em todas as etapas de diversos ritos sagrados e profanos. MOTIRÔ² é um vocábulo tupi guarani que designa trabalhos grupais e ofícios coletivos - o que gerou o termo "mutirão". No projeto, a denominação tem a função de destacar nos festejos os seus ofícios e sua dimensão coletiva.

Esta pesquisa de doutorado tem como tema as resistências socioculturais presentes nas narrativas dos personagens entrevistados na REDE MOTIRÔ, sendo o objeto central da pesquisa o próprio acervo do Museu Pessoa que aloca todos os testemunhos. As tensões existentes entre as temáticas “profano x religioso”, “opressores x oprimidos”, “passado x presente”, que podem ser observadas nos testemunhos dos entrevistados do projeto MOTIRÔ, constantemente nos são reveladas nas entrevistas, apontando-nos os problemas socioculturais que os festejos devem enfrentar para resistir a questões como: intolerância religiosa, aceitação da diversidade social e a ausência de apoio de poderes públicos que poderia incentivar a preservação de uma memória cultural, parte da formação identitária de determinados grupos sociais.

Podemos, portanto, apontar dois fatores como questionamentos que norteiam e justificam o desenvolvimento desta pesquisa: a importância da área de

² Acervo de entrevistas do projeto “MOTIRÔ – O festejo como testemunho”, no site do Museu da Pessoa: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/colecao/motiro-o-festejo-como-testemunho-179820>

artes e design em atuar para disseminar reflexões e denúncias acerca das tensões socioculturais existentes nos testemunhos do MOTIRÔ; o papel dos profissionais das áreas de artes e design propondo reflexões, análises e construções formais, para denunciar a violação dos direitos humanos, do direito de livre expressão cultural e dos direitos à verdade e à memória dos integrantes das manifestações culturais que cederam seus depoimentos ao projeto.

Definimos como objetivo geral da presente pesquisa a materialização de testemunhos dos agentes culturais ligados aos festejos presentes no acervo do MOTIRÔ, através de trabalhos desenvolvidos no campo das artes e do design. Com base no acervo dos depoimentos dos entrevistados para o projeto, disponíveis para acesso público no Museu da Pessoa, serão produzidas análises teóricas, leituras imagéticas e formais de parte desse material. O objetivo é construir uma base metodológica sólida para o desenvolvimento de uma residência artística que terá como base o trabalho desenvolvido pelo Mestre de Congado da região das Vertentes em Minas Gerais – Claudinei Matias do Nascimento (Mestre Preguinho).

Para a construção da metodologia aplicada em campo, salientamos os principais tópicos abordados nesta tese, quais sejam: a apresentação de alguns pontos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, do Direito à memória e à verdade e a Lei nº 12.527, Lei de acesso à informação; e a análise dos movimentos de cultura e contracultura, buscando compreender a linguagem artística contemporânea e suas formas de denúncia. A abordagem teórica da criação artística através dos conceitos de “memória individual”, “memória coletiva”, “memória herdada” e “memória subterrânea”, a partir do diálogo entre as obras de Maurice Halbwachs e Michael Pollak; “Aura, Rastro e História” e “Materialismo Histórico”, a partir da obra de Walter Benjamin; “partilha do sensível”, a partir da obra de Jacques Rancière; “resistência dos vaga-lumes”, a partir do diálogo entre as obras de Pier Paolo Pasolini e Georges Didi-Huberman, nos ajuda a compreender a importância dos movimentos culturais como formadores de questões identitárias de determinados grupos sociais. Após apresentarmos a fundamentação teórica desta tese, apresentaremos o projeto “MOTIRÔ – O festejo como testemunho”, a metodologia criada para a coleta de testemunhos acerca dos festejos

populares, com a parceria do Museu da Pessoa com o Laboratório de Design de Histórias do departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

A meta a ser alcançada nesta pesquisa diz respeito aos resultados da produção de uma pesquisa de campo dividida em duas etapas:

- Pesquisa de Campo 1: Produção de artefatos de linguagem e comunicação visual tendo como base o acervo Motirô - Festejo como Testemunho, com alunos de graduação matriculados na disciplina "Linguagem e Comunicação Visual II" do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, ministrada pela professora Simone Formiga.
- Pesquisa de campo 2: Produção e registro de residência artística com o capitão do grupo de congado da Escrava Anastácia e de Nossa Senhora do Rosário (Tiradentes - MG), Claudinei Matias do Nascimento (Mestre Preguinho).

A abordagem metodológica desta pesquisa pode ser caracterizada como um tipo de pesquisa com intervenção e cocriação de diversos artistas. Esta modalidade se define por meio da produção de conhecimento compartilhado entre os agentes envolvidos, a saber: a pesquisadora, os entrevistados da Rede Motirô, artistas convidados e os alunos da graduação de Artes e Design, matriculados na disciplina de Linguagem e Comunicação Visual II. Nossa pesquisa de campo será dividida em duas etapas, sendo elas:

- **Pesquisa de Campo 1:** realizada com a participação dos alunos de graduação do Departamento de Artes e Design, matriculados na disciplina de Linguagem e Comunicação Visual II, cujo objetivo é produzir, junto aos alunos, trabalhos de linguagem e comunicação visual tendo como base os arquivos do Museu da Pessoa, especificamente, o acervo de testemunhas da Rede Motirô;
- **Pesquisa de campo 2:** baseada na criação de modos de produção e registro em uma residência artística com Capitão Preguinho do Congado da Escrava Anastácia e de Nossa Senhora do Rosário, em Tiradentes (MG), onde a pesquisadora, em parceria com outros pesquisadores do Laboratório de Design de Histórias (Dhis), coordena um trabalho documental e performático em coautoria com Claudinei Matias do Nascimento (Mestre Prego). Este trabalho com o capitão do congado de

Tiradentes conta com a atuação direta de diversas pessoas convidadas a registrar suas leituras do depoimento de Preguinho para o acervo da Rede Motirô, criando uma forma de traduzir o testemunho em linguagem corporal. As narrativas corporais ganham novas formas de leitura quando anexadas ao material documental, cujo desenvolvimento tivemos a oportunidade de acompanhar *in loco* durante os dois dias de cortejo com o Capitão Preguinho, acontecido na última semana de julho de 2021, na cidade de Tiradentes (MG).

A partir dos resultados obtidos na pesquisa de campo, desenvolveremos reflexões e análises detalhadas sobre os conceitos de “Resistência Cultural” e “Cultura de Massa x Cultura Popular”, criando uma linha de interlocução entre os resultados obtidos na construção dos artefatos multissensoriais desenvolvidos nas duas etapas, sendo: pesquisa de campo 1: direcionamento/orientação de alunos de graduação como criadores da residência artística tendo como base o acervo do projeto Motirô; e pesquisa de campo 2: residência artística de cocriação com o entrevistado, Claudinei Matias do Nascimento, do projeto Motirô.

Sendo assim, considerando os pontos citados anteriormente, traçamos a seguir a linha de desenvolvimento dos capítulos dessa tese.

No Capítulo 2 serão abordados os temas relacionados aos direitos humanos e ao direito à verdade e à memória, desde os antecedentes da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) ³, ressaltando-se a Lei nº 12.527⁴, Lei de Acesso à Informação e as consequências – o apagamento da História – do sancionamento da Lei apenas em 2011. Trazer a Declaração Universal para integrar a fundamentação teórica desta tese é reconhecer a urgência de buscarmos ferramentas que nos ajudem a reforçar a resistência cultural com base na educação, buscando repensar conceitos e romper com preconceitos enraizados na sociedade. Novos caminhos já trilhados no subcapítulo anterior buscam encorpar o debate, respaldado no “Direito à memória e à verdade”, de modo que a educação, como meio de naturalização de conhecimentos internalizados por gerações mais jovens, seja o fator-chave

³ Íntegra da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

⁴ Disponível na íntegra na página do governo: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/12527.htm

no combate ao obscurantismo. A criação da Lei de Acesso à Informação é mais um instrumento para a consolidação da democracia. A intenção da promulgação desta Lei foi a criação da possibilidade de uma participação popular mais ativa nas ações governamentais e, desta forma, a melhoria efetiva na gestão pública que influi diretamente em questões socioculturais.

Já no Capítulo 3, dissertaremos sobre o que é cultura e contracultura. Abordaremos também, através de obras de Uýra Sodoma e Yhuri Cruz, o percurso das artes visuais na manutenção de nossa memória histórica e no papel de resistência da cultura popular brasileira. Entrará em pauta, neste capítulo, como as artes visuais nos ajudam a compreender os conceitos “memória individual”, “memória coletiva”, “memória herdada” e “memória subterrânea”, a partir do diálogo entre as obras de Maurice Halbwachs e Michael Pollak. Na sequência, considerando o período de isolamento social, em consequência das recomendações sanitárias para a prevenção da COVID19, outro ponto a ser analisado neste capítulo diz respeito à importância e à potência que as manifestações culturais tiveram nesse contexto pandêmico. Portanto, baseando-se nos relatos de uma comunidade indígena que vive à beira do rio Tapajós e de produtores culturais das escolas de samba do Rio de Janeiro, buscaremos responder aos seguintes questionamentos: o que aconteceu com esses grupos sociais durante a pandemia? Como fazer a cultura resistir ao caos diante de um sistema de saúde enfraquecido pelo Estado?

No Capítulo 4, aprofundaremos questões relacionadas a ações coletivas e resistência cultural, apresentando o projeto de pesquisa “MOTIRÔ – O festejo como testemunho”, que, numa parceria entre o Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio (Dhis) e o Museu da Pessoa, foi pensado antes da pandemia como um acervo de testemunhos de agentes produtores de cultura popular. Para que este acervo ganhasse amplitude em diversidade cultural, foram projetadas diversas parcerias com núcleos de pesquisas de universidades espalhadas pelo Brasil que executariam as entrevistas in loco. Porém, com o advento da pandemia, o projeto teve que ser adaptado à nova realidade exigida pelo isolamento social. Também neste capítulo, apresentaremos a metodologia aplicada e os resultados de nossa primeira pesquisa de campo, desenvolvida no intuito de que os alunos de graduação da disciplina de Linguagem e Comunicação Visual II criassem

artefatos multissensoriais usando como base empírica os festejos apresentados no acervo do MOTIRÔ.

O Capítulo 5 é dedicado à segunda pesquisa de campo, a configuração de uma residência artística desenvolvida na cidade de Tiradentes (Minas Gerais) com a intenção de executar um trabalho no campo das artes e do design, em coparceria com o capitão do terno de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia, Claudinei Matias do Nascimento (Preguinho). Neste capítulo, numa criação metodológica multidisciplinar, iremos costurar os resultados criando um diálogo entre a produção artísticas e os conceitos de “Aura, Rastro e História” e “Materialismo Histórico”, de Walter Benjamin; “partilha do sensível”, de Jacques Rancière; “resistência dos vaga-lumes”, que surge a partir de reflexões de Georges Didi-Huberman acerca da obra de Pier Paolo Pasolini. E, na sequência, apresentaremos nossas conclusões (Capítulo 6) acerca dos resultados dos projetos de pesquisa de campo desta tese.

2

DIREITOS HUMANOS E O DIREITO À VERDADE E À MEMÓRIA

Este capítulo aborda os temas relacionados aos direitos humanos e ao direito à memória e à verdade, desde os antecedentes da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), ressaltando-se a Lei de Acesso à Informação e as consequências – o apagamento da História – do sancionamento da Lei apenas em 2011. Visando ao aprofundamento desta discussão, textos relacionados aos direitos humanos e ao direito à memória e à verdade são aqui apresentados, com o objetivo de refletir acerca da liberdade de expressão, tema tão em voga nos dias de hoje e, ao mesmo tempo, tão banalizado por uma parcela da sociedade. Deste modo, trazer para o debate informações sistematizadas contidas na Declaração Universal dos Direitos Humanos significa oferecer estratégias e instrumentos de ação para que os grupos sociais que integram o nosso patrimônio cultural e sofrem sistemáticas violações de seus direitos possam enfrentar, apoiados pela consciência política das leis e dos poderes constitucionais, a luta contra a violação dos direitos humanos em nossa sociedade.

2.1

Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948

1. **Direitos** (substantivo masculino plural e expressão): conjunto das regras e das leis que regulam e organizam a vida em sociedade; liberdades fundamentais garantidas por lei e que variam de sociedade para sociedade, opõem-se aos deveres, às obrigações que não estão sujeitas à liberdade individual.
2. **Humanos** (substantivo masculino plural e adjetivo): o mesmo que: sujeitos, homens, benevolentes, benignos, criaturas, entes, generosos, gentes, individualidades; que se refere à espécie humana, ao indivíduo dotado de inteligência e linguagem articulada.
(DICIO, 2023)⁵

⁵ Definições extraídas do site “Dicio” (página criada por uma equipe de lexicógrafos e linguistas que trabalham sob a ótica de que um dicionário não pode ser mais um fator de exclusão social), disponíveis em: <https://www.dicio.com.br/sobre.html>

Preâmbulo da Declaração Universal dos Direitos Humanos

Considerando que o reconhecimento da dignidade inerente a todos os membros da família humana e dos seus direitos iguais e inalienáveis constitui o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo;

Considerando que o desconhecimento e o desprezo dos direitos do Homem conduziram a atos de barbárie que revoltam a consciência da Humanidade e que o advento de um mundo em que os seres humanos sejam livres de falar e de crer, libertos do terror e da miséria, foi proclamado como a mais alta inspiração do Homem;

Considerando que é essencial a proteção dos direitos do Homem através de um regime de direito, para que o Homem não seja compelido, em supremo recurso, à revolta contra a tirania e a opressão;

Considerando que é essencial encorajar o desenvolvimento de relações amistosas entre as nações;

Considerando que, na Carta, os povos das Nações Unidas proclamam, de novo, a sua fé nos direitos fundamentais do Homem, na dignidade e no valor da pessoa humana, na igualdade de direitos dos homens e das mulheres e se declaram resolvidos a favorecer o progresso social e a instaurar melhores condições de vida dentro de uma liberdade mais ampla;

Considerando que os Estados membros se comprometeram a promover, em cooperação com a Organização das Nações Unidas, o respeito universal e efetivo dos direitos do Homem e das liberdades fundamentais;

Considerando que uma concepção comum destes direitos e liberdades é da mais alta importância para dar plena satisfação a tal compromisso:

A Assembleia Geral proclama a presente Declaração Universal dos Direitos Humanos como ideal comum a atingir por todos os povos e todas as nações, a fim de que todos os indivíduos e todos os órgãos da sociedade, tendo-a constantemente no espírito, se esforcem, pelo ensino e pela educação, por desenvolver o respeito desses direitos e liberdades e por promover, por medidas progressivas de ordem nacional e internacional, o seu reconhecimento e a sua aplicação universais e efetivos tanto entre as populações dos próprios Estados membros como entre as dos territórios colocados sob a sua jurisdição. (DUDH, 1948)

Iniciamos a pesquisa com o preâmbulo da própria Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) ⁶ para esclarecer de forma contundente a significância dos 30 artigos presentes neste documento elaborado por uma Assembleia da Organização das Nações Unidas (ONU)⁷ em 1945. No entanto, não temos a pretensão de explicar cada ponto da DUDH, mas reconhecer a urgência em elencar artigos específicos que comprovem tanto sua importância num âmbito

⁶ Íntegra da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

⁷ Organização das Nações Unidas, ou simplesmente Nações Unidas, é uma organização intergovernamental criada para promover a cooperação internacional, da qual o Brasil é membro desde 1947. Maiores informações na página da ONU-Brasil na web: <https://brasil.un.org/>

geral, universal, como no âmbito específico da presente pesquisa, cujo foco na cultura e na educação busca repensar conceitos e romper com preconceitos enraizados na sociedade. A escolha em enfatizar inicialmente a DUDH deve-se também ao fato de que toda manifestação cultural encontra respaldo jurídico nos artigos desenvolvidos pela Assembleia Geral da ONU de 1945. Como ressaltado na introdução desta tese, o trabalho de pesquisa que desenvolvemos e abordamos ao longo destas páginas é resultado de uma interlocução com o projeto da Rede Motirô (pesquisa desenvolvido pelo Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio – Dhis, em parceria com o Museu da Pessoa), material que aprofundaremos no quarto capítulo. Entendendo que os direitos à diversidade cultural estão salvaguardados pela ONU, destacamos três artigos da Declaração, os quais fundamentam o eixo temático da Rede Motirô, sendo eles:

Artigo 1

Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade.

Artigo 18

Todo ser humano tem direito à liberdade de pensamento, consciência e religião; esse direito inclui a liberdade de mudar de religião ou crença e a liberdade de manifestar essa religião ou crença pelo ensino, pela prática, pelo culto em público ou em particular.

Artigo 27

1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios.
2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor. (DUDH, 1948)

Assim, percorrendo os caminhos da história da DUDH, vemos que, em 1941, Roosevelt já afirmara a importância de um mundo baseado em quatro liberdades: de expressão, de religião, da vida ao abrigo da necessidade e de uma existência sem medo. Porém, em plena Segunda Guerra, essas dois últimos itens das quatro liberdades citadas foram reprimidas por Estados com interesses materiais que se sobrepunham às necessidades humanitárias.

A relação entre o “dever ser” das normas e o “ser” da realidade na qual incidem é sempre problemática, e mais ainda no sistema internacional, no qual o Poder, que torna o Direito realizável, está distribuído individual e desigualmente entre os seus protagonistas. No campo dos direitos humanos estas dificuldades se

agudizam, pois se trata de um tema que naturalmente esbarra nas tradicionais suscetibilidades das soberanias ao representar uma intrusiva ação no campo dos valores, ou seja, sobre as formas internas de conceber e organizar a vida coletiva. (LAFER, 2023)⁸

Em 1948, por conta das graves violações dos direitos humanos na Alemanha nazista, instaurou-se a Terceira Comissão da Assembleia Geral da ONU. A Assembleia buscava a validação universal dos direitos legais da humanidade com base na dignidade do ser humano, que deve se sobrepôr a qualquer valor tributário material.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos possui 30 artigos. É importante lembrar que o debate acerca da internacionalização dos direitos humanos surgiu através de reflexões sobre a doutrina moral de Kant, da qual destacamos que “o ser humano não tem preço, mas dignidade, e, por isso, é concebido como um fim em si mesmo não devendo ser tratado como meio, pois não tem equivalente”. A dinâmica de uma lei que opera como um sistema internacional pressupõe a promoção de relações amistosas entre nações. O futuro da História universal depende de unidade, continuidade e regularidade.

No plano jurídico, Kant discute, em Projeto da Paz Perpétua (1795), o direito público interno (*jus civitatis*⁹), o direito internacional público (*jus gentium*¹⁰) que rege as relações dos Estados entre si e ele agregando um direito cosmopolita, o *jus cosmopoliticum*¹¹. Este diria respeito aos seres humanos e aos Estados em suas relações de interdependência como cidadãos de um Estado universal da humanidade. (LAFER, 2023)¹²

Ou seja, a criação de uma lei que abrange todos os povos e nações deve ir além da definição de internacionalidade. E foi desta forma, baseado na definição kantiana de Estado Universal, que René Cassin (jurista francês, membro da comissão DUDH de 1948) defendeu que apenas uma Lei Universal, e não internacional, poderia ser qualificada como *jus cosmopoliticum*. O conceito de

⁸ Trecho retirado do artigo “A lógica das vítimas” <https://declaracao1948.com.br/declaracao-universal/historia-da-declaracao-por-celso-lafer/declaracao-universal-dos-direitos-humanos-19481/>

⁹ Direito Civil: É o conjunto de direitos e deveres de um indivíduo em relação à comunidade em que vive.

¹⁰ Direito das Gentes: são as normas de direito romano aplicáveis aos estrangeiros, tal lei permitia que estrangeiros se valessem de normas específicas que facilitavam as relações comerciais com outros povos.

¹¹ Direito Cosmopolítico: é a ideia racional de uma sociedade de paz entre povos e nações das quais podem ser estabelecidas relações recíprocas universais.

¹² Trecho retirado do artigo “A lógica das vítimas” <https://declaracao1948.com.br/declaracao-universal/historia-da-declaracao-por-celso-lafer/declaracao-universal-dos-direitos-humanos-19481/>

internacionalidade traz em si a noção de fronteiras entre os Estados, enquanto que a universalidade representa a unidade: o mundo composto por uma nação única. A universalidade é a garantia dos direitos humanos na sociedade internacional, tendo em vista a noção de federação de cidadãos e não de Estados. As responsabilidades não são atribuídas apenas aos Estados, mas, sobretudo, a cada órgão da sociedade. Por esta razão, o art.30 da DUDH estabelece que: “qualquer Estado, agrupamento ou indivíduo” não tem o direito “de se entregar a alguma atividade ou de praticar algum ato destinado a destruir os direitos e liberdades”.

Um dos pontos mais importantes da DUDH é a relevância do conhecimento, da promoção de uma educação que promova respeito, compreensão, tolerância e amizade entre raças, grupos religiosos e, sobretudo, entre todas as nações, em prol da manutenção da paz universal. Ou seja, a DUDH defende a pedagogia do pacifismo ativo, uma pedagogia que atua contra a ignorância a respeito da diversidade cultural mundial, para que, desta forma, se possa cercear a intolerância e o ódio entre povos e nações. Uma pedagogia que visa “atuar sobre os meios da convivência humana e sobre as instituições e as sociedades nas quais vivem os seres humanos, sem esquecer o papel de uma educação para a paz no esclarecimento dos fins da conduta humana.”¹³ (BOBBIO, 2003)

Outro ponto relevante da DUDH diz respeito a um plano que conta com a tutela internacional do direito a intervir contra ações totalitárias que privam as pessoas de seus direitos, tornando-as, portanto, descartáveis, sem valia. Todo ser humano tem direito a uma ordem jurídica que defende sua nacionalidade para que ninguém a perca de forma autoritária, preservando a unidade da família humana. Da mesma forma, toda pessoa, vítima de perseguição política-ideológica e/ou religiosa, deve ter o direito de procurar asilo em outros países (exceto as pessoas que comprovadamente ferem os princípios listados na DUDH). Em um decreto universal, para que todos possam ter direito a ter direitos em qualquer território do planeta, é preciso que se tenha em mais alta conta o combate à xenofobia, considerando que todo ser humano tem direito à liberdade espiritual e moral (art.18 e 19), direito à propriedade (art. 17), direito a trabalho com igual

¹³ Trecho retirado do artigo “A lógica das vítimas” <https://declaracao1948.com.br/declaracao-universal/historia-da-declaracao-por-celso-lafer/declaracao-universal-dos-direitos-humanos-19481/>

remuneração (art. 23), direito à educação (art.26), à expressão cultural, direito intelectual e de acesso à inovação (art.27), direito a recursos jurídicos contra atos que ferem a DUDH em qualquer país (art. 8), direito à segurança pessoal, à liberdade e à vida (art.3). Isto posto, chega-se aos quatro pilares em que se baseia a Declaração Universal: (1) direitos e liberdades de ordem pessoal – art. 3 a 11; (2) direitos das pessoas se relacionarem com os seus pares e com o mundo exterior – art. 12 a 17; (3) direito à liberdade espiritual e direitos políticos fundamentais – art.18 a 22; (4) direitos econômicos, sociais e culturais – art. 22 a 27. Estes quatro pilares são a sustentação dos artigos que finalizam a Declaração Universal – art. 28 a 30, reforçam os elos existentes entre o ser humano e a sociedade em que habita, conforme nos diz Cassin: “(i) a necessidade de uma ordem social e internacional no âmbito da qual os direitos e liberdades da pessoa possam ter pleno efeito; (ii) os deveres para com a comunidade na qual o desenvolvimento da pessoa é possível e (iii) a obrigação do Estado, grupos ou pessoas de não praticarem atos contrários ao estipulado na Declaração” (CASSIN,1951)¹⁴.

Enfim, são notórios os esforços na defesa dos direitos da família humana, porém também fica evidente que, sem a disseminação dos pressupostos da DUDH através da educação e dos meios de comunicação internacionais, continuaremos a descumprir os artigos declarados nesta legislação universal e, para que isso aconteça, precisamos de políticas públicas, de ações dos Estados que incentivem esse conhecimento..

É neste sentido, por via da produção de comunicação e da linguagem visual, que iremos tratar do bem imaterial de nossa sociedade: o direito do indivíduo e do coletivo de manifestar conhecimentos históricos através da diversidade cultural popular brasileira.

¹⁴ CASSIN, 1951, p. 277-279; AGI, 1998, p. 219-267.

2.2

Direito à verdade e à memória¹⁵

1. **Verdade** (substantivo feminino): que está em conformidade com os fatos ou com a realidade; Circunstância, objeto ou fato real; realidade; relação de semelhança, conformação, adaptação ou harmonia que se pode estabelecer, através de um ponto de vista ou de um discurso, entre aquilo que é subjetivo ao intelecto e aquilo que acontece numa realidade mais concreta.
2. **Memória** (substantivo feminino): faculdade de reter ideias, sensações, impressões, adquiridas anteriormente; Efeito da faculdade de lembrar; lembrança; recordação que a posteridade guarda; relato feito escrita ou oralmente sobre uma situação; narração; documento com o qual alguém expõe a sua defesa ou pedido a ser anexado aos autos.
(DICIO; 2023)

Abrindo novas vias nos caminhos já trilhados no subcapítulo anterior, buscando encorpar o debate, buscaremos respaldo no “Direito à memória e à verdade” para que a educação, como meio de naturalização de conhecimentos internalizados por gerações mais jovens, seja o fator-chave no combate ao obscurantismo. Nos últimos tempos, vem crescendo o movimento emergencial de resgate da memória para combater o autoritarismo vigente em diversas partes do mundo. A máxima “lembrar sempre para não esquecer jamais” vem ganhado cada vez mais espaço entre os grupos sociais que, com o advento da internet, ocupam os meios de comunicação de massa, colaborando, desta forma, com a pressão por políticas públicas que resgatem os capítulos soturnos da História que não devem ser esquecidos. Como uma onda que movimenta o mundo, cada vez mais se faz necessário resgatar a memória de acontecimentos históricos que moldam as sociedades em busca do reconhecimento de sua diversidade étnica-cultural. Cada vez mais, nota-se uma incansável luta por espaço para as liberdades culturais de grupos sociais historicamente oprimidos, uma busca por reconhecimento das raízes e resgate dos patrimônios materiais e imateriais que comprovam a exploração e a opressão cultural dos povos. Esta luta, que caminha em passos lentos, ganha força com o reconhecimento de que todos temos direito à memória e à verdade. A lentidão desse processo contra a ignorância dos fatos históricos se deve à relação direta entre interesses de Estado, políticas públicas e poder sobre as

¹⁵ Maiores informações sobre o “Direito à memória e à verdade” disponível no banco de dados da Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República:
<http://www.dhnet.org.br/pndh/6memoria/index.htm#diretriz23>

minorias. Infelizmente, esta tríade é o obstáculo irrefutável quando se trata de memória e verdade sobre fatos históricos.

Porém, a resistência de movimentos de defesa dos patrimônios culturais materiais e imateriais ganhou respaldo legal na Constituição Federal Brasileira de 1988, haja vista os artigos 215¹⁶ e 216¹⁷, que defendem que:

ART. 215 O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

- I. defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)
- II. produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)
- III. formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)
- IV. democratização do acesso aos bens de cultura; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)
- V. valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

ART. 216 Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I. as formas de expressão;
- II. os modos de criar, fazer e viver;
- III. as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV. as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V. os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

¹⁶ Íntegra do Artigo 215 da Constituição Federal, disponível em:
<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10647933/artigo-215-da-constituicao-federal-de-1988>

¹⁷ Íntegra do Artigo 216 da Constituição Federal, disponível em:
<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10647933/artigo-216-da-constituicao-federal-de-1988>

Mas há relação entre direito à memória e à verdade e direitos culturais? Sim, uma relação estreita. Os direitos culturais defendem a preservação da memória através das manifestações sociais que precisam de incentivos à produção cultural, acesso à cultura e ao direito à memória histórica.

O **direito de produção** cultural parte do pressuposto de que todos os homens produzem cultura. Todos somos, direta ou indiretamente, produtores de cultura. É o direito que todo cidadão tem de exprimir sua criatividade ao produzir cultura. O **direito de acesso à cultura** pressupõe a garantia de que, além de produzir cultura, todo indivíduo deve ter acesso aos bens culturais produzidos por essa mesma sociedade. Trata-se da democratização dos bens culturais ao conjunto da população. E, finalmente, o **direito à memória histórica** como parte dessa concepção de Cidadania Cultural, segundo o qual todos os homens têm o direito de ter acesso aos bens materiais e imateriais que representem o seu passado, à sua tradição e à sua História. (FERNANDES, 2023)¹⁸

A diversidade cultural é fonte primordial do direito à memória e a verdade, sendo um dos princípios para a construção de uma memória plural que combata todo e qualquer tipo de preconceito enraizado nas sociedades que sofrem processos civilizatórios constantes e que, em sua maioria, foram sociedades colonizadas, tolhidas de exercerem suas religiões e manifestações culturais nos períodos de colonização.

José Ricardo Oirá Fernandes, em seu texto “O direito à memória: análise dos princípios constitucionais da política de patrimônio cultural do Brasil (1988-2010)”, destacou cinco pontos contidos nas emendas da Constituição Federal de 1988 (datadas entre os anos de 2003 e 2010), que colaboram com a defesa do direito a memória e a verdade e difusão de conhecimento para a preservação de nosso patrimônio cultural:

1. **A proteção do poder público em relação as diferentes etnias:** O Poder Público, em suas diferentes instâncias e esferas (federal, estadual e municipal) tem a obrigação constitucional de proteger, promover e valorizar os bens e valores culturais dos diferentes segmentos étnicos que compõem a sociedade brasileira: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.” (Art. 215 §1o);
2. **A incorporação de datas no calendário cívico-nacional:** A instituição de datas cívicas e efemérides históricas das diferentes matrizes étnicas são elementos fundamentais para a construção de uma identidade nacional que se pretende plural, democrática e cidadã: “A lei disporá sobre a fixação de datas

¹⁸ Do artigo da série “Palestras – Políticas Culturais”, publicado no site da Casa Rui Barbosa, disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_JoseRicardoFernandes_O_direito_a_memoria.pdf

comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.” (art. 215 § 2o);

3. **Ensino de História do Brasil:** Não há no mundo país que não promova o ensino da História Pátria como instrumento de afirmação de sua identidade nacional e de pertencimento dos seus cidadãos. Assim, o art. 242, § 1o da CF, determina que “O ensino de História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro”. Por conta da reivindicação do movimento negro organizado, foi sancionada, no início da gestão do primeiro governo Lula (2003-2006), a Lei n. 10.639, de 2003, que altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (LDB), 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;
4. **Segmento afro-brasileiro:** Em relação especificamente ao segmento afro-brasileiro, podemos citar a decisão do Poder Público em tomba todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos, conforme estabelece o art. 216, § 5o. Com esse dispositivo constitucional, o legislador abriu uma exceção e criou uma nova modalidade de tombamento pela via legislativa, pois o tombamento, pela legislação que lhe é específica (Decreto-Lei n. 25/37), é ato administrativo do Poder Executivo que declara o valor histórico-cultural de um determinado bem material. No art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, o legislador constituinte teve a sensibilidade histórica de reconhecer a importância dos quilombos e quilombolas na formação de nossa identidade cultural ao estabelecer que: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir os títulos respectivos.” A Lei n. 12.288, de 2010, mais conhecida como “Estatuto da Igualdade Racial”, reforçou o princípio constitucional da diversidade cultural, ao remeter ao Poder Público a garantia do “reconhecimento das sociedades negras, clubes e outras formas de manifestação coletiva da população negra, com trajetória histórica comprovada, como patrimônio histórico e cultural, nos termos dos arts. 215 e 216 da Constituição Federal” (art. 17). Importante também destacar que essa Lei instituiu, no seu art. 20, o registro da Capoeira como bem imaterial integrante do Patrimônio Cultural brasileiro e reconheceu o samba como importante manifestação artística, devendo o Poder Público incentivar “a celebração das personalidades e das datas comemorativas relacionadas à trajetória do samba e de outras manifestações culturais de matriz africana, bem como sua comemoração nas instituições de ensino públicas e privadas” (art. 19);
5. **As comunidades indígenas:** Os índios também têm seu lugar na atual Constituição brasileira, através de capítulo específico, e a demonstração por parte do legislador da necessidade de se preservar essa cultura milenar: “São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens” (art. 231, caput). Às comunidades indígenas remanescentes são-lhes assegurada a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem, conforme estatui o art. 210 § 2o da Constituição, reforçado pelo art. 78 da LDB que estabelece, entre outros, que a educação indígena ficará a cargo da União, em colaboração com as agências federais de fomento

à cultura e de assistência aos índios, devendo desenvolver programas integrados de ensino e pesquisa, para oferta de educação escolar bilíngue e intercultural aos povos indígenas. Na promoção dessa modalidade de educação, deve-se ter em mente que um de seus objetivos é “proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas: a reafirmação de suas identidades étnicas; a valorização de suas línguas e ciências” (art. 78, I da LDB).

O fato é que, sem a defesa à memória e à verdade, nenhuma das emendas citadas anteriormente seriam possíveis. E, sem a resistência cultural de determinados segmentos sociais, a verdade contida nas histórias de vida dos povos oprimidos desapareceria. Neste sentido, torna-se urgente a defesa de políticas públicas em defesa de uma educação que faça justiça à pluralidade da nossa riqueza cultural, levando em consideração o reconhecimento de sua ancestralidade. Estar ao lado da história dos povos originários é combater a demanda dos opressores que, lamentavelmente, têm mantido seu domínio em espaços importantes de decisão política. Nosso dever, perante a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, é lutar pelo direito à educação de qualidade, consciente de nossa responsabilidade no combate às políticas autoritárias e discriminatórias que, ao longo da nossa história, têm favorecido o aumento da opressão e da desigualdade social em nosso país.

