

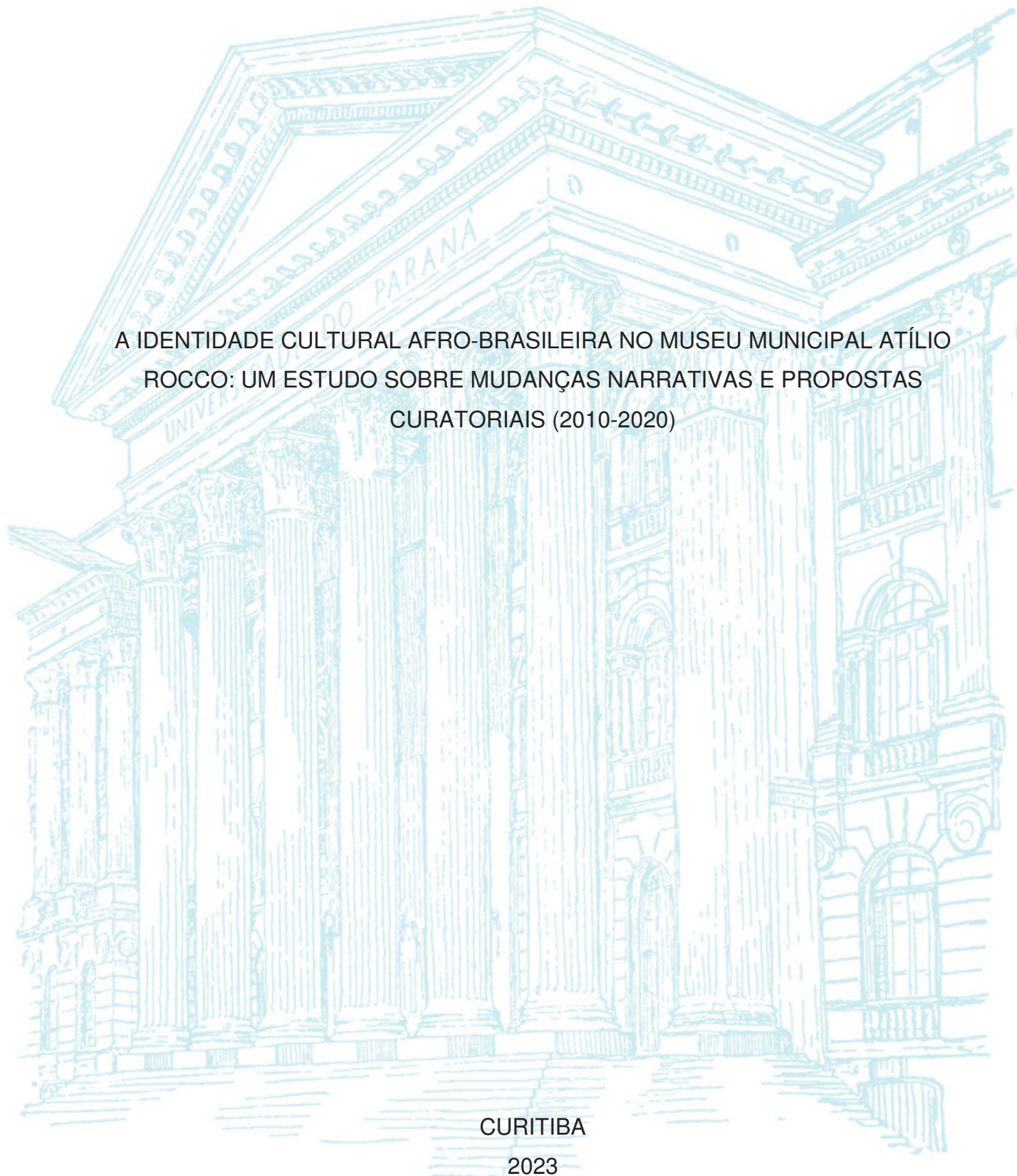
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANO CHINDA DOARTE

A IDENTIDADE CULTURAL AFRO-BRASILEIRA NO MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO
ROCCO: UM ESTUDO SOBRE MUDANÇAS NARRATIVAS E PROPOSTAS
CURATORIAIS (2010-2020)

CURITIBA

2023



LUCIANO CHINDA DOARTE

A IDENTIDADE CULTURAL AFRO-BRASILEIRA NO MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO
ROCCO: UM ESTUDO SOBRE MUDANÇAS NARRATIVAS E PROPOSTAS
CURATORIAIS (2010-2020)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, no Setor de Ciências Humanas, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Honesko Nicastro

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Doarte, Luciano Chinda

A identidade cultural afro-brasileira no Museu Municipal Atílio Rocco : um estudo sobre mudanças narrativas e propostas curatoriais (2010-2020). / Luciano Chinda Doarte. – Curitiba, 2023.
1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do
Mestrado em História.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko.

1. Museu Municipal Atílio Rocco. 2. Relações étnicas. 3. Relações raciais. 4. Negros - Brasil - Identidade social. 5. Patrimônio cultural - Paraná. 6. Museus e comunidade. I. Honesko, Vinícius Nicastro, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUCIANO CHINDA DOARTE** intitulada: **A IDENTIDADE CULTURAL AFRO-BRASILEIRA NO MUSEU MUNICIPAL ATILIO ROCCO: UM ESTUDO SOBRE MUDANÇAS NARRATIVAS E PROPOSTAS CURATORIAIS (2010-2020)**, sob orientação do Prof. Dr. VINICIUS NICASTRO HONESKO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Abril de 2023.

Assinatura Eletrônica
26/04/2023 17:59:53.0
VINICIUS NICASTRO HONESKO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
27/04/2023 10:23:32.0
RENATO AUGUSTO CARNEIRO JUNIOR
Avaliador Externo (SEM VÍNCULO)

Assinatura Eletrônica
28/04/2023 09:13:20.0
MARILIA XAVIER CURY
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP)

*A todos aqueles que no amor e no
companheirismo assentam boa
convivência, na esperança e na
construção constante de um mundo mais
digno e respeitoso.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo amor e pelo apoio enorme, o maior do mundo, sobre o qual nunca deixaram faltar nem me deixaram abandonar os rumos da ciência, do estudo, do ensino e do respeito. Os condutores da estabilidade.