2.3

Lei de acesso à informação

1. **Acesso** (substantivo masculino): capacidade ou aptidão para obter algo relativamente difícil; ação ou oportunidade de entrar ou de sair; chegada ou entrada; porto de difícil acesso; capacidade para se conectar à Internet através de um computador.
2. **Informação** (substantivo feminino): reunião dos conhecimentos, dos dados sobre um assunto ou pessoa; o que se torna público através dos meios de comunicação ou por meio de publicidade; esclarecimento sobre o funcionamento de algo; ação ou efeito de informar ou de se informar; reunião dos dados que, colocados num computador, são processados, dando resultados para um determinado projeto.
(DICIO; 2023)

A Lei nº 12.527¹⁹, Lei de Acesso à Informação, menciona que qualquer cidadão deve ter acesso às informações públicas relacionadas aos três Poderes: Executivo, Legislativo e Judiciário, nas esferas federal, estadual e municipal.

¹⁹ disponível na íntegra na página do governo: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/12527.htm

A criação desta Lei, em novembro de 2011, é mais um instrumento para a consolidação da democracia, com o qual o povo pode participar mais ativamente em cobranças de ações governamentais, conforme descritos nos artigos 3º e 4º:

Art. 3º Os procedimentos previstos nesta Lei destinam-se a assegurar o direito fundamental de acesso à informação e devem ser executados em conformidade com os princípios básicos da administração pública e com as seguintes diretrizes:

- I. observância da publicidade como preceito geral e do sigilo como exceção;
- II. divulgação de informações de interesse público, independentemente de solicitações;
- III. utilização de meios de comunicação viabilizados pela tecnologia da informação;
- IV. fomento ao desenvolvimento da cultura de transparência na administração pública;
- V. desenvolvimento do controle social da administração pública.

Art. 4º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

- I. informação: dados, processados ou não, que podem ser utilizados para produção e transmissão de conhecimento, contidos em qualquer meio, suporte ou formato;
- II. documento: unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato;
- III. informação sigilosa: aquela submetida temporariamente à restrição de acesso público em razão de sua imprescindibilidade para a segurança da sociedade e do Estado;
- IV. informação pessoal: aquela relacionada à pessoa natural identificada ou identificável;
- V. tratamento da informação: conjunto de ações referentes à produção, recepção, classificação, utilização, acesso, reprodução, transporte, transmissão, distribuição, arquivamento, armazenamento, eliminação, avaliação, destinação ou controle da informação;
- VI. disponibilidade: qualidade da informação que pode ser conhecida e utilizada por indivíduos, equipamentos ou sistemas autorizados;
- VII. autenticidade: qualidade da informação que tenha sido produzida, expedida, recebida ou modificada por determinado indivíduo, equipamento ou sistema;
- VIII. integridade: qualidade da informação não modificada, inclusive quanto à origem, trânsito e destino;
- IX. primariedade: qualidade da informação coletada na fonte, com o máximo de detalhamento possível, sem modificações.

O artigo 5º conclui que, assim como um direito de qualquer pessoa acessar informações produzidas por órgãos e entidades públicas, é um dever do Estado a garantia de “acesso à informação, que será franqueada, mediante

procedimentos objetivos e ágeis, de forma transparente, clara e em linguagem de fácil compreensão”.

A intenção da promulgação desta Lei foi a criação da possibilidade de uma participação popular mais ativa nas ações governamentais e, desta forma, a melhoria efetiva na gestão pública.

Conforme esta Lei, podemos entender como “informação” os “...dados, processados ou não, que podem ser utilizados para produção e transmissão de conhecimento, contidos em qualquer meio, suporte ou formato.” Ou seja, informação é qualquer dado produzido e registrado, não importando a mídia utilizada na veiculação, podendo ser, por exemplo, arquivos digitais, papéis, filmes e áudios.

O mecanismo de acesso à informação pode ser descrito com o seguinte gráfico:



Fonte: Material didático do treinamento oferecido pela Controladoria Geral da União (CGU) aos servidores do Serviço de Informação ao Cidadão (SICs)²⁰

Um dos princípios da Lei de Acesso à Informação indica que todo o processo deve seguir os princípios básicos da administração pública que dizem respeito à legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência. Desta forma, os meios de comunicação, viabilizados pela tecnologia da informação, tanto estão a serviço da facilidade de acesso como da publicidade máxima de seu conteúdo. Este dispositivo obriga que os órgãos e federações responsáveis atuem

²⁰ Íntegra do material disponível em: <https://ufla.br/acessoainformacao/servico-de-informacao-ao-cidadao-sic/entenda-a-lai-lei-de-acesso-a-informacao>

sob um escopo onde a transparência ativa depende da publicação de qualquer informação, sendo exceção aquelas que ameacem a segurança nacional.

Com isso, concluímos que a Lei de Acesso à Informação nada mais é que o funcionamento amplo da tríade: (1) divulgação máxima: que implica ter o maior número de informações das três esferas de poder da democracia nacional e maior acesso dos cidadãos a essas informações; (2) publicação obrigatória: os órgãos públicos devem manter ativos os meios de comunicação e não somente quando solicitados; (3) governabilidade aberta: os órgãos públicos devem promover ações de abertura do governo para incentivar a governabilidade com a participação ativa da sociedade.

Como exemplo da importância da implementação da Lei de Acesso à Informação, temos as ações da sociedade civil que cobram respostas para as provas irrefutáveis das graves violações dos direitos humanos ao longo dos 21 anos de ditadura no Brasil.

O Centro de Referência de Lutas Políticas no Brasil criou o projeto “Memórias Reveladas” que só pôde ser divulgado ao grande público em 2011, após a institucionalização do projeto pela Casa Civil da Presidência da República.

O objetivo da iniciativa foi colocar à disposição de todas as pessoas os documentos coletados como provas de ações criminosas do Estado e das lutas de resistência à ditadura militar nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

Em 2005, foi regulamentada a transferência para o Arquivo Nacional dos acervos dos extintos Conselho de Segurança Nacional, Comissão Geral de Investigações e Serviço Nacional de Informação, até então sob custódia da Agência Brasileira de Inteligência (Abin). Em 2011, seis anos após a criação desse centro de referência, foi instaurada a Lei 12.527, que estabelece não apenas ao Poder Público, mas, sobretudo, à nação, o “Direito à Informação”²¹. A implementação desta Lei possibilitou ao governo a cobrança de documentos ainda confidenciais em diversos estados brasileiros. No ano seguinte, 2012, foi criada a Lei 12.528, que regulamenta a formação da Comissão Nacional da Verdade, no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. A liberação dos documentos levantados pelo importante trabalho dessa Comissão possibilitou o andamento de muitos processos emperrados por falta de provas legais de algumas acusações.

²¹A Lei de Acesso a Informação, nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, está disponível, na íntegra, em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm

Todos os documentos foram digitalizados e estão disponíveis para consulta no site “www.memoriasreveladas.gov.br”. A liberação ao grande público do que se revela em cada arquivo trata de fazer valer o direito à verdade e à memória, o que só foi possível por conta da implementação da Lei de Acesso à Informação.

Apresentar questões importantes acerca do que são os direitos humanos defendidos pela Declaração Universal, elencar alguns artigos deste documento e entrecruzá-los com o Direito à Memória e a Verdade nos permite compreender a importância deste conhecimento para fomentar ações no âmbito das políticas públicas. Reconhecer e defender a nossa diversidade cultural e buscar o respaldo legal na Lei de Acesso à Informação foram os primeiros passos adotados nesta pesquisa para compreender e propor estratégias de articulação entre a área de “Artes e Design” e a Educação. Com base neste conhecimento, a intenção é mostrar, no próximo capítulo, como a *contracultura e o ativismo* podem atuar juntos nos espaços educacionais para colaborar com o trabalho de conscientização política de jovens e adultos, fortalecendo os focos de resistência cultural que já existem em nossa sociedade.

3

CONTRACULTURA E ARTIVISMO

Neste capítulo abordaremos o surgimento dos movimentos contraculturais, analisando a sua atuação através da ressignificação do que é de fato o “Espaço Público” na atualidade. Abordaremos também o percurso das artes visuais na manutenção de nossa memória histórica e no papel de resistência da cultura popular brasileira. Na sequência, considerando o período de isolamento social, em consequência das recomendações sanitárias para a prevenção da COVID19, um outro ponto a ser analisado neste capítulo diz respeito à importância e à potência que as manifestações culturais tiveram, nesse contexto, em todas as regiões do Brasil. No cenário provocado pela pandemia, a questão da resistência dos agentes produtores da cultura popular e as soluções encontradas no enfrentamento às adversidades no interior das comunidades merecem destaque.

3.1

A contracultura e o espaço público

1. **Contracultura** (substantivo feminino): uma cultura com valores e costumes colidentes com os da sociedade estabelecida.
2. **Espaço** (substantivo masculino): região localizada além do sistema solar e atmosfera terrestre; extensão dos ares; o universo; a imensidade; extensão limitada; lugar; área de conhecimento (ex: espaço literário); intervalo de tempo; intervalo entre um ponto e outro; área de conhecimento (ex: espaço literário).
3. **Público** (substantivo masculino e adjetivo): que se refere ao povo em geral; interesse público; o que não é particular; conhecido por todos; local em que todos podem comparecer; o que não se realiza em segredo; qualquer pessoa.
(DÍCIO, 2023)

Abrindo este subcapítulo, buscaremos decodificar a “cultura”, sem atribuição de valores a respeito do que é bom ou ruim. A intenção é podermos abrir caminhos para um debate acerca do que é contracultura e a importância de observamos o ciclo deste movimento social. Raymond Williams, na obra “Recursos da esperança. – Cultura, Democracia e Socialismo”, defende que não existe nada de extraordinário na cultura. Se atentarmos para a etimologia dessa palavra, chegaremos à ideia de cultura das coisas, como, por exemplo, agricultura. Neste sentido, cultura, enquanto produção humana, é tudo o que é produzido no

espaço vivido pelas pessoas, algo intrínseco à realidade humana. Porém, quando se abrange o campo epistemológico, a palavra cultura está ligada tanto à infraestrutura, à forma como produzimos a vida, como ligada à superestrutura, ou seja, à forma como atribuímos significados e sentidos à vida.

Analisando a cultura por este prisma, deparamo-nos com as mudanças nos sistemas de leis, já que os modos de produção mudam com o tempo. Questões como “De quem são as vozes dotadas de saberes e de quem serão as vozes ouvidas ou silenciadas? Que corpos importam e quais seriam descartáveis?” são enunciados que mudam constantemente com o tempo, pois as formas de atribuição de significados e sentidos da vida mudam conforme a evolução dos meios de produção. E, neste sentido, o debate acerca dos direitos humanos se fortalece diante do desequilíbrio entre a infraestrutura e a superestrutura. Quando o artigo 27 da DUDH nos diz que “Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”, é impossível não pensar nas lutas sociais sem considerar a herança cultural. Assim, cultura é o campo que liga a História à ideia de consciência de classe.

Sem a cultura, ficamos sem acesso a valores e significados de nossa História. Por isso, para os integrantes da Assembleia da ONU, a Declaração Universal dos Direitos Humanos deve levar em mais alta conta o direito à educação (artigo 26), porque é através da transmissão de conhecimento que podemos entender a diversidade cultural e a importância que esta diversidade tem no processo civilizatório e evolutivo das relações humanas. As atividades culturais são meios de produção que atuam diretamente nas classes sociais, e as classes remodelam suas atividades culturais a partir de suas experiências de vida. A cultura é formada por todas as mudanças produzidas pelas pessoas, por tudo o que acontece quando a atividade popular ganha sentido e pertencimento nas diversas esferas sociais.

Pensar em cultura como algo artístico e elitizado é ignorar a vida como um todo, é pensar em minorias privilegiadas que puderam escolher a que sorte de arte iria se dedicar porque tiveram acesso à educação e a bens materiais que as colocaram neste patamar. É por isso que, muitas vezes, os artistas são confundidos como porta-vozes da cultura do povo.

A produção artística pode denunciar abusos contra a sociedade, o preconceito a manifestações culturais e religiosas, racismo, etc., mas não devemos confundir a obra de arte com a cultura em si. Desta forma, entendemos que de fato a cultura é algo “comum” e não tem nada de “extraordinário”; entretanto, quando falamos em “contracultura”, já abrimos caminho para uma melhor compreensão de que se trata de uma “cultura com valores colidentes com os da sociedade estabelecida”.

O termo “contracultura” surgiu nos anos 60 na América do Norte, com o movimento *hippie*, quando os jovens se revoltaram contra o sistema hegemônico durante a Guerra Fria, e o mundo vivenciava a polarização política entre os blocos capitalista e socialista. A cultura capitalista sempre foi baseada na lei de consumo, mas, ao mesmo tempo e de forma contraditória, vende a imagem de liberdade de escolha e liberdade de expressão. Para ser agraciado com os “benefícios” do capitalismo, é preciso seguir as regras institucionais que, à época, se limitava à constituição de uma família de bons costumes e com poder de consumo. Para a juventude *hippie*, essa liberdade que defende a constituição de uma sociedade formada por “homens de bem” os impedia de se expressar livremente, em que, além de estimular a economia através do consumo desenfreado, a mulher era vista como uma peça secundária neste quebra-cabeças, devendo se contentar em ser apenas mãe, dona de casa e boa esposa. É neste momento que surge o feminismo como um movimento também contracultural. Questionar e negar a cultura hegemônica, contrariar os padrões dominantes na sociedade, isso é contracultura.

Porém este movimento é cíclico, e não pretendemos dissertar sobre méritos ou fazer juízo de valor a respeito destas alternâncias. Observar este movimento como uma ferramenta social que determina a hegemonia política e cultural é nosso objetivo. Se tomarmos como exemplo o ciclo político que vivemos desde o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff até os dias de hoje, iremos identificar pelo menos três momentos em que a sociedade se dividiu em grupos contraculturais, observando-se a política não de forma hegemônica.

Recordando por alto os últimos acontecimentos históricos no Brasil, podemos observar esta sequência de movimentos contraculturais da seguinte forma: num primeiro momento, temos as jornadas de junho de 2013, quando jovens vão para as ruas protestar contra o aumento das passagens do transporte público (chamado de movimento Passe-livre); depois, descontentes com o resultado das eleições de 2014, aproveitando a “onda de manifestações

populares”, a direita e a extrema direita se organizam para ocupar as ruas contra o governo do PT (marcadas como manifestações Verde-Amarelo e manifestações do Pato da FIESP). Desta forma vemos claramente a formação de uma crise hegemônica que culminou no processo de impedimento de governar da então presidente Dilma Rousseff em 2016. A seguir, vivemos a ascensão do fascismo no Brasil que resulta na eleição de Jair Messias Bolsonaro à presidência da República. Seu governo foi marcado por inúmeras irregularidades, mas com o advento da COVID19, quando a recomendação da Organização Mundial da Saúde era o isolamento social, o então presidente liderou uma onda negacionista, baseada em *fakenews*, que resultou em centenas de milhares de mortos pelo vírus. A crise no Sistema Único de Saúde, o atraso para liberação das vacinas e o estímulo para que a população ignorasse o vírus por conta das falsas informações disseminadas pelo próprio Estado acabaram por produzir mais um ciclo contracultural. Este momento é marcado por manifestações populares, por painéis nas janelas das casas, pela ocupação das redes sociais com denúncias e homenagens aos profissionais da saúde que atuavam na linha de frente dentro dos hospitais. Todos estes episódios configuram-se movimentos contraculturais que moldaram, e continuam moldando, os rumos de nossa história.

Isto posto, um ponto importante a se observar nos movimentos contraculturais é a ocupação do espaço público pelas manifestações de rua e, ganhando cada vez mais força, o embate virtual ampliado pelas redes sociais. Atualmente, presenciamos a luta dos poderes legislativos, judiciário e executivo contra a ocultação de dados e a disseminação de *fakenews*. No espaço público virtual, qualquer sorte de informação pode ser suprimida ou criada, podendo se alastrar de forma exponencial a desinformação, cabendo aos poderes do Estado determinar regras e punições para a circulação das informações, da mesma forma que existem regras e punições para o convívio em espaços públicos físicos.

Este debate acerca do que é cultura, contracultura e espaço público visa analisar graficamente e argumentar conceitualmente a construção de artefatos multissensoriais como ferramenta de disseminação da cultura popular de nossos povos originários, em oposição à barbárie, ao preconceito religioso e cultural e ao racismo. Neste sentido, iremos apresentar, no próximo subcapítulo, as obras de Uýra Sodoma e Yhuri Cruz, como referências empíricas fundamentais para o debate em pauta. Apontaremos, na sequência, a forma como a pandemia de

COVID19 afetou as manifestações culturais populares brasileiras e como os agentes produtores destas manifestações atuaram durante o período de confinamento. Ressaltamos neste capítulo a constante transformação do espaço público em espaço de debate e interatividade com a sociedade, o que sempre acompanhará as reviravoltas culturais a que somos submetidos nos ciclos contraculturais. Afinal, como foi dito no início deste subcapítulo: “cultura, enquanto produção humana, é tudo que é produzido no espaço”.

3.2

Produção artística contemporânea e resistência social

1. **Produção** (substantivo feminino): quantidade de coisas que se produz; resultado de algum processo humano, da natureza ou artificial; reunião das etapas pelas quais passa um produto ou serviço até ser disponibilizado ao consumo; primeiro estágio de uma série de processos econômicos que levam bens e serviços às pessoas.
2. **Contemporânea** (substantivo feminino e adjetivo): ocorrência que se dá na época ou no tempo atual; que começou juntamente com; que teve o início numa época idêntica a (ex: prefiro autoras contemporâneas); algo ou alguém que participa de uma mesma época; quem faz parte do tempo atual.
3. **Resistência** (substantivo feminino): ação ou efeito de resistir, de não ceder nem sucumbir; recusa de submissão à vontade de outrem; oposição (ex: o projeto foi aprovado apesar da resistência de alguns); tendência para suportar dificuldades, como doenças, fome, grandes esforços; qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo; força que se opõe ao movimento.
4. **Social** (adjetivo de dois gêneros, substantivo feminino plural e substantivo masculino): que diz respeito à sociedade e aos cidadãos que dela fazem parte: política social; refere-se ao lugar que as pessoas ocupam numa sociedade: posição social; coletivo, que pertence a um grande número de pessoas; que se refere ao povo, normalmente, aos mais desfavorecidos. (DICIO, 2023)

No campo das ciências humanas, está claro que a teoria nos ajuda a enxergar as coisas que estão no mundo por diversos ângulos, a não ignorarmos determinados fatos e fatores que nos ajudam a perceber a experiência de realidade em nossas vidas. Por isso precisamos nos instrumentalizar cada vez mais, utilizando novas ferramentas que ajudem a decodificar a realidade e a mediar esta experiência. Neste sentido, a arte é mais uma ferramenta nesse processo. Então, para dar andamento a esta pesquisa e dissertarmos sobre a produção artística contemporânea, tendo por base a representação da resistência sociocultural e a defesa da diversidade, precisamos entender os conceitos de “memória herdada” e

“memória subterrânea” e o porquê de estarem intrinsicamente relacionados à resistência sociocultural.

Neste próximo subcapítulo iremos, em um primeiro momento, nos debruçar sobre as obras de Uýra Sodoma e Yhuri Cruz, partindo de suas biografias e analisando os meios de produção, de materialização da memória e a comunicação sobre temas importantes que fazem parte do soturno projeto de apagamento de nossa História. Na sequência, iremos aprofundar o debate sobre as atividades socioculturais, buscando entender como as manifestações de nossa cultura popular são imprescindíveis para a identidade do povo brasileiro, no que diz respeito à resistência cultural, contra o revisionismo histórico. Também é preciso ressaltar a forma como os agentes produtores dessas manifestações culturais atuaram neste período da pandemia e isolamento social, evitando-se o contágio com o vírus da COVID19.

3.2.1

“Na vida não há normalidade, mas sim diversidade”, Uýra Sodoma

Uýra Sodoma é uma indígena trans, uma *drag*-entidade amazônica, artista visual, arte educadora, pesquisadora, formada em biologia. Após sofrer uma agressão homofóbica, Emerson Mundukuru, que se define como uma pessoa de dois espíritos por ser trans, criou a persona *drag* Uýra Sodoma e a definiu como “Árvore que Anda”. Através de fotoperformances e performances, seu corpo é a superfície das diversas possibilidades de narrativas da natureza, de encantarias, dos povos originários e dos atravessamentos existentes na paisagem floresta-cidade. Nascida em Pará, Uýra atualmente mora na periferia de Manaus, local onde sua motivação artística é afluída no pensar as matas, os povos e materializar o “indizível” pela população, os interditos históricos, as memórias subterrâneas que precisam emergir. O interesse criativo tem seu foco tanto em “sistemas-vivos e suas violações”, quanto na diversidade, dissidência, funcionamento e adaptação desses sistemas.

Folhas, conchas, frutos, ossos, raízes, flores, espinhos e sementes são extraídos da Floresta Amazônica e aplicados no corpo do biólogo paraense: “Uýra floresceu ao mundo e nunca mais baixei a cabeça às agressões. Pelo contrário, busco desarmá-las pela autoafirmação de *‘SIM, EU SOU!’*. Uýra é um grito em carne de bicha e planta. Uma árvore que anda”, define. (KER, 2018)²²

Na fotoperformance “Mil [quase] Mortos – Caos”, Uýra se refere aos mais de mil igarapés que passam por Manaus e que, por conta da falta de atuação do poder público no que diz respeito ao saneamento básico e educação na região norte do país, todos os anos aumentam os casos graves de leptospirose, hepatite, diarreias e doenças dermatológicas. A intenção desta obra é denunciar o descaso com a população. Olhar para a contaminação dos igarapés, fazendo com que se perceba o sufocamento, a degradação, a morte, fazendo com que se perceba a parcela de culpa do Estado que ignora as vidas da Comunidade Cachoeira Grande (Manaus, AM) ali presentes, morando em palafitas construídas sob o caos.



Ensaio da fotoperformance “Caos”. Série Elementar. Fotos: Matheus Belém (2018)²³

²² Texto extraído da matéria “O grito da Amazônia em Uýra Sodoma” por João Ker para a revista digital Híbrida, disponível em: <https://revistahibrida.com.br/drag-quem/o-grito-da-amazonia-de-uyra-sodoma/>

²³ Mais imagens disponíveis em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72157693552183821>



Ensaio da fotoperformance “Caos”. Série Elementar. Fotos: Matheus Belém (2018)

Já na performance “Manaus, Cidade Aldeia”, Uýra conta a história de Manaus, cidade que recebeu este nome de um político local que pretendia homenagear o povo Manaós, ocupante daquele espaço territorial até a sua extinção. A cidade já foi base militar em tempos de Brasil colônia, depois se transformou em base missionária cristã e “curral de índios” (nome dado aos locais onde se prendiam os indígenas que seriam comercializados como escravos). Por conta do revisionismo histórico que romantiza a colonização, tratando-a como “descobrimento do Brasil” ao invés de invasão territorial, as pessoas ignoram os fatos, e o apagamento desta história faz com que os manauenses não reconheçam suas origens. No entanto, é preciso perceber que uma parcela de culpa de uma sociedade “racista de si” é do Estado, dos órgãos responsáveis pela educação que até hoje tratam colonizador como herói e povos originários como escória descartável.

Ao descrever o conceito de sua videoperformance, Uýra nos revela que “Manaus é uma cidade na aldeia e, pelo IBGE, uma das mais indígenas do Brasil – tanto por gente viva, quanto por memória na terra. Só em 2002, foram encontradas mais de 300 urnas funerárias na praça Dom Pedro II, onde se passa parte importante da videoperformance. Eu caminho por monumentos coloniais do entorno, contando suas verdadeiras histórias. Na mesma região, o Museu da Cidade de Manaus, que detém essas urnas, exhibe-as de forma bastante questionável e o movimento indígena luta pelo reconhecimento da região como sagrada.”²⁴

²⁴ Trecho da página dedicada a Uýra Sodoma na revista eletrônica Dasartes, disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/uyra-sodoma/>



Videoperformance “Manaus, Cidade na Aldeia”. Foto: Alonso Júnior (2020)²⁵

É importante ressaltar a relevância de questões acerca de apagamento da História, através de um revisionismo que cria uma narrativa que atende apenas às classes que detêm poderes políticos econômicos e que não têm o menor interesse de que classes e povos menos favorecidos assumam seu papel de protagonistas da História. Da mesma forma, urge destacar que, quando a artista nos apresenta a temática da catequização e escravidão dos povos originários indígenas e o descaso dos órgãos públicos em igarapés, não estamos falando de denúncia e resistência como um fator isolado da historicidade dos fatos, mas das consequências de não encarmos as memórias mais profundas e dolorosas de nossa História. Neste sentido, ressaltamos a obra de Maurice Halbwachs²⁶ (2004), *Memória Coletiva*, em que o autor discute o conceito de memória não como um retorno a um passado intacto, mas como um processo de reconstrução desse passado, feito a partir de dados do presente. Michael Pollak²⁷, em diálogo com Maurice Halbwachs, observa que existe uma oscilação que permeia o momento em que a memória vem à tona (que é um processo interno) e o momento em que ela é expressa (um processo de externalização).

Podemos portando dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de

²⁵ Integra da videoperformance disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0&t=289s>

²⁶ Maurice Halbwachs, nasceu em 1877 e faleceu em 1945, foi um sociólogo francês da escola *durkheimiana*.

²⁷ Michael Pollak, nasceu em 1948 e faleceu em 1992, foi um sociólogo e historiador austríaco radicado na França.

continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 200-212)²⁸

A obra de Uýra Sodoma nos apresenta este “sentimento de identidade, tanto individual como coletiva,” a partir do momento em que se compartilha o pertencimento ao público. Desde que a obra ganha os espaços de salões de arte e espaço nas redes digitais, ela pertence a todos. Aquela denúncia, aquela materialização da memória através de registros de seu “corpo/árvore que anda” cobertos com “Folhas, conchas, frutos, ossos, raízes, flores, espinhos e sementes são extraídos da Floresta Amazônica”, narrando as histórias consideradas pelo revisionismo histórico como histórias indizíveis, refere-se ao compartilhamento das “memórias subterrâneas”²⁹, que, se não emergirem, serão apagadas substanciando ainda mais um passado colonial, em que a população embarca na narrativa histórica dos opressores e não dos oprimidos.

3.2.2

Escavando memórias subterrâneas – Yhuri Cruz

Yhuri Cruz é artista visual, escritor e cientista político. Nascido e criado em Olaria (periferia do Rio de Janeiro), o artista define que sua arte é uma investigação sobre o poder que o atravessa, sendo homem negro morando em uma cidade como o Rio de Janeiro, como o próprio artista define: “meu trabalho é sobre memória subterrânea”. Para entender mais do que trata essa “memória subterrânea”, é preciso compreender os processos de uma memória herdada de um passado recente. Estas memórias, que não são vivenciadas diretamente pelas pessoas, são transmitidas através das gerações e com o tempo elas continuam irradiando suas marcas. São rastros da História que não devem ser apagados, para que determinados acontecimentos bárbaros não se repitam jamais. São os relatos e os testemunhos de nossos antepassados que nos orientam no entendimento de nossa História, e quando nos são reveladas situações dolorosas, abjetas, indizíveis, somos apresentados às memórias subterrâneas, e é nesse ponto que precisamos trabalhar para deixar emergir o que ficou por muito interdito.

²⁸ Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf

²⁹ Memória subterrânea – lembranças que vivem num certo silêncio, pois não são socialmente reconhecidas, mas sobrevivem, sendo transmitidas de geração em geração por meio da oralidade.

Para Pollak (1989), “essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos”. Sendo assim, Yhuri, portanto, é o artista que escava estes interditos e os traduz na realidade experienciada por ele e por seus pares, que começa com seus antepassados e perdura até os dias de hoje.



“Monumento à voz de Anastácia”; Yhuri Cruz. Foto: divulgação (2019)³⁰

Na obra “Monumento à voz de Anastácia” ou “Anastácia livre”, o artista se apropria de uma pintura de Jacques Etienne Arago (1817), usada em livros de história que apresentava como conteúdo didático o retrato da escrava Anastácia utilizando uma máscara de flandres³¹ sobre a boca. O artista trabalha digitalmente sob a imagem, retirando a máscara que por séculos a silenciou. Segundo ele próprio, em uma entrevista para o site Projeto Afro, a máscara silenciadora de Anastácia não apaga a ideia de boca. Pelo contrário, a boca exerce o crucial papel de antagonista da imagem. Sem a boca submissa, não há ficção branca, não há trama (ou drama) para Anastácia”. A intenção de Yhuri era “monumentalizar uma voz antagonizada historicamente e re-historicizar a imagem”.

Atualmente, a imagem criada por Yhuri Cruz é utilizada em livros de história de uma rede de ensino e ganhou enorme visibilidade quando a artista

³⁰ Imagem extraída do site Projeto Afro, da matéria “Conversa com Artista: Yhuri Cruz e a ressignificação dos símbolos”, por Deri Andrade, em junho de 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>

³¹ Mascara de flandres era uma máscara feita com folha de flandres, utilizada na época da escravidão. O artefato era colocado nos escravos para que estes não ingerissem alimentos ou água, para castigar, maltratar e para transportar os escravos.

multicultural negra e travesti Linn Daquebrada (Linna Pereira)³², entrou na casa do programa Big Brother Brasil 2022, usando uma camiseta com a obra “Anastácia Livre” estampada em sua camiseta. Esta entrada de Linn “na casa mais vigiada do Brasil”, um ato político e de resistência em um dos programas com maior audiência no país, gerou enorme repercussão não apenas acerca da obra, mas, sobretudo, acerca do que foi este período nefasto de nossa história, acerca do que foi a vida de Anastácia, a negra escravizada, condenada a usar a máscara de flandres para o resto da vida por resistir às agressões sexuais que sofria de “seu senhor”. Muitos historiadores acreditam que esta pessoa nem existiu, mas existiram, sim, inúmeras Anastácias existiram no período do Brasil colônia.

A força da imagem que Yhuri Cruz criou, da mulher preta e livre, com poder de usar sua voz, sorrindo para todos, ultrapassou os espaços públicos físicos, como as exposições, salões de arte e de museus e galerias, e invadiu o espaço público digital, “entrando” em milhares de casas através das telas sintonizadas no programa televisivo, e foi disseminada em peso nas redes sociais, o que gerou inúmeros debates sociopolíticos e socioculturais com uma abrangência exponencial. Em se tratando de uma obra que fala de memória e re-historicidade, vemos que:

...cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva... mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (Halbwachs, p. 26, 2004)

Neste trecho de Halbwachs, entendemos a memória como algo coletivo, mesmo quando vivenciada por apenas uma pessoa. O que nos ocorre neste momento são questões identitárias, pois pessoas que não conhecemos podem ter experiências semelhantes às nossas e é neste sentido que começamos a perceber que as histórias narradas em testemunhos podem pertencer a muitos e assim se constituírem as memórias sociais e coletivas. Porém, sobre o testemunho, Halbwachs (p. 12. 2004) atenta que: “... para que a nossa memória se aproveite da

³² Link para o post no Instagram de Yhuri Cruz que fala da entrada de Linna Pereira na Big Brother Brasil com a “Anastácia Livre” estampada em sua camiseta:
https://www.instagram.com/p/CY9YDytlzs0/?utm_source=ig_embed&ig_rid=c6706a0a-9471-4c6b-95f3-51a5870b3bd7

memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum”. Firmando seu ponto na questão identitária com os testemunhos deixados por nossos antepassados, o artista, ao trilhar a rota do caminho dos escravos na cidade de Tiradentes, Minas Gerais, e entregar a obra para o Capitão Preguinho, capitão do Terno de Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia, cria “pontos de contatos” entre as memórias herdadas e fortalece a “base comum” a que Halbwachs se refere no trecho acima.



“Monumento à voz de Anastácia”; Yhuri Cruz. Foto do Instagram de Yhuri Cruz (2022)³³

O cerne da questão da obra de Yhuri Cruz, como o próprio artista define, está na existência das memórias subterrâneas. Como podemos observar, o testemunho oral, sendo passado de geração em geração, nos traz o entendimento de que histórias individuais, são matéria-prima para as histórias coletivas. Quando nos lembramos de acontecimentos políticos ou históricos que não vivemos diretamente, mas com os quais nos identificamos a ponto de por eles nos responsabilizarmos, podemos afirmar que somos parte de uma herança ancestral e que estamos participando no presente de uma experiência que podemos denominar “memória herdada”.

A exemplo desta memória herdada, podemos trazer para esta pauta os parentes das vítimas da ditadura, pessoas que sofreram as mais graves violações dos direitos humanos, que buscam justiça e reparação até os dias de hoje. São fatos políticos que marcam a nossa História e que para determinadas pessoas estão tão presentes em suas histórias de vida que, mesmo que não tenham vivenciado tais fatos,

³³ Post completo disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cldx6oqrt4i/>

com elas se identificam por se tratarem de marcas profundas no tronco familiar, uma herança deixada de um determinado ponto da história para as gerações seguintes.