Agradeço à Isadora, mulher-sol dos meus dias, e à minha segunda família, na qual encontrei voluntarioso amor, acolhimento e momentos de tranquilidade quando o caos principiou por vezes. A condutora do amor-paz. Os condutores da alegria.

Agradeço aos amigos, os de ontem e os de hoje e, em especial, aos da academia, com os quais alucinei, elaborei, repensei e me revisei tantas vezes, quantas precisamos, nos cafés, nas palestras e na Cidade Baixa. Os condutores do apoio.

Agradeço, ainda, aos amigos da “firma”, quase irmãos, pela escuta, pelo trabalho, pelas risadas, pela construção coletiva de possibilidades de um mundo melhor. Os condutores de um cotidiano mais ameno.

Agradeço ao Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko, pela orientação e, muito além disso, pelas trocas de vida, pelo tempo, pela revisão de saberes e condutas, pela amizade, pelo camarão da montanha e pelos caminhos. O condutor da iluminação do conhecimento.

Agradeço à Universidade Federal do Paraná e à linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa do Programa de Pós-Graduação em História, pela força de sustentação do saber científico em um país desigual, carente e, de quando em vez, negacionista do conhecimento sobre si e das potências que ele propõe. A condutora da ciência.

“Ser negro” é uma luta para negar as atrocidades humanas. O precedente é emblemático em qualquer continente do mundo. Uma luta herdeira com geradores que constroem uma ontologia de existência numa visão de resistência para que o negro não seja um instrumento político social, mas idem igualitário ao corpo natural do homem branco, no olhar do outro, em todos os ambientes de convivência social.

- Rei Seely

É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégios para um dos grupos e relega péssimas condições de trabalho, de vida, ou até a morte, para o outro.

- Maria Aparecida Silva Bento

Povo que não tem memória, não tem história.

- Ernani Zetola

RESUMO

A presente pesquisa debruçou-se em analisar as alterações narrativas e epistêmicas encontradas no Museu Municipal Atílio Rocco, em São José dos Pinhais/PR, sobre o tema da história, da cultura e da identidade afro-brasileiras, entre 2012 e 2020. Como recursos teórico-metodológicos foram usadas abordagens sobre raça e racismo, hegemonia moderna eurocentrada, memória, patrimônio, museu, exposições e os métodos da História do Tempo Presente, da História Oral e do Roteiro de Análise de Exposições. Como resultado percebeu-se que entre os oito anos privilegiados no estudo, a entidade, por meio do seu corpo técnico, decidiu afastar-se das dinâmicas tradicionais e modernas do museu e conduzir um trabalho de Museologia Social, promovendo processo participativo, convidando membros da população afro-brasileira para participarem o processo decisório e, especialmente, operando um discurso de mais dignidade social sobre os povos negros da localidade.

Palavras-chave: Museu Municipal Atílio Rocco; Relações étnico-raciais; Museu e patrimônio; Identidade cultural; Museologia Social.

ABSTRACT

This research focused on analyzing the narrative and epistemic changes found at the Atilio Rocco Municipal Museum, in São José dos Pinhais/PR, on the subject of Afro-Brazilian history, culture and identity, between 2012 and 2020. As resources theoretical-methodological approaches were used on race and racism, modern Eurocentric hegemony, memory, heritage, museum, exhibitions and the methods of History of the Present Time, Oral History and the Script of Analysis of Exhibitions. As a result, it was noticed that among the eight privileged years in the study, the entity, through its technical staff, decided to move away from the traditional and modern dynamics of the museum and conduct a work of Social Museology, promoting a participatory process, inviting members of the Afro-Brazilian population to participate in the decision-making process and, especially, operating a speech of more social dignity about the black people of the locality.

Keywords: Atilio Rocco Municipal Museum; Ethnic-racial relations; Museum and heritage; Cultural identity; Social Museology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO1 – Participação de Ernani Zetola Nos Jornais São-Joseenses.....	103
FIGURA 1- Nota De Ernani Na Trilha Social Sobre A Necessidade De Um Museu	107
FIGURA 2 - Nota De Ernani Na Trilha Social Sobre O Apoio Do Lions Clube	109
FIGURA 3 - Nota De Ernani Na Trilha Social Sobre O Apoio Do Lions Clube	109
FIGURA 4 – Nota De Ernani Na Trilha Social Sobre Uma Doação Ao Acervo Do Museu	110
FIGURA 5 - Nota De Ernani Na Trilha Social Agradecendo O Apoio De Elonbonin	113
FIGURA 6 - Nota De Ernani Na Trilha Social Registrando Seu Entusiasmo Com O Processo Em Favor Do Museu	113
FIGURA 7 - Texto De Ernani Na Trilha Social Sobre A Consolidação Da Fundação Do Então Museu Municipal De São José Dos Pinhais.....	114
FIGURA 8 - Primeira Sede Do Museu Municipal De São José Dos Pinhais, No Segundo Pavimento De Um Prédio Comercial Sito À Rua Mendes Leitão, No Centro Da Cidade.	115
FIGURA 9 - Ernani Zetola Em Meio Aos Objetos Expostos Na Primeira Sede Do Museu.	116
FIGURA 10 - Publicação De Ernani Pedindo Apoio Popular Às Atividades Do Museu Municipal, Principalmente Realizando Doações Ao Acervo.	118
FIGURA 11 - Publicação De Ernani Pedindo Apoio Popular Às Atividades Do Museu Municipal, Principalmente Realizando Doações Ao Acervo.	118
FIGURA 12 - Fachada Do Palacete Ordine, Sede Do Museu Municipal, No Centro De São José Dos Pinhais, 2022.....	124
FIGURA 13 - Vista Do Palacete Ordine, Sede Do Museu Municipal, No Centro De São José Dos Pinhais, 2022.	124
FIGURA 14 - Ernani Zetola Na Reunião Do Conselho Diretor Do Museu Municipal De São José Dos Pinhais, Em 12 De Março De 1981.	127
FIGURA 15 - Ernani Zetola Na Reunião Do Conselho Diretor Do Museu Municipal De São José Dos Pinhais, Em 12 De Março De 1981.	127