É neste ponto que a obra de Yhuri Cruz se entrecruza com a memória herdada do povo preto escravizado e busca desenterrar as memórias subterrâneas. Estas memórias geralmente passam por um longo período de silenciamento, pois o indivíduo que as vivenciou tem dificuldade em expor tamanho sofrimento, muitas vezes por medo de não serem escutados, de serem desacreditados, ou sofrerem retaliações. Mas, quando emergem à superfície do tempo presente, percebemos as consequências: o lastro de tortura e dores profundas que se apresentam na contemporaneidade como o preconceito, a xenofobia, as injustiças sociais. Essas são nossas heranças e todos precisamos atentar para este fato de que o lado sombrio da história continua caminhando lado-a-lado com o presente. Encerrando esta reflexão sobre as *memórias subterrâneas* e abrindo caminho para novas reflexões a serem feitas no próximo subcapítulo acerca da resistência da cultura popular brasileira, trazemos as palavras de Michael Pollak:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amigos, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, p. 5. 1989)³⁴

3.3

Isolamento social e resistência na cultura popular

1. **Isolamento** (Substantivo masculino): ação ou efeito de isolar, de separar dos demais; estado de uma coisa ou de uma pessoa isolada, privada do contato social.
2. **Cultura** (Substantivo feminino): normas de comportamento, saberes, hábitos ou crenças que diferenciam um grupo de outro; conjunto dos conhecimentos adquiridos; instrução; expressão ou estágio evolutivo das tradições e valores de uma região, num período determinado; aplicação do espírito a uma coisa (cultura das ciências); desenvolvimento das faculdades naturais (cultura do espírito).
3. **Popular** (Substantivo feminino): que pertence ao povo; que concerne ao povo; que recebe aprovação de povo; que tem a simpatia da maioria; muito conhecido; notório; feito ou pensado para atender às necessidades do povo, do público geral; de teor democrático, tendo em conta a vontade do povo.
(DICIO, 2023)

³⁴ Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf

Ao final do ano de 2019, tivemos conhecimento do primeiro caso de contágio do vírus da COVID19. Em março do ano seguinte, a Organização Mundial da Saúde, por conta do número de casos que crescia de forma exponencial, declarou estar o mundo vivendo um período pandêmico, com uma doença ainda desconhecida e com isso vieram as recomendações de isolamento social e restrições de atividades comerciais, só podendo continuar atuando o comércio de produtos essenciais. No Brasil, apesar do presidente Jair Messias Bolsonaro minimizar o problema e ser contra as medidas restritivas que salvariam milhares de vidas, estados e municípios aderiram às medidas de isolamento social, tendo o respaldo legal da suprema corte que lhes concedeu autonomia para atuarem perante a crise sanitária global.

Um dos setores seriamente atingidos economicamente por estas restrições foi o da cultura, que essencialmente depende de atividades presenciais e da ocupação de espaços públicos diversos, sendo este um setor que trabalha com a coletividade e congrega multidões, além de movimentar positivamente a economia em determinados períodos do ano, de acordo com o calendário das manifestações populares pelo Brasil afora.

O calendário brasileiro é costurado por muitas festividades em diversas regiões do país e essas manifestações culturais, para além de afetos, valores simbólicos, religiosos e/ou regionais, movimentam grande parte da economia destes locais. O cenário para estes festejos em meio à pandemia se tornou cada vez mais incerto. Por um lado, órgãos sanitários lutando para que as pessoas seguissem as medidas de prevenção ao contágio da COVID19 e, por outro, imperava o negacionismo e a implementação pelo governo federal de políticas públicas na contramão do que a Organização Mundial da Saúde recomendava. Então, o que aconteceu com esses grupos sociais durante a pandemia? Como fazer a cultura resistir ao caos com um sistema de saúde enfraquecido pelo Estado? O horizonte financeiro de comunidades que dependem intrinsecamente do calendário de festejos populares foi se tornando cada vez mais obscuro, trazendo uma insegurança social e econômica sem precedentes.

Tendo em vista que estas manifestações culturais populares são elementos de pesquisa que nos permitem compreender como a sociedade se comporta e se organiza em determinados períodos do ano, e que estes

momentos estão ligadas ao calendário histórico de nossa cultura popular, a algumas questões que se apresentam:

A celebração das festas em sua data crítica implica encontros que inter-relacionam de dezenas a milhares de pessoas. Em diferentes escalas, das menores e mais familiares às mais grandiosas, as festas ocupam casas, quintais, terreiros, adros, praças, sambódromos, bumbódromos e requerem trânsito entre cidades e mesmo países. As pequenas movimentam redes familiares, de vizinhança e de amigos. As maiores mobilizam expressivo número de participantes e turistas, demandam recursos e patrocínios financeiros significativos, movimentam a economia. Seu preparo envolve ofícios diversos, vários empregos e sustento de muitos grupos e pessoas; trazem comidas, músicas, danças características. Como passar o ano sem ocupar territórios e lugares e sem transitar por entre eles? Como não caminhar pelas ruas, vivenciar a brincadeira ou a devoção, pagar a promessa, cantar e dançar juntos? (CAVALCANTI; GONÇALVEZ. Págs. 16 e 17; 2021)³⁵

As manifestações culturais populares estão em um constante ciclo de mudanças, adaptando-se à realidade dos “tempos de agora”. Os comportamentos e as ações do passado sofrem inevitáveis transformações, atendendo às demandas do presente. Entretanto, a crise sanitária global provocada pela pandemia acelerou este processo de transformação, e as atividades culturais, como produto humano, enfrentaram o enorme desafio de encontrar formas potentes de resistência para não sucumbirem diante da crise global.

A exemplo de resistência de manifestações culturais em tempos de pandemia, podemos citar a festa de São Benedito no baixo rio Tapajós, ou festa do Gambá de Pinhel. A festa de São Benedito que acontece no final de junho na aldeia indígena Pinhel, uma aldeia fundada por ações jesuíticas em 1722, é herança do período em que, depois que os missionários foram expulsos por Mendonça Furtado (irmão do Marques de Pombal), a população tomou as rédeas das festividades devotivas. A tradição da festa de São Benedito é mantida por uma família que, geralmente, herda a imagem que é passada de geração em geração.

³⁵ Trecho extraído da apresentação do livro “A falta que a festa faz: celebrações populares e antropologia na pandemia”; com organização de Maria Laura Cavalcanti e Renata de Sá Gonçalves, publicado pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2021. Disponível gratuitamente em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/15837/1/9786557290095.pdf>



“Rio Tapajós – Festa do Gambá de Pinhel”, imagens da Festa de São Benedito da aldeia de Pinhel no Pará. Fotos do acervo de Rodrigo José Correia (2023) ³⁶



“Rio Tapajós – Festa do Gambá de Pinhel”, imagens da Festa de São Benedito da aldeia de Pinhel no Pará. Fotos do acervo de Rodrigo José Correia (2023) ³⁷

No início da pandemia, quando a doença ainda era desconhecida, não havia vacina, nem previsão de acabarem as imposições sanitárias, a aldeia já havia se contentado em adiar o festejo. Mas, às vésperas das datas de devoção ao santo, a comunidade se organizou para um festejo mais discreto, sem dança, bar e convidados que não fossem os moradores de Pinhel. Na ocasião, a fé dos devotos de São Benedito não os impediu de se organizarem para pedir saúde a todos os moradores da aldeia “e na madrugada do dia 28 foram despertados por tambores, folias e fogos convidando para o banho de cheiro às margens do rio. Bastou isso para que a maioria saísse das casas a fim de participar do rito, ainda que muitos usando máscaras” (VAZ FILHO. 2021)³⁸

³⁶ Imagens extraídas do Site do fotógrafo Rodrigo José Correia. Disponível no link: <https://cargocollective.com/rodrigojosecorreia/Projetos-Projects/Rio-Tapajos-Festa-do-Gamba-de-Pinhel>

³⁷ Imagens extraídas do Site do fotógrafo Rodrigo José Correia. Disponível no link: <https://cargocollective.com/rodrigojosecorreia/Projetos-Projects/Rio-Tapajos-Festa-do-Gamba-de-Pinhel>

³⁸ Trecho extraído da apresentação do livro “A falta que a festa faz: celebrações populares e antropologia na pandemia”; capítulo “Festas de santo e devoção familiar no baixo rio Tapajós”, de Florêncio Almeida Vaz Filho, publicado pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2021. Disponível gratuitamente em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/15837/1/9786557290095.pdf#A%20falta%20que%20a%20festa%20faz%20P4.indd%3A.22806%3A359>

A iniciativa, ao que tudo indica, partiu das mulheres mais idosas, detentoras da história acerca do festejo e conhecimento das graças de São Benedito. Se prestarmos atenção, não é incomum que os mais velhos tomem estas iniciativas, afinal, como já debatemos no capítulo anterior, quando nos aprofundamos em questões relacionadas à memória individual e memória coletiva, percebemos que a memória de um povo depende de seus antepassados. O testemunho e a narrativa dos acontecimentos, sendo passados de geração em geração, é uma herança cultural dos habitantes indígenas da aldeia de Pinhel.

Na tarde do dia 28, as senhoras providenciaram o mastro das ladainhas que foi cravado no chão com o auxílio dos mais jovens da aldeia. Ladainha é o canto das mulheres idosas junto ao toque de tambores dos mestres foliões, um termo de devoção ao santo pedindo piedade e proteção e durante a ladainha, um folião segura a imagem, enquanto os devotos, orando, fazendo suas promessas ou saudando o santo pela graça alcançada, passam para beijar a imagem ou as fitas coloridas que estão presas ao santo.

Geralmente a festa depende do que chamam de “esmolação³⁹” para que se preparem as refeições dos devotos. Portanto, para a celebração improvisada em meio à pandemia, foram oferecidos café e biscoito para simbolizar o banquete oferecido a todos, das famílias mais abastadas às mais humildes. Mas, como as famílias originárias de Pinhel, que não habitam mais a aldeia, poderiam participar?



Chamada da *live* para a festa de São Benedito em Pinhel-PA. (2020) ⁴⁰

³⁹ “Nas andanças dos foliões pelas comunidades fazem a esmolação, o santo recebe donativos e pagamentos de promessa, que servem de apoio para os gastos da festa.” (VAZ FILHO. 2021)

⁴⁰ Núcleo Sacaca – Ufopa é um núcleo de estudos interdisciplinares em sociedades amazônicas. Cultura e Ambiente. Maiores informações sobre o núcleo disponíveis em: <http://www.ufopa.edu.br/ics/instituto/laboratorios/sacaca/>

Em tempos de festa, antes da pandemia, a aldeia recebia muitos visitantes, ex-moradores que sempre se faziam presentes neste período festivo. Para estas pessoas, a festa de São Benedito é uma forma de se manterem os laços com suas raízes. Portanto, foi feita uma *live*⁴¹ transmitida pelo Núcleo Sacaca (Ufopa). Para estas pessoas que não poderiam comparecer ao festejo presencialmente, entrar na ladainha mesmo que de forma virtual, fez muita diferença, ainda mais em um momento de tanta incerteza e medo em relação ao vírus da COVID19.

Um outro exemplo de resistência cultural em meio à pandemia, num extremo oposto à Festa de São Benedito da aldeia de Pinhel em termos do número de participantes do festejo, é o carnaval do Rio de Janeiro.

Conhecido como “a maior festa do mundo”, o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro que desfilam na Sapucaí é composto por mais de 80 agremiações de diversas regiões da periferia do Rio de Janeiro. Esta manifestação cultural popular é bem mais do que um festejo em que as pessoas se organizam para celebrar a data, a festa significa geração de empregos o ano todo, visto que, quando termina o desfile de um ano, no dia seguinte já começam os trabalhos para o próximo carnaval.

Quando a Organização Mundial da Saúde declarou estado de pandemia e anunciou as regras de prevenção, a maioria dos estados e municípios adotaram as recomendações sanitárias e de isolamento social. No Brasil, o estado de emergência sanitária foi declarado logo após o carnaval de 2020, quando ficou evidente a primeira grande onda de contágio pela COVID19. Neste momento, os integrantes das agremiações das escolas de samba, ao invés de iniciarem os preparativos para o carnaval do ano seguinte com a sequência de festas no Terreirão do Samba para a escolha dos novos enredos, organizaram-se em ações de enfrentamento à pandemia que certamente traria, em um curto espaço de tempo, escassez de itens de necessidade básica (alimentos e materiais de higiene pessoal) para suas comunidades, no enfrentando do período de isolamento social. Cada agremiação se organizou para realizar eventos solidários de doação de cestas básicas, como, por exemplo:

No subúrbio de Oswaldo Cruz, a Portela criou a campanha Águia Solidária em abril de 2020, arrecadando e distribuindo doações em sua quadra. Em apenas dois meses 1.413 cestas básicas e kits de higiene foram distribuídos às

⁴¹ Video disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/live/5OExytKZ4uY?feature=share>

770 famílias cadastradas pelo Departamento de Cidadania da escola. Já a iniciativa “Portela por todos” articulou uma rede local de economia solidária, divulgando serviços de microempreendedores da região de Madureira.

Em Duque de Caxias, município da Baixada Fluminense, o caso da Acadêmicos do Grande Rio é representativo de como as escolas têm articulado a capacidade de enraizamento comunitário ao papel de mediação com outras camadas da sociedade. Por vezes chamada de “escola de celebridades”, o que denotaria perda ou afrouxamento dos laços comunitários e identitários, a Grande Rio acionou uma rede de artistas, influenciadores digitais patrocinadores que em um mês e meio arrecadou quase dez toneladas de mantimentos.

(...)

A assistência também foi prestada por meio de práticas educativas e informativas. Em maio, o Salgueiro transmitiu uma série de lives semanais de utilidade pública, abordando temas como prevenção à COVID, saúde mental e organização financeira em tempos de pandemia. Em Niterói, a Unidos do Viradouro produziu videoaulas de atividades físicas, e a Acadêmicos do Cubango transmitiu um curso preparatório online para a prova do Enem. (SOUZA; BÁRTOLO. Págs. 288, 289 e 291; 2021) ⁴²

Em paralelo às ações solidárias sociais direcionadas às comunidades periféricas do Rio de Janeiro, surgiram muitas ações de entretenimento *online* através das *lives*. As *lives*, diga-se de passagem, foram as responsáveis por diversas ações no setor cultural como um todo. Para as agremiações de escolas de samba, a importância desses eventos virtuais não tinha apenas o papel de entreter as pessoas durante o confinamento em suas casas, mas, sobretudo, o de fazer com que as comunidades continuassem a interagir com seus pares em busca de uma melhor forma de encarar a realidade que o isolamento social lhes impunha, cuja adesão nas áreas mais pobres do Rio de Janeiro era pequena, tendo em vista a necessidade dessas pessoas saírem para trabalhar. As escolas de samba fizeram apresentações virtuais de suas baterias, seguiram como podiam o calendário de festividades e fizeram eventos virtuais para lançarem seus próximos sambas-enredo. Todos estes eventos nos apresentam o esforço coletivo, um mutirão de sobrevivência durante a pandemia.

Em 2021, quando houve o cancelamento do carnaval das escolas de samba na Sapucaí, muitas agremiações transmitiram em seus canais na internet, desfiles de anos passados.

⁴² Trecho extraído da apresentação do livro “A falta que a festa faz: celebrações populares e antropologia na pandemia”; capítulo “As escolas de samba do Rio de Janeiro em busca do carnaval”, de João Gustavo Melo de Souza; Lucas Bartolo, publicado pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2021. Disponível gratuitamente em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/15837/1/9786557290095.pdf#A%20falta%20que%20a%20festa%20faz%20P4.indd%3A.21830%3A310>

O canal Boi com Abóbora⁴³, por exemplo, organizou uma transmissão de desfiles históricos⁴⁴, exibindo-os como se fosse ao vivo, e convidou figuras do mundo do carnaval para participar como comentaristas e jurados. Inspirados na transmissão televisiva, a programação do canal teve quatro dias de exibição: duas de desfiles, um dia de apuração das notas dos jurados e a noite dos desfiles das campeãs. O Carnaval Boi Beleza contou com a participação do prefeito Eduardo Paes em sua abertura e teve cerca de sete horas de duração e mais de 30 mil visualizações. (SOUZA; BÁRTOLO. Pgs. 297 e 298; 2021)

O que temos com estas reapresentações *online* de carnavais passados é a possibilidade de permitir que as gerações que não vivenciaram determinados momentos da história do carnaval na Sapucaí possam participar de estratégias que possibilitam a resistência da cultura popular, utilizando ferramentas audiovisuais potentes de interlocução entre memórias pessoais e as memórias coletivas das comunidades carnavalescas.

Finalizamos este capítulo destacando a importância da memória como elemento fundamental da resistência da cultura popular e reiteramos o papel crucial do ativismo nesta luta, aqui representada pela obras de Yhuri Cruz e Uyra Sodoma, artistas que buscam materializar o sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, através do resgate e denúncia das *memórias subterrâneas* que fazem parte de nossa história, marcada pela violência contra a cultura dos povos originários.

Os festejos culturais populares, sejam eles de pequenos grupos sociais como o povo da aldeia de Pinhel, ou de milhares de pessoas de uma cidade com alta densidade demográfica como o Rio de Janeiro demonstram a força do desejo da preservação da memória cultural enraizada no povo. Isto demonstra que a roda da resistência continua sempre viva, andando e perseverando, apesar das adversidades que tentam, de tempos em tempos, travar sua força e enfraquecer sua luta.

No próximo capítulo, aprofundaremos questões relacionadas a ações coletivas e resistência cultural, apresentando o projeto de pesquisa “Motirô – O festejo como testemunho”, que, numa parceria entre o Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio (Dhis) e o Museu da Pessoa, foi pensado

⁴³ Video da vinheta de chamada para exibição de desfiles no dia 13 de fevereiro de 2021: https://youtu.be/sBWR5iL_6C0

⁴⁴ Video da *live* com análise dos desfiles do carnaval de 1996: <https://youtu.be/-kWcX-68PO8>

antes da pandemia como um acervo de testemunhos de agentes produtores de cultura popular. Para que este acervo ganhasse amplitude em diversidade cultural, foram projetadas diversas parcerias com núcleos de pesquisas de universidades espalhadas pelo Brasil que executariam as entrevistas *in loco*. Porém, com o advento da pandemia, o projeto teve que ser adaptado à nova realidade exigida pelo isolamento social.

MOTIRÔ – O FESTEJO COMO TESTEMUNHO

Neste capítulo apresentaremos o processo de criação do projeto “MOTIRÔ – O festejo como testemunho”, desenvolvido pelo Laboratório de Design de Histórias (Dhis) em parceria com o Museu da Pessoa⁴⁵. MOTIRÔ é um acervo de testemunhos e histórias de vida de pessoas que participam de festejos populares, tanto em território nacional, como internacional. Nosso enfoque prioriza, entretanto, os festejos realizados no território brasileiro.

Para a configuração deste acervo, foi essencial a criação de uma rede de instituições parceiras para que se multiplicassem os registros em diversas regiões do Brasil. Além de apresentar a proposta do projeto Motirô, cujo objetivo é disseminar conhecimento sobre a cultura popular brasileira, o capítulo propõe-se a fazer uma análise multidisciplinar das narrativas desenvolvidas pelas personagens entrevistadas, com a qual se vislumbram não apenas a diversidade sociocultural em nosso país, mas, sobretudo, as dificuldades em preservar a tradição cultural de determinados grupos sociais. No momento atual destacamos a urgência de se refletir sobre a forma como tais manifestações populares historicamente resistem às tentativas de apagamento de suas memórias coletivas, tentativas essas projetadas pelo Estado, pela indústria de consumo e pela *mass media*. Considerando a existência de um projeto de apagamento de memória sociocultural, há de se perguntar como se deu a resistência cultural diante das barreiras impostas pela pandemia da COVID-19.

Considerando as manifestações da cultura popular brasileira inseridas na urbe contemporânea, incluímos neste capítulo uma análise conceitual com base nas obras de Pier Paolo Pasolini “Jovens infelizes” (1990) e “Sobrevivência dos vaga-lumes” (2011) de Georges Didi-Huberman, discutindo conceitos como “genocídio cultural”, “rastro e barbárie” e “fascismo e consumo”, ferramentas fundamentais para a resistência cultural de determinados grupos sociais.

Por fim, apresentaremos a metodologia e os resultados da pesquisa de campo realizada com alunos da graduação do departamento de Artes e Design da PUC-Rio, inscritos na disciplina de Linguagem e Comunicação Visual II. Há uma

⁴⁵ Disponível em: <https://museudapessoa.org/>

questão de fundo a nos guiar: como estimular e explorar com os alunos dessa disciplina as diversas formas de materialização dos testemunhos do acervo MOTIRÔ, no campo das artes e design, a fim de que as informações contidas nas entrevistas sejam transformadas em artefatos importantes na difusão do conhecimento de nossa cultura popular, para além do acervo online alocado no *site* do Museu da Pessoa?

4.1

Motirô – o festejo como testemunho

1. **Festejo** (substantivo masculino): ato ou efeito de festejar; solenidade, comemoração; afago, atenções, mesuras.
2. **Testemunho** (substantivo masculino): declaração feita pela testemunha, pela pessoa que estava presente ou viu algum acontecimento ou crime; o que pode ser usado para comprovar a veracidade ou existência de algo; registro que se faz com o intuito de fundamentar algo, geralmente uma passagem da própria vida; ação ou efeito de testemunhar, de manifestar algo por palavras ou gestos. (DICIO, 2023)

“MOTIRÔ – o festejo como testemunho” é um projeto de criação de um acervo de testemunhos sobre manifestações populares, as quais foram afetadas pela pandemia da COVID19. O projeto surgiu da parceria entre o Laboratório de Design de Histórias do Programa de Pós-graduação de Artes e Design da PUC-Rio com o Museu da Pessoa e conta com a colaboração de diversas instituições parceiras, chamadas de “multiplicadores” da REDE MOTIRÔ, tais como: Departamento de Artes & Design da PUC-Rio (DAD), Laboratório de Imagem e Som – PUC-Rio (LIS), Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design & Arte – PUC-Rio (LINDA), Núcleo de Arte Digital e Animação – PUC-Rio (N.A.D.A.), Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOHP), Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura – PUC-Rio (Nimesc), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Centro Universitário de Mineiros (Unifimes), LUDENS (Museu Nacional), NOHP Santa Cruz, Grupo Conexão G de Cidadania LGBT para Moradores de Favelas, Observatório de Favelas e Redes da Maré, Museu de Favela (MUF), Universidad Iberoamericana, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Politécnico do Cávado e Ave, Faculdade de Belas Artes da Universidade

do Porto, Asociación de Universidades Confiadas a la a Compañía de Jesús en América Latina (AUSJAL), Mascarados Afroiberoamericanos, Centro Interpretativo da Máscara Ibérica, Instituto Politécnico de Leiria.

Estas instituições parceiras ficaram responsáveis por registrar testemunhos que colaboraram na difusão do conhecimento acerca da diversidade sociocultural presente nas manifestações e festejos populares. Porém, para entendermos o funcionamento do acervo digital do projeto, é preciso inicialmente mergulharmos na estrutura e metodologia do Museu da Pessoa.

4.1.1

Museu da Pessoa: a instituição e sua metodologia de curadoria

O Museu da Pessoa é um museu virtual, criado em 1991, com a intenção de conectar pessoas e grupos sociais através de testemunhos de histórias de vida. Da criação do museu, surgiu uma metodologia para a captação, organização e edição de todo o conteúdo alocado em acervos próprios com curadorias de temáticas diversificadas, expostos em plataforma digital. Esta metodologia fez com que o Museu da Pessoa fosse a primeira instituição de registro de memória inteiramente digital. Vale ressaltar que, para o Museu da Pessoa, qualquer história de vida importa e, ao navegar pelos acervos em plataforma online, fica evidente para o visitante a dimensão que as histórias de vida individuais tomam, quando inseridas em um contexto em que esses testemunhos colaboraram na preservação da identidade histórica de determinados grupos sociais, representativos de culturas plurais de uma nação. Tal acervo, tão diversificado quanto único, é que faz do Museu da Pessoa um instrumento fundamental para a democratização do acesso à memória.

Com o passar dos anos, o avanço das tecnologias e dos meios de comunicação impulsionou o Museu da Pessoa na criação de uma metodologia capaz de multiplicar sua abrangência, no que diz respeito à ampliação da catalogação de histórias de vida, às estratégias de acesso ao acervo cada vez mais amplo e diversificado, pelo público interessado. As temáticas foram se multiplicando com a diversidade das narrativas e a necessidade do indivíduo em expor suas memórias que compuseram a construção das histórias de diversos grupos sociais.

Surgia então a Tecnologia Social da Memória, uma metodologia criada pelo Museu da Pessoa que permitiu a diversos grupos sociais a criação de seus próprios projetos de valorização e preservação da memória. A Tecnologia Social da Memória estrutura-se em cinco pilares:

1. **MOBILIZAÇÃO** ou o envolvimento de um grupo social na ação de valorização da história e na percepção da comunidade acerca da importância de apropriar-se de suas próprias histórias através de suas narrativas;
2. **PLANEJAMENTO** da ação a ser realizada: quantas pessoas estão envolvidas? Qual o objetivo do projeto? Conta com uma parceria? Quais os recursos com que se pode contar?
3. **CONSTRUÇÃO** das entrevistas: como executar os registros de memória? Quais as características do grupo entrevistado e como se delineia o roteiro de entrevista? Em relação a questões técnicas, como serão feitas as gravações: presenciais ou a distância? Que equipamentos serão utilizados? Em que locais as gravações serão feitas?
4. **ORGANIZAÇÃO** do conteúdo: catalogação, cuidados com a preservação e perpetuação do material que garantirão o acesso posterior ao público;
5. **SOCIALIZAÇÃO**: momento de disseminar a produção, visualização do resultado das ações do grupo com o intuito de mobilizar a comunidade ou outros grupos para ações semelhantes.

4.1.2

Sobre a parceria do Museu da Pessoa com o Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio

O Museu da Pessoa disseminou a Tecnologia Social da Memória apresentando as ferramentas para públicos interessados em conhecer e se apropriar da metodologia de registro e de construção coletiva de projetos de memória. Com a socialização desta ferramenta surgem diversos projetos, acervos, colaboradores do museu, como a parceria entre o Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio (DHIS) com o Museu da Pessoa no desenvolvimento do

projeto MOTIRÔ. Trata-se de um projeto que surge da necessidade em dar continuidade a um esforço de democratização do acesso à memória, através dos registros de testemunhos de saberes e fazeres de pessoas pertencentes a diversos grupos sociais espalhados pelo país. Ou seja, MOTIRÔ é a construção de uma memória cultural que leva em conta não somente a patrimonialidade dos saberes e fazeres, base para a realização dos festejos, mas, sobretudo, a patrimonialidade inerente às histórias de vida de cada cidadão que cedeu seu testemunho ao acervo.

Sobre a origem do projeto, interessa-nos a etimologia da palavra MOTIRÔ, advinda do tupi-guarani⁴⁶, uma família linguística indígena com a maior distribuição geográfica no Brasil. MOTIRÔ é a palavra que designa trabalhos e ofícios coletivos e essa ideia de coletivo, de mutirão⁴⁷ percorre todo o processo conceitual e formal da criação deste acervo de testemunhos sobre manifestações populares. Como citado anteriormente, as parcerias feitas com diversas instituições, os chamados multiplicadores de saberes e fazeres, pesquisadores que buscam difundir o conhecimento acerca dos festejos e manifestações culturais populares, fundamentam este projeto. A configuração primordial do projeto, além da presença de pesquisadores e instituições parceiras, apoia-se principalmente na história de vida de cada personagem que se funde com o festejo, a manifestação cultural ou rito da comunidade que cedeu seu testemunho ao acervo alocado no sítio digital do Museu da Pessoa. É neste sentido que podemos dizer que “MOTIRÔ – O festejo como testemunho” é a democratização de uma coletânea de registros orais sobre a organização e distribuição de determinados ofícios, fazeres e saberes que constroem a dimensão coletiva e a importância da transmissão de um reconhecimento geracional da cultura popular como a base afluyente de determinados grupos sociais. Ou seja, o acervo de testemunhos é mais uma ferramenta de preservação de memórias coletivas herdadas, que pretende colaborar não apenas com a preservação da cultura de determinados grupos sociais em determinadas regiões, mas, sobretudo,

⁴⁶ O tronco linguístico tupi-guarani, atualmente, está distribuído em 13 estados e nesta distribuição territorial, podemos encontrar cerca de 20.000 línguas indígenas vivas, com pequena diferenciação entre os grupos.

⁴⁷ Mutirão (Substantivo masculino): Trabalho que se faz coletivamente, para ajudar de maneira gratuita, buscando melhorias na comunidade; Qualquer ação que mobilize várias pessoas para realizar um trabalho.

com a difusão dessas narrativas para que as manifestações culturais não sejam apagadas de nossa História.

Acessando o acervo, é possível perceber na narrativa de cada personagem a importância da participação da comunidade em cada etapa da preparação do festejo/manifestação popular e a atuação coletiva na ocupação dos espaços públicos. Por esta razão, justifica-se a inclusão no acervo de relato acerca dos impactos negativo da pandemia de COVID-19, quando os rituais, manifestações culturais populares e festividades foram cancelados devido às medidas sanitárias para conter a propagação do vírus.

O projeto foi pensado para acontecer de forma presencial e se consolidaria em parcerias com diversas instituições e no desenvolvimento das pesquisas de campo de alunos da Pós Graduação do Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio (DHIS). Porém, com as barreiras sanitárias impostas pelo avanço do vírus da COVID-19, o caráter presencial das entrevistas e das pesquisas de campo que visavam a um intercâmbio de fazeres e saberes in loco, tornou-se inviável e a modalidade precisou ser repensada e adaptada à nova realidade global. Neste sentido, observamos que o MOTIRÔ transcendeu o seu caráter coletivo, social, comunitário de festejos, ritos e manifestações culturais, aplicando-se também em firmar parcerias com instituições de diversos lugares do mundo, as quais demonstraram interesse em registrar testemunhos acerca dos efeitos devastadores da pandemia nos setores socioculturais.

Na presente pesquisa, apresentaremos à frente a dinâmica na qual depoimentos podem ser transformados em artefatos multissensoriais, produtos inovadores, com foco na expressão artística e comunicacional do acervo a partir do material testemunhal recolhido. Porém, antes da materialização desses testemunhos, é importante compreender como o projeto “MOTIRÔ – O festejo como testemunho” enfrentou o enorme desafio de reestruturar as estratégias metodológicas de registro e difusão do acervo, durante a pandemia, sem desconsiderar as demandas dos cinco pilares da metodologia da Tecnologia Social da Memória do Museu da Pessoa.

4.1.3

Tecnologia Social da Memória e o processo de coleta de testemunhos através de parcerias com instituições multiplicadoras de saberes e fazeres dos festejos populares

Com a MOBILIZAÇÃO e o PLANEJAMENTO, já consolidados pelo envolvimento dos agentes produtores e colaboradores do acervo MOTIRÔ, seguimos para a pré-produção. O fato de realizarmos as entrevistas em modo online permitiu que o projeto estabelecesse parcerias que expandiram nossa cartografia de testemunhos sobre festejos e manifestações culturais populares.

Na pré-produção, etapa de CONSTRUÇÃO, foi fundamental escolher plataformas e ferramentas para a realização da captura do testemunho, sempre buscando saber se o personagem entrevistado possuía algum tipo de conexão com a internet – 3G, 4G ou *wi-fi* - e por que tipo de dispositivo poderia se conectar - celular ou computador - para que a plataforma escolhida atendesse à realidade comunicacional do depoente. As informações sobre a viabilidade técnica para a execução das entrevistas eram coletadas na etapa de agendamento, na maioria das vezes, feita pelo *whatsapp*. Neste contato, além de combinar o dia e o horário do registro, era verificado qual a plataforma mais adequada, se *GoogleMeet* ou *StreamYard*.

O *GoogleMeet* é uma plataforma de comunicação digital desenvolvido pela *Google* que possui uma ferramenta de gravação e se mostrou favorável em casos em que o entrevistado possuía facilidade para o uso de ferramentas digitais, tendo em vista a necessidade de um *login Google*, ou instalação do aplicativo no celular. Além disso, a interface do *GoogleMeet* é alterável, permitindo que o usuário administrador consiga manipular a quantidade de janelas que aparecem na tela, assim como destacar uma delas. A câmera destaque foi uma ferramenta muito utilizada pela equipe técnica a fim de deixar em maior escala o usuário que está discursando.

O *StreamYard* é um estúdio virtual desenvolvido para a realização de *lives* compartilhadas, possuindo também ferramenta de gravação de videoconferência por tempo ilimitado. Esta plataforma permite que pessoas com acesso limitado ao meio digital consigam acessar a videoconferência de forma simples, sendo necessário apenas o link de acesso à chamada. Ao contrário do *GoogleMeet*, as

gravações realizadas no *StreamYard* precisam acontecer de forma intercalada, visto que a plataforma criada para transmissão de *lives* não permite conferências simultâneas no mesmo *login*.

Ainda seguindo a etapa de CONSTRUÇÃO, foi criado e distribuído aos multiplicadores um roteiro de perguntas do projeto. Considerando que o projeto conta com diversas instituições parceiras atuantes em diversas regiões do Brasil e grupos de pesquisa multidisciplinares, a importância de seguir o roteiro de perguntas pré-estabelecido se deu pela necessidade de se criar uma unidade de conteúdo que gerasse um acervo coerente com a proposta de coletânea de testemunhos sobre os festejos e manifestações culturais populares. Desta forma, as entrevistas seguiram o seguinte roteiro de perguntas:

		
	PERGUNTAS	ANOTAÇÕES
1	Qual o seu nome, local de nascimento, data de nascimento?	Informações básicas para o acervo Motirô e para o cadastro de personagem para o Museu da Pessoa
2	Para que manifestação você produziu ou produz?	De qual festejo, manifestação cultural popular ou rito que o personagem está envolvido seja na produção, como brincante e até mesmo como pesquisador.
3	Descreva a manifestação cultural.	Descrição da manifestação que, se necessário, pode ser desdobrada em várias perguntas que nos apresentem as seguintes informações: onde, quando, por que, e como.
4	O que é produzido por você e como você produz?	Como o entrevistado atua no festejo, com que funções? Se o trabalho for com artesanato ou etapas e método se o trabalho for na organização: quais materiais e processos? Onde se produz e quais os recursos utilizados?
5	Além desta produção, de que outras formas você participa deste evento?	Além do ofício descrito, existe outra forma de participação do entrevistado? Por exemplo: é artesão, mas é brincante? É vendedor, mas sai no desfile?
6	Como você começou a participar neste evento?	Se houver ancestralidade da experiência e traços com a localidade é possível explorar mais esta relação com o desdobramento da pergunta em etapas, tais como: qual a origem da relação do entrevistado com a manifestação? Começou quando e por quais percursos? O que mudou desde então?
7	Qual a importância desta manifestação em sua vida?	Trazer o aspecto mais subjetivo, mais pessoal, nessa história de vida iniciada no tópico anterior: o que

		representa para o personagem entrevistado essa manifestação? Quais são seus sentimentos, suas emoções?
8	Qual a importância dela para a sua localidade?	Trazer aqui o papel regional: qual a importância dessa manifestação para o bairro, cidade, estado ou até país? Se antes falamos da importância do "para si", aqui completamos a importância para um grupo social mais amplo.
9	Como o atual isolamento está afetando o seu ofício e a festa?	O isolamento e as consequências para a manifestação. Aqui além de buscarmos uma perspectiva mais ampla para as funções do entrevistado, é possível explorarmos também uma perspectiva mais particular: há consequências já observadas? Que consequências estão em curso? Qual a previsão do que está por vir no pós-pandemia?
10	Esse isolamento fez você rever o papel da sua festa para a sua comunidade?	Como a pandemia, o isolamento e as questões apontadas na pergunta anterior possibilitaram um novo olhar dessa experiência? Há percepção crítica de que algumas práticas que já estavam naturalizadas se tornam mais visíveis? O que você acha que mudará em sua visão em relação à manifestação?
11	Há algo que não perguntado e que gostaria de registrar neste relato?	Levando em conta que o depoimento vai fazer parte de um acervo público sobre a sua história e sobre a manifestação cultural popular, o personagem tem mais um espaço na entrevista para acrescentar algo que ainda não foi falado.
	PERGUNTAS ADICIONAIS	Podem ser várias - desde que não ultrapasse muito o limite de tempo de 20 minutos. Ao final, sempre complementar se há algum apelo para algo que precisa ser feito para a preservação de manifestação, caso o entrevistado não tiver mencionado.