FIGURA 16 - Matéria Da Tribuna De São José Sobre A Demissão De Ernani Do Cargo De Diretor Do Museu Municipal.....	128
FIGURA 17 - Pequena Carta Enviada Por Ernani Zetola Para A Sua Participação No Evento De 33 Anos Do Museu, Em 2010.....	131
FIGURA 18 - Planta Do Pavimento Superior Do Palacete Ordine, Presente No Dossiê Preparado Para A Obra De Restauo, Em 2000.	136
FIGURA 19 - Planta Do Pavimento Inferior Do Palacete Ordine, Presente No Dossiê Preparado Para A Obra De Restauo, Em 2000.	137
FIGURA 20 - Vista Da “Sala Das Famílias”, Em 2009.	139
FIGURA 21 - Convite Do Evento Dos 35 Anos Do Museu Municipal Atilio Rocco.	144
FIGURA 22 - Projeto Expográfico Da Exposição A Trajetória De Uma Cidade: São José Dos Pinhais.....	149
FIGURA 23 - Vista Panorâmica De A Trajetória De Uma Cidade: São José Dos Pinhais, Em 2013.	150
FIGURA 24 - Detalhe Do Tema Do Tropeirismo Na Exposição A Trajetória De Uma Cidade: São José Dos Pinhais, Sem Data.	153
FIGURA 25 - Detalhe Do Tema Da Erva-Mate Na Exposição A Trajetória De Uma Cidade: São José Dos Pinhais, Sem Data.	154
FIGURA 26 - Detalhe Do Tema Da Imigração Na Exposição A Trajetória De Uma Cidade: São José Dos Pinhais, Sem Data.	154
FIGURA 27 - Painel Sobre Os Nomeados “Escravos” Na Exposição A Trajetória De Uma Cidade: São José Dos Pinhais, 2021.	155
FIGURA 28 - Zacarias Alves Pereira Com Sua Esposa, Maria Cristina Alves, E Sua Primeira Filha, Odyla Alves Pereira, Em 1908.	189
FIGURA 29 - Zacarias Alves Pereira (Sentado) Com Homem Não Identificado Ao Lado, Data Desconhecida.	190
FIGURA 30 - Casarão Do Nhô Zaca, Que Se Situava À Praça 8 De Janeiro, No Centro De São José Dos Pinhais.....	190
FIGURA 31 - Escultura Em Madeira Representando Sant’ana, Feita Por Zacarias Alves Pereira, 1917.....	191
FIGURA 32 - Pintura Representando A Deusa Têmis, Feita Por Zacarias Alves Pereira, 1925.....	192
FIGURA 33 - Aquarela De Zacarias Alves Pereira Em Na Exposição Regional, 1916.	193

FIGURA 34 - Vista Da Exposição Zacarias Alvez Pereira: Um Marco Na História Artística E Cultural De São José Dos Pinhais, 2014.	193
FIGURA 35 - Vista Da Exposição Zacarias Alvez Pereira: Um Marco Na História Artística E Cultural De São José Dos Pinhais, 2014.	194
FIGURA 36 - Vista Da Exposição Zacarias Alves Pereira: Um Marco Na História Artística E Cultural De São José Dos Pinhais, 2014.	194
FIGURA 37 - Fotografia De Zecão (Canoa Vermelha) Utilizada Na Exposição Sobre O Esporte Em São José Dos Pinhais, Em 2015.	195
FIGURA 38 -Vista Da Exposição Negra Curitiba, Em 2018.	197
FIGURA 39 - Vista Da Exposição Negra Curitiba, Em 2018.	198
FIGURA 40 - Vista Das Mostras Contribuição Histórica Da Mulher Negra No Brasil E Sunguilar - Contos Africanos, No Mumar, Em 2018.....	200
FIGURA 41 - Vista Das Mostras Contribuição Histórica Da Mulher Negra No Brasil E Sunguilar - Contos Africanos, No Mumar, Em 2018.....	200
FIGURA 42 - Vista Das Mostras Contribuição Histórica Da Mulher Negra No Brasil E Sunguilar - Contos Africanos, No Mumar, Em 2018.....	201
FIGURA 43 - Reunião Da Equipe Do Mumar Com Membros Do Grupos De Pessoas Negras Que Participaram Da Construção Da Exposição Identidade Negra, Em 2019.	207
FIGURA 44 - Reunião Da Equipe Do Mumar Com Membros Do Grupos De Pessoas Negras Que Participaram Da Construção Da Exposição Identidade Negra, Em 2019.	208
FIGURA 45 - “Homem-Pinheiro”, De João Turin, Sem Data.	211
FIGURA 46 - “Homem Afro-Paranaense”, Da Editora Humaitá, Usado Na Mostra.	212
FIGURA 47 - Painel 1 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.	213
FIGURA 48 - Painel 2 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.	215
FIGURA 49 - Painel 3 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.	217
FIGURA 50 - Painel 4 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.	218
FIGURA 51 - Painel 5 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.	220
FIGURA 52 - Painel 6 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.	221
FIGURA 53 - Painel 7 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.	222
FIGURA 54 - Vitrine 1 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.....	223
FIGURA 55 - Vitrine 2 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.....	224

FIGURA 56 - Vitrine 3 Da Mostra Identidade Negra, De 2019.....	225
FIGURA 57 - Projeto Expográfico Da Mostra Identidade Negra, De 2019.....	228
FIGURA 58 - Vista Da Exposição Identidade Negra, De 2019.....	229
FIGURA 59 - Vista Da Exposição Identidade Negra, De 2019.....	229
FIGURA 60 - Vista Da Exposição Identidade Negra, De 2019.....	230
FIGURA 61 - Evento De Abertura Da Mostra Identidade Negra, Em 2019.....	232
FIGURA 62 - Fala De Dirce Santos No Evento De Abertura Da Mostra Identidade Negra, Em 2019.....	233
FIGURA 63 - Fala De Dêga Maria No Evento De Abertura Da Mostra Identidade Negra, Em 2019.....	233
FIGURA 64 - Membros Do Casca E Da Usina De Persussão No Evento De Abertura Da Mostra Identidade Negra, Em 2019.....	234
FIGURA 65 - Apresentação De Capoeira Regional No Evento De Abertura Da Mostra Identidade Negra, Em 2019.....	235
FIGURA 66 - Apresentação De Capoeira Regional No Evento De Abertura Da Mostra Identidade Negra, Em 2019.....	235
FIGURA 67- Exposição Negras Mães, De 2020.....	237