Depois que os testemunhos são coletados através das mídias de registro remoto já pré-estabelecidos na pré-produção, o passo seguinte é a ORGANIZAÇÃO do material produzido na etapa de construção. Esta etapa é fundamental, pois, se nesse estágio o armazenamento e o preenchimento dos documentos forem executados de maneira incompleta ou incorreta, isso poderá acarretar no descarte do material se as normas do acervo do Museu da Pessoa não forem seguidas.

Os arquivos das gravações são catalogados em uma planilha de cadastro com informações da entrevista como, por exemplo: a data, hora, nome do

entrevistado, além do tempo da gravação. As entrevistas são armazenadas do *Google Drive* do DHIS e subdivididas em instituições da REDE MOTIRÔ, ou seja, os multiplicadores do acervo. Cada multiplicador tem acesso à pasta de sua instituição que contém os seguintes arquivos: a entrevista bruta, entrevista editada, cadastro de personagem, formulário pré-entrevista, formulário licença de imagem, e assim por diante.

Um ponto importante desta etapa é que a organização começa na nomeação das pastas das entrevistas e a nomeação de cada arquivo nelas contido. Para que houvesse um padrão, o DHIS instituiu uma catalogação que identifica o **número da entrevista**, a **série à qual pertence a entrevista** e a **instituição realizadora da entrevista**, assim como o **nome do projeto**.

Por exemplo, a sigla “MDHISS02001” significa: **M** de Motirô, feito pelo **DHIS**, **S02** na série 02, entrevista **001**. Esta identificação em forma de sigla também nomeia a pasta da entrevista e todos os outros arquivos referentes à entrevista. Por exemplo:

1. Pasta:

MDHISS02001_Nome do entrevistado;

2. Arquivos da pasta:

MDHISS0201_Entrevista_Bruta;

MDHISS0201_Entrevista_Editada;

MDHISS0201_Cadastro_de_Personagem⁴⁸;

MDHISS0201_Formulário_pré_entrevista⁴⁹;

MDHISS0201_Formulário_licença_imagem,⁵⁰ e assim por diante...

A edição do material bruto é feita extraindo-se as duas pontas do arquivo bruto, ou seja, o início, que trata do momento em que a entrevista ainda não começou, e alguns ajustes finais acabam sendo gravados; e o final, que costuma ter alguma cena irrelevante para a entrevista (despedidas e encerramento da sala virtual, por exemplo). Estes dois momentos são chamados: rabicho inicial e rabicho final. Consideramos, portanto, como rabicho inicial tudo aquilo que é gravado antes da resposta à primeira pergunta, o que diz respeito à identificação,

⁴⁸ Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1wccScJ1hwQDrbvHDwojVqqiRlrsJh4gu/view?usp=sharing>

⁴⁹ Disponível no link: <https://forms.gle/JuQ38M5iJEofb19u5>

⁵⁰ Disponível no link: <https://forms.gle/iZbb9knPhvYw1wdV9>

apresentação da pessoa entrevistada; e o rabicho final é tudo o que acaba sendo gravado após da sua última resposta (agradecimentos, liberação de direitos de uso da imagem, conversas sobre envios de imagens etc).

Na edição também é inserida a cartela de início e final. A cartela de início é a imagem de capa do vídeo, e a final contém os logotipos de todas as instituições parceiras, os multiplicadores.



Figura 1: imagem do template da cartela inicial. **Figura 2:** imagem da claquete inicial preenchida com a imagem da entrevistada Divina Luján Suarez⁵¹ e os dados da entrevista.



Imagem da cartela final contendo os parceiros nacionais e internacionais integrantes da Rede Motirô.

Portanto, com o preenchimento dos documentos e a finalização da entrevista, o material criado é colocado na pasta de mesmo código da entrevista, no espaço fornecido pelo DHIS no *Google Drive*. Depois da revisão de um dos supervisores do Laboratório de Design de Histórias de todos os documentos contidos em cada pasta dos multiplicadores, toda a pasta é transferida pela equipe para o drive final do projeto, iniciando o processo de envio ao Museu da Pessoa. O Museu recebe apenas as entrevistas cuja documentação está completa e corretamente preenchida e se encarrega de fazer o *upload* para o Youtube organizar os arquivos e vincular ao seu acervo. Assim que o testemunho é publicado no site do Museu da Pessoa e

⁵¹ Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-divina-arte-180797>

devidamente vinculado ao Youtube, o multiplicador avisa ao entrevistado sobre a inserção de seu testemunho no acervo do museu.

Desta forma, passamos à etapa de **SOCIALIZAÇÃO**⁵² que trata das ações de divulgação e disseminação do acervo, sendo elas: divulgação em redes sociais de todas as instituições envolvidas com o projeto (parceiros multiplicadores, DHIS e Museu da Pessoa), eventos como colóquios, oficinas criativas, disciplinas na graduação e na pós-graduação as quais utilizem o acervo do MOTIRÔ como base empírica na elaboração de trabalhos de pesquisa etc. Para dar a dimensão da amplitude de possibilidades e a necessidade de socializar o acervo do projeto Motirô, descreveremos a seguir três festejos populares que nos apresentam as tensões existentes entre “profano x religioso”, “opressores x oprimidos”, “passado x presente”. Percebendo a confluência de históricas, iremos compreender como os direitos salvaguardados pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, Direito à Memória e à Verdade ainda têm um longo caminho pela frente, até que seus benefícios se espalhem em âmbito global. Como já dito no capítulo 2, para que as pessoas conheçam e reconheçam os seus direitos enquanto indivíduos pertencentes à família humana, é preciso que se invista amplamente em educação e, assim, pela transmissão do conhecimento, possamos disseminar a informação e ampliar as bases do respeito sobre a diversidade cultural de cada nação.

4.2

Festejos populares e a confluência de tensões históricas

1. **Confluência** (substantivo feminino): característica do que é confluyente; que se dirige para o mesmo ponto; convergência.
2. **Tensões** (substantivo feminino plural): estado do que é ou se apresenta tenso, rijo, duro; ato de distender ou de ser alvo de distensão (dilatação, estiramento); situação conflitante, com prováveis conflitos; Condição do que está prestes a arrebentar.
(DICIO, 2023)

Como recorte da configuração do seu acervo, neste subcapítulo iremos dissertar acerca de mais dois festejos do projeto Motirô: os Caretas do Acupe (no Recôncavo da Bahia) e o Afoxé Povo de Exu (em Maceió, Alagoas). Poderemos observar, através dessas manifestações, como os ciclos sociopolíticos

⁵² ANEXO 1: Tabelas com as 3 séries de entrevistas contendo o nome da(o) entrevistada(o), em que Estado do Brasil, qual o festejo e que multiplicador recolheu o testemunho.

constantemente, historicamente, reпреndem esses grupos considerados marginais e como tais grupos são fundamentais na desconstrução desta política de “apagamento social” quando a resistência ganha destaque e reconhecimento para além de suas comunidades. Como meio de interlocução entre as “epistemologias macumbísticas”, termos criado por Luiz Simas em “A ciência encantada das macumbas” (livro de Simas e Rufino; 2018), lançaremos um olhar sobre festejos culturais de matriz africana, dialogando com o texto “A Ciência Encantada”⁵³, de Luiz Rufino (2016). Ou seja, após apresentação dos direitos salvaguardados pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, Direito à Memória e à Verdade, as articulações de uma política autoritária em meio a uma crise sanitária mundial e a análise de movimentos contraculturais, vamos explorar as tensões existentes entre “profano x religioso”, “opressores x oprimidos”, “passado x presente” e como as manifestações culturais transformam as vidas dos jovens de comunidades através das artes e da manufatura de artefatos para as festividades, atividades transmitidas de geração em geração.

4.2.1

Caretas do Acupe e Nego Fugido: raízes e a resistência cultural (Acupe)⁵⁴



Imagem 1: capa da entrevista de Salvador Santos (Mestre Dodô), para o acervo Motirô no site do Museu da Pessoa; 2020.⁵⁵

⁵³ Luiz Rufino, Pedagogo, doutorando em educação pelo Proped/UERJ, membro do grupo de pesquisa Culturas e Identidades no Cotidiano. Artigo “A Ciência Encantada” disponível para download em: https://www.academia.edu/20079012/A_Ci%C3%Aancia_Encantada

⁵⁴ Entrevista com Dodo do Acupe para o acervo Motirô disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/caretas-de-acupe-182868/colecao/179820>

⁵⁵ Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/caretas-de-acupe-182868/colecao/179820>

Segundo Monilson Santos Pinto, pesquisador do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UNESP), o “Acupe é uma comunidade quilombola encravada no fundo da Baía de Todos os Santos, originada a partir da abolição da escravidão, com uma população de mais ou menos 13 mil habitantes, a sua maioria composta por pescadores e marisqueiras. Um território de cruzamentos de sistemas simbólicos africanos, europeus e indígenas. Polo agregador de ritos e costumes, berçário das mais variadas manifestações culturais e artísticas, sem, contudo, perder sua marcante identidade afro-brasileira, características que foram fundamentais para a formação da identidade cultural da região. Um local ocupado por pessoas que compartilham a memória sobre o período da escravidão e que externam suas próprias impressões sobre a instituição escravista e a forma pela qual o escravo teria viabilizado sua liberdade”⁵⁶ (PINTO, p. 2; 2012).

Os festejos do mês de julho do Acupe são instrumentos de materialização da memória de um povo, práticas que definem a etnomaterialização da cultura e da resistência preta. O pequeno distrito do recôncavo baiano se originou como quilombo e as festividades julinas instigam na população o resgate da memória através de brincadeiras performáticas, construindo narrativas multissensoriais sobre a luta pela liberdade dos povos afro-brasileiros. Estas festividades mostram a importância de se preservar e cultivar a produção de conhecimento acerca da opressão cultural e das graves violações de direitos humanos que seus ancestrais sofreram quando foram trazidos da África para serem comercializados e escravizados pelos colonizadores do Brasil. Luiz Rufino (2016) inicia seu artigo “A Ciência Encantada” nos atentando para a histórica opressão cultural que persiste na educação formal, tão naturalizada em salas de aula, disseminando as narrativas dos “vencedores”, aqueles que desfrutam de sua condição legal e nos furtam da produção de conhecimento contida nas narrativas dos oprimidos:

Crescemos aprendendo coisas acerca do nosso Brasil, parte do que aprendemos nos confunde, nos inquieta, nos cisma. A cisma talvez seja um dos elementos indispensáveis nas relações que estabelecemos com os conhecimentos. Os conhecimentos estão por aí feito coisas no mundo, soltos por aí amarram caminhos, palavras, gestos, sons, chãos e corpos. Assim, na vida comum,

⁵⁶In: SOUZA, Jamilson Oliveira de. “As caretas e o nego fugido fazem a festa em Acupe: estudos interdisciplinares sobre a cultura popular, a tradição e a educação nas performances sociais que fazem a festa em Acupe”. Disponível para download em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17487>

seguimos praticando a cisma e nessa dinâmica de cismar saberes seguimos os reinventando/alumiando os nossos mundos.

As histórias que narram o Brasil, contadas em monumentos, tratados, construções, obras de arte e livros escolares não são as mesmas que se encarnam em pedras de rio, olho d'água, troncos, plantas, praias e esquinas. As histórias que desfrutam do status de oficial correm em via de mão única, são obcecadas pela totalidade que para elas expressa-se como princípio de verdade. Esse princípio é mantido sobre árdios regimes que privilegiam suas versões em detrimento de outras possibilidades. São espiritualmente arrogantes, mas por suprimirem o espírito em favor da consciência preferem manifestar sua arrogância sobre a veste da razão. Regozijam-se em serem sistematicamente repetidas, naturalizadas, operando em perspectiva de histórias únicas e a favor de um projeto monológico de mundo. (RUFINO, pág. 01; 2016)



Imagem 2: molde de barro, matriz para feitura das máscaras em papietagem ⁵⁷.

PSC: Todas as imagens a seguir, neste subcapítulo sobre o testemunho do Mestre Dodô, são cenas do vídeo “Caretas de Papelão de Acupe”, parceria do Instituto Alana com o Território do Brincar; 2013.⁵⁸



Imagem 3: máscaras de papietagem na secagem perto do fogo.

⁵⁷A papietagem é uma técnica artesanal de dar forma a uma escultura ou preenchimento de molde a partir de papéis recortados ou picados e cola.

⁵⁸ Disponível em: <https://youtu.be/pICQhAIKRXA>



Imagem 4: participação das crianças na confecção das máscaras.



Imagem 5: preparação de criança para sair em cortejo junto aos brincantes.

Os Caretas seguem a tradição dos mascarados que lutaram pela liberdade de seu povo, uma manifestação que perdura há gerações. Segundo Salvador de Jesus, conhecido como Mestre Dodô, os Caretas surgiram no engenho do Antigo Acupe quando os negros da senzala irromperam como mascarados na festa a fantasia do Senhor Barão Francisco Gonçalves para brincar de assustar os convidados e distrair na fuga do “Nego Fugido”. A ação dos negros da senzala, que acabou acobertando a fuga de um dos escravos, fez com que o Senhor Barão fosse desmoralizado diante da elite baiana. Mestre Dodô nos relata como a tradição foi mantida desde de 1850, passando por gerações de escravos até os dias de hoje: “Temos como tradição apresentar todos os domingos do mês de julho, homenageando o nosso povo e reverenciando ancestrais. Temos como características brincar, correr, assustar e alegrar as crianças e o nosso povo mostrando que pode fazer cultura sem violência”⁵⁹.

⁵⁹ Depoimento disponível na pesquisa de Joice Lorena do Sacramento Alves: “Memórias e narrativas de resistência num recôncavo da Bahia: as caretas de Acupe – Santo Amaro” pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/handle/123456789/699>



Imagem 6: brincantes desfilando nas ruas de Acupe.



Imagem 7: brincantes interagindo com os moradores de Acupe.

Outro dado importante sobre os Caretas do Acupe diz respeito ao calendário da festividade que não segue nenhuma tradição histórica de nossos colonizadores, como geralmente acontece com outras manifestações culturais de mascarados em diversas regiões brasileiras que se baseiam no calendário da religião católica como, por exemplo, o Carnaval e a Folia de Reis. Existem relatos de que as festividades julinas do Acupe ocorrem devido à Independência da Bahia, em 02 de julho de 1823; porém, segundo a narrativa dos moradores que buscam preservar a história de seus ancestrais, o mês de julho, segundo a cultura Yorubá, é o mês em que os Caretas devem sair às ruas para afastar os eguns⁶⁰ que assombram as pessoas no mês de agosto. Pelo calendário da cultura africana, agosto é o mês de Obulaê⁶¹, mês dos velhos e o mês das mortes. Desta forma, para o povo de Acupe, o mês de julho ficou conhecido como o mês da resistência dos caboclos nos terreiros de candomblé

⁶⁰ Egum quer dizer “alma de pessoa morta”, são os espíritos de pessoas falecidas.

⁶¹ Conforme a mitologia Yorubá, Obaluaê era filho do caso proibido de Nanã com Oxalá, que não podia ter se deixado seduzir pois tinha um compromisso com Yemanjá. A criança nasceu cheia de feridas e marcas no corpo como punição pelo erro dos dois. Quando viu o filho deformado e coberto de varíola, Nanã o abandonou à beira do mar para que a cheia o levasse, porém o menino foi todo mordido pelos siris e Yemanjá, a mãe cujos filhos são peixes, se compadeceu e cuidou das feridas de Obaluaê.

que celebram a chegada da Cabocla Jaguaracira, índia guerreira que só aparece uma vez por ano, no dia 02 no mês de julho.⁶²



Imagem 8: Teste de máscara na pós queima.

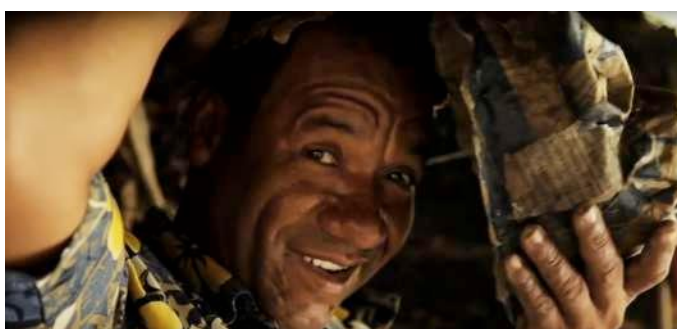


Imagem 9: Mestre Dodô.

Os mascarados julinos são patrimônio cultural do Acupe de Santo Amaro, personagens do imaginário popular que se materializam nos brincantes ao montarem sua indumentária de forma artesanal e sustentável: palhas secas de folhas de bananeiras armam as corpulentas saias de chita e o barro da terra forma o molde das mascaras montadas com a técnica de papietagem⁶³, além de botas, luvas, capote, calça, manguá⁶⁴, chocalhos. As figuras grotescas e coloridas que saem pelas ruas brincando de assustar as pessoas, conforme a tradição da cultura popular dos Caretas do Acupe, não só trazem alegria para o povoado do distrito. Para além da festividade, os mascarados têm uma função disciplinar para os brincantes que trazem a responsabilidade da tradição de seus antepassados e a função informacional para o espectador que visita a região de conhecer um legado da ancestralidade, deixado para a comunidade negra refugiada na comunidade quilombola de Acupe.

⁶² Dados coletados em “Memórias e narrativas de resistência num recôncavo da Bahia: as caretas de Acupe - Santo Amaro”. Trabalho de Joice Lorena do Sacramento Alves.

⁶³ A papietagem é uma técnica artesanal de dar forma a uma escultura ou preenchimento de molde a partir de papéis recortados ou picados e cola.

⁶⁴ Ferramenta artesanal antiga feita com duas varas de madeira usada para debulhar cereais com palha, tipo: feijão, soja, trigo, aveia, etc.

4.2.2

Afoxé Povo de Exú (Maceió)



Imagem 1: capa da entrevista de Luana Costa, para o acervo Motirô no site do Museu da Pessoa; 2020.⁶⁵

AFOXÉ tem sua raiz etnológica na língua iorubá⁶⁶ e significa: **A**, prefixo nominal; **FO**, pronunciar, dizer; **XÉ**, realizar-se, verificar-se. Ou seja, Afoxé é uma enunciação que faz (alguma coisa) acontecer.

O afoxé está diretamente associado às religiões afro-brasileiras. Os símbolos, a dança, o batuque, a pintura corporal, a indumentária colorida, todos os elementos artísticos, sendo expostos nas ruas em toda sua maestria, fizeram com que a manifestação ficasse conhecida como “candomblé na rua” (SOUZA. 2014)⁶⁷. Quando o afoxé está ocupando as ruas, o festejo é considerado uma expressão socioespacial da casa Ilê Axé Legionirê, que fica no Bairro de Benedito Mendes, em Maceió. O Afoxé Povo de Exu surgiu quando alguns filhos de santo se organizaram para homenagear o seu Babalorixá Manoel de Xoroquê, tendo como base para a criação deste grupo, a inclusão dos jovens do bairro. Rufino faz uma análise sobre o candomblé contemporâneo, em que os filhos do terreiro e os devotos dos Orixás vão festejar seus santos nas ruas, ressignificando os espaços físicos como uma potência transformadora da sociedade:

⁶⁵ Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/video/luana-costa-181943>

⁶⁶ Iorubá ou ioruba (èdè Yorùbá): idioma da família linguística nígero-congolesa falado secularmente pelos iorubás em diversos países ao sul do Saara, principalmente na Nigéria.

⁶⁷ Dissertação de mestrado “Ao som do IJEXÁ: afirmação política e expressão religiosa nos Afoxés de Olinda e Recife-PE” de Gabriela Silva de Souza, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina (2014); disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/132435/332930.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

A macumba - expressão que nos limites da política colonial infere uma condição subalterna, perigosa e homogeneizante às múltiplas tradições reinventadas e praticadas em terras brasileiras - ressignifica-se, emergindo como uma potência híbrida, que ao indicar suas múltiplas possibilidades de negociar posições em fronteiras, nos apresenta também formas de agenciamento, de enlace de redes de solidariedade que, ao se diferenciarem a partir de um modo de racionalidade distinto do evocado pelo Ocidente, se entroncam em um cosmopolitismo subalterno.

(...)

As macumbas brasileiras, como complexos interculturais, possibilitam-nos pensar a configuração do mundo colonial como encruzilhada. Essa configuração “encruzada”⁶⁸ desautoriza o rigor do projeto colonial como modelo dominante. Assim, a obsessão cartesiana da modernidade ocidental e suas ações de controle do tempo dão lugar à vastidão de caminhos possíveis e ao acabamento como elemento construtor da história. Considerando o acabamento do mundo - como ordem social - e a não totalização dos conhecimentos e princípios explicativos como partes unicamente pertencentes ao pensamento moderno ocidental, as macumbas brasileiras emergem como experiências sociais produtoras/reprodutoras de conhecimentos, que ao serem praticadas, pressupõem outras epistemologias. (RUFINO, pag. 03 e 04; 2016)



Imagem 2: imagem/tela do videoclipe da música “Caminhos de Exu”.

PSC: Todas as imagens a seguir, neste subcapítulo sobre o testemunho de Luana Costa, são cenas do videoclipe “Caminhos de Exú”, produzido pela Panan Filmes com alunos do curso de audiovisual com os jovens do bairro Benedito Mendes em Maceió. Parceria com o grupo do Afoxé Povo de Exu; 2020.⁶⁹

A iniciativa em criar o Afoxé Povo de Exu no Bairro de Benedito Mendes se dá pelo fato de ser uma região de periferia com os mais altos índices de criminalidade de Maceió. Por isso, os filhos do terreiro de Pai Manoel do Xoroque se organizaram para oferecer aulas à comunidade, incluindo a dança, a percussão e a música. O que os filhos do Babalorixá percebem na comunidade em que atuam é a importância de oferecer novas oportunidades aos jovens do bairro, criando formas de capacitação em artes quando há o contato com a cultura e a

⁶⁸Encruzada: encruzar é uma expressão comumente utilizada pelos praticantes nos terreiros de umbanda e candomblé. O termo implica uma variedade de significados nas práticas rituais desenvolvidas nesses contextos. Suspeito que o termo esconda por outras culturas que compõem a amálgama das macumbas brasileiras.

⁶⁹ Disponível em: <https://youtu.be/MwM-jnXr8W0>

religiosidade do Candomblé. Por isso os trabalhos no bairro de Benedito Mendes deixam de ser algo sazonal para cumprirem um calendário festivo, e passam a ocorrer o ano inteiro. Para incentivar a permanência dos jovens em oficinas da dança, canto e percussão, o grupo tem uma parceria com a Panan Filmes⁷⁰ que faz a produção de videoclipes das músicas do Afoxé Povo de Exu. Os vídeos trazem reflexões sobre a cultura negra, a opressão e fazem referências gráficas às graves violações de direitos humanos sofridas pela população preta no Brasil. Desta forma, os alunos das oficinas não só aprendem com o Afoxé como entram em campo na produção dos vídeos, aprendem fotografia, direção de arte, figurino e todos os ofícios relacionados à produção audiovisual.

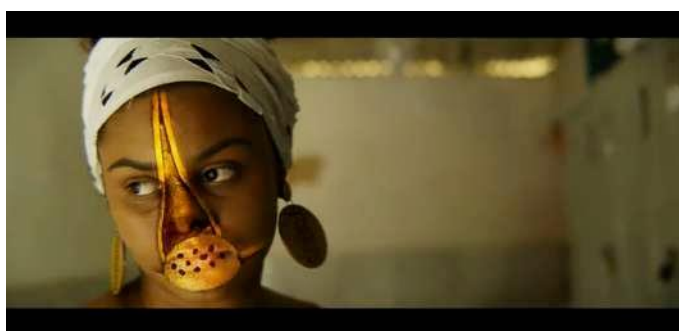


Imagem 2: imagem do videoclipe da música “Caminhos de Exu”, com colagem digitalizada da máscara de flandres sobre o rosto da integrante do grupo.



Imagem 3: imagem do videoclipe da música “Caminhos de Exu”, com animação de ilustração do rosto de Marielle Franco sobre o rosto da integrante do grupo.

Importante ressaltar que o Afoxé é considerado um candomblé na rua, e não “de rua”, pois não se trata de uma outra forma de exercer a religião, todos os elementos da liturgia do candomblé, os instrumentos tocados pelos Ogans⁷¹ nos terreiros, as roupas dos santos, o canto, as ervas, os incensos, tudo é incorporado

⁷⁰ Link para a página no Youtube da produtora Panan Filmes:
<https://www.youtube.com/@PananFilmesOficial/featured>

⁷¹ Ogan é a pessoa responsável num terreiro de Candomblé por tocar instrumentos de percussão, que podem ser atabaque ou agogô.

nesta ocupação das ruas que além de ser um ato religioso, é um ato sociopolítico e sociocultural. Geralmente o Afoxé está associado ao carnaval, mas o afoxé de Exu, segundo os integrantes, é uma celebração diária. Luana Costa relata em seu testemunho ao acervo “Motirô – O festejo como testemunho” que as datas mais importantes do ano para o Afoxé Povo de Exu, além do Carnaval, são 8 de dezembro que, em Maceió, é dia de Yemanjá, e dia do Quebra de Xangô, que acontece em 2 de fevereiro.



Imagens 5 e 6: imagens do videoclipe da música “Caminhos de Exu”, cenas das oferendas do Afoxé Povo de Exu à OYA, no dia de Iemanjá, que em Maceió a data é comemorada no dia 9 de dezembro.

Afoxé Povo do Exu tem como pauta combate a intolerância religiosa, “com o axé de todos os orixás, assim é o Afoxé Povo de Exu”. Um dos objetivos do grupo é a difusão e a socialização da cultura afro-brasileira, transmitir conhecimento aos jovens para combate a discriminação através da cultura da paz da religiosidade que tem devoção pelos Orixás, os santos ligados aos elementos da natureza, que nos ensina a respeitar nossas origens e o nosso ecossistema. Em 2017, o Afoxé Povo de Exu, abriu uma série de manifestações da Semana da Consciência Negra com “A caminhada do Ilê Axé Legionirê” na Praça dos Martírios em Maceió. Em épocas de Brasil Colônia, o local se destinava à venda dos africanos escravizados: “como mercadorias, eram humilhados como pessoas, destituídos de sua honra e humanidade, para servir aos propósitos das elites da

economia de então.”⁷² O grupo que invade as ruas de Maceió com seu canto, sua dança, seus tambores e suas cores leva para além dos terreiros de candomblé um ato político que relembra o período da escravidão, e especificamente o episódio, quando, em 1912, uma milícia (Liga de Republicanos Combatentes), que fazia oposição ao então governador Euclides Malta, invadiu terreiros, espancando em praça pública os religiosos e destruindo seus objetos sagrados; a manifestação relembra também todas as atitudes racistas de todos os tempos. Hoje, o Afoxé do Povo de Exu vai às ruas para que não nos esqueçamos do passado, prega o amor incondicional e o respeito à vida, com muita dança e tambor.



Imagem 7: imagem do videoclipe da música “Caminhos de Exu”, cena de Luana Costa cantando.



Imagem 8: imagem do videoclipe da música “Caminhos de Exu”, cena de dos integrantes do Afoxé Povo de Exu dançando.

Quando começamos a assistir ao videoclipe da música “Caminhos de Exu”, de imediato percebemos o viés sociopolítico quando na abertura temos o áudio da chamada do Radio Libertadora, criada em 1969 pela Ação Libertadora Nacional (ALN), para o pronunciamento de Carlos Marighella contra as ações do Estado ditatorial. O vídeo apresenta os jovens integrantes do Afoxé Povo de Exu com interferências gráficas de fragmentos de animações que ilustram personalidades históricas, tais como: escrava Anastácia, Zumbi de Palmares e Marielle Franco. Alguns *letterings* (interferências tipográficas) surgem no vídeo

⁷² Trecho da legenda de chamada para a caminhada, disponível em:
<https://www.picuki.com/media/1631344678253354532>

nos fazendo questionar: “quem será a próxima vítima?” e não nos fazendo esquecer de que “vidas negras importam”. Na construção dessa parceria da Panan Filmes com os jovens das oficinas criadas pelos filhos do Babalorixá casa Ilê Axé Legionirê, Pai Manoel do Xoroque, vemos um exemplo de transmissão de conhecimento acerca dos direitos humanos presentes na Declaração Universal, temos uma ação colaborativa de difusão dos direitos à memória e à verdade. Podemos aprofundar nosso conhecimento sobre a manifestação cultural do Afoxé Povo de Exu, com a seguinte passagem do texto “A ciência encantada”, de Luiz Rufino, explicando-nos o que seria a uma “epistemologia macumbística”:

Sobre o caráter da epistemologia dominante devemos ressaltar alguns aspectos citados por Santos e Menezes (2010), que a apontam como sendo uma epistemologia contextual, que se forja em uma dupla diferença: a diferença cultural do mundo moderno cristão ocidental e a diferença política do colonialismo e capitalismo. Assim, a transformação desse contexto e seus modos em uma pretensa noção de universalidade, característica dos discursos produzidos pela ciência moderna, são reflexos de um investimento epistemológico somente possível a partir do poder do colonialismo. Tal poder configura-se com as ações das mais diferentes formas de violência impostas às populações e culturas não-ocidentais e não-cristãs.

(...)

As macumbas - como categoria epistemológica - nos oferecem bases para que trabalhemos com a noção de ciência - dominante - sobre rasura, nos proporcionando sucatear as bases que refletem as concepções ideológicas do poderio colonial. Nesse sentido, a redução da experiência social do mundo nos limites da experiência ocidental é comprometida pela emergência da diversidade de práticas sociais - práticas de saberes - que indicam não somente a presença de outras epistemologias, mas também a emergência de saberes cosmopolitas (Santos, 2008). (RUFINO, pag. 05; 2016)



Imagem 9: imagem do videoclipe da música “Caminhos de Exu”, cena final.

4.3

Possíveis desdobramentos de pesquisa a partir das entrevistas

1. **Desdobramentos** (substantivo masculino): ato de dividir ou separar algo em partes menores; desmembramento; processo que se desenvolve consecutivamente; desenvolvimento; modo como algo se desenvolve ou repercute; afinco intenso posto na realização de algo; dedicação; produção de alguma coisa em dobro (duas vezes); duplicação.
2. **Entrevistas** (substantivo feminino e adjetivo): conferência marcada por pessoas em lugar determinado; encontro combinado; prestação de informações ou de opiniões, feita oralmente para publicação; flexão do verbo entrevistar: ter entrevista com alguém para obter informações ou declarações para serem publicadas. (DICIO, 2023)

Neste subcapítulo iremos discorrer sobre a importância do uso do projeto “MOTIRÔ – O festejo como testemunho” em sala de aula, explorando a questão: como explorar com os alunos da graduação do departamento de Artes e Design da PUC-Rio as diversas possibilidades de materialização dos testemunhos do acervo Motirô no campo das artes e design?

Ao longo dos capítulos desta tese buscamos diferentes formas de apresentar a diversidade cultural, passamos pela cultura indígena e afro-brasileira apresentadas pelo ponto de vista de artistas como Uýra Sodoma e Yhuri Cruz, apresentamos as ações de resistência e preservação cultural desde comunidades ribeirinhas da Amazônia a comunidades periféricas do Rio de Janeiro, conhecemos os Caretas de papelão de Mestre Dodô, do Acupe e o batuque de Exu que invadem as ruas de Maceió. Enfim, como seria impossível apresentar todos os testemunhos coletados em território nacional no projeto MOTIRÔ, buscamos fazer um recorte dessa diversidade cultural brasileira que temos à nossa disposição no acervo do Museu da Pessoa.

O desafio, então, é apresentar o desenvolvimento de uma metodologia de ensino em artes e design que estimulou a interação dos alunos com os testemunhos do acervo. Esta metodologia incluiu formas diversificadas de fazer com que os alunos tivessem contato com o teor dessas entrevistas, com os agentes produtores de festejos populares e, sobretudo, com o conteúdo materializado em projetos de artes e design que certamente poderá alcançar um público para além das salas virtuais impostas pela pandemia.

Desta forma, o projeto ganha a dimensão de um mutirão de alunos da graduação, que criaram representações artísticas a partir do conteúdo colhido dos

testemunhos, tendo como foco questões relacionadas à resistência cultural, contando também com as orientações de professores e alunos da pós-graduação em artes e design.