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. BASES: LENTES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	17
2.1. DO HORIZONTE COMUM DE EXPECTATIVAS	18
2.2. MEMÓRIA: ENTRE LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO	28
2.3. PATRIMÔNIO E MUSEUS: INSTRUMENTOS CULTURAIS DA MODERNIDADE 36	
2.4. IDENTIDADES ENTRE GRUPOS E INDIVÍDUOS	59
2.5. RAÇA E RACISMO EM UM MUNDO DE VIOLÊNCIAS	72
2.6. HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, HISTÓRIA ORAL E ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO DE EXPOSIÇÕES: PARA OPERAR AS FONTES	81
3. UM TERRITÓRIO, UM HOMEM, UMA INSTITUIÇÃO E A GESTÃO DO PASSADO	88
3.1. SÃO JOSÉ DOS PINHAIS: UMA PERSPECTIVA SOBRE O PASSADO E AS IDENTIDADES CULTURAIS	89
3.2. ERNANI ZETOLA E O MUSEU MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS	95
3.3. TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE: SÃO JOSÉ DOS PINHAIS: UMA PRETENSA VIRADA NARRATIVA MUSEAL E AS SUAS LACUNAS	138
4. O SÉCULO XXI E AS NOVAS PROPOSTAS CULTURAIS: MUDANÇAS NARRATIVAS NO MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO	161
4.1. OS ANOS 1980 E OS NOVOS OLHARES SOBRE TEMAS AFRO- BRASILEIROS	162
4.2. NOVAS VISÕES EM MUSEUS E PATRIMÔNIOS: OS MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA E AS POSSIBILIDADES PARA OS TEMAS AFRO- BRASILEIROS	169
4.3. O CASO SÃO-JOSEENSE: NOVOS ESTUDOS SOBRE A PRESENÇA NEGRA LOCAL E NOVAS ABORDAGENS MUSEOLÓGICAS	184

4.4. O MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO E UMA NOVA PROPOSTA PRÓPRIA SOBRE AFRO-BRASILEIROS: A EXPOSIÇÃO <i>IDENTIDADE NEGRA:</i> <i>TRAJETÓRIAS AFRO-SÃO-JOSEENSES</i> E SUAS CONSEQUÊNCIAS.....	203
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
6. REFERÊNCIAS	244
6.1. FONTES ORAIS.....	264

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa debruça-se sobre a mudança narrativa a respeito de temas afro-brasileiros ocorrida no Museu Municipal Atilio Rocco, em São José dos Pinhais/PR, durante a década de 2010. O recorte foi montado a partir da observação de um processo de alteração nos modos museais, em especial quando comparadas, em pouco espaço de tempo, duas exposições: A Trajetória de uma Cidade: São José dos Pinhais, de 2012, e Identidade Negra: trajetórias afrosão-joseenses, de 2019.

Partindo dessas duas mostras em especial, a pesquisa desenvolve um estudo sobre a forja dos projetos curatoriais e suas dinâmicas de execução, com atenção ao tema afro-brasileiro em cada caso. Para isso, são usadas como fontes de pesquisa fotografias de vista de exposição, que registram no arquivo da instituição suas mostras já montadas e encerradas, e entrevistas de diferentes projetos da entidade, que mantêm em seu acervo, realizadas sobre assuntos diferentes, mas que, em alguns momentos, abordam as temáticas de interesse desta pesquisa. Essas entrevistas foram feitas com funcionários e ex-funcionários do Museu Municipal, bem como com agentes externos que atuaram ou contribuíram em momentos específicos.

Para dar conta da proposta, a pesquisa apresenta, em primeiro lugar, um referencial teórico-metodológico que, avisa-se desde logo, serve como uma lente pela qual se entende e interpreta os fazeres no campo da cultura formal ou institucional. Temas como a hegemonia eurocentrada das práticas culturais, a memória, o patrimônio e os museus, a identidade, a raça e o racismo são aqui desenhados com o intuito de apresentá-los como produto-produtores da vida em sociedade e não, como por vezes se encontra, como resultado das relações. Assim sendo, a gestão da memória cultural, a vida em sociedade, o patrimônio cultural em sentido amplo (que inclui os museus) e as dinâmicas de diferenciação pela raça se tornam aqui ativos acionados na vida em comum com fins de produzir a própria sociedade, e não apenas mero saldo das intensas movimentações empíricas de todos os dias.

Ainda, para operar as fontes de pesquisa escolhidas, há sobretudo três olhares de propostas metodológicas: a História Oral, usada para captar e interpretar as entrevistas com colaboradores dessa pesquisa; a História do Tempo Presente,

para direcionar a atenção para como as diferentes camadas de passado constroem o mesmo presente; e o Roteiro de Observação de Exposições, que fornece caminhos muito claros sobre assuntos a serem notados em museus e suas mostras.

No segundo capítulo, a pesquisa apresenta um histórico são-joseense com vistas a pensar a construção em longa duração de uma identidade cultural; a história da instituição Museu Municipal Atílio Rocco, sua relação com os valores pessoais de seu fundador, Ernani Zetola, e com o prédio histórico que abriga boa parte de suas atividades, o Palacete Ordine; e, por fim, analisa detidamente a mostra A Trajetória de Uma Cidade: São José dos Pinhais, de 2012, seus modos de concepção curatorial, objetivos e resultado no que diz respeito à identidade cultural afro-brasileira.

Por fim, o terceiro e último capítulo traça um breve retrospecto das propostas políticas e epistêmicas dos anos 1980, condicionantes e possibilitadores de formas não tradicionais de fazer museus e patrimônios no tempo contemporâneo, provendo a intelectualidade de novas perspectivas e a sociedade da potência política de demandar direitos. Para isso, retomam-se as propostas da Museologia Social e dos Estudos Críticos do Patrimônio. Ainda, é feita uma breve leitura dos casos de instituições brasileiras e paranaenses que, de diferentes formas, promoveram e seguem operando novos olhares sobre a cultura e as artes negras, como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu Paranaense, por exemplo, o que ajuda a produzir novas historiografias sobre a presença negra em cada território. Também é traçado um pequeno histórico de como, entre 2012 e 2018, o Museu Municipal Atílio Rocco encaminhou esse processo de mudança que, registra-se desde logo, não se deu de um dia para o outro e não aconteceu de modo inequívoco. Por fim, o fim da pesquisa apresenta a mostra Identidade Negra: trajetórias afrosão-joseenses, de 2019, e apresenta, bem como naquela de 2012, sua concepção curatorial, modos de execução e resultado material final.

De antemão, cabe apresentar aqui, com base no Roteiro de Observação de Exposições criado por Marília Xavier Cury, algumas informações de identificação geral acerca do museu estudado, com vistas a facilitar o entendimento da pesquisa e encaminhar com mais assertividade sua identificação. O Museu Municipal Atílio Rocco está localizado no centro de São José dos Pinhais, seu acesso se dá pelo calçadão da Rua XV de Novembro e sua identificação é muito facilitada, em especial porque o prédio que abriga a instituição desde os anos 1980 é uma das

poucas construções históricas preservadas, o que a faz destoar completamente do seu entorno. A entidade possui um site atualizado sobre suas exposições, publicações e acesso ao acervo catalogado¹ e digitalizado, bem como redes sociais² pelas quais informa projetos e provoca seu público. Ademais, a instituição mantém um canal na plataforma de vídeos YouTube, onde publica suas produções audiovisuais e, por vezes, realiza transmissões ao vivo de palestras e mesas-redondas³.

Uma vez defronte ao Museu Municipal Atílio Rocco, portanto, ao Palacete Ordine, o espaço oferece uma espécie de fuga da vida de um centro urbano, dado que está em um largo, com um jardim ao lado do Palacete Ordine, com árvores e bancos de praça, o que faz com que muitas pessoas usem diariamente o espaço não como museu para visita, mas como área de lazer ou descanso. Socialmente, a população sabe que aquele espaço é um museu público de história, muito pelo envolvimento da entidade com a Secretaria Municipal de Educação que há pelo menos 35 anos leva turmas do Ensino Fundamental I para visitas anuais ao lugar.

O Museu Municipal é de livre franca (sem cobrança de valores para a entrada) e os visitantes se deparam, logo na chegada, com a recepção do lugar com um funcionário que orienta e auxilia no preenchimento de um livro de visitantes. Ainda na recepção, há encartes, folders e outros materiais impressos sobre a instituição e sobre as atividades do poder público municipal sobre a cultura, para que os visitantes possam levar consigo. O Museu Municipal não tem circuito de visita definido e está dividido em diferentes exposições por salas. A maioria das exposições fica nos pisos superior e inferior do Palacete Ordine e há uma sala expositiva na parte superior do prédio anexo. Além da recepção, o museu fornece mediação para visitas, quando solicitado ou agendado e não possui profissionais de segurança.

O único item de conforto oferecido para os visitantes é um guarda-volumes, usado apenas quando solicitado por eles. Os banheiros são disponibilizados

¹ MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO. Site institucional. Disponível em: <<http://museu.sjp.pr.gov.br/>>. Acesso em 28 jan. 2023.

² As redes sociais usadas pela entidade são o *Facebook* e o *Instagram*, disponíveis nos seguintes links, respectivamente: <<https://www.facebook.com/museusjp>> e <<https://www.instagram.com/museu.sjp/>>

³ O canal do MuMAR no *YouTube* pode ser acessado pelo link: <<https://www.youtube.com/channel/UCgO6-YGUVi9Kov511LCJgig>>.

também mediante solicitação, mas não há identificação da localização deles nem outra coisa que torne minimamente convidativo o uso, o que inibe um pouco os visitantes. Neste museu, há exposições de média e longa duração, o que, no contexto da entidade, significa algo como mais ou menos seis meses para o primeiro caso, e de um a três anos para o segundo. As exposições mudam com frequência, com pelo menos duas ou três novas por ano. Há onze salas expositivas em atividade no Museu Municipal Atílio Rocco e, atualmente, nove exposições diferentes.

Além das exposições, o Museu Municipal em São José dos Pinhais promove atividades culturais, como apresentações musicais, de teatro ou dança a depender da sua programação. O jardim ao lado do Palacete e o calçadão da Rua XV de Novembro, nesses casos, costumam ser muito explorados, colocando o museu para fora das suas paredes, mais próximo do público passante. Ainda, o museu mantém uma agenda de atendimentos a grupos escolares públicos e privados da região, promovendo em pelo menos metade das suas atividades a Ação Educativa. Também, em ocasiões específicas, são feitas palestras, aulas públicas e outras atividades que apresentem relação aos temas do museu, em especial aos assuntos de mostras recém-inauguradas.

O Museu Municipal Atílio Rocco conta com um Regimento Interno, aprovado em 2010, uma Comissão de Acervo ativa e está neste momento passando pelo processo de escrita do seu primeiro Plano Museológico. Há, podemos dizer, uma profissionalidade no trabalho desenvolvido no museu, apesar e, às vezes, à revelia das mudanças políticas locais e suas inferências. Mesmo com mudanças na gestão pública de um município que comumente não reelege prefeitos, o museu municipal mantém sua vocação

2. BASES: LENTES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

Neste primeiro capítulo o foco é definir os referenciais teórico-metodológicos operados para a realização da pesquisa e da consequente produção historiográfica. Como o título anuncia, os materiais selecionados são as bases sobre as quais a análise se fundamenta. Por óbvio, as seleções foram feitas conscientemente, com o ideal de construir um discurso viável para a análise do objetivo de estudar a

mudança da forma narrativa do Museu Municipal Atilio Rocco acerca da cultura e da história afro-brasileiras em suas exposições.

A estrutura deste capítulo está dividida em seis partes, cada uma delas abordando uma esteira teórica ou metodológica essencial para a pesquisa. São elas: o horizonte universalizado de expectativas representado no projeto Moderno europeu; o tema da memória e suas interfaces entre lembrar e esquecer; o patrimônio em sentido amplo e suas realizações nas instituições museais; a identidade e suas correntes teóricas para a construção de representações; o marcador social da diferença da raça e a operação do racismo; e as metodologias da História Oral e da História do Tempo Presente, com as quais as fontes e seus conteúdos são articulados neste estudo. A ideia central deste primeiro capítulo é a de consolidar uma imagem da instituição museológica no campo da cultura, enquanto operadora do tema do passado de um território e suas formas de relação com a racialização das pessoas e dos grupos sociais.