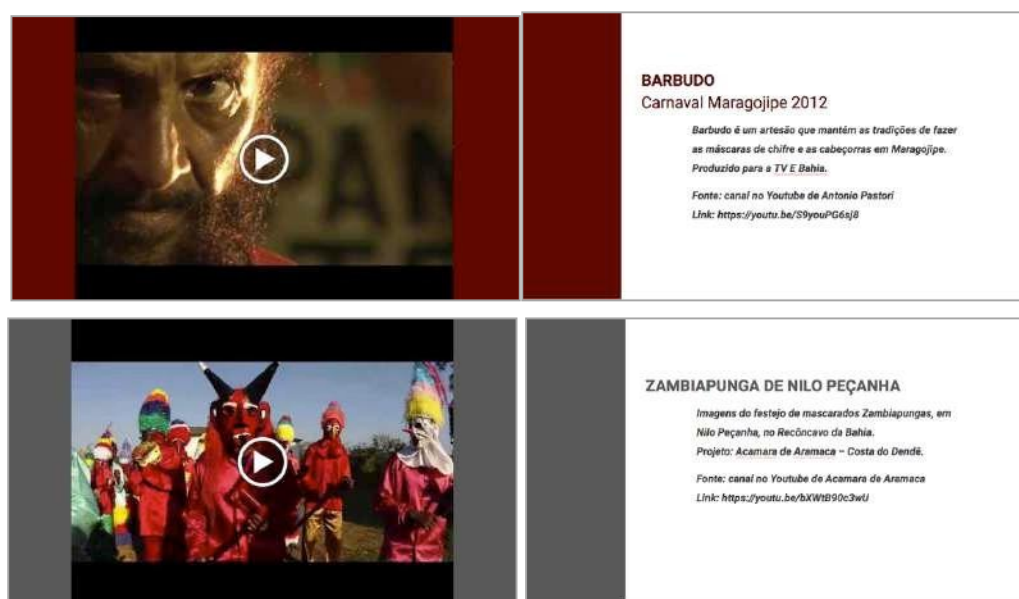
A pesquisa de campo desta tese foi dividida em duas etapas. A primeira etapa, apresentada a seguir, foi desenvolvida com os alunos da graduação do Departamento de Artes e Design, matriculados na disciplina Linguagem e Comunicação Visual II, ministrada pela professora Simone Formiga. O que está em pauta nesta etapa da pesquisa são os processos criativos para a materialização da memória e difusão de informação acerca das manifestações culturais populares. Valemo-nos de uma experiência com alunos da graduação, na interação e elaboração de processos criativos, cuja base empírica para os trabalhos ancorou-se no acervo do projeto MOTIRÔ, alocado no site do Museu da Pessoa.

Tendo em vista o cenário atual, com o advento das aulas remotas por conta das restrições impostas pela pandemia, alguns apontamentos surgiram na aplicação dessa metodologia. O “novo normal” nos fez reconfigurar e adaptar os meios de produção da pesquisa de campo na academia. Questões trazidas pelo isolamento social, como a viabilidade de se executarem “residências artísticas” com alunos da graduação, se fizeram presentes. Os meios de produção de conhecimento e troca de saberes tiveram que se adaptar a essa realidade. Considerando essa nova forma de desenvolvimento de pesquisas e elaboração de trabalhos no campo das artes trazidas pela modalidade online (fora do campus da universidade), podemos dizer que a experiência de “residências artísticas” se tornou realidade e acabou se configurando em novo formato de trabalho, quando alunos e professores/pesquisadores trabalharam de suas residências. O isolamento social proporcionou a todos os envolvidos, então, a experiência da orientação e da produção artística a distância, redefinindo espaços de produção, registro e de transmissão de conhecimento da Rede Motirô, e especialmente permitindo a construção de novas proximidades geográficas. Dessa forma, os alunos, através das aulas virtuais, no interior de suas residências, foram apresentados à diversidade cultural de um país continental e construíram artefatos que traduziam em materialidade as suas interpretações pessoais acerca da importância da resistência cultural para uma sociedade democrática.

As estratégias metodológicas construídas ao longo do curso tinham como questão fundamental o seguinte desafio: como intervenções e reflexões

produzidas a partir do acervo Motirô poderiam resultar em diversas ações no campo das artes e do design? A produção de publicações impressas ou digitais, ilustração, instalação, vídeo (documental, artístico e/ou animação), performances, fotografia, em suma, praticamente qualquer forma de materializar artisticamente os testemunhos seriam válidos, desde que o processo criativo considerasse a viabilidade de produção e disseminação (publicitação) do conteúdo em foco.

Como metodologia aplicada na disciplina de Linguagem e Comunicação Visual, seguiu-se o seguinte roteiro para as aulas: primeiramente, como forma de aproximação com os alunos, antes mesmo de entrarem em contato com o projeto “MOTIRÔ – O festejo como testemunho”, foi-lhes apresentada uma coletânea de vídeos com alguns dos festejos do acervo Motirô. A antevisão dos festejos em si, com suas indumentárias, cenários e sons, trouxeram a dimensão imagética da cultura popular. Desta forma, o processo foi iniciado com a própria linguagem visual.



Imagens dos slides da apresentação⁷³ que contem uma seleção de vídeos de Festejos que compõem o acervo Motirô.

Na sequência, os alunos tiveram uma aula com Fernanda Moraes (aluna da pós- graduação, orientanda de Nilton Gamba Jr., sobre leitura de imagem, a importância do “saber ver” a imagem, do decifrar os ícones, dos significados atribuídos às imagens e sobre a forma como este conhecimento nos auxilia na

⁷³ Apresentação disponível em:

https://docs.google.com/presentation/d/1opuuZIS3Ugg9O88nZTKGwCOh0YveaQOh/edit?usp=share_link&ouid=117818416957117791251&rtpof=true&sd=true

interpretação dos fatos em seus contextos histórico, sociopolítico e sociocultural. Criar artefatos sensoriais é construir imagens no espaço público. Neste sentido, se faz importante compreender que tudo o que produzimos é carregado de códigos que possibilitam inúmeras interpretações em torno de um único tema. Por isso, como produtores de imagens, independentemente das mídias escolhidas na produção, devemos estar atentos ao que pretendemos criar, às mensagens que queremos destacar e ao caminho de construção do conceito, de modo que não se “desconfigure” na forma. Ou seja, na maior parte dos casos, é preciso ter em mente que a forma é consequência de um conceito e não o contrário.

O quadro, a seguir, indica alguns métodos de leitura de imagem e as questões que a eles vinculam:

MÉTODO	QUESTÕES
Teoria dos signos	O que vejo objetivamente nessa imagem? Quais são os sentidos denotados? O que esses elementos me dizem? O que esses elementos significam? Como esses elementos se relacionam uns com os outros? Juntos eles sugerem outros significados? Quais são os sentidos conotados? Esses significados são universais?
Teoria da psicologia da percepção – Gestalt	Como é a estrutura que organiza essa imagem? Para qual elemento eu olho primeiro? Qual chama mais atenção? Por que chama mais atenção? Ele é diferente dos demais? O que ele tem de diferente? Qual é o caminho que o meu olhar percorre nessa imagem? Como meu olhar é direcionado? As formas e elementos criam expectativas no meu olhar?
Formalista	Quais são as características gráficas dessa imagem? Os elementos têm contornos? Como é a paleta cromática? Como são as texturas? Os elementos sugerem movimento ou uma sensação estática? Como posso decompor cada elemento em elementos menores? Qual é a natureza dessa imagem (desenho,

	pintura, gravura, foto etc)? Quais foram as ferramentas e técnicas utilizadas? Essas características carregam algum significado?
História da arte	Algum aspecto dessa imagem sugere local e data de sua criação? Posso comparar essa imagem com algum movimento artístico? Ela pertence a esse movimento artístico ou remete a ele? O que nessa imagem me leva a esse movimento artístico? Há algum esquema de representação nessa imagem que se repete em outras imagens? Como esses esquemas são convencionados? Quem foi o artista que criou essa obra? Qual é o contexto socioeconômico em que ele se encontrava ou se encontra?
Antropológico	Essa imagem me remete a outras imagens? Como essa imagem dialoga com outras imagens? Como posso comparar essa imagem com outras situações ou contextos? Como essa imagem dialoga com meu repertório cultural? Os sentidos presentes nessa imagem se encontram também em outras narrativas?
Teoria crítica	Essa imagem é uma obra de arte? Qual é o valor dessa imagem? O que a imagem demandou de seu criador para ser concebida? Qual é o alcance dessa imagem (atinge um grande público ou um público restrito)? Provoca reações parecidas em diferentes observadores?
Filosófico	Essa imagem se enquadra no meu conceito de belo? Essa mensagem me instiga? Ela me atrai pela beleza ou repulsa? O que é mais importante: a imagem em si ou a informação que ela me oferece? A imagem é original ou é resultado de um processo automático?

Vejamos, a seguir, um exemplo do exercício aplicado a uma ilustração de Graça Lima para o livro “A Boca da Noite” (2018), de Cristiano Wapichana:



Ilustração de Graça Lima para o livro “A Boca da Noite”, de Cristiano Wapichana; editora ZIT (2018).

Na análise de imagem, Maria⁷⁴ decidiu analisar a imagem pelo método da teoria dos signos e descreveu que, objetivamente, vê as diferentes tonalidades de azul e as cores preta e branca e uma mulher olhando para um criança que está de olhos fechados; vê também uma estampa no canto inferior esquerdo e uns pontos brancos em menor e maior tamanho, espaçados, sem um padrão definido. Quanto aos sentidos denotados, Maria não conseguiu identificar a técnica (pintura manual ou digital), mas identificou o uso do pincel, e o fato de a imagem fazer uso de um “espaço negativo” criando um significado (noite), e a configuração dos corpos dos personagens em fragmentos. Todos os elementos são parte de um todo, por exemplo: o azul da mulher é também a própria criança e a estampa do lado esquerdo, ou seja, Maria nota que todas as partes da ilustração são compostas por uma mesma ilustração.

Quando perguntada se, juntos, os elementos sugerem outros significados, Maria diz que vê a mulher e a criança deitadas sobre um “vazio”, o que dá a entender ser este vazio uma cama, uma colcha, e que a posição dos personagens, o aconchego, inspiram uma intimidade, sugerindo tratar-se de mãe e filho. E aprofundando mais ainda nos sentidos conotados, Maria narra que o olhar da mulher inspira proteção, confiança, carinho, e que a pretitude com pontos brancos, fazendo alusão ao céu estrelado, faz a mulher parecer um ser do tamanho do universo, quase uma Deusa. Mas, Maria complementa sua observação dizendo

⁷⁴ PDF com análise completa disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1-rHsebBmFG48SuTFSFaSmf1J1b1AfKfy/view?usp=sharing>

que estes significados se somam à imagem, não são universais e que podem ser interpretados de formas diferentes, dependendo do contexto histórico e sociocultural de quem a vê.

Só depois de apresentarmos alguns festejos populares e compartilharmos com a turma a importância do “saber ler imagem” para então se produzirem artefatos que serão expostos em espaço público, iniciamos o processo de apresentação do acervo do projeto “MOTIRÔ – O festejo como testemunho”, contido no site do Museu da Pessoa. Dedicamos uma aula para a apresentação do projeto, a partir dos seguintes passos: 1) a parceria do Laboratório de Design de Histórias (Dhis) com o Museu da Pessoa; 2) a forma como foram feitos os convites a outras instituições, denominadas multiplicadoras de testemunhos do acervo; 3) a análise da abrangência territorial do material em construção.

A apresentação cumpriu também cinco etapas: (1) **Organização do projeto**, que aborda questões como “memórias a serem registradas”, “as pessoas escolhidas para darem seus testemunhos” e a formulação de um roteiro de perguntas – apresentado no subcapítulo 4.1.3; (2) **Métodos das entrevistas**, que apresenta os recursos digitais disponíveis para a execução das entrevistas, a importância de serem checados todos os aparelhos para evitar ao máximo as falhas técnicas (testar conexo, prestar atenção no áudio, analisar o enquadramento de imagem etc), o suporte técnico disponível para cada entrevista e a transmissão dos conceitos e normas, de modo o entrevistador não faça julgamentos ou coloque pressupostos em suas perguntas; (3) **documentos necessários** para que a entrevista entre no acervo do site do Museu da Pessoa; (4) **dados da entrevista** que dizem respeito à catalogação dos vídeos, assim como o cadastro de personagem, cadastro de história e claquete da entrevista; (5) as **entrevistas** já disponíveis e a divulgação dos acessos a elas.



Imagens dos slides da apresentação⁷⁵ do projeto “Motirô – O festejo como testemunho”.

Após a apresentação do projeto desenvolvido pelo Laboratório de Design de Histórias em parceria com o Museu da Pessoa, pedimos aos alunos que escolham dois personagens do acervo “MOTIRÔ – Festejo como testemunho” e preencham novamente alguns itens da ficha de cadastro de personagem, tais como: a reescritura de uma breve sinopse sobre o conteúdo da entrevista e o levantamento de 5 (cinco) questões que mais os impactaram nos testemunhos escolhidos. Os personagens escolhidos foram apresentados em aula para que deles todos trocassem os saberes e as dúvidas extraídas das entrevistas e, desta forma, amplia-se o conhecimento acerca da diversidade cultural brasileira.

Então, indicados os caminhos possíveis para um trabalho final, cada aluno escolherá uma entrevista, das duas extraídas da ficha de cadastro, materializando assim seus apontamentos na produção de um artefato que ajudasse a disseminar conhecimento acerca do festejo popular. Deste ponto em diante, as aulas foram todas dedicadas ao acompanhamento de cada trabalho, e à orientação sobre a

⁷⁵ Apresentação disponível em:

https://docs.google.com/presentation/d/1GC94gkWEfTuuSjqTLiep2Oo6yR0b-DcJ/edit?usp=share_link&ouid=117818416957117791251&rtpof=true&sd=true

viabilidade, o uso de materiais e mídias de exposição, visando ao resultado final dos trabalhos ao término do período.

4.4

Processo criativo e resultado da pesquisa de campo com alunos da graduação

1. **Processo** (substantivo masculino): ação contínua e prolongada que expressa continuidade na realização de determinada atividade; maneira de se fazer alguma coisa; procedimento; sequência constante cujos procedimentos apresentam certa unidade ou se desenvolvem de modo regular.
2. **Criativo** (substantivo masculino e adjetivo): inovador; que se destaca pela imaginação e pela capacidade de criar; original, que se define pelo aspecto ou teor inventivo.
3. **Pesquisa de campo** (substantivo feminino): Aquela em que o pesquisador vai até ao local ou à fonte original da informação para coletar dados reais, observar os fatos e os fenômenos do modo como acontecem, no ambiente alvo da pesquisa, sem a mediação de outros estudos ou agentes: entrevistas e questionários são dois exemplos de técnicas de coleta de dados, para pesquisa de campo, comuns nos domínios da Psicologia, Sociologia e Antropologia.
(DICIO, 2023)

Neste subcapítulo iremos discorrer sobre três trabalhos dos alunos matriculados na disciplina Linguagem e Comunicação Visual II, os quais se pautaram em entrevistas de pessoas envolvidas com o Carnaval do Rio de Janeiro. Os trabalhos escolhidos descrevem o mesmo festejo, na mesma região do país, tendo como fator comum entre os três o desconhecimento de uma resistência cultural que se manifesta na expressão “apesar de”.

Podemos ratificar tal “coincidência” observada nos referidos trabalhos, citando de forma breve o “Artigo dos pirilampos”, de Pier Paolo Pasolini, e “A sobrevivência dos vagalumes”, de Didi-Huberman, que faz uma analogia com vagalumes nos conduzindo à reflexão sobre as formas de ameaças e resistências das culturas periféricas. A luz do inseto, sua fragilidade e sua delicada relação com o ecossistema em seu entorno são os pontos de partida para uma reflexão acerca da resistência dos agentes produtores de festejos populares e a percepção dos alunos acerca do conteúdo apresentado em sala de aula⁷⁶.

⁷⁶ Uma análise mais aprofundada sobre o conceito de resistência na obra de Pier Paolo Pasolini será apresentada no capítulo 5, onde nos encontraremos com o Capitão do terno de Congado de Nossa Senhora do Rosário e a escrava Anastácia de Tiradentes, em Minas gerais, para desenvolver a segunda pesquisa de campo desta tese.

Quanto à pesquisa de campo desenvolvida na graduação do curso de Artes e Design da PUC-Rio, podemos salientar que as características do testemunho de um festejo e o engajamento criativo dos alunos na produção de artefatos que traduzem as questões relacionadas à resistência unem-se a uma potência poética das manifestações de cultura popular, apresentando um caminho de preservação cultural. Portanto, a seguir, iremos explorar algumas formas de perseverar e disseminar esta luminescência diante dos obstáculos que a contemporaneidade nos impõe.

4.4.1

A voz do Bate-boleiro

O trabalho de Carolina Esteves, “A voz do bate-boleiro”, é baseada na entrevista de Anderson “Buda” de Souza Mangorra, “Buda no Carnaval”.



Capa da entrevista de Anderson “Buda”,
para o acervo Motirô no site do Museu da Pessoa; 2020. ⁷⁷.

Anderson “Buda” é o comandante da turma de Bate-bolas Fascinação. Há mais de duas décadas, ele não só faz parte dessa turma, como também se considera influenciador cultural. Desde o processo de criação das fantasias, até o momento em que as festas e saídas carnavalescas acontecem, Anderson conta um pouco sobre a experiência de participar desse festejo tão tradicional e pouco explorado pela população brasileira.

O entrevistado aborda a falta de visibilidade do festejo, a importância que este tem na educação de crianças que já nascem dentro desse contexto social, e a forma como as festas carregam significados muito maiores do que a confecção de máscaras e fantasias, já que trata-se de uma manifestação de criatividade, felicidade, confraternização e diversão.

Por fim, Anderson fala sobre como o festejo gera empregos à sua comunidade, e de como faz falta o apoio financeiro governamental para que a cultura dos Bate-bolas possa ser mantida e disseminada da forma correta. Ele comenta sobre a falta de conhecimento de moradores do Rio de Janeiro acerca do festejo, e conta sua

⁷⁷ Entrevista com o Anderson “Buda” de Souza Mangorra para o acervo Motirô disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/buda-no-carnaval-180156/colecao/179820>

emocionante trajetória como bate-boleiro da turma Fascinação. (texto criado pela aluna no exercício de reescrever a sinopse)

Após assistir ao testemunho de Buda, Carolina, destaca que os lucros gerados pelo festejo dos bate-bolas e que, segundo Anderson, pode até ser semelhante, proporcionalmente, aos custos de uma escola de samba do Rio de Janeiro. Ou seja, sendo uma escola de samba um setor do carnaval carioca que gera lucro para a cidade, a falta de apoio financeiro governamental é injustificável. A aluna também destacou que pouco se conhece da cultura do bate-bola e que, inclusive, na maior parte das vezes, se atribuiu à cultura questões relacionadas à marginalidade, à criminalidade apontada por matérias jornalísticas que fazem uma abordagem incorreta da cultura popular fluminense.

Carolina destaca a importância do festejo e sua compreensão aponta para o que vai além de um evento carnavalesco. Compreender a forma como as turmas se transformam em famílias, prestando auxílio uns aos outros e compartilhando momentos de tristeza e felicidade, é compreender que o festejo dos bate-bolas organiza a comunidade em torno da cultura popular. No testemunho de Buda, o comandante da Fascinação, ressalta que algumas turmas promovem ações sociais, como distribuição de cestas básicas e doações de sangue, e que estas ações, por exemplo, ganhariam mais colaboradores se houvesse uma maior atenção do poder público para a cultura do bate-bolas.

A partir da fala do entrevistado: *“A gente quer uma infraestrutura, uma visibilidade maior”*, para desenvolver o trabalho **“A Voz do Bate-boleiro”**⁷⁸, Carolina se baseou no apontamento que ela descreve como *“ importante questionar a falta de conhecimento da população fluminense a respeito dos Bate-bolas, principalmente considerando a abordagem incorreta midiática feita sobre esse festejo, sendo visto apenas como perigoso e nunca com a beleza e importância que realmente tem”*. A partir desta observação, a aluna criou uma série contendo três cartazes cujo objetivo é divulgar o festejo na cidade do Rio de Janeiro chamando atenção a questões relativas ao descaso do poder público com a cultura carnavalesca das periferias do Rio de Janeiro. Essa invisibilidade do projeto gera a falta de conhecimento de sua potência e, portanto, colabora com o apagamento da cultura periférica. Os três cartazes foram projetados para serem

⁷⁸ Apresentação em PDF do trabalho *“A voz do bate-boleiro”* disponível em: https://drive.google.com/file/d/133QNRJt6DoS9LOIDc9ovJSn5KeaHJjiZ/view?usp=share_link

exibidos em outdoor de calçada e de pontos de ônibus da zona sul do Rio de Janeiro, possuem um QR-code que está linkado à entrevista de Anderson Buda no site da Museu da Pessoa. Desta forma, Carolina desenvolveu um trabalho em que a leitura da imagem aponta, principalmente “as ausências” relacionadas a esta cultura popular e convida as pessoas a conhecerem o testemunho de Anderson “Buda” no acervo do Museu da Pessoa.



Imagem 1 dos três cartazes em uma simulação de aplicação no espaço urbano



Imagem 2 dos três cartazes em uma simulação de aplicação no espaço urbano



Imagem 3 dos três cartazes em uma simulação de aplicação no espaço urbano.

Vídeo representando a evolução do trabalho de Carolina, disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1gtnaGS6nxcjGLANrSGcrfi8XrEBHtLCL/view?usp=share_link

4.4.2

Samba na sombra

O trabalho de Felipe Metsavaht, “Samba na sombra”, é baseado na entrevista de Gabriel Haddad Gomes Porto, “Da Quadra ao Barracão”.



Capa da entrevista de Gabriel Haddad,
para o acervo Motirô no site do Museu da Pessoa; 2020.⁷⁹

O niteroiense nascido no dia 29 de maio de 1988 teve contato ainda muito novo com o universo carnavalesco. Ainda quando criança, Gabriel Haddad Gomes Porto já se apaixonava pelos desfiles de samba nas viagens que seus pais faziam para o Rio de Janeiro durante os eventos na Sapucaí. As imagens do desfile das caprichosas de 1996 fascinou Gabriel aos seus 7 anos de idade, mas foi somente mais tarde em sua vida que entendeu que poderia fazer dessa paixão sua profissão. Gabriel cursou faculdade de arquitetura, belas artes, história da arte e

⁷⁹ Entrevista com o Gabriel Haddad Gomes Porto para o acervo Motirô disponível em:
<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/da-quadra-ao-barracao-180090/colecao/179820>

de relações internacionais, onde conheceu o carnavalesco Max Lok, se tornando assistente na Mangueira. Paralelamente a isso, em 2009, fundou sua escola de samba virtual, e poucos anos depois foi campeão na modalidade especial, o que o fez perceber que existia uma real possibilidade de se ingressar no mercado carnavalesco. Dois anos depois, Gabriel estava trabalhando em parceria com o carnavalesco Alexandre Louzada, preparando desfiles para a temporada de 2013. Esse foi o caminho que o levou para o cargo que ocupa hoje, carnavalesco na Academia do Grande Rio, responsável por desenvolver os enredos, fantasias, estrutura e alegorias dos carros alegóricos. (texto criado pelo aluno no exercício de reescrever a sinopse)

Após assistir ao testemunho Gabriel Haddad, Felipe destacou como apontamentos relevantes da entrevista a representatividade das escolas de samba na cultura brasileira/carioca, nas culturas afro-ameríndia e afro-americana e a tentativa de silenciamento e apagamento dessas escolas, ou seja, da cultura popular brasileira. O espaço Estrada Intendente Magalhães é um exemplo da não valorização e a ausência da mídia por se um lugar onde desfilam as escolas de samba do grupo de acesso que não conseguiram entrar para o desfile de Sapucaí e lutaram muito para conseguir expor seus trabalhos.

Como se não bastassem os enfrentamentos “comuns” das escolas com a ausência de apoio do setor público, a resistência das agremiações das escolas do grupo de acesso para continuarem existindo durante o governo de Marcelo Crivella, bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus, tornou ainda mais agravante o desinteresse dos setores públicos do Rio de Janeiro pelos desfiles. Não importava o fato de que o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro gerasse uma das maiores movimentações turísticas do país, o que acarreta uma das movimentações econômicas mais importantes da cidade. Durante o mandato do prefeito Crivella, o embate maior se deu entre as questões relacionadas à cultura religiosa e a cultura popular, ao que se julga “profano e sagrado”. Entrar em um conflito direto com o carnaval carioca não traria nenhum benefício econômico para a cidade, mas seguramente movimentou a arrecadação dos dízimos das igrejas do Bispo licenciado.

Ao observar os pontos citados no testemunho de Haddad, Felipe decidiu trabalhar com a pouca visibilidade e incentivo cultural para a série B das escolas de samba que desfilam na Sapucaí.

As escolas de samba do Rio de Janeiro são divididas nas seguintes categorias: as escolas grupo especial (Grupo A) que participam do desfile das campeãs no sambódromo, e as escolas que participam dos grupos de acesso

(Grupos B,C, D e E) que disputam por uma ascensão de grupo a grupo até conseguirem uma vaga no grupo especial. Enquanto as escolas do grupo A recebem os holofotes e verba da prefeitura para seus desfiles mundialmente conhecidos, as escolas do grupo de acesso sofrem com a falta de investimento do setor cultural da cidade do Rio de Janeiro, que não apoia as escolas por terem pouca visibilidade e não gerarem reconhecimento mundial da cultura carnavalesca dos cariocas.

O trabalho **“Samba na Sombra”** propõe uma reflexão para o fato de que, apesar do esquecimento, existe uma resistência sociocultural que luta contra o apagamento do festejo de uma comunidade. A base empírica para o trabalho de Felipe são as escolas do grupo de acesso que se apresentam na Estrada Intendente Magalhães. Desde o início o aluno tinha a ideia de criar uma arte impressa de tiragem limitada a ser exposta em galerias de arte, chamando a atenção de um público elitizado e privilegiado que, geralmente, na época do carnaval, assiste os desfiles das grandes agremiações em camarotes patrocinados na Sapucaí. A seguir, apresentamos um pouco do estudo gráfico relativo ao processo criativo do aluno, até se chegar ao resultado final de sua obra.



Estudos do cartaz “Samba na Sombra”, primeiros passos da ideia com inspiração direta da estética da poesia concreta da década de 50 (Movimento Concretista).



Estudos do cartaz “Samba na Sombra” com aplicação de cores e variação nas formas geométricas.⁸⁰

Nos estudos apresentados acima, Felipe busca chamar a atenção para os grupos de acesso que estão “na sombra” das demais escolas. A ideia é explorar graficamente o ofuscamento da palavra “samba” pela palavra “sombra”, o que traz uma noção de hierarquia, existindo um “samba” subordinado e obscurecido por outro.

Os cartazes são projetados em formato A1 (594mm X 841mm), para ser impresso em risografia em papel porem bold (120g). Este trabalho também é um projeto para exposição no Museu do Samba que tem como objetivo guardar a memória do samba e apresentar ao público este patrimônio imaterial cultural e suas matrizes.

⁸⁰ Link para a apresentação em PDF contendo o processo criativo de Felipe:
https://drive.google.com/file/d/1_ZLvV6NelMfzA-Jf9rVGGPYbiwPoDAx_/view?usp=share_link



À esquerda: resultado final do cartaz “Samba na Sombra”.

Vídeo representando a evolução do trabalho de Felipe, disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1jSYu_EZu6MxcQsqpJwoonP_5xHWqeYv7/view?usp=share_link

4.4.3

Sinestesia carnavalesca

O trabalho de Giovana Romano, “Sinestesia carnavalesca”, é baseado na entrevista de Leonardo Augusto Bora, “Um Outro Olhar Carnavalesco”.



Imagem 1: capa da entrevista de Leonardo Augusto Bora, para o acervo Motirô no site do Museu da Pessoa; 2020.⁸¹

Leonardo Bora conta seu relato pessoal e profissional sobre sua experiência com o carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Segundo ele, sua vivência do carnaval se dá em quatro dimensões distintas, vivendo o carnaval como expectador, realizador, folião e acadêmico. Ao longo dos anos Leonardo, como

⁸¹ Entrevista com o Leonardo Augusto Bora para o acervo Motirô disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/um-outro-olhar-carnavalesco-180088/colecao/179820>

espectador, sempre foi fascinado pelo apelo visual do carnaval e como realizador, ele pode experimentar o carnaval numa esfera profissional mas vivendo um carnaval diferente dos da Marquês de Sapucaí. Leonardo além de carnavalesco de escolas do grupo especial já passou por todos os grupos dos desfiles na Intendente de Magalhães, vivendo um carnaval mais experimental cheio de trocas, testes e livre de regras. Na adolescência Leonardo descobriu o carnaval como folião e todos os sentimentos que eles trazem, realizando um "despedaçar no indivíduo". Por último, ele menciona a dimensão acadêmica que ele experimenta o carnaval por meio de pesquisas na área de Letras e Direito. Leonardo também conta seu relato sobre as dificuldades e incerteza de trabalhar com o carnaval em meio a pandemia do novo Corona vírus, para ele foi necessário aprender a trabalhar isolado e realizando uma troca constante com os outros integrantes da comissão carnavalesca em que ele trabalha. (texto criado pela aluna no exercício de reescrever a sinopse)

Nesta entrevista, Giovana percebeu o quão multifacetada é a manifestação do carnaval no Rio de Janeiro quando Leonardo menciona sua participação e a importância do carnaval na Intendente de Magalhães. Enquanto o carnaval da Sapucaí é amplamente televisionado, outras manifestações raramente ganham notícia.

Quando Leonardo relata o processo criativo do carnavalesco, definindo um conceito e entendendo a narrativa, desenhando, testando e estudando cores formas e volumes, é possível entender que existem ali questões projetuais semelhantes aos processos criativos e executivos de qualquer produto de design. Além disso, Giovana também observou a relevância que tem o estudo acadêmico acerca das manifestações populares e como isto é uma forma de preservar e manter um registro sobre elas.

Para a aluna, “a sensação de Leonardo ao viver o Carnaval como folião é extremamente rica e sensorial”, uma vez que ele descreve a festa como uma peregrinação que exige um preparo e ao longo do evento há a sensação de impotência por não se poder aproveitar tudo, mas ainda assim se querer aproveitar ao máximo cada detalhe, como ele diz - "nenhum carnaval é igual ao outro".

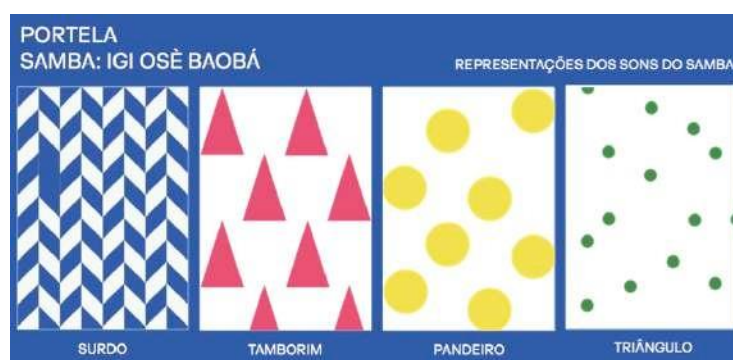
Ao final de sua entrevista Leonardo menciona a necessidade de valorizar e apresentar toda a cadeia produtiva de uma escolha de samba. Surge então a questão sobre como se dá essa etapa produtiva, qual é a situação dos trabalhadores imersos no projeto e quais as dificuldades enfrentadas por eles perante a pandemia.

O objetivo da aluna era criar uma tradução imagética para o que se ouve das grandes baterias das escolas da “série A” que se apresentam na Sapucaí com

toda a pompa, circunstância e projeção da grande mídia televisiva. Quando Giovana escolhe dar representatividade para as grandes escolas que são os ícones do carnaval do Rio de Janeiro para o mundo inteiro, através de suas anotações e apontamentos, ela nos mostra que só seria possível pensar na sinestesia se esta estiver relacionada à resistência das demais manifestações carnavalescas da cidade. O caminho percorrido até o resultado final passa pelos questionamentos levantados sobre as diversas formas de preservação da cultura popular. Em “**Sinestesia Carnavalesca**”⁸², Giovana considerou os seguintes pontos para a criação de um artefato que representasse graficamente os sambas-enredo onde a visão nos levasse a entender as ondas sonoras através de cores e formas:

1. **O Carnaval no estado do Rio de Janeiro é uma manifestação multifacetada:** holofotes no Carnaval da Sapucaí x apagamento de outras manifestações populares do carnaval carioca;
2. **A importância do estudo acadêmico dessas manifestações populares** como meio de preservar o festejo e as escolas de samba;
3. Por último, definindo a base formal de seu trabalho: **o Carnaval como um evento extremamente rico em estímulos sensoriais.**

E como resultado desta pesquisa sinestésica, a aluna conseguiu construir um artefato de papel, com figuras geométricas impressas e que, através da união das cores e das formas, forjam os integrantes de uma bateria enquanto instrumentos individuais e, quando unidos, se fundem em um grande instrumento com movimentos e cores harmônicos, como o próprio carnaval.



Representação gráfica de alguns instrumentos da bateria da escola de samba.

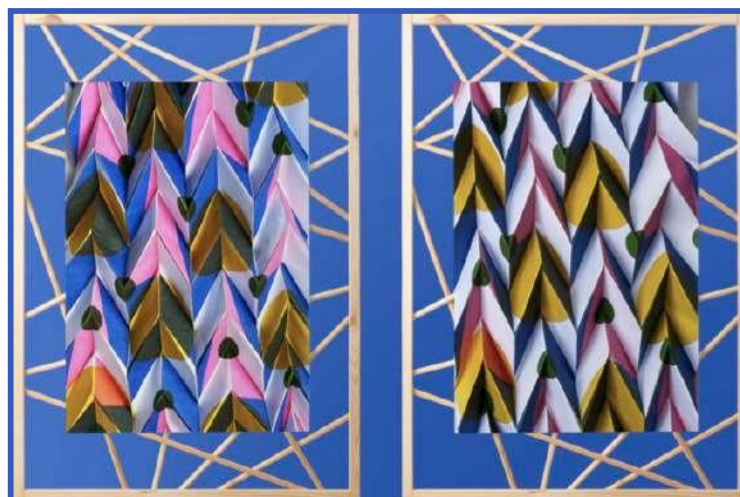
⁸² Apresentação em PDF do trabalho “Sinestesia carnavalesca”, disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Nw-f_YiwnG-VzfIB-xZaA-E3lqFuA-Di/view?usp=share_link



Representação gráfica de quando os instrumentos surdo e tamborim se unem.



Representação gráfica de quando o pandeiro se une ao gráfico do surdo e do tamborim.



Representação gráfica de quando todos os instrumentos se unem.

Vídeo do artefato sendo manipulado disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1TWp36EpVBurKHIOlykSpRhksSTOv2q2g/view?usp=share_link

É interessante perceber como são diversas as escolhas em um processo criativo no campo das artes e do design. Nesta pesquisa buscamos revelar a importância estratégica da ação comunitária frente aos desafios da COVID-19, tanto em uma aldeia indígena à beira do Rio Amazonas, como nas favelas do Rio de Janeiro, cuja população, exponencialmente maior, demonstrou sua capacidade de enfrentar as restrições de convívio social, impostas pela pandemia, com soluções alternativas e eficazes de sobrevivência. A intenção foi apresentar,

através dos trabalhos realizados pelos alunos de graduação do curso de Artes & Design da PUC-Rio, os desafios pedagógicos que devem ser enfrentados na construção de estratégias metodológicas de ensino e pesquisa, para incentivarmos processos de materialização de artefatos artísticos que colaborem para denunciar toda e qualquer tentativa de apagamento da cultura popular e suas manifestações.

No capítulo 5, apresentaremos o trabalho de residência artística com Claudinei Matias do Nascimento – o Preguinho, capitão do terno de Congado de Nossa Senhora do Rosário e a escrava Anastácia de Tiradentes, em Minas Gerais. No entanto, adiantamos que a jornada que apresentaremos no próximo capítulo busca decodificar o inefável, tudo aquilo que foge ao nosso controle e que se transforma em matéria-prima no processo criativo, abrindo um vasto leque de possibilidades no campo de materialização da memória herdada, que se transforma em manifestação cultural, passada de geração em geração, tentando sempre resistir para existir nas gerações seguintes.

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA COM CAPITÃO PREGUINHO

Este capítulo é dedicado à segunda parte da pesquisa de campo. Neste momento, a pesquisadora/educadora entra em cena acompanhada dos parceiros da equipe de pesquisa do Laboratório de Design de Histórias/PUC-Rio, Jô Santos e Ricardo Godod. Tendo como referência a entrevista de Claudinei Matias do Nascimento (capitão Preguinho) para o acervo do Projeto MOTIRÔ, desenvolvemos um projeto de residência artística em Tiradentes, Minas Gerais, no qual caminhamos com o capitão do terno de Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia pelas ruas da cidade histórica das vertentes.



Capa da entrevista de Claudinei Matias do Nascimento (Preguinho), para o acervo Motirô no site do Museu da Pessoa; 2020.⁸³

5.1

O Congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia

1. **Congado** (substantivo masculino): dança popular brasileira de origem africana, levada ao Brasil pelos escravos, trata-se da coroação simbólica de um rei e rainha, acompanhada por um cortejo e pela simulação de lutas com espadas.
2. **Nossa** (interjeição e pronome possessivo): expressão de admiração, surpresa, espanto, felicidade; que nos pertence (refere-se somente ao feminino).
3. **Senhora** (substantivo feminino): tratamento cortês, dispensado a uma mulher casada e, em geral, a qualquer mulher de certa condição social, com alguma idade ou idosa; aquela que é dona de alguma coisa; proprietária; mulher poderosa, que exerce sua influência e poder.
4. **Rosário** (substantivo masculino): objeto de devoção que consiste num colar de contas passadas pelos dedos para marcar as orações

⁸³ Entrevista com Cladinei “Preguinho” Matias do Nascimento para o acervo Motirô disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/uma-homenagem-aos-santos-180248/colecao/179820>

que se vão rezando; divide-se em três partes, cada uma delas composta por 50 ave-marias e 5 padre-nossos; fruto de uma planta da família das gramíneas que se assemelha a grandes gotas de lágrimas; lágrima-de-nossa-senhora.

5. **Escrava** (substantivo feminino): indivíduo que está ou foi privada de sua liberdade, sendo submetida à vontade de outrem, definida como propriedade.
6. **Anastácia** (Substantivo feminino): nome grego - significado: Ressurreição. (DICIO, 2023)

Iniciamos este capítulo com uma breve⁸⁴ apresentação do significado de congado e da origem do terno de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia, comandado pelo Capitão Claudinei Matias do Nascimento (Capitão Preguinho).

O congado é uma manifestação religiosa, transmitida há muitas gerações, desde os tempos de Brasil Colônia. O festejo é uma herança cultural do Congo, em que os congadeiros tocam tambores, cantam e dançam (alguns ternos de congado fazem coreografias que misturam dança com luta de espadas), conduzindo o “régio casal” até a igreja, onde são coroados. Os ternos de congado elegem um homem e uma mulher para seguirem neste cortejo e representam o Chico Rei⁸⁵ do Congo e a Rainha, que, na verdade, é uma representação da Princesa Isabel, que assinou a Lei Áurea⁸⁶. A percussão do terno é formada por tocadores de diversos instrumentos, tais como” alfaias, pandeiros, violas, rabecas e ganzás. Dependendo da região do país, para além de Minas Gerais, podemos encontrar tocadores de acordeom, violino, tarol, cavaquinho etc. A indumentária é um dos pontos mais importantes, pois é através das roupas que se define a hierarquia dos personagens dentro das guardas de congado. As vestimentas devem ser confortáveis por conta da dança, mas sem deixar de lado as fitas coloridas, pedrarias, capas, chapéus, espadas, lenços e, o principal, o estandarte (bandeira) com o santo que representa o terno.

⁸⁴ Esta apresentação será breve, pois o capítulo inteiro é dedicado a uma única manifestação, e ao longo dessa leitura de textos e imagens iremos nos aprofundar no assunto através do terno de congado comandado por capitão Preguinho.

⁸⁵ "Foi um monarca da tribo do Congo, escravizado no Brasil, que trabalhou até reunir dinheiro suficiente para conseguir sua alforria, a de seu filho e a dos 200 outros escravizados que faziam parte de sua tribo e foram capturados junto a eles" Veja mais sobre "Congada" em: <https://brasilecola.uol.com.br/cultura/congada.htm>

⁸⁶ Lei Áurea (Lei nº 3.353), sancionada pela Princesa Dona Isabel no dia 13 de maio de 1888, concedeu liberdade aos escravos que ainda existiam no Brasil, abolindo a escravidão no país, sem lhes conceder nenhum tipo de indenização sobre a vida inteira de violação dos direitos humanos.



Rei e Rainha de uma cidade vizinha se apresentando na praça onde acontece o encontro anual. Tiradentes – MG. Dia do encontro de congadeiros em 2017. Imagem de acervo pessoal.



Cortejo até a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de uma guarda de congado de cidade vizinha a Tiradentes – MG. Dia do encontro de congadeiros em 2019. Imagem de acervo pessoal.

Preguinho conta que, desde os cinco anos de idade, quando ia à cachoeira, *zovia*⁸⁷ umas músicas que não sabia de onde vinham e aos sete anos ele entrou no congado, acompanhando seu pai. Natural da cidade de Barroso (MG), migrou para Tiradentes (MG) em 2008. Ao perceber que os jovens da região desconheciam o Festejo, Claudinei ofereceu aulas de capoeira e em troca os alunos participariam de seu grupo, o Congado Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia. Além disso, Preguinho é um dos fundadores do encontro anual de Congado da região das Vertentes, que acontece anualmente no último final de semana de julho, quando grupos de todos os cantos de Minas Gerais se encontram para louvar, com muito batuque e dança, Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito e resistir com a cultura e a tradição do batuque do congado.

⁸⁷ Forma que o capitão Preguinho pronuncia a palavra “ouvira”.



Passagem do cortejo da guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia. Tiradentes – MG. Dia do encontro de congadeiros em 2019. Imagem de acervo pessoal.

No entanto, o terno do capitão Preguinho não possui todos os artefatos e detalhes citados acima, pois dependem de doações para continuar tocando o tambor. Com o pouco que ganha, a prioridade do capitão em manter os integrantes no terno do Congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia é a manutenção dos instrumentos, confecção de camisetas brancas com o nome da guarda, a imagem de Nossa Senhora do Rosário na frente e o rosto de escrava Anastácia no verso, e o almoço que ele serve em sua casa para mais de vinte pessoas (não apenas os integrantes, mas são bem-vindos pela família os que aparecem e querem se servir). Não é preciso muito, mas o que se tem ainda é pouco para manter uma comunidade carente de ações que falem de suas origens e, para Preguinho, nada é mais importante do que a missão de transmitir seu conhecimento acerca de seus antepassados. Em seu testemunho, o apelo:

(...) Ninguém sabe nada, ninguém fala aqui, em Tiradentes... o pessoal... só é falado sobre inconfidentes, inconfidentes, inconfidentes. Aí eu fui designado pra vim pra essa cidade, pela espiritualidade, pra poder achar o cemitério dos escravos e tá tocando e dançando na rua, em forma de canto a gente explica o que que aconteceu aqui nessas terras pras pessoas e, nisso, quando eu fui numa reunião aqui da cidade, que eu faço parte hoje do conselho municipal de cultura, a primeira vez que eu falei sobre o cemitério dos escravos, a conversa entrou num ouvido e saiu no outro. (...) Quando a gente montou o congado em 2014, eu comecei a mexer nesse assunto. Eu fui até um museu da cidade e perguntei eles se tinha alguma coisa aqui dos escravos, alguma pessoa me falou, que na cozinha do museu, tinha algumas peças. A espiritualidade já havia me dito, já havia me dito que na casa, na sala da casa, na cozinha da casa grande, tinha peça dos escravos. Quando é agora que eles viram que a situação já foi ficando mais séria, eu volto no lugar e eu pergunto e eles falam que não tem nada dos escravos. Então, o que que um poder público é que podia tá fazendo? Podia tá me

ajudando... Procurar... Eu até já encontrei hoje... Hoje eu posso falar abertamente, inclusive, é... a gente ainda não conversou sobre isso, mas tudo que eu to, que eu to falando, eu peço até a senhora, que a senhora espalha isso pro mundo, pro mundo inteiro. É necessário, eu autorizo que a senhora fale, que a senhora espalhe pro mundo inteiro isso que eu to falando. Tem minha autorização, todinha, que é pra senhora espalhar isso pro mundo. (Trecho da entrevista de Claudinei Matias do Nascimento, para o projeto “Motirô – O festejo como testemunho”. Bloco: Apoio Cultural)

O trecho acima, uma das falas de Claudinei (Preguinho) Matias do Nascimento em seu depoimento para o acervo do Museu da Pessoa, foi o ponto de partida para a nossa pesquisa de campo. O que Preguinho nos diz em seu testemunho instigou-nos, fazendo-nos entender a urgência em atuar para disseminar as informações contidas em sua entrevista para o projeto “Motirô – O festejo como testemunho”.

Quando Mestre Preguinho fala em sua entrevista ser “necessário que espalhe para o mundo inteiro” o que a espiritualidade lhe contou acerca da existência das almas e do cemitério dos escravos. Essa convocação nos faz sentir implicados a investigar como poderíamos difundir informações tão relevantes acerca de nosso passado histórico.

Na tese nº 2, em “Sobre o Conceito de História” (pág. 223), Walter Benjamin (1994) nos diz que “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (...) Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.”, o autor nos convida a refletir sobre o nosso compromisso com este passado contido na hereditariedade das narrativas de quem relata a História de seus antepassados. Ao final, Benjamin ainda expõem que há “alguém na terra que está à nossa espera.” Desta forma, assistindo ao depoimento de Claudinei, sentimos como se nos fosse dada a oportunidade de ouvir as vozes ancestrais dos que não sobreviveram para narrar todo o sofrimento que lhes fora imputado e a única forma que temos de conhecer as mais profundas camadas de nossa ancestralidade, é através dos relatos de pessoas que, como capitão Preguinho, carregam em seu discurso a memória coletiva herdada de seus antepassados.

O nosso “encontro secreto”, citado por Benjamin, “marcado entre as gerações precedentes e a nossa”, nos foi evidenciado quando o capitão do terno

de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia revela que a sua espiritualidade, uma entidade etérea que reside em um outro plano sensível, partilhado com os seres ainda encarnados, lhe contou sobre a existência de 22.000 almas de irmãos que há 300 anos vagam pelas ruas da cidade de Tiradentes e que, atrás da casa do inconfidente Padre Toledo, existe um cemitério clandestino de escravos.

A nós, pesquisadores do campo das artes e do design, não nos restou outra alternativa que não fosse a de aceitar nossas implicações com o assunto e buscar extrair, das camadas subterrâneas da memória, a História de nossos antepassados. Quando descrevemos este plano holístico como algo sensível e partilhado, este lugar de onde uma espiritualidade conversa com o mestre congadeiro, trazemos a este cenário algo que o sociólogo Jacques Rancière (2005) chama de “comum partilhado” e de “partes exclusivas”. Um lugar que nos impõe a sensação de pertencimento e não pertencimento ao mesmo tempo. A “Partilha do Sensível”: “Essa repartição das partes e dos lugares que se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um se presta à participação e como uns outros tomam parte dessa partilha” (pág.15). Ou seja, partilhar sensivelmente algo é perceber o que nos afeta, o que nos faz entender claramente esta sensação de não pertencimento e pertencimento que ocorre simultaneamente.

Quando percebemos que não é possível passar impunemente pelo testemunho de capitão Preguinho, sem pensar na relevância social, cultural e histórica da narrativa construída na entrevista concedida ao projeto Motirô, acabamos firmando nosso compromisso contra o obscurantismo, resultado de vozes que foram e continuam sendo silenciadas. Ao reconhecermos a veracidade da História que a espiritualidade conta, as partes e os lugares se fundem quando nos reconhecemos como personagens de uma narrativa descritiva de outros tempos, de outras vidas.

Em outras palavras, reconhecemos nossos lugares distantes da realidade dessas vozes há tanto tempo silenciadas e assumimos a dívida que temos com nosso passado quando nos comprometemos a desenvolver um trabalho no campo das artes e do design, que colabore com a disseminação de uma informação tão necessária para a elucidação de fatos históricos às gerações futuras.

Quando assistimos ao depoimento de Preguinho para o projeto Motirô, de imediato, alguns apontamentos surgiram e nos orientaram em uma discussão teórica e na busca de uma construção conceitual para o que viria a ser o resultado de uma pesquisa de campo na área das artes e do design, em coautoria com o capitão Preguinho:

- Qual a importância de transmitir o conhecimento de que a cultura do Congado é constituída através da fé, se apresentando como um chamado ancestral dos negros escravizados no Brasil?
- Como estimular o interesse dos jovens de Tiradentes acerca da cultura do Congado e do conhecimento da história de seus ancestrais?
- Como vencer o desconhecimento em relação a tradição, através da transmissão dos saberes e fazeres de uma cultura ancestral, diretamente relacionada ao passado histórico da população que vive neste município e arredores?
- Como, na atualidade, quebrar as barreiras do preconceito em relação a uma manifestação que tem como base o sincretismo dos santos das senzalas com a religião católica, sendo que este sincretismo, além de ser, historicamente, uma manifestação de sobrevivência da religiosidade e manutenção da fé dos escravos, é parte da história que evidencia a formação das diferenças sociais?
- Além do preconceito católico impeditivo, quando por vezes se proíbem os grupos de entrar nas igrejas para saudar a Nossa Senhora do Rosário por ordem da própria cúria retrógrada, atualmente, os grupos encontram outro entrave: como sobreviver ao isolamento social causado pela pandemia de Covid19?

Buscaremos responder a estes questionamentos nos subcapítulos a seguir, apresentando outros trechos da entrevista de Claudinei, o processo metodológico da pesquisa de campo e os resultados desta residência artística, cuja proposta foi acompanhar e registrar nossas andanças com a guarda de Congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia pela cidade de Tiradentes, Minas Gerais.

5.2

O Festejo e os corpos dos congadeiros:

O desenho da Resistência Sociocultural

1. **Corpos** (substantivo masculino plural): constituição ou estrutura física de uma pessoa ou animal, composta por, além de todas suas estruturas e órgãos interiores, cabeça, tronco e membros; qualquer substância material, orgânica ou inorgânica: corpo sólido; corpos é o plural de corpo. o mesmo que: tropas, assembleias, associações, batalhões, consistências, espessuras, estaturas, regimentos, troncos.
2. **Desenho** (substantivo masculino): arte que permite efetuar essas representações; delineação dos contornos das figuras; disposição, ordenação geral de um quadro.
3. **Sociocultural** (adjetivo de dois gêneros): etimologia (origem da palavra sociocultural); sócio + cultural; que agrega aspectos culturais e sociais num mesmo grupo, questão, realidade, sociedade: teoria e abordagem sociocultural; grupo sociocultural.
(DICIO, 2023)

Para darmos sequência à proposta do presente subcapítulo, que consiste na construção de uma narrativa visual com o testemunho do capitão do Congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia, vale reforçar que, Mestre Preguinho, através de seu depoimento, dialoga com Walter Benjamin e amplia nossa compreensão sobre o conceito de História cunhado pelo filósofo. Mestre Preguinho nos relata que foi designado por sua espiritualidade a cumprir uma missão com a memória ancestral dos escravos que viveram na cidade de Tiradentes. Ou seja, por mais que a história oficial procure se livrar de seus mortos, matando-os simbolicamente uma segunda vez – e quantas vezes mais acharem necessário –, os mortos nunca se calam, seus corpos sempre retornam na voz de seus próximos. Essa dimensão simbólica e, ao mesmo tempo, material, fica explícita quando Preguinho nos diz que:

Quando que a gente fala que é coisa de negro, as pessoas olham com outros olhos achando que é coisa ruim. O que eu sempre falo, o congado é uma dança de negro. Era aquele momento que as vezes os negro tinha de distração, que era muito raro um senhor autorizar eles fazer a festividade deles, tipo cantar e dançar sem ser escondido dentro da senzala. Nesse dia, o que eu explico pro pessoal, era um dia de alegria deles. Então esse dia, eles tinha como festejar, como se fosse um carnaval, era o dia que eles podiam tocar e dançar. Então o que eles fazia? Eles, era pra... eu vou falar nas minhas palavras, mas vocês vão entender. Era como se eles fossem homenagear os santos. Aí, eles tinham ali o altar deles e eles tocava e dançava. Tocava e dançava. Ou então, quando era um senhor bom. Bom em partes, né? Que ele tinha uma boa colheita. Ele as vezes dava uma vez no ano pros negros festejar. Então, aquele dia, eles tocava e dançava. Tanto que a nossa é uma dança que o pessoal costuma falar assim: “Ah, mas isso vocês tá recebendo

espírito! Cês tá é com... Cês já tá é recebendo espírito aí. Não é dança, não.”. É porque a maioria das pessoas era muito cansada e velha. Eles dançavam mesmo daquela forma, assim... meio incuído, meio corcovado... muitos era velho, como que uma pessoa velha ia dançar igual a gente de hoje? Então eu explico pras pessoas que era uma dança de negro. Era um momento de alegria que eles tava tendo ali, mesmo tando longe de sua terra natal que era lá no outro continente. Eles tinha que dança ou por alegria, ou até mesmo por tristeza pra poder ver se conseguia esquecer um pouco de sofrimento, aí eles tocava e dançava. (Trecho da entrevista de Claudinei Matias do Nascimento, para o projeto “Motirô – O festejo como testemunho”- Bloco: Trajetória)



Capitão Preguinho cantando e dançando em meio as alfaias do terno de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia. Tiradentes – MG, 2020. Imagem de acervo pessoal.

Foi com esta fala que percebemos o desafio já lançado: considerando a atuação no campo das artes e do design, de que maneira a construção de uma “narrativa visual”, uma materialização de uma memória herdada pelo capitão e transmitida aos seus pares através do congado, poderá colaborar com a difusão da informação contida na “narrativa oral” de Claudinei Matias do Nascimento?

Pensar em construir narrativas visuais que façam jus ao testemunho de Preguinho, nos fez questionar a forma como amplificar essa sua relação com as espiritualidades. É nesta relação “entre planos”, nos espaços e tempos passados que se fundem com o nosso presente, que firmamos nosso compromisso com as informações históricas reveladas em seu testemunho. Na busca de uma dentre as infinitas formas de materializar o testemunho, acabamos identificando em Mestre

Preguinho um historiador materialista que observa com horror a cultura escravocrata do Brasil, transferindo para o Congado uma dimensão política que é o avesso ao conformismo.

Então, aqui nós temos aqui o guizo, que o guizo, antigamente era usado pra colocar, quando era um negro muito fujão, eles usavam o guizo, porque quando o negro fugia, aí fazia o barulho e, ficava fácil do capitão do mato ou do senhor, é, localizar aonde que ele tava correndo. Esse é o guizo. Aí usava uma bolinha só e ela fazia muito barulho. Hoje o guizo é usado nos pé de alguns grupos de congado. Eles usam o guizo. Esse guizo aqui (mostrando o guizo) é um guizo que foi usado pelo meu avô, foi usado pelo meu pai e depois eu usei ele. É o guizo. Ele tanto podia ser colocado no pescoço, como na canela. Hoje ele serve como um dos implementos, um instrumento do congado. (Trecho da entrevista de Claudinei Matias do Nascimento, para o projeto “Motirô – O festejo como testemunho”- Bloco: Objetos / Símbolos)



Congadeiros de cidade vizinha com os guizos nos pés se apresentando no Largo das Forras. Tiradentes – MG. Dia do encontro de congadeiros em 2017. Imagem de acervo pessoal.

O Congado quando sai pelas ruas de Tiradentes com seus tambores, suas danças, suas indumentárias, fala, através de suas vozes e ritmos, que o passado não está morto. O Congado é um tributo às vítimas que foram silenciadas por seus algozes e que precisam renascer dos escombros para se tornarem visíveis no aqui e agora. E foi na leitura desses corpos que nos encontramos enquanto materialistas das artes e do design, foi com o desenho desta estrutura física, fragilizada pelo flagelo dos senhores de engenho e fortalecida pelo batuque de louvor aos santos, que definimos o nosso trabalho de campo.

Com tantos apontamentos, fomos descobrindo formas de enxergar o que é o congado de Preguinho para além do congado e, mais uma vez, considerando as reflexões sobre a “relatividade das coisas”, apresentadas no capítulo 3, buscamos

nos instrumentalizar com os conceitos dos autores Pasolini (1990) e Didi-Huberman (2011), para decodificar o que de fato estávamos vendo. Ambos os autores trabalham com uma analogia alegórica que fala da existência dos vaga-lumes como pequenos feixes de luz que tentam resistir aos holofotes do progresso impostos pelo poder do capital. Holofotes que ofuscam a visão das massas, lançando ao obscurantismo essas minúsculas luminescências que ainda persistem e lutam pelo simples direito de existir.

Considerando esta analogia, a cultura popular de Mestre Preguinho e o testemunho concedido ao projeto Motirô nos revelam a existência dos “pirilampos congadeiros” que, faça sol ou chuva, vão continuar dançando a “dança de negro” para louvar seus antepassados. Mesmo que a cúria proíba sua entrada na Igreja, mesmo que o Estado ignore as informações arqueológicas que a espiritualidade nos revela no testemunho de Preguinho, mesmo que lhes neguem, não apenas o direito de exercer sua manifestação cultural centenária, mas, sobretudo, que lhes neguem o direito à verdade e à memória, o Congado resiste no toque do tambor, nas indumentárias, no canto e nos corpos curvados que pedem licença para louvar seus antepassados e os santos da igreja católica.

Portanto, identificamos no discurso do testemunho de Preguinho um paralelo entre o pedido que o capitão faz às autoridades, que já podiam estar à procura do cemitério dos escravos, com uma explicação dada por Pasolini (1990) em “o artigo dos pirilampos”, quando autor nos revela o que ocorre com a cultura popular e o compromisso com nosso passado histórico, quando o Estado e o poder se ausentam:

A explicação é simples: na realidade temos hoje (...) um dramático vazio de poder. Mas este é o ponto importante: não um vazio de poder legislativo ou executivo, não um vazio de poder dirigente, nem, finalmente, um vazio de poder político num sentido tradicional qualquer. Mas um vazio de poder em si mesmo. Como chegamos a esse vazio? Ou melhor, “como a ele chegaram os homens no poder”? A explicação também é simples: os homens do poder democrata-cristão passaram da “fase pirilampos” à “fase do desaparecimento dos pirilampos” sem se dar conta disso. (PASOLINI, pg. 121. 1990)

Mas, em contrapartida, apesar do tom pessimista, uma atmosfera rarefeita devido ao déficit de esperança, presente no discurso de Pasolini, o filósofo Didi-Huberman (2011), em “Resistência dos vaga-lumes”, nos encoraja a rebater o obscurantismo imposto por este poder hegemônico democrata-cristão e capitalista, e, citando o próprio Pasolini (pg.115) em seu texto, alega: “é certamente uma

visão apocalíptica. Mas se, ao lado dela e da angústia que suscita, não houvesse também em mim uma parte de otimismo, ou seja, o pensamento de que é possível lutar contra tudo aquilo, eu simplesmente não estaria aqui para falar.” (pg. 53). Huberman conclui seu argumento, nos convocando a enxergar os vaga-lumes para preservarmos a existência dessas minúsculas, porém potentes, luminescências:

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma vela. (DIDI-HUBERMAN, pg. 52. 2011)

Criar uma pesquisa sobre a construção de narrativas visuais, tendo como base empírica de nosso trabalho o testemunho do capitão de congado, é criar um projeto que fala sobre performance e memória cultural. O foco nos gestos e práticas não só faz do corpo e suas performances um arquivo vivo, um álibi contra o apagamento da história dos que não sobreviveram para contar, mas também busca nos convencer que os mortos nunca se calam. Logo, a questão que nos conduziu a formatar a nossa proposta de construir narrativas visuais com o testemunho de Claudinei surgiu quando, em entrevista, ele descreve a expressão corporal dos congadeiros, enfatizando os corpos curvados, cansados, e, finaliza dizendo que é “dança de negro escravo”.

Esta representatividade formal nos desenhos dos corpos dos congadeiros nos afetou enquanto linguagem que poderíamos explorar para desenvolver a nossa proposta de construção de narrativa visual. Com isso, a partir dos movimentos da dança, da encenação de personagens históricos presentes no andar cansado e curvado, utilizando práticas interdisciplinares e pensando em diversas técnicas de registro e reprodução, chegamos ao que, nesta pesquisa, chamamos de Narrativas Corporais.

Eu posso só fechar com uma.. uma breve...?

(orando cantando): ai ô lelê oi eeeeê / ai ô lelê ooooô / eu vou pedir a Deus / a proteção pra Vós / proteja o Brasil / que é terra hospitaleira / onde os nego passou / Ê Viva! Ê Deus no céu!

(orando falando): Nosso Senhor Jesus Cristo, nossa mãe Maria de Nazaré, com todas as espiritualidades, ilumina o nosso Brasil e a escrava Anastácia. Que assim seja!

(Trecho da entrevista de Claudinei Matias do Nascimento, para o projeto “Motirô – O festejo como testemunho”- Bloco: Oração)



Capitão Preguinho saudando a capitã de outra guarda de congado no dia do encontro de congadeiros. Tiradentes – MG, 2020. Imagem de acervo pessoal.

5.3

Residência Artística com Capitão Preguinho

1. **Residência** (substantivo feminino): moradia fixa em determinado lugar; lugar em que alguém habita, vive; tempo obrigatório que alguém passa no lugar em que trabalha; local que alguém habita por um período de tempo.
2. **Artística** (adjetivo): feminino de artístico; relativo às artes; feito com arte.
3. **Capitão** (substantivo masculino): aquele que comanda, que chefia um grupo de pessoas; chefe de uma tropa; borboleta da família dos ninfalídeos, do gênero *Morpho* achilles, caracterizada por suas asas azuis com bordas negras no dorso e marrons manchadas de castanho no ventre; capitão-do-mato.
4. **Preguinho** (adjetivo e substantivo masculino): preguinho é diminutivo de prego. O mesmo que pequenas: cavilhas, tarraxas, parafusos; prego é um peça metálica constituída por uma haste delgada, achatada num dos extremos (cabeça) e pontiaguda no outro, que serve para se cravar ou espetar no objeto que se pretende fixar ou segurar.
(DICIO, 2023)

A partir do desejo de desenvolver uma metodologia que considerasse a cocriação como base da execução formal do projeto de pesquisa de campo, desenvolvemos uma metodologia cujo objetivo é desenhar a relação existente entre o testemunho histórico de uma memória herdada e o corpo, enfatizando a não dissociação entre um e outro e a forma como ambos desenharam denúncias de violações dos direitos humanos que perduram até os dias de hoje.

Desta forma, iniciamos o nosso caminho com a certeza de que o nosso protagonista era o testemunho em si, a fala do materialista histórico, do capitão congadeiro. Assistindo à entrevista, percebemos como os nossos corpos também reagem à narrativa de Preguinho. Um arrepio, suspiros, expressões faciais e olhares por vezes tensos, outras vezes ternos. Toda emoção mexe com alguma parte do nosso corpo. Nosso desafio foi levar essa experiência sensível, construída a partir da escuta atenta e responsável do testemunho de Preguinho, para que outros personagens pudessem participar desta escuta coletiva, traduzindo o relato do mestre em “narrativas corporais”. Esta percepção nos instigou a investigar de que maneira personagens, previamente selecionados, iriam responder ao testemunho de Claudinei Matias do Nascimento, rerepresentando por meio de performances corporais o legado obstinado de Preguinho. Como desencadear as etapas seguintes da residência artística, cujo protagonismo temático é o testemunho do Mestre Preguinho?

A escuta do seguinte fragmento do testemunho do mestre Preguinho, concedido ao Projeto Motirô, foi decisiva para encontrarmos as respostas às perguntas anteriormente assinaladas:

“É... A gente tem aqui mais ou menos 22 mil irmãos, 22 mil, pra quem não entender, irmãos que já morreram. Almas, que ainda tá vagando aqui, entre espíritos bons, como que espíritos mal evoluídos. Porque não existe espírito ruim. Espírito menos esclarecido. A gente tem 22 mil. 22 mil. A gente tem a espiritualidade amiga que passa pra mim, através de alguns irmãos, até mesmo do Rio de Janeiro, alguns médiuns, é, turista que vem na cidade visitar, como eles são médiuns, eles vai e pega o contato e me manda gravação, ou então me manda em voz mesmo que fala comigo que a espiritualidade pediu e, quando deu dos 300 anos de Tiradentes, aonde eu fui designado pra ser, pra fazer a transferência com o povo daqui com o povo do outro lado, povo que já morreu, povo de lá com o povo daqui da Terra.” (Trecho da entrevista de Claudinei Matias do Nascimento, para o projeto “Motirô – O festejo como testemunho”-Bloco: Ajuda aos irmãos)

Neste processo de cocriação, era importante dar a escuta para quem tem o lugar de fala. Com isso, notamos que estávamos construindo um prisma, um caleidoscópio onde a pessoa se vê no espelho multifacetado que é a memória. Só o próprio Preguinho poderia nos indicar quais seriam os passos seguintes, pois, se a intenção era buscar respostas sensoriais em corpos diversos, então precisaríamos das bênçãos das espiritualidades e a autorização do capitão para continuarmos o nosso projeto de registros corporais. Vale ressaltar que todo o processo de registro

se deu em meio à pandemia de COVID-19; logo, era preciso considerar os obstáculos que a realidade nos imputava. Por isso, marcamos um encontro virtual com Preguinho, via *GoogleMeet*, a mesma plataforma digital usada em sua entrevista para o projeto Motirô.

Apresentamos a ele o trecho da entrevista citado acima e então esperamos suas considerações acerca da história que ele estava contando a ele mesmo. Após suas considerações, perguntamos se existia algum canto da guarda de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia que melhor representasse tudo o que foi escutado e dito em nosso encontro virtual. Então, fomos encontrando, ao sabor dos acontecimentos, os dois passos iniciais da proposta metodológica do projeto de pesquisa de campo:

1. Gravação de entrevista:

- I. Mostramos o trecho que fala das 22.000 almas que vagam pela cidade de Tiradentes (**a escuta**).
- II. Após assistir o trecho, houve o tempo de reflexão e fala do Preguinho.
- III. Na sequência da reflexão (**a fala**), perguntamos se tinha alguma música que representasse especificamente esta conversa que tivemos.
- IV. Preguinho entoou uma canção à Virgem Maria, Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia (**o canto**).

2. Pós-gravação:

- I. Fizemos uma pré-edição do vídeo bruto com os três trechos e assim intitulamos o material: **A escuta, a fala e o canto**;
- II. Além de criarmos um arquivo de vídeo, extraímos o áudio só do canto de Preguinho;
- III. Os dois arquivos (vídeo “A escuta, a fala e o canto” e o áudio com o ponto cantado) foram os nossos disparadores para a continuidade das propostas, de forma que outros corpos diversos se correspondessem com o capitão.



Frame do vídeo “A fala, a escuta e o canto”; 2021. Vídeo na íntegra disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1dZ1V1_IVWsTljqHMnPC6rOcelwqSv487/view?usp=share_link

Tendo este material como disparador de conteúdo, percebemos que seriam as narrativas corporais a correspondência entre os gestos corporais e a narrativa oral de Preguinho. Foi então que demos continuidade à nossa proposta, fazendo com que outras pessoas, após assistirem o vídeo, criassem suas **Narrativas Corporais** com o canto do capitão do congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia. Ressaltamos mais uma vez que, devido à recomendação de isolamento social pelas autoridades sanitárias, tudo foi pensado para que os autores dessas correspondências pudessem registrar suas Narrativas Corporais de forma remota.