2.1. DO HORIZONTE COMUM DE EXPECTATIVAS

Pensar as realizações culturais das diferentes sociedades requer, por óbvio, historicizar não só as práticas, mas também as ideias que fundamentaram ou ainda fundamentam suas existências. Por isso, para considerar uma dinâmica museal e suas possíveis afetações sociais, visitar seu eixo de forja histórica pode nos oferecer instrumentos importantes com os quais manejamos o assunto no contemporâneo.

Por esse motivo, parece-nos que, para o estudo proposto, ter em conta a produção de uma hegemonia universalizada é incontornável, exatamente porque, como veremos, o patrimônio em sentido amplo - ou seja, os museus, as coleções e suas potências - é fruto de uma corrente teórica e de uma proposta política muito localizadas no tempo e no espaço.

O projeto moderno é um empreendimento não totalmente encerrado no passado ou preso apenas ao século XVIII e início do XIX, portanto, que opera sua prática ainda no século XXI com faces diversas. Como fruto do projeto moderno tratamos nessa pesquisa de uma *epistemologia tradicional*. A epistemologia aqui tratada como tradicional é forjada pelo contexto pós-Revoluções Burguesas, na

Europa do fim do século XVIII e do século XIX, que é ela mesma fruto da particularidade propriamente burguesa europeia que se disseminou pelo mundo, principalmente no Ocidente, como uma leitura universalista da organização da vida.

O poder político, o poder financeiro e, com os museus e com os patrimônios em geral, o poder cultural estavam na mão da elite burguesa que após a Revolução passou a administrar a França. Pensemos, com esse exemplo, o poder cultural: diferentemente do poder político e do poder financeiro, trata-se de uma forma de atuação e presença na sociedade com potências muito mais sutis e, por isso, menos percebidas nitidamente. Administrar e controlar o fazer cultural, especialmente ter o poder de oficializar o que é uma cultura digna de fruição e reprodução, afeta diretamente as formações identitárias, as conduções dos gostos para o consumo, a atribuição do caráter de dignidade a uma ou outra forma de produção cultural e, por consequência, dignificação daqueles que a produzem ou consomem, e o registro representativo de momentos, lugares, agentes sociais no longo passado construído no laboratório de pensamento chamado museu.

Apesar da propaganda igualdade da Revolução Francesa, sabemos hoje que ela não era via de regra para todos, mas foi garantida para a burguesia que passou a ocupar o espaço de elite. A história e a cultura oficiais produzidas por eles a partir de então, registra os grandes nomes e seus grandes feitos. Ocorre que essa produção setecentista sublinhava apenas os nomes de homens brancos com destaque social, político ou financeiro, com base em uma heteronormatividade, silenciando diversos outros grupos sociais seja por gênero, desigualdade social ou força do poder político estabelecido. Chamo a atenção nessa abordagem da necessidade de repensarmos esses modos com vistas ao mundo contemporâneo e à inescapável necessidade de pensarmos a complexidade crescente das diversidades.

A produção de um padrão de “normalidade” de sociedade, de cultura, de modos, de vestir, de falar, de ler, de escrever e de quaisquer outros modos que tratem da ação do indivíduo em grupo foi maquinada por essa elite burguesa que transformou o seu padrão de normalidade em regra para o mundo, em formas culturais cotidianas ou em performances culturais consolidados, como os museus, os teatros, a história, etc., como diz Ernesto Laclau:

Esse foi o momento, no entanto, em que a realidade social se recusou a abandonar sua resistência ao racionalismo universalista. Ainda havia um problema não resolvido. O universal precisava encontrar seu próprio corpo,

mas esse ainda era o corpo de certa particularidade - a cultura europeia do século XIX. Assim, a cultura europeia era uma peculiaridade e, ao mesmo tempo, a expressão - não mais a encarnação - da essência humana universal (assim como a URSS seria mais tarde considerada a pátria do socialismo). [...] Assim, a expansão imperialista europeia teve que ser apresentada em termos de uma função civilizadora universal, modernização, etc.⁴ (LACLAU, 1995: 43).

Essa *epistemologia tradicional* desenhada pela Modernidade é marcadamente branca, heteronormativa, de moral cristã, do liberalismo econômico (hoje atualizado no capitalismo) e dos privilégios sociais, econômicos, políticos e/ou culturais. Por conseguinte, é machista, sexista, racista e segregacionista de diferentes modos. Entretanto, apesar de particularista, essa episteme alcançou o patamar de universal tornando-se as lentes tão entranhadas no ser e estar no mundo que quase parecem naturais. Demanda atenção a ideia da própria particularidade dessa conformação, como observou, ainda, o teórico político Ernesto Laclau:

O universal tinha de encontrar o seu próprio corpo, mas este ainda era o corpo de uma certa particularidade – a cultura europeia do século XIX. Assim, a cultura europeia era uma particularidade e ao mesmo tempo a expressão – não mais a encarnação – da essência humana universal [...]. Aparentemente, toda essa história nos leva a uma conclusão inescapável: a lacuna entre o universal e o particular é irreduzível - o que quer dizer que o universal nada mais é do que um particular que em algum momento se tornou dominante, e que não existe uma maneira alcançar uma sociedade reconciliada⁵ (LACLAU, 1995: 43-44).

Cumpre sublinhar que a imagem forjada da *epistemologia tradicional* ou a hegemonia eurocentrada é fruto do seu próprio esforço e, por isso mesmo, não é resultado de negociações políticas entre povos. Essa episteme é a expressão de um tempo aqui historicizado e difundido pela violência colonial e imperial. Como aponta Samir Amin:

⁴ Tradução livre de “Este fue el momento, sin embargo, en el que la realidad social se rehusó a abandonar su resistencia frente al racionalismo universalista. Todavía permanecía un problema sin resolver. Lo universal tuvo que encontrar su propio cuerpo, pero éste era todavía el cuerpo de cierta particularidad - la cultura europea del siglo XIX. Así, la cultura europea fue una particularidad y al mismo tiempo la expresión - ya no más la encarnación - de la esencia humana universal (así como la URSS sería considerada más tarde la patria del socialismo). [...] Así, la expansión imperialista europea tuvo que ser presentada en término de una función universal civilizatoria, modernización, etc.”.