A ideia de caleidoscópio ganhou diversos prismas quando propusemos que Preguinho se ouvisse, refletisse após a escuta, e, da reflexão, cantasse. De seu canto viriam as reflexões de outros corpos que também se afetariam com a história das 22.000 almas que vagam pela cidade de Tiradentes. No final das contas, o que propusemos foi uma junção de narrativas individuais a se transformarem na história de um coletivo. Uma história contada por outros corpos, numa correspondência não apenas ao capitão do congado, mas às 22.000 almas. Foi então que percebemos que não estávamos propondo apenas um trabalho artístico, tínhamos total responsabilidade sob todas as etapas e, segundo Walter Benjamin, em seu texto “O lenço”, contar histórias é muito mais uma dignidade do que uma arte:

Contar histórias, na verdade, não é apenas uma arte, é muito mais uma dignidade, se é que não é, como no Oriente, um ofício. Contar termina em uma sabedoria, assim como por outro lado a sabedoria muitas vezes se revela numa narrativa. O contador de histórias é, portanto, alguém que sempre sabe dar conselhos. E, para recebê-los, é preciso que também se conte algo a ele. Mas nós sabemos apenas

suspirar a respeito de nossas preocupações, nos lamentar, e não contar. (BENJAMIN, pg digital. Ed Hedra; 2021⁸⁸).

Com o vídeo e áudio prontos para serem “disparados”, iniciamos a etapa de convidar outras pessoas a participarem do projeto de pesquisa Narrativas Corporais. A primeira pessoa a ser que convidada foi Ana Carolina Aragão. Na sequência, convidamos a mestre em Butô, Dorothy Lenner, as alunas da Oficina de Movimento Corporal do instituto Onikoja e a dançarina de *Ballroom* Rafa Barros. A seguir, de acordo com os ensinamentos de Walter Benjamin, iremos “contar as histórias”, melhor dizendo, relatar o processo dos trabalhos de cocriação artística desenvolvidos com Carol, as alunas do Onikoja e com Rafa Barros.

No subcapítulo 5.4, reservamos uma atenção especial para apresentar a Narrativa Corporal de Dorothy Lerner, uma vez que este momento aconteceu de forma presencial, em um encontro dela com capitão Preguinho. Este fato desencadeou novas interferências metodológicas no trabalho de campo que precisam ser destacados e considerados em nossa análise, suscitando desdobramentos futuros.

5.3.1

Narrativa Corporal: Ana Carolina Aragão

O primeiro contato com Ana Carolina Aragão, por uma oportunidade do momento, foi pessoalmente. Carol é professora de pilates, dança intuitiva contemporânea, é massoterapeuta e fisioterapeuta. Com todos estes predicados profissionais, ela aceitou o nosso convite de imediato. Neste primeiro encontro, falamos sobre o projeto de pesquisa de campo e conversamos sobre a entrevista do capitão Preguinho para o projeto Motirô. Sugerimos que ela assistisse ao vídeo na plataforma do Museu da Pessoa, após o que conversamos sobre a gravação de uma Narrativa Corporal. Enviamos os dois arquivos: o vídeo “A escuta, a fala e o canto” e o áudio com a música que Preguinho cantou como resposta a toda experiência de se escutar e de falar sobre o pedido de suas entidades. Depois que Carol assistiu e ouviu os dois arquivos, começamos a nos falar pelo aplicativo de conversa. Ela queria compartilhar suas ideias, seus sentimentos e desejos em

⁸⁸ Disponível em: <https://www.hedra.com.br/blog/hedra-1/post/o-lenco-70>

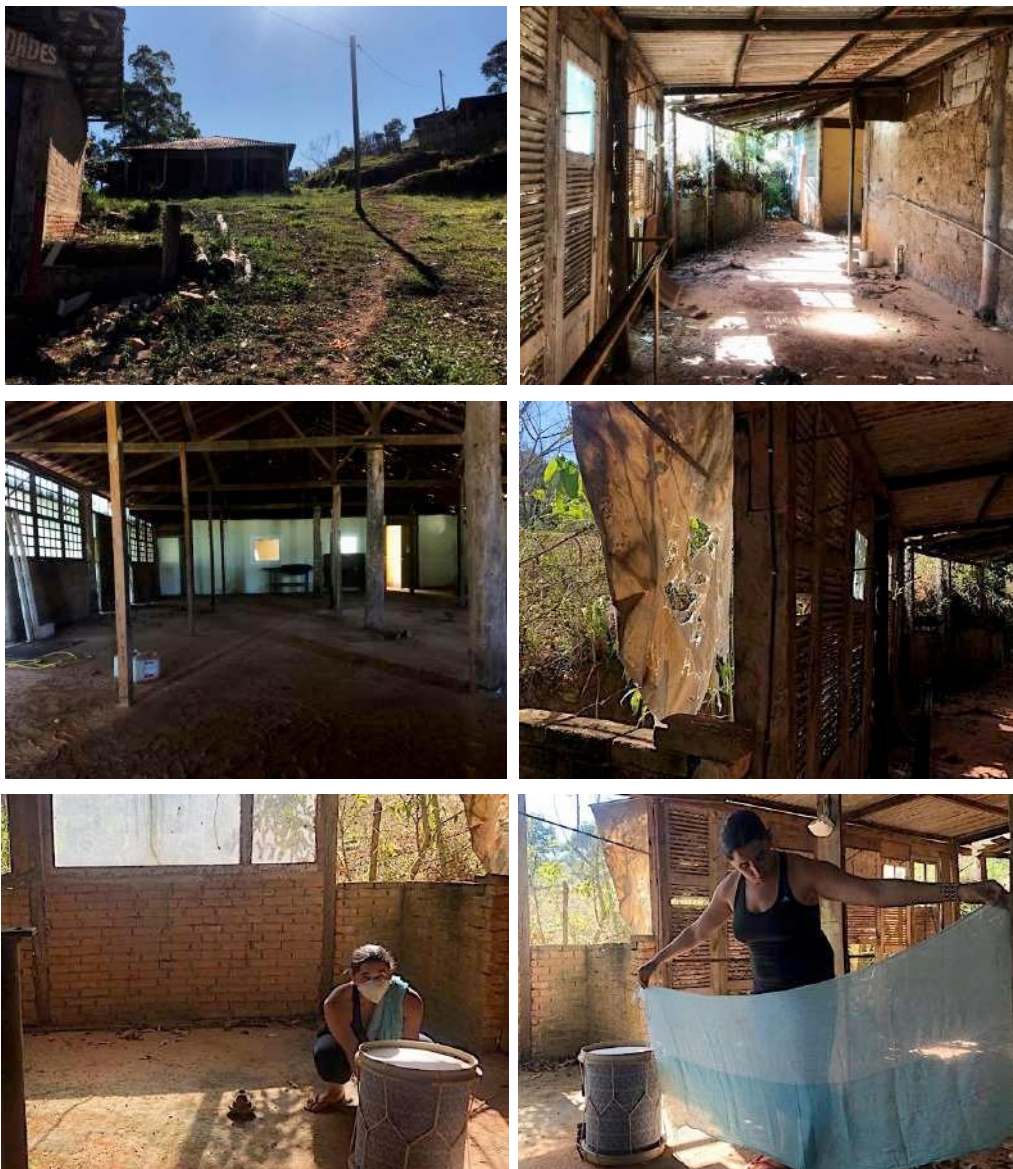
relação a sua Narrativa Corporal. No final, Ana Carolina marcou com a equipe um dia e um local para gravar sua performance, solicitando que alguém ficasse responsável pelo registro pois ela não saberia fazê-lo.

Não tínhamos nenhuma câmera profissional em Tiradentes naquele momento, mas como já estávamos considerando todas as dificuldades que a pandemia nos imputava, acertamos com ela que faríamos o registro com um celular que tivesse uma câmera “bem boa”. A captação de imagens neste projeto de pesquisa de campo não poderia ser um problema, pois nosso objetivo em relação à técnica de registro era trabalhar sempre com as mídias que estivessem disponíveis: *E se alguém quisesse mandar uma Narrativa por um encontro no GoogleMeet, poderia?* Sim, claro! *E poderia gravar com o celular da filha que não é muito bom, mas a menina entendia melhor dessas modernidades?* Sim! E por favor agradeça sua filha.

Carol definiu tudo: dia, hora, local, figurino e acessórios cênicos. Considerando que estávamos em período de *lockdown*, a gravação não poderia ser em um local onde tivessem outras pessoas que não fosse a equipe de gravação e ela. Então saímos no primeiro horário de sol da manhã e fomos em direção à cachoeira do parque da Estrada Real, em Tiradentes. A escolha do local se deve ao paredão de pedras da Serra de São José que fica ao fundo deste cenário e que, de manhã, bem cedo, por conta da posição do sol, fica alaranjado. Porém, quando chegamos ao pé da cachoeira, havia um agente da prefeitura proibindo a entrada por conta da recomendação de isolamento social das autoridades competentes. Então, entramos no carro e começamos a pensar em outro local que tivesse a Serra de São José ao fundo e que fosse isolado da população. A partir deste momento, uma sequência de imprevistos entrou em nosso caminho.

Pegamos uma estrada que liga Tiradentes a Bichinho na esperança de encontrar uma clareira no meio da estrada que servisse de locação para a filmagem. Quando estávamos quase desistindo dessa ideia e já conversando sobre outra data, do nada, um galo passou em nossa frente e Carol deu uma freada para que o bicho atravessasse a estrada de terra. Foi então que percebemos que havia um declive de barro que servia de “caminho” para uma casa abandonada. Descemos do carro e fomos investigar o local: uma casa em ruínas, feita de tijolos de barro e adentrando um pouco mais, chegávamos num grande galpão com teto

de telha de coxa⁸⁹. Fazendo o caminho de volta, passando novamente por um dos cômodos da casa, a luz do sol incidia sob o ambiente, passando pela janela e frestas, e naquele momento tivemos certeza de que havíamos encontrado a localização perfeita para registrarmos a sua Narrativa Corporal.



Imagens da casa abandonada que fica na estrada de Tiradentes para Bichinho e de Carol reconhecendo o espaço e fazendo as marcações de cena. (2021)

Estávamos entusiasmadas com o caminho que um galo de estrada nos apontou. Começamos a preparar o local, enquanto Carol ensaiava, tentávamos encontrar uma forma de fixar o celular que iria filmar, testamos o ângulo da lente

⁸⁹ Estas telhas têm este nome porque, na época de Brasil Colônia, eram feitas pelos escravos mais incapacitados de exercer trabalhos pesados, então eles faziam a telhas das casas moldando o barro em suas coxas. Esta técnica de moldar a telha nas coxas ainda é usada e dizem que é daí que vem o termo “feito nas coxas”.

em relação à cena e à luminosidade. Tudo preparado para a gravação e Carol já posicionada esperando que déssemos o OK para a música começar a tocar. Nada feito... A caixa de som que funcionava com conexão sem fio não estava se conectando a nenhum dos aparelhos de telefone disponíveis. Iniciamos uma busca pelo telefone com o melhor áudio e no meio do teste, como os aparelhos tocam em descompasso, percebemos que estávamos criando um coral de Preguinhos cantando. Tudo estava acontecendo de forma completamente imprevisível, mas, a cada tropeço a gente encontrava, ao acaso, soluções simples e perfeitas para a proposta da Narrativa Corporal de Carol. Ou seja, tudo o que nos pegava de surpresa era aceito de bom grado e incorporado ao processo criativo. Naquele momento, sentíamos como se nossas entidades, assim como as de Preguinho, nos apontassem novos caminhos.

Com o vídeo pronto, notamos que o coral dessincronizado de “Preguinhos” reforça a ideia de caleidoscópio. Cada celular que reproduzia a música era um prisma do espelho da memória. Lembrou-nos também do conceito de “partilha da sensível” de Rancière quando o autor define que existe uma “partilha de espaços, tempos e atividades” que irá determinar como umas pessoas irão participar da partilha dos tempos, espaços e atividades e como outras pessoas irão tomar parte da partilha. O que nos fez entender os elos existentes entre Preguinho e a guarda de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia, depois os elos criados entre Carol e o testemunho de Preguinho e, por consequência, a relação do espectador com Carol que criou um elo com o testemunho de Preguinho que, por sua vez, cumpre sua missão na terra com o trabalho desenvolvido com as almas através dos tambores e do canto do congadeiro.

Desta percepção, veio a ideia de se criar um “eco” nas imagens também e, com isso, o vídeo da Narrativa Corporal de Ana Carolina Aragão ganhou uma sobreposição de imagens para reforçar o conceito de imagem dentro de um prisma de espelhos. Para criar este “eco”, tivemos a ideia de fazer com que o vídeo parecesse estar com “fantasmas”, que é o “termo técnico” (mais popular) usado para situação em que a televisão reproduz imagens com uma sombra da própria imagem. Em “Notícia de uma morte”, Benjamin (1987) equipara o eco à sensação de *déjà vu*, ao questionar:

Será tal expressão realmente feliz? Não deveria antes falas de acontecimentos que nos atingem na forma de eco, cuja a ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? Além disso, acontece que o choque com que um instante penetra em nossa consciência, como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor ou um palpar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóboda o presente parece ressoar apenas como um eco. (BENJAMIN, pg. 89. 1987)



Cópia de tela do vídeo da Narrativa Corporal de Ana Carolina Aragão (2021). Disponível em : https://drive.google.com/file/d/1boZ_zrpBnihVbA0YOcXJv9yYXIEoT4jc/view?usp=share_link

5.3.2

Narrativa Corporal: Instituto Onikoja

Dando sequência à cocriação de Narrativas Corporais, iremos primeiramente apresentar as Narrativas Corporais das alunas da oficina de movimento corporal do Instituto Onikojá. As aulas são ministradas pela professora Jô Santos, voluntária do Instituto Onikoja, pesquisadora do Laboratório de Design de História da PUC-Rio (DHIS).

Antes de seguir para a etapa de criação das narrativas, iremos apresentar o projeto social desenvolvido pelo Onikoja. A casa é uma instituição sem fins lucrativos que fica localizado em Sepetiba, bairro periférico da zona oeste do Rio de Janeiro. O projeto nasceu em uma comunidade-terreiro de candomblé e tem como objetivo promover a cultura de matriz africana na comunidade ao seu redor, estimulando o diálogo social, baseado na valorização de capacidades individuais em prol de objetivos coletivos. No site⁹⁰ do instituto, a visão da casa é definida

⁹⁰ Acesso em: <https://onikoja.org.br/>

como uma forma de “imprimir um legado social de preservação e promoção do patrimônio ético e simbólico, bem como dos saberes e fazeres que compõem a nossa herança africana”. Para isso, o Onikojá oferece cursos de pré-vestibular, ENEM e ENCEJA, oficinas profissionalizantes e de inclusão digital, rodas de conversa, oficina de confecção de Ahosis (bonecas africanas), oficinas de capoeira, percussão, de dança e movimento corporal.

Nosso primeiro contato foi com a coordenação do Onikojá para explicar o que é o nosso projeto de pesquisa de campo e analisar a viabilidade de seguir as etapas de cocriação com a turma da oficina de movimento corporal. Por conta da pandemia, as aulas estavam acontecendo remotamente, via *GoogleMeet*, e precisávamos analisar junto à casa esse funcionamento a dinâmica. Quando obtivemos a autorização da coordenação do instituto, Jô conversou virtualmente com as alunas no horário da aula, apresentando a entrevista de Preguinho e explicando o projeto “Motirô- O festejo como testemunho”.

Para fazer uma aula de movimento corporal num instituto que preza a difusão da cultura afro-brasileira, Jô perguntou aos Ogans⁹¹ da Casa Obanirê (terreiro de candomblé) se eles gostariam de participar do projeto de pesquisa, criando uma percussão para o canto de Preguinho. Com o convite aceito e a música sonorizada com atabaques, entramos na etapa de execução da Narrativa Corporal, através do *GoogleMeet*, com as alunas da oficina de movimento corporal.

Jô iniciou esta aula explicitando o projeto de pesquisa de campo Narrativas Corporais e convidando a turma a participar. Era importante que as alunas assinassem o termo de licença de uso de imagem antes de iniciar a aula. Com tudo engatilhado e acertado com a turma, foi apresentado o vídeo “A escuta, a fala e o canto” de Mestre Prego e na sequência, como exercício da oficina de movimento corporal, as alunas foram se deixando levar pelo canto de Preguinho e o atabaque dos Ogans. A ideia era fazer com que as alunas se permitissem sentir como seus corpos poderiam relatar suas emoções e corresponder à narrativa oral de Preguinho com suas Narrativas Corporais.

⁹¹ A palavra Ogan é de origem Yorubá e significa “Senhor da Minha Casa”. No terreiro, os Ogans são as pessoas escolhidas pelos Orixás (através da Mãe ou Pai da casa), para exercer diversas funções, uma delas é o toque to atabaque, a percussão das giras.

Estaria tudo caminhando conforme planejado, mas as imprevisibilidades começaram a surgir quando uma das alunas pediu licença para se pronunciar. Ela estaria em trabalho de parto no momento da aula e queria relatar que a aula estava trazendo muita paz para ela naquele momento. Toda vez que o canto de Preguinho com o atabaque dos Ogans entrava, as dores das contrações diminuía. Então todas as alunas começaram a fazer suas Narrativas Corporais para a amiga que estava no hospital, conectada na aula através do *GoogleMeet*. A emoção de tudo que estava acontecendo foi tão intensa que a professora esqueceu-se de gravar a aula num modo em que as alunas estariam aparecendo simultaneamente em pequenas janelas na tela e então, o que temos de material gravado⁹² desta aula são as aparições de quem está falando que, pela plataforma, aparece em tela cheia. Portanto, na maior parte das vezes, o que temos é a professora dando aula e a aluna que estava em trabalho de parto falando.

Na aula seguinte, percebendo que havia se perdido o registro do momento anterior, Jô convidou a turma a executar suas Narrativas Corporais e gravarem como pudessem para apresentar a ela e, quem quisesse participar da pesquisa de campo, enviaria junto a licença de uso de imagem e som assinada. Como já havia passado o momento em que todas estariam envolvidas, houve pouca adesão à proposta de envio das novas performances. No total, tivemos a resposta de quatro alunas, sendo que três não compreenderam que se tratava do mesmo exercício da aula e mandaram movimentos corporais com outras músicas, restando apenas a Narrativa Corporal de Maria Ventura:



Cópia de tela de um dos momentos da Narrativa Corporal de Maria Ventura (2021). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Jbim4RhnbzUfTqwp_2QgU5TJgh2WtBVy/view?usp=share_link

⁹² Por conta do acontecido, para preservar a privacidade das alunas, o instituto Onikojá solicitou que não usássemos este vídeo na pesquisa.

A experiência desta etapa da pesquisa de campo se define muito mais na narrativa dos fatos do que em questões técnicas e formais. Não perdemos material algum, ganhamos uma experiência única. Este é um momento que só se conhece porque nos dispomos a contar esta história. Uma outra forma de partilha do sensível, ou seja, quando não temos a imagem, ainda assim, podemos narrar os fatos a outras pessoas e, deste modo, estamos construindo uma rede de memória compartilhada. O que queremos mostrar com este relato é que a escrita nos permite compartilhar um momento único: a contemplação pelo leitor da imprevisibilidade dos acontecimentos na pesquisa de campo, ao mesmo tempo que permite que o pesquisador demonstre sua surpresa frente aos acontecimentos e busque dar sentido ao inesperado.

Quanto a nós, pesquisadores das artes e do design, ficamos com o desejo de executar mais vezes esta proposta com grupos diversos e de criarmos uma forma mais autônoma de desenvolvimento das performances. Com isso, veio o convite de Ricardo Godod (Rickie) a Rafa Barros.

5.3.3

Narrativa Corporal: Rafa Barros

Rafa é dançarina de *ballroom*. O *ballroom* é uma cultura *underground* afro-americana, latina e LGBTQIA+ que surgiu no final do século XX em Nova York. A cultura *ballroom* é considerada um movimento político que celebra a diversidade de gênero, sexual e étnica para dar visibilidade aos corpos marginalizados pelo poder dominante retrógrado, preconceituoso e racista. O movimento é integrado por várias casas (as *Houses of Ballroom*) que são os coletivos formados por integrantes que possuem suas relações de afeto familiar. Por isso, cada casa tem um Pai e/ou uma Mãe. Em meio à epidemia de HIV dos anos 80, estas casas se tornaram um dos pontos mais importantes de acolhimento. Uma das danças mais conhecidas dessas casas é a dança *voguing*, inspirada nas poses das modelos da revista Vogue.

Rickie entrou em contato com Rafa Barros pelo aplicativo de conversa e explicou-lhe as etapas do nosso projeto de pesquisa de campo. Em seguida, passou para Rafa, pelo aplicativo, o vídeo de Preguinho para o acervo Motirô. Depois que assistiu e consciente de que deveria criar uma Narrativa Visual,

Rafa aceitou participar. Só então foi encaminhado o vídeo “A escuta, a fala e o canto” e as duas versões de canto do Preguinho (o canto à capela e o canto com a percussão dos Ogans). Um tempo depois recebemos um vídeo de Narrativa Corporal de Rafa Barros intitulado “O silêncio é breve”, onde a artista usa sua expressão corporal originária da dança *voguing* para corresponder à narrativa de Preguinho. “O silêncio é breve” traz uma persona se libertando de uma situação sufocante. É a figura da voz do oprimido se livrando de amarras que obstruem a sua fala.



Cópia de tela da Narrativa Corporal “O silêncio é breve”, por Rafa Barros.(2021) Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ao2lp7EejLp9kxpZzESJknroypq8Vio/view?usp=share_link

O curioso deste trabalho foi o fato de que, apesar de fazermos todos os contatos remotamente, Rafa nos apresentou um vídeo em total sintonia com os registros das demais Narrativas Corporais. Desta forma, pudemos confirmar que nossa intenção em transformar o projeto em algo mais autônomo também funciona. Quando enviamos as duas versões de canto, Rafa escolheu a versão com a percussão dos Ogans, o que, de fato, se mostrou essencial ao compasso de seus movimentos. O vídeo já nos chegou editado: imagem em preto e branco e sobreposição de alguns movimentos, dando a impressão de que cada passo de sua Narrativa Corporal deixava um rastro da mobilidade motora de seus braços. De certa maneira, considerando as alegorias agregadas ao vídeo, a forma como as mãos se movimentam, desenhando o caminho da libertação de seu rosto sufocado pelo pano branco, questões formais e conceituais se fundem na performance de Rafa Barros, nos remetendo a outra citação de Walter Benjamin quando escreveu em “Rua de mão única” sobre a escavação de memórias:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual ao torso na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. (BENJAMIN, pg. 89. 1987)

5.4

Dorothy Lenner e Claudinei Matias do Nascimento:

Um encontro marcado entre gerações

1. **Encontro** (substantivo masculino): ato ou efeito de encontrar, de estar diante de alguém; ficar imprevistamente face a face com uma pessoa ou coisa; colisão de dois corpos.
2. **Marcado** (adjetivo): que se marcou, que recebeu alguma marca ou sinal distintivo, diferente; que se acertou, combinou; que carrega consigo alguma qualidade física ou moral, boa ou má, que o distingue dos demais, notável.
3. **Entre** (preposição): indica lugar ou espaço intermediário; demarca um intervalo de tempo; assinala o que está no meio de múltiplas coisas ou pessoas; nem uma coisa nem outra, meio-termo; Expressa reciprocidade.
4. **Gerações** (substantivo feminino plural): gerações é o plural de geração. o mesmo que: ascendências, concepções, filiações, genealogias, linhagens, proles, sucessões; série de organismos semelhantes que se originam uns dos outros. (DICIO, 2023)

Atendendo ao desenvolvimento de uma metodologia que tem como base a cocriação com diversos corpos, seguimos com o objetivo de desenhar as relações existentes entre o testemunho histórico de Preguinho, as memórias herdadas e as formas de correspondências corporais, emoções que induzem atos involuntários em nossa matéria orgânica capilarizada por nervos. Com isso em mente, neste último subcapítulo, iremos apresentar o desenvolvimento de Narrativa Corporal com Dorothy Lenner.

Dorothy Lenner (1932) é uma senhora romena, 91, anos, nascida em Bucareste, e moradora de Tiradentes. Aos sete anos de idade, quando Hitler invadiu a Polônia em 1939, sua família saiu da Romênia e veio para Buenos Aires, na Argentina, onde sua avó morava. Chegou a ingressar na faculdade de bioquímica e farmacologia, mas sempre se sentiu atraída pelas artes. Largou tudo e foi estudar na Escola de Artes Dramáticas aqui no Brasil, em São Paulo.

Em 1966, aos 34 anos, ganhou uma bolsa de estudos do Conselho Britânico para representar o Brasil no curso *Stage Craft and Acting* no *British Drama League*. Mas, depois que foi à Índia e conheceu o butô, Dorothy resolveu se dedicar a esta arte oriental das máscaras e das expressões corporais. Durante muitos anos trabalhou ao lado do mestre Takao Kusuno⁹³, com quem aprendeu a entender os limites e as superações do corpo. A partir deste momento, Dorothy relata que ingressou em um caminho onde a vida não se separa da arte, da criação, da vida e da morte.

O butô, por sua vez, é conhecido como “a dança da escuridão”. Criado no pós-guerra, em torno de 1950, por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, a dança é resultado de estudos de confluência entre as culturas tradicionais do oriente asiático (cultura milenar) e a cultura moderna ocidental. Por isso, além de ter uma grande representatividade de sua origem asiática, o butô também tem sua inspiração nos movimentos vanguardistas, no expressionismo, surrealismo e no construtivismo. “Segundo Kazuo Ono, o butô é uma das formas mais arrojadas de dança que expressa ao mesmo tempo tantas ideias, o que faz com que seja impossível defini-la: ‘Ela somente choca e surpreende’” (Portal Nippo⁹⁴; 2023).



Fotografia da performance Wabi Sabi⁹⁵, com Dorothy Lenner. (2022)⁹⁶

⁹³ Nascido no Japão, Takao Kusuno foi o introdutor da dança butô no Brasil (1977). Em sua arte, Kusuno trata a morte como renascimento. Formou-se em artes plásticas e fez parte do movimento de arte de vanguarda no Japão dos anos 60. Quando se estabeleceu no Brasil, em São Paulo, começou a trabalhar também com teatro e dança contemporânea.

⁹⁴ Matéria disponível em: <https://www.nippo.com.br/especial/n223.php>

⁹⁵ “A arte não tem idade. Conforme você vai mudando, descobre novas formas de se expressar e se adapta às circunstâncias”. Esta recente afirmação de Dorothy Lenner, dona de uma vivacidade inacreditável, é a ideia central de Wabi Sabi, performance (ou ocupação cênica) com diferentes linguagens artísticas que ela protagoniza (...) ao lado das dançarinas Beatriz Sano e Júlia Rocha. Wabi Sabi é exatamente sobre esta adaptabilidade, e sobre a descoberta da beleza na imperfeição e

Tendo apresentado Dorothy Lenner e a arte da dança butô, retomamos o projeto Narrativas Corporais.

Com o isolamento social e *lockdown* impostos pelas autoridades sanitárias por conta da pandemia de COVID19, após termos nos adaptado à nova realidade na pesquisa de campo, iniciamos uma residência artística na cidade de Tiradentes, Minas Gerais. Com esta movimentação entre cidades, acabamos nos aproximando de Dorothy e em seguida veio o convite para que ela participasse da pesquisa de campo, desenvolvendo a proposta da Narrativa Corporal em correspondência à narrativa oral de Preguinho.

Dorothy demonstrou interesse em participar e iniciamos nossas conversas sobre o terno de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia. Inicialmente conversamos por telefone e na sequência enviamos o vídeo com a entrevista de Preguinho para o projeto Motirô. Após assistir ao vídeo, ela nos solicitou que marcássemos um encontro dela com o capitão. Ao grupo de pesquisa, era a situação ideal para executarmos um registro com câmeras profissionais. Porém, a data e o horário marcado em que os dois poderiam se encontrar na residência de Dorothy para a realização da atividade não coincidiu com a disponibilidade de cronograma da equipe do Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio, que teria que se deslocar para a cidade de Tiradentes em Minas Gerais com os equipamentos de gravação. Assim sendo, a própria Dorothy sugeriu que chamássemos um amigo fotógrafo e cineasta que mora em Tiradentes e fez o contato com André Frade Andrade. Com mais de 70 anos trabalhando como atriz e mestre de butô, Dorothy reconhece a importância do registro de qualquer etapa de uma pesquisa no campo das artes, e, por isso, fez questão que o encontro fosse pessoal e não remoto. Para esclarecer o motivo desta mobilização de equipe em plena pandemia de COVID19, em uma entrevista para a revista Mais 60 (2016), do SESC-SP⁹⁷, ela relatou sua relação com as novas tecnologias:

a aceitação do ciclo da vida e da morte. (Trecho da matéria do Jornal Zona Sul, 2016. Disponível em: <https://jornalzonasul.com.br/aos-85-anos-doroty-lenner-encena-suas-memorias/>)

⁹⁶ Foto extraída da página da peça no Facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100057609182447>

⁹⁷ Entrevista completa disponível em: <file:///Users/user/Downloads/DOROTHY%20LENNER%2084%20ANOS%20BAILARINA%20E%20ATRIZ.pdf>

A tecnologia é maravilhosa, porque ajuda muito o ser humano. Por outro lado, está destruindo algo essencial que é o sentir, a alma. Hoje se esquece da alma, do pensamento. Não quero saber de máquinas porque não me dou com elas, mas as máquinas também não se dão comigo (risos). Hoje estamos precisando do toque, sentir a proximidade, sentir o calor. A voz, o encanto do olhar, olho no olho, porque você olha sem ver. Se eu olho, às vezes, sem ver, é porque eu não quero ver. Neste momento, conscientemente, os jovens estão muito distraídos com as máquinas. Será que estão virando máquinas? (LENNER, pg 119. 2016)

Com dia e hora marcados, chegamos ao jardim da casa de Dorothy e nos organizamos para preparar a locação para a filmagem. Ana Carolina Aragão, que já havia participado desta pesquisa criando sua Narrativa Corporal, pediu para assistir ao encontro e deu de presente ao capitão Preguinho a alfaia que usou em sua performance (subcapítulo 5.3.1). Quanto à pré-produção da gravação, é importante perceber o direcionamento da luz do sol, o plano de fundo que funciona melhor para o encontro entre mestres, a melhor posição das cadeiras em relação ao muro da casa para tentarmos minimizar os ruídos externos à gravação, a distância entre as cadeiras considerando a recomendação de distanciamento social etc. Tínhamos apenas uma câmera profissional para registrar o momento, que ficou a uma distância boa para termos um plano aberto com um bom áudio. Como tínhamos também um celular com boa qualidade de captação de vídeo, tivemos a ideia de prender o telefone no braço da cadeira de Preguinho, para termos um ângulo em que se pudesse dar mais ênfase à fala do capitão.



Cópia de tela dos primeiros minutos de gravação do encontro entre Dorothy e Preguinho. Câmera profissional, em tripé, pegando o plano aberto da cena. (2021)⁹⁸

⁹⁸ Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1FYI78raZs2AFnxRyIJvjbCRZjEc6LEU7/view?usp=share_link



Cópia de tela dos primeiros minutos de gravação do encontro entre Dorothy e Preguinho (trecho).
Câmera de aparelho de telefone, presa no braço da cadeira de Preguinho. (2021)⁹⁹

Tudo estava ajeitado e estávamos prontos para iniciar a gravação. Não havia um roteiro específico pois não havia a menor intenção de nossa parte em fazer uma entrevista com os dois. O que pretendíamos era registrar esta união dos saberes culturais e dos fazeres artísticos. Era preciso deixar que eles nos conduzissem nestas trilhas e construíssem, ao sabor dos acontecimentos, o roteiro. Quando Dorothy solicitou que marcássemos com o Preguinho a ida à sua casa, ela comentou que tinha muitas dúvidas sobre o cemitério dos escravos e que para fazer uma Narrativa Corporal sobre este tema, ela precisava fazer com que seu corpo entendesse o que o capitão teria a lhe dizer.

Não tínhamos a menor ideia do que iria acontecer a partir do momento em que anunciamos que estava gravando. A expectativa era que, com as dúvidas da Dorothy registradas, teríamos uma base empírica mais holística, vasta, e ao mesmo tempo mais sólida. Assim foi: os dois se acomodaram nas cadeiras do jardim e conversaram sobre os antepassados, vidas passadas, almas dos irmãos que ainda não entenderam que fizeram a passagem, cultura do colonizador x cultura do colonizado, povos originários, opressor x oprimido...

Pensando em uma leitura de imagem, como um retrato, o enquadramento da câmera no plano aberto nos apresenta uma senhora de noventa anos, branca, sentada em um jardim com um homem preto, uma alfaia e Nossa Senhora da

⁹⁹ Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1hTT2Y98S91USJ6khMu6fim0zkoeQrlt6/view?usp=share_link

Conceição escondida entre as plantas atrás dos dois. Sem dúvida esta leitura já nos deixa intrigados, porém, quando sabemos que se trata de uma conversa entre uma romena, mestre em butô, conversando com um mineiro, capitão de um terno de congado, que toca tambor nas ruas para salvar as almas dos escravos que ainda não entenderam que já morreram, percebemos que não há previsibilidade que dê conta de um momento único como este.