⁵ Tradução livre de “Lo universal tuvo que encontrar su propio cuerpo, pero éste era todavía el cuerpo de cierta particularidad – la cultura europea del siglo XIX. Así, la cultura europea fue una particularidad y al mismo tiempo la expresión – ya no más la encarnación – de la esencia humana universal [...]. Aparentemente, toda esta historia nos lleva a una conclusión inevitable: el abismo entre lo universal y lo particular es irreductible - lo que equivale a decir que lo universal no es más que un particular que en algún momento ha pasado a ser dominante, y que no hay manera de alcanzar una sociedad reconciliada”.

O eurocentrismo é um culturalismo: ele supõe a existência de invariantes culturais que conformam os trajetos históricos dos diferentes povos, irreduzíveis entre si. É, então, anti-universalista, porque não se interessa em descobrir eventuais leis gerais da evolução humana. Mas apresenta-se como um universalismo, uma vez que propõe a todos a imitação do modelo ocidental como única solução aos desafios do nosso tempo (AMIN, 2021: 11).

Parte-se, então, da consciência de que a dominação epistemológica apresentada por Laclau com base na criação da imagem universalista de si mesma e apontada por Samir Amin – tornada dominante, não organicamente ampla – alcança o patamar de universalismo e de horizonte de expectativa aos diferentes povos e territórios, aos Estados como um todo porque esta promessa seria a melhor saída para o ser e para o estar no mundo. Necessário ainda é saber que o Estado como o conhecemos (ao menos suas raízes mais profundas) é forjado ao mesmo tempo que a epistemologia proposta pelo particularismo burguês europeu, bem como as ciências e os museus, portanto, são produto-produtores. Ainda, de acordo com o filósofo Silvio Almeida, a forja de uma estabilidade é essencial para a manutenção dos interesses do grupo que consegue alcançar e manejar o poder em favor de seus interesses, e isso demanda exercício e articulação da hegemonia, qualquer que seja ela, aqui detidamente a europeia moderna, em um sentido de retroalimentação. Nas palavras de Almeida:

[...] detêm o poder os grupos que exercem o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda a sociedade regras, padrões de conduta e modos de racionalidade que tornam 'normal' e 'natural' o seu domínio (ALMEIDA, 2020: 31).

O jurista e sociólogo Boaventura de Sousa Santos contribui para o entendimento da consolidação de uma hegemonia europeia sobre as demais sociedades. Em 2017, o autor publicou o texto *Contra a Dominação*, no *Jornal das Letras*, época na qual concedeu uma entrevista que, em um trecho, resume sua visão sobre o tema, muito baseado em seu livro *Epistemologias do Sul* (2009), no qual, além de reconhecer a hegemonia eurocentrada e sua *epistemologia tradicional*, também aponta existência de formas dissonantes e resistentes a elas de existir no mundo e em sociedade, encontradas por ele primeiramente no Sul global, que depois se tornou um “sul epistêmico”, preocupando-se com todas as formas de entendimento da vida, do mundo e da sociedade que são silenciados pela

hegemonia eurocêntrica, que é globalmente dominante. Comentou o autor em entrevista a Bruno Sena Martins:

Toda a teoria crítica, o pensamento radical, trata de não reduzir a realidade ao que existe e pensar que faz parte da realidade tudo aquilo a que nós temos direito e que é suprimido precisamente pelas correntes convencionais e pelas formas de opressão assentes em três cabeças: o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Desde há algum tempo que para mim são estas três formas de dominação. Foi realmente a partir daí que a descolonização do marxismo se tornou numa teoria nova ou, enfim, numa proposta teórica com grande inovação, que é o facto de considerar a dominação assente nestas três cabeças. Elas não estiveram presentes no que foram a revolução e o reformismo nas suas versões convencionais. Como estes horizontes estão eles próprios postos em questão, eu tive necessidade de pensar outra epistemologia, que é óbvia e explicitamente política. São as epistemologias do Sul, centradas no conhecimento nascido das lutas, a partir das lutas e das perspetivas daqueles que sofrem a opressão sistémica do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado (MARTINS, 2018: 32-33).

Dentro dessa noção de uma forma de poder prático e subjetivo que se ancorou muito bem em funcionamentos da estrutura social depois das Revoluções Burguesas e entendendo o papel predominante e protagonista da burguesia, antes parte do terceiro estamento social e depois ocupante da camada mais restrita e de difícil acesso da sociedade (a que gere toda a coisa pública), fica mais compreensível pensarmos que a universalidade e seus padrões normativos criados e justificados no jogo político cotidiano desde o século XVIII, em suas diferentes formas de fazer, é um particularismo que foi, pelo poder político, e sua bem amarrada associação com os poderes econômico e cultural, transformado em representação de um jeito universalmente humano de se operar o mundo e a vida.

A pretensa universalidade é, então, tão particular quanto todas as demais particularidades que a imagem virtual do “sem corpo e sem rosto” moderno delimitou como menor e, conseqüentemente, menos digno. Como publicado na revista *Tiqqun*: “O global opõe-se tão pouco ao local pois é ele quem o produz. O global designa apenas certa distribuição de diferenças a partir de uma norma que as homogeneíza” (TIQQUN, 2020, s.p.).

É esse mundo operado desde as intenções europeias modernas que desenha profundamente as bases para o entendimento do que é “cultura” em sentido político e social à época e, em larga escala, até a atualidade. Esse modo de fazer cultura, especialmente de dotar de mais importância a “alta cultura”, a “cultura oficial”, que, infere-se, é tornada uma *cultura formal* (museus, teatro, cinema, belas artes, galerias, entre outras formas), e de menos importância outras formas de

produção cultural com base no modo eurocêntrico alcança ainda hoje os museus, como veremos adiante. A própria oposição entre uma “alta cultura” e uma “cultura popular” foi instrumento importante para a consolidação política da *epistemologia tradicional*. Com base nesses pré-estabelecidos enquadramentos, a pintura de cavalete, por exemplo, se mostra como uma expressão dessas culturas mais finas e bem acabadas, estando em galerias, grandes museus, tendo eventos próprios e recebendo um valor financeiro de mercado muito alto, enquanto as artes escultóricas ou de cestarias dos povos originários do continente americano recebem o rótulo de artesanato e que os produtores dela o fazem porque estão presos a conhecimentos míticos e tradicionais, não ilustrados e não elevados.