Tudo, absolutamente tudo, o que veio na sequência do “gravando!”, foi inesperado e emocionante. O envolvimento dos dois na conversa solta nos remeteu à canção “Amor”, dos Secos e Molhados (1973), como se aquele momento nos mostrasse que estávamos diante de algo “leve como uma pluma que muito leve pousa na simples e suave coisa. Suave coisa nenhuma, que em mim amadurece”. Sem qualquer sorte de interferência, a conversa, “pluma leve suave coisa nenhuma”, culminou na cena em que Preguinho pega a alfaia e começa a tocar e cantar seus pontos de congadeiro e Dorothy, depois de tanto escutar as histórias dos antepassados do capitão, estava completamente entregue à voz de Preguinho e ao batuque do tambor. Não havia uma viva alma naquele jardim que não tivesse ficado emocionado com tanta troca e tanta entrega. Em todos nós que pudemos presenciar este encontro, ficou a certeza de que fomos agraciados com uma “sequência de instantes”, algo singular havia acabado de acontecer diante de nós. E, se refletirmos acerca do fim deste instante, tudo se assemelha muito ao trecho do capítulo “Sobrevivências”, de Didi-Huberman, que analisa fragmentos do diário de Denis Roche do momento em que, num “passeio inocente” com amigos, eles se depararam com o reaparecimento dos vaga-lumes:

“Eles são uns vinte que se movimentam em torno das folhagens. Nós exclamamos [...] cada um conta onde e quando os viram [...]” Beleza inesperada, no entanto, tão modesta: “Outros dois voam um atrás do outro, um pouco mais longe, dois pequenos traços alternados de morse luminosos na parte inferior do talo”. Beleza siderante que é a de “ver isso, ao menos uma vez na vida”. E a página de maravilhamento se fecha. *Redesaparecimento* dos vaga-lumes. Mas como os vaga-lumes desapareceram ou “redesapareceram”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los. (HUBERMAN, pg. 47. 2011)



Cópias de tela dois momentos do registro audiovisual da Narrativa Corporal executada por Dorothy Lenner e Claudinei Matias do Nascimento. (2021). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Ou_RFNkSIEj797hJLKbs9i_SJcdB1gf/view?usp=share_link

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das primeiras conclusões que observamos acerca da pesquisa diz respeito à importância da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, documento defende a necessidade de se cercear a intolerância e o ódio entre povos e nações para que haja equidade social. Para isso, todos os países que se reúnem em assembleia na ONU deveriam seguir as recomendações de uma Declaração que visa à união entre todos os povos, formando uma família universal. Na busca deste ideal, os governantes devem investir na promoção da “pedagogia do pacifismo ativo”, promovendo o respeito, a compreensão, a tolerância e a amizade entre raças, grupos religiosos e, sobretudo, entre todas as nações, em prol da manutenção da paz universal.

Em nossa pesquisa, destacamos os artigos 18 e 19 da Declaração, que defendem o combate à xenofobia, considerando que todo ser humano tem direito à liberdade espiritual e moral; os artigos 26 e 27 que defendem o direito à educação, à expressão cultural, ao direito intelectual e acesso à inovação. Os artigos pontuados atuam diretamente nas questões relacionadas à resistência da cultura popular brasileira, já que a tradição cultural de um povo deve fazer jus a seu passado, contar a sua história, na maior parte das vezes, marcada pela dor e pela violação dos direitos humanos.

O fato é que, se o Brasil, um dos países que integram a lista de signatários da DUDH, inserisse os seus 31 artigos como conteúdo obrigatório entre as disciplinas do ensino básico, não estaríamos tentando explicar a uma parcela da população que “este tal de direitos humanos” não é uma pessoa, são leis universais; não precisaríamos defender que as dores dos oprimidos não é uma besteira de quem “gosta de se vitimar”.

No que diz respeito ao desenvolvimento da metodologia aplicada na primeira pesquisa de campo desta tese, visando estimular desdobramentos criativos com a inserção de um projeto de formação de acervo de testemunhos sobre os festejos populares brasileiros, o objetivo é construir pontes de conhecimento acerca de nossa diversidade cultural, auxiliando no combate à xenofobia, à misoginia, aos preconceitos raciais e de gêneros. Utilizar o material

gerado pelas equipes de pesquisadores e dos parceiros institucionais do projeto “Motirô – O festejo como testemunho” na disciplina de Linguagem e comunicação visual II do curso de graduação de artes e design da PUC-Rio é desenvolver um modelo de metodologia que assegure aos alunos, futura força do mercado de trabalho, que tenham consciência de que suas escolhas no processo de criação não se relacionam apenas com questões estéticas. Que esses estudantes tenham a dimensão de que qualquer produto que desenvolvam no campo das artes e do design estará diretamente relacionado a questões éticas.

Quanto à segunda pesquisa de campo que desenvolvemos, é preciso destacar que, quando a equipe do Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio chegou a Minas Gerais, já havia uma agenda montada por Claudinei, que apenas nos comunicou que iríamos gravá-lo, nos apresentando o caminho dos escravos em Tiradentes, e acompanhar o terno de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia em um cortejo que sairia da praça central da cidade histórica até a igreja de Nossa Senhora do Rosário. A esta altura, já estávamos em total acordo e sintonia com o mais novo integrante do grupo – o Capitão Preguinho - e deixamos que ele nos guiasse.

Já de manhã encontramos com Claudinei no Largo das Forras. O capitão nos aguardava no centro da praça. Estava descalço, com seu atabaque e roupas coloridas. Após apresentar o percurso que iríamos executar, Preguinho começa a cantar e inicia a incursão no caminho que os escravos faziam para chegar à beta do ouro (também chamados de “veios de ouro”), passando pelo cemitério clandestino, encerrando o trajeto na igreja de Nossa Senhora do Rosário. Neste momento, o projeto de pesquisa de campo com o capitão Preguinho já havia tomado novos rumos. Refletindo sobre estes novos caminhos, destacamos uma leitura sobre o ato de pesquisar através do seguinte trecho do artigo “A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana”, de Elaine Albuquerque e Solange Jobim (2012):

Com base nas premissas do pensamento de Bakhtin, faz-se necessário levar em conta que o ato de pesquisar é um momento marcado pela excepcionalidade, ou seja, é um acontecimento único, e que deve ser entendido no âmbito de tal dimensão singular. Nessa perspectiva o pesquisador rompe com a pretensa neutralidade na produção do conhecimento em ciências humanas, deixando-se afetar pelas circunstâncias e pelo contexto em que a cena da pesquisa se desenrola. Na medida em que este fato é inevitável, a questão para o pesquisador não é mais controlar a sua

performance para minimizar ao máximo as consequências de suas atitudes no campo, mas, ao contrário, faz-se mister tornar explícito no seu relato o modo como as circunstâncias o afetam. Em outros termos, o pesquisador se indaga sobre a especificidade do conhecimento que é produzido de forma compartilhada, na tensão entre o eu e o outro, por meio de uma cumplicidade consentida entre ambos. (JOBIM; ALBUQUERQUE, pág. 112. 2012)

O momento em que Preguinho questiona sobre o que o poder público poderia fazer com todos os dados que ele oferece e ressalta, em uma súplica, que hoje ele pode “falar abertamente, inclusive”; destaca três vezes seguidas a necessidade de se “espalhar isso pro mundo, pro mundo inteiro. É necessário, (...) que espalhe pro mundo inteiro” a sua declaração sobre a existência de um cemitério clandestino de escravos e finaliza dizendo: “Tem minha autorização, todinha, que é pra senhora espalhar isso pro mundo.” Esta repetição das palavras “espalhar”, “mundo” e “inteiro” seguidas da expressão “eu autorizo” nos revela a urgência em se revisitarem os fatos de uma história oficial, nos questionando sobre o “porquê” deste obscurantismo em relação às memórias subterrâneas de pessoas que vivem todos os dias as consequências de um passado que, oficialmente, só existe na memória coletiva daqueles que as herdaram de seus antepassados. A esta necessidade de reparação histórica, em “Memória, esquecimento e silêncio”, Pollack analisa os riscos que a história dominante sofre, caso haja esta revisão dos fatos através das memórias subterrâneas:

Este exemplo mostra a necessidade, para os dirigentes, de associar uma profunda mudança política a uma revisão (auto)crítica do passado. Ele remete igualmente aos riscos inerentes a essa revisão, na medida em que os dominantes não podem jamais controlar perfeitamente até onde levarão as reivindicações que se formam ao mesmo tempo em que caem os tabus conservados pela memória oficial anterior. Este exemplo mostra também a sobrevivência durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas. A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLACK, pág 5. 1989)

Desta forma, reconhecemos que se torna imperativo que todo o material gerado nesta pesquisa de campo esteja acessível em plataformas digitais, possibilitando que um número crescente de pessoas possa reconhecer o papel fundamental da cultura popular na construção de nossa identidade, tendo como

referência a voz dos excluídos. Mas, reconhecemos também que, para isso, precisamos integrar as Narrativas Corporais a um projeto mais abrangente. É preciso termos generosidade com todo o material que produzimos e encontrarmos uma forma de apresentar as Narrativas sem que a leitura do apelo de Preguinho passe despercebido. Esta generosidade tem a ver com as relações estabelecidas entre “o pesquisador, o seu outro e o não esgotamento da pesquisa” descritas por Jobim e Albuquerque:

(...) Mas a pesquisa não se esgota no encontro entre o pesquisador e seu outro. É necessário dar forma e conteúdo ao acontecimento vivido no campo da pesquisa, e é neste momento que o texto escrito entra em cena. A escrita do pesquisador consolida a criação de conceitos cuja pretensão é criar zonas provisoriamente estáveis de pensamento sobre uma dada realidade.

Como caracterizar a especificidade deste momento em que o pesquisador se retira do campo, onde se deu o diálogo vivo com o sujeito da pesquisa, para o momento do relato escrito deste acontecimento? Em outras palavras, estamos nos interrogando sobre as consequências epistemológicas da pesquisa em ciências humanas, a partir desse enfoque, em seus dois momentos constitutivos: o encontro do pesquisador e seu outro, e o encontro do pesquisador e o texto. Em cada um destes momentos, de produção de conhecimento no âmbito das ciências humanas, o que se coloca em destaque é o compromisso ético de construir o sólido entendimento humano da experiência vivida. (JOBIM; ALBUQUERQUE, pág. 116. 2012)

No caso, temos mais de 30 horas de gravação externa, em três câmeras diferentes. Além do caminho dos escravos, saímos em cortejo com o terno de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia, por dois dias seguidos. Em um dos dias, tivemos a oportunidade de acompanhar a guarda que saiu em cortejo com a deputada Estadual Andrea de Jesus, em um dos finais de semana no início do afrouxamento do isolamento social. A cidade de Tiradentes estava lotada, presenciando um ato político contra a cúria da igreja católica de Tiradentes que proibiu a entrada da guarda de congado do Capitão Preguinho na igreja de Nossa Senhora do Rosário, alegando que no estandarte e nas camisetas do grupo havia a imagem de Anastácia usando a máscara de flandres. Para o padre, apenas a santa tinha permissão para entrar, os tambores e a escrava, não...

Com isso, finalizamos este capítulo com o “imprevisível”, outro integrante deste projeto de pesquisa de campo, nos apontando uma oportunidade única de transformar este material em um documentário. No entanto, teremos que refazer alguns passos, trilhar novos caminhos e seguir todas as etapas que um projeto de longa-metragem nos exige. Mas, mesmo que tenhamos material suficiente para

fazer um filme em homenagem às almas, visando explorar os subterrâneos das memórias de um país escravocrata através do testemunho de uma memória herdada por Claudinei Matias do Nascimento, seria leviano de nossa parte não nos aprofundarmos nas questões conceituais, éticas, estéticas e técnicas de um documentário que possui muitas camadas a serem estudadas.

Mas isso é um outro projeto...



Cópia de tela de um frame do vídeo onde Preguinho sai em cortejo com Andrea de Jesus. Na imagem, um pedaço do estandarte da guarda de congado de Nossa Senhora do Rosário e escrava Anastácia (2021). Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1hrmgVIPibMulQRK9VMuYwPb3xEaQFKXh/view?usp=share_link

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Deri. Conversa com Artista: Yhuri Cruz e a ressignificação dos símbolos. Revista Afro. 2020. Último acesso em: 25/03/2032. Recurso eletrônico: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>

ALVES, Joice Lorena do Sacramento. Memórias e narrativas de resistência num recôncavo da Bahia: as caretas de Acupe – Santo Amaro. Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, 2016. Recurso eletrônico: <https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/handle/123456789/699>

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica; Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000

CARVALHO, Cíntia de Souza; SANTOS, Rita de Cássia; SOUZA, Solange Jobim e. Museu de Favela: História de vida e memória social. Rio de Janeiro. Rio Book's. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos Vagalumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERNANDES, José Fernades Oriá. Palestras – Políticas Culturais. . Casa Rui Barbosa. Último acesso em 27/03/2023. Recurso eletrônico: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_JoseRicardoFernandes_O_direito_a_memoria.pdf

FREITAS, Arthur. Artigo: O sensível partilhado: estética e política em Jacques Rancière. Questões & Debates, 44(1), Curitiba: Editora UFPR. 2006.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo. Centauro, 2006.

JOBIM, Solange; ALBUQUERQUE, Elaine Deccache Porto e. A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana. *Bakhtiniana*, São Paulo, 7 (2): 109-122, Jul./Dez. 2012

KER, João. O grito da Amazônia em Uýra Sodoma. *Revista Híbrida*. 2018. Último acesso em 25/03/2023. Recurso eletrônico:
<https://revistahibrida.com.br/drag-quem/o-grito-da-amazonia-de-uyra-sodoma/>

LAFER, Celso. Artigo: O “direito a ter direitos”. Acessado em 25 de março de 2023. Recurso Eletrônico: <https://declaração1948.com.br>

LAFER, Celso. Artigo: A lógica das vítimas. Acessado em 25 de março de 2023. Recurso Eletrônico: <https://declaração1948.com.br>

LAFER, Celso. Artigo: Direitos para a História. Acessado em 25 de março de 2023. Recurso Eletrônico: <https://declaração1948.com.br>

Mais 60. Entrevista – Dorothy Lenner – 84 anos, bailarina e atriz. SESCSP. Vol.27.nº66. págs. 114 – 123. 2016. Recurso eletrônico:
<file:///Users/user/Downloads/DOROTHY%20LENNER%2084%20ANOS%20BAILARINA%20E%20ATRIZ.pdf>

MARTINEZ, Estevan José de Queiroz. *Caretas Contemporâneos: os Meios Eletrônicos Introduzidos nas Máscaras*. Orientação: Antônio Carlos Portela. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação do Centro de Artes Humanidades e Letras – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, 2014.

MARTINZ, Angela Maria Souza. Neves, Lúcia Maria Wanderley. Materialismo histórico, Cultura e Educação: Gramsci. Thompson e Willians. *Revista HISTEDBR on-line*, Campinas, nº51, p. 341 a 359, jun2013. Recurso digital:
file:///Users/user/Downloads/lcoutinho,+art23_51.pdf.pdf .

PASOLINI, Pier Paolo. “Jovens Infelizes”. São Paulo: Brasiliense, 1990.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15 Recurso eletrônico:
https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf

PERUARE, Vitor Aurape. Yakuigady: cultura e sustentabilidade nas máscaras rituais do povo Kurâ-Bakairi. Orientação: Mônica Celeida Rabelo Nogueira Trabalho de Conclusão Curso de Mestrado. Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

RUFINO, Luiz.: Aciência encantada”. Academia.edu. Último acesso em 23/03/2023. Recurso eletrônico:

https://www.academia.edu/20079012/A_Ci%C3%Aancia_Encantada

SCHMIDT, Maria Luiza Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: Memória Coletiva e experiência. Psicologia USP, São Paulo, 4 (1/2), p.285-298, 1993.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato : a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. UFRJ. 22021.

SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá. A falta que a festa faz: celebrações populares e antropologia na pandemia. Série Livros Digital nº 23. Museu Nacional. UFRJ. Rio de Janeiro. 2021. Recurso eletrônico:
<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/15837/1/9786557290095.pdf>

RANCIÈRE, Jacques. Partilha do Sensível: Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, Edmar Ferreira. O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2009.

BIBLIOGRAFIA NA WEB – Sites:

Atlas Histórico do Brasil. Fundação Getúlio Vargas, FGV-CPDOC. Recurso eletrônico: www.atlas.fgv.br

Uýra Sodoma. Dasartes 124. Recurso eletrônico:
<https://dasartes.com.br/materias/uyra-sodoma/>

Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH). Recurso Eletrônico:
<https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>

Documentos Revelados. Editora Grampo Ltda. Recurso eletrônico:
www.documentosrevelados.com.br

Memórias Reveladas. Centro de Referências das Lutas Políticas no Brasil;
 Arquivo Nacional do Ministério da Justiça. Recurso eletrônico:
www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br

MOTIRÔ – O festejo como testemunho. Recurso Eletrônico:
<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/colecao/motiro-o-festejo-como-testemunho-179820>

Museu da Pessoa. Recurso eletrônico: <https://museudapessoa.org/>

Organização das Nações Unidas. Recurso eletrônico: <https://brasil.un.org/>

VIDEOGRAFIA:

ANDERSON Buda – Bate-bolas. 27/11/2020 (31’44’’). Museu da Pessoa.
 Recurso eletrônico: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/buda-no-carnaval-180156/colecao/179820>

A REALIDADE é subjetiva. Rita Von Hunt. 20/01/2020 (12’45’’). Canal
 Tempero Drag. Recurso eletrônico: https://youtu.be/kdHmy0_Rkcw

CAMINHOS de Exu. Afoxé Povo de Exu e Panan Filmes. 31/07/2020 (4’59’’).
 Canal Afoxé Povo de Exu. Recurso eletrônico:
<https://www.youtube.com/watch?v=MwM-jnXr8W0>

CARETAS e Zambiapungas. Série Bahia Singular e Plural. Produção: Instituto de
 Radiodifusão Educativa da Bahia / TV Educativa. Salvador: Irdeb, 2000. (33’’)

 Canal no YouTube: Bahia Singular Plural. Recurso eletrônico:
<https://www.youtube.com/watch?v=Mzg-J9scGqw>

CIDADE dos Mascarados. Direção de Emanuela Yglesias. Santo Amaro – Bahia. Produtora Draco Imagens, 2009. (9’'). Canal no YouTube: TV UFBA. Recurso Eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=JUjKZKbladI>

CLAUDINEI Matias do Nascimento (Preguinho) – Congado. 30/11/2020 (36’40’'). Museu da Pessoa. Recurso eletrônico: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/uma-homenagem-aos-santos-180248/colecao/179820>

CULTURA em debate. Rita Von Hunty. 4/11/2021 (31’33’'). Canal Tempero Drag. Recurso Eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=HAoqCeLKoJQ>

ESTÁTUA. Rita Von Hunty. 23/06/2020 (20’59’'). Canal Tempero Drag. Recurso Eletrônico: <https://youtu.be/pfQFB4adeXo>

GABRIEL Haddad – Escola de samba. 27/11/2020 (30’). Museu da Pessoa. Recurso eletrônico: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/da-quadra-ao-barracao-180090/colecao/179820>

LEONARNO Bora – Escola de samba. . 27/11/2020 (44’27’'). Museu da Pessoa. Recurso eletrônico: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/um-outro-olhar-carnavalesco-180088/colecao/179820>

LIBERDADE de escolha. Rita Von Hunty. 28/04/2020 (16’44’'). Canal Tempero Drag. Recurso Eletrônico: <https://youtu.be/tbcImqJFTpE>

LUANA Costa – Afoxé. 30/11/2020 (18’29’'). Museu da Pessoa. Recurso eletrônico: [tps://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/video/luana-costa-181943](https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/video/luana-costa-181943)

PROGRAMA Convida: Uýra Sodoma. 14/12/2020 (6’13’'). Canal Instituto Moreira Salles. Recurso Eletrônico: <https://youtu.be/GxHTnxu4Oi0>

SALVADOR Santos – caretas do Acupe. 18/12/2020 (12’14’'). Museu da Pessoa. Recurso eletrônico: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/caretas-de-acupe-182868/colecao/179820>

ANEXO

A cartografia dos testemunhos recolhidos em território brasileiro pelo projeto Motirô estão sintetizadas nas tabelas abaixo. Em notas de rodapé estão os *links* para as entrevistas das Séries 1, 2 e 3 já disponíveis no acervo do Museu da Pessoa.

MOTIRÔ – SÉRIE 01 (Total de 24 testemunhos)			
ENTREVISTADO	ESTADO	FESTEJO	MULTIPLICADOR
Alan Ribeiro ¹⁰⁰	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Renato Tona ¹⁰¹	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Leonardo Bora ¹⁰²	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Gabriel Haddad ¹⁰³	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Marina Vergara ¹⁰⁴	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Gilmara Santos da Cunha ¹⁰⁵	RJ	Parada LGBTQI	Conexão G
Bruno Rangel ¹⁰⁶	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Pryscila Dias ¹⁰⁷	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Marcelo Índio ¹⁰⁸	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Nino Abraão ¹⁰⁹	PE	Caretas de Triunfo	Dhis PUC-Rio

¹⁰⁰ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/dos-desenhos-ao-resultado-final-179929/colecao/179820>

¹⁰¹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/missao-de-preservar-a-cultura-180080/colecao/179820>

¹⁰² Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/um-outro-olhar-carnavalesco-180088/colecao/179820>

¹⁰³ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/da-quadra-ao-barracao-180090/colecao/179820>

¹⁰⁴ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/esculpindo-sonhos-180097/colecao/179820>

¹⁰⁵ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-servico-da-comunidade-180155/colecao/179820>

¹⁰⁶ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/uma-turma-sensacional-179907/colecao/179820>

¹⁰⁷ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-carnaval-como-filosofia-de-vida-179915/colecao/179820>

¹⁰⁸ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/reforcando-raizes-179925/colecao/179820>

¹⁰⁹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/uma-historia-dos-caretas-179927/colecao/179820>

Ednaldo do Nascimento; Bruno do Nascimento ¹¹⁰	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Divina Luján ¹¹¹	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Gilson Carvalho da Silva ¹¹²	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Regina Ávila ¹¹³	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Pândora Rosa Ramos de Carvalho ¹¹⁴	PE	Caretas de Triunfo	Dhis PUC-Rio
Luciano Guimarães ¹¹⁵	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Adalberto Teixeira (Grande) ¹¹⁶	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Agamenon Gonçalves Lima Filho (Teco) ¹¹⁷	PE	Caretas de Triunfo	Dhis PUC-Rio
Anderson Buda ¹¹⁸	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Doraneide da Silva ¹¹⁹	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Luana Costa ¹²⁰	AL	Afoxé do Povo de Exu	Dhis PUC-Rio
Marta Cristina do Prado ¹²¹	RJ	Carnaval Escola de	Dhis PUC-Rio

¹¹⁰ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/bate-bolas-do-pai-para-os-filhos-180792/colecao/179820>

¹¹¹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-divina-arte-180797/colecao/179820>

¹¹² Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/liderando-a-turma-furiosa-180804/colecao/179820>

¹¹³ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-regina-do-carnaval-180806/colecao/179820>

¹¹⁴ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/as-mulheres-nos-caretas-de-triunfo-180808/colecao/179820>

¹¹⁵ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/animacao-para-os-proximos-carnavais-180810/colecao/179820>

¹¹⁶ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/grande-vida-na-folia-180812/colecao/179820>

¹¹⁷ Testemunho disponível em:

<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/senhor-das-ladeiras-e-da-cultura-de-triunfo-180814/colecao/179820>

¹¹⁸ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/buda-no-carnaval-180156/colecao/179820>

¹¹⁹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/costurando-animacao-180158/colecao/179820>

¹²⁰ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/costurando-animacao-180158/colecao/179820>

¹²¹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/uma-vida-cheia-de-fantasia-180246/colecao/179820>

		Samba	
Claudinei Matias do Nascimento (Preguinho) ¹²²	MG	Congado	Dhis PUC-Rio
Walmório do Rosário; Cláudio Mendes Oliveira ¹²³	BA	Zambiapungas	GEPM UFRB
MOTIRÔ – SÉRIE 02 (Total de 23 testemunhos)			
ENTREVISTADO	ESTADO	FESTEJO	MULTIPLICADOR
Duane Gonçalves Guimarães da Silva ¹²⁴	PA	Quadrilha Junina	Dhis PUC-Rio
Ariana Monteiro Venito ¹²⁵	RJ	Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Rodrigo Bonan ¹²⁶	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Bartolomeu Conceição dos Santos (Mestre Barbudo) ¹²⁷	BA	Carnaval – Cabeçorras de Maragogipe	GEPM UFRB
Raquel de Oliveira ¹²⁸	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Marcia Regina Alvez ¹²⁹	RJ	Festa de São Cosme e São Damião	Dhis PUC-Rio
Henrique Bonna ¹³⁰	RJ	Folia de Reis	Dhis PUC-Rio
Séfora Eufásia ¹³¹	GO	Pastorinhas de Pirenópolis	UNIFIMES

¹²² Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/uma-homenagem-aos-santos-180248/colecao/179820>

¹²³ Testemunho disponível em:
<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/zambiapungas-de-nilo-pecanha-181867/colecao/179820>

¹²⁴ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/quadrilha-junina-moleka-100-vergonha-182647/colecao/179820>

¹²⁵ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/bate-bolete-que-ja-teve-medo-de-bate-bola-182662/colecao/179820>

¹²⁶ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/escola-de-samba-182668/colecao/179820>

¹²⁷ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/mascaras-de-maragogipe-182891/colecao/179820>

¹²⁸ Testemunho disponível em:
<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/forjada-no-carnaval-182670/colecao/179820>

¹²⁹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/sao-cosme-e-damiao-182672/colecao/179820>

¹³⁰ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/maestro-da-alegria-182674/colecao/179820>

¹³¹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/pastorinhas-de-pirenopolis-182703/colecao/179820>

Annik Salmon ¹³²	RJ	Carnaval Escola de Samba	Dhis PUC-Rio
Salvador Santos de Jesus (Mestre Dodô) ¹³³	BA	Caretas do Acupe	GEPM UFRB
Nina Escorel Arouca; Natasha de Souza Amaro ¹³⁴	RJ	Folia de Reis	Dhis PUC-Rio
Sérgio dos Santos ¹³⁵	RJ	Folia de Reis	Dhis PUC-Rio
Rodrigo Carneiro ¹³⁶	RJ	Presente de Yemanjá	Dhis PUC-Rio
Pai Renato; Mãe Miriam ¹³⁷	RJ	Presente de Yemanjá	Dhis PUC-Rio
Kaliuma Soares Silva ¹³⁸	PA	Quadrilha Junina	Dhis PUC-Rio
Kaline Kissia ¹³⁹	PA	Quadrilha Junina	Dhis PUC-Rio
Marcio Conceição Gonçalves ¹⁴⁰	RJ	Carnaval Bate-Bolas	Dhis PUC-Rio
Wagner de Souza ¹⁴¹	RJ	Folia de Reis	Dhis PUC-Rio
José UriaWa Karajá ¹⁴²	TO	Rito Hetohokan	Dhis PUC-Rio
Minã Myky; Typju Myky ¹⁴³	MT	Rito Yeta	Dhis PUC-Rio

¹³² Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/alma-carnavalesca-182652/colecao/179820>

¹³³ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/caretas-de-acupe-182868/colecao/179820>

¹³⁴ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/um-coletivo-feminino-182643/colecao/179820>

¹³⁵ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-palhaco-repentista-182649/colecao/179820>

¹³⁶ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/presente-de-yemanja-de-sepetiba-182639/colecao/179820>

¹³⁷ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/presente-de-yemanja-de-madureira-182634/colecao/179820>

¹³⁸ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/quadrilha-junina-e-seus-oficios-182689/colecao/179820>

¹³⁹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/repertorio-junino-folclore-e-danca-182890/colecao/179820>

¹⁴⁰ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/bate-bola-e-paixao-182894/colecao/179820>

¹⁴¹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/folclore-e-religiosidade-no-mesmo-patamar-182882/colecao/179820>

¹⁴² Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/rito-hetohoky-182977/colecao/179820>

¹⁴³ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/rito-yeta-182994/colecao/179820>

Celina Batalha ¹⁴⁴	RJ	Festa de Yemanjá	NECCEL UFSJ
Pai Ominadilê ¹⁴⁵	MG	Candomblé	NEPSHE UFSJ
Juliano Cesar ¹⁴⁶	MG	Congado	NEPSHE UFSJ

MOTIRÔ – SÉRIE 03 (Total de 28 testemunhos)			
ENTREVISTADO	ESTADO	FESTEJO	MULTIPLICADOR
Carolina Accioli ¹⁴⁷	RJ	Carnaval carioca	LUDENS Museu Nacional
Sebastião Farinhada ¹⁴⁸	MG	Fogueira de São Pedro	LUDENS Museu Nacional
Nárcia Rosa ¹⁴⁹	MG	Congado	LUDENS Museu Nacional
Francis Luce ¹⁵⁰	MG	Congado	LUDENS Museu Nacional
Mãe Carmem de Ogum ¹⁵¹	RJ	Festa do Divino Espírito Santo	LUDENS Museu Nacional
Rafaela Felipe ¹⁵²	SP	Congado	LUDENS Museu Nacional
João Antônio Pires de Carvalho (Mestre Tião) ¹⁵³	SP	Bumba Meu Boi	LUDENS Museu Nacional
Marcia Castro ¹⁵⁴	MG	Semana da	LUDENS Museu Nacional

¹⁴⁴ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/elos-de-ligacao-com-o-rito-182789/colecao/179820>

¹⁴⁵ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/aye-o-aqui-e-o-agora-182758/colecao/179820>

¹⁴⁶ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/neto-e-filho-de-congadeiros-182796/colecao/179820>

¹⁴⁷ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-oficio-da-porta-bandeira-no-carnaval-carioca-199112/colecao/179820>

¹⁴⁸ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-tradicao-familiar-da-fogueira-de-sao-pedro-199105/colecao/179820>

¹⁴⁹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/congo-camisa-verde-festa-de-sao-benedito-e-resistencia-negra-199101/colecao/179820>

¹⁵⁰ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/um-presente-mocambique-camisa-rosa-de-ituiutaba-199097/colecao/179820>

¹⁵¹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-festa-do-divino-da-casa-do-raio-dourado-de-sao-francisco-de-assis-199093/colecao/179820>

¹⁵² Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/festa-de-sao-benedito-e-libertacao-dos-escravos-de-carapicuiba-199086/colecao/179820>

¹⁵³ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/festa-do-bumba-meu-boi-do-morro-do-querosene-199082/colecao/179820>

¹⁵⁴ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/semana-da-consciencia-negra-no-grupo-afro-ganga-zumba-199064/colecao/179820>

		Consciência Negra	
Juliana Fênix ¹⁵⁵	SP	Carnaval – Escola de Samba	Coletivo de Samba Quilomba
Kaxitu Ricardo Santos ¹⁵⁶	SP	Carnaval – Escola de Samba	Coletivo de Samba Quilomba
Maria Helena da Silva Brito ¹⁵⁷	SP	Carnaval – Escola de Samba	Coletivo de Samba Quilomba
Waldir José de Brito (Dicá) ¹⁵⁸	SP	Carnaval – Escola de Samba	Coletivo de Samba Quilomba
Célia Domingues ¹⁵⁹	SP	Carnaval – Escola de Samba	Coletivo de Samba Quilomba
Sidnei Carriuolo ¹⁶⁰	SP	Carnaval – Escola de Samba	Coletivo de Samba Quilomba
Carlos Alberto Caetano ¹⁶¹	SP	Carnaval – Escola de Samba	Coletivo de Samba Quilomba
Carlos Sobral da Silva ¹⁶²	BA	Nego Fugido	GEPM UFRB
Lívia Santos da Silva ¹⁶³	BA	Festa d'Ajuda	GEPM UFRB
Heriberto Gregório ¹⁶⁴	BA	Caretas do Mingau	GEPM UFRB
Jussara de Paula ¹⁶⁵	MG	Carnaval – Escola de	UFSJ

¹⁵⁵ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/juliana-fenix-198686/colecao/179820>

¹⁵⁶ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/kaxitu-ricardo-campos-198689/colecao/179820>

¹⁵⁷ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/maria-helena-da-silva-britto-198679/colecao/179820>

¹⁵⁸ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/waldir-jose-de-brito-dica-198676/colecao/179820>

¹⁵⁹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/celia-regina-domingues-198668/colecao/179820>

¹⁶⁰ Testemunho disponível em:

<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/sidnei-carriuolo-antonio-198658/colecao/179820>

¹⁶¹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/carlos-alberto-caetano-198655/colecao/179820>

¹⁶² Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-resistencia-do-nego-fugido-em-acupe-198653/colecao/179820>

¹⁶³ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/do-traje-livre-ao-terno-do-silencio-na-festa-dajuda-198651/colecao/179820>

¹⁶⁴ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/relembrar-e-reconhecer-as-caretas-do-mingau-de-saubara-198648/colecao/179820>

		Samba	
José Roberto da Silva ¹⁶⁶	MG	Congado	UFSJ
Benedito Pinto de Moraes ¹⁶⁷	MT	Grupo de Cururueiros	UNIFIMES
Adail Luiz Cardoso ¹⁶⁸	GO	Cavalhadas de Pirenópolis	UNIFIMES
Winti Suya Khisetje ¹⁶⁹	MT	Ritos da Aldeia Khikatxi	UNIFIMES
Marlei Sigrist ¹⁷⁰	MS	Banho de São João ; Festa da Virgem de Caacupé	UNIFIMES
Inácio Rosicler ¹⁷¹	GO	Cavalhadas de Pirenópolis	UNIFIMES
Rodrigo Passarus ¹⁷²	GO	Procissão de Fogaréu	UNIFIMES
Luiz Antônio Cunha ¹⁷³	MT	Boi da Serra	UNIFIMES
Anatalino Malaquias ¹⁷⁴	MS	Festa do Divino Espírito Santo	UNIFIMES

¹⁶⁵ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/jussara-marcelino-de-paula-198625/colecao/179820>

¹⁶⁶ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/devocao-e-alegria-na-festa-de-nossa-senhora-do-rosario-198638/colecao/179820>

¹⁶⁷ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/filho-e-neto-de-cururueiros-198622/colecao/179820>

¹⁶⁸ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/paixao-a-primeira-vista-198619/colecao/179820>

¹⁶⁹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/os-ritos-da-aldeia-khikatxi-198616/colecao/179820>

¹⁷⁰ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/banho-de-sao-joao-e-a-festa-da-irmagem-de-caacupe-198608/colecao/179820>

¹⁷¹ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/historias-de-um-rei-nas-cavalhadas-198540/colecao/179820>

¹⁷² Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-encenacao-do-fogareu-198537/colecao/179820>

¹⁷³ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-cura-do-boi-da-serra-198532/colecao/179820>

¹⁷⁴ Testemunho disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-giro-da-bandeira-198528/colecao/179820>