Inventada por ela mesma – ou pelos atores sociais que a moldaram –, a *epistemologia tradicional* tem ancoragens em seu contexto político específico desde o qual alcança museus, artes, relações culturais atuais e se arvora há tempos como fruto de uma tradição de longa duração de “elevação do espírito”. Sobre isso, comenta o economista Samir Amin:

O culturalismo dominante inventou um “Ocidente de sempre”, único e singular, desde a sua origem. Esta construção, arbitrária e mítica, impunha em simultâneo a construção também artificial de “outras” (os “Orientes” ou “o Oriente”) em bases igualmente míticas, mas necessárias para a afirmação da preemência dos fatores de continuidade sobre a mudança. A tese culturalista eurocêntrica propõe uma filiação “ocidental”, bastante conhecida - a Grécia Antiga, Roma, a Europa cristã e depois capitalista - que constitui uma das ideias correntes entre as mais populares. Os livros da escola primária e a opinião geral contam tanto quanto - e ainda mais do que - as teses eruditas que se empenham em justificar esta filiação da cultura e da civilização europeia (AMIN, 2021: 95).

É importante notar dois movimentos que envolvem de alguma maneira o tema da cultura na consolidação da *epistemologia tradicional*. Segundo Marc Fumaroli, foi essencial à França (Estado que, como veremos, atinge diretamente o patrimônio, os museus e suas atuações), desde o projeto moderno e principalmente na segunda metade do século XX, ter se dedicado ao tema da cultura. Altamente simbólica e subjetiva, a cultura estaria exatamente no campo de algo pouco governável, mas a Modernidade e sua máquina estatal trataram de legislar e dar-lhe, inclusive, uma pasta administrativa (como ministérios, secretarias, departamentos). Assim, o Estado - máquina racional da gestão da coisa pública - consegue alcançar diretamente o âmago das dinâmicas sociais legislando sobre a cultura. Segundo o autor:

Ao mesmo tempo [na consolidação da ação estatal sobre o assunto], “cultura” adotou, em francês, o sentido plural que a etnologia e a antropologia anglo-saxã emprestaram a essa palavra, e que a sociologia estendeu ao estudo das sociedades europeias e contemporâneas. Trata-se do conjunto dos “artifícios” (eles vão da linguagem aos instrumentos, dos usos aos gestos, dos costumes aos ritos) pelos quais uma sociedade humana se constrói e se mantém contra a “natureza” hostil. Esses conjuntos podem ser radicalmente diferentes de uma sociedade para outra e, hoje, de um subgrupo social para todos os outros (FUMAROLI, 2021: 209).

Deixando para a sequência da reflexão o tema da identidade que o trecho provoca, infere-se, de saída, que esse movimento do Estado é, em termos, uma contradição: a cultura, entendida como subjetiva e cotidiana, de inviável cristalização empírica, passa por esse exato processo na letra da lei e na decisão deliberada dos operadores do poder. A partir dos instrumentos possíveis, “passado”, “lembrança”, “esquecimento” e outros temas são materializados e, assim, resumidos em alguns conjuntos de coisas e nomes. Toda a prática subjetiva é castrada.

O segundo assunto sobre a centralidade da cultura nas relações eurocentradas está no fato do contato de grupos socioculturais diferentes entre si. Provocando o pensamento e a investigação, Jean-Pierre Warnier propôs que mesmo que “os historiadores ocidentais tenham colocado sua atenção sobre a vertente europeia do contato com as outras culturas” (2000: 46), saberíamos pouco sobre como os que foram alcançados pelos europeus no além-mar perceberam esse contato. E pensando a multiplicidade de cabedais culturais, o autor diz: “Cada um se chocava [quando dos contatos] contra uma barreira intransponível de seu próprio etnocentrismo e do etnocentrismo do outro, bem como dos mal-entendidos culturais do encontro, que, geralmente, acabavam em drama” (idem).

Pensando exatamente na necessidade de estabelecer uma perspectiva desde o alcançado pelo eurocentrismo, e não apenas em seguir pelos caminhos propostos pela própria *epistemologia tradicional*, é essencial para esta pesquisa considerar uma visão latinoamericana. Tendo em conta o incontornável de que o território brasileiro - sobre o qual se debruça este estudo - é um território latinoamericano, colonizado, alcançado pelo empreendimento das Grandes Navegações desde o fim do século XV, é contributo importante algumas ideias do pensamento decolonial.

A primeira delas é a de *ferida colonial*, proposta por Walter Mignolo (2007). Na esteira da proposta do autor, a América Latina é inserida no contato com um

sistema cada vez mais complexo do cenário internacional a partir e por meio das violências coloniais que legam ao território e seus povos originários lugares sociais subalternos e explorados. A *ferida colonial*, como veremos ao tratar da raça e do racismo, é também agente ativo ainda no contemporâneo de imbricações psicossociais que dificultam relações mais harmônicas - ou, no mínimo, menos tensas - entre grupos de culturas e práticas distintas. O que nos interessa demarcar neste momento é o fato de que o território brasileiro, por exemplo, é inserido no projeto moderno pela marca da expansão europeia, o que não significa mais que o uso e o estupro das riquezas da terra e dos povos à mercê da vontade colonizadora. Inspirado por Franz Fanon, a consideração de Mignolo está em torno da ideia aqui também assumida de que coube aos condenados pela violência colonial (o território e seus povos) uma vida dominada exatamente pela violência, pela segregação e pela diferença classificadora, que opera “uma diferença e uma inferioridade com respeito a quem classifica” (MIGNOLO, 2013: 39).

Outra contribuição decolonial é a ideia de *colonialidade*, muito trabalhada por Aníbal Quijano (2005). Pensar a *colonialidade* leva a dois movimentos: o primeiro, é considerar que a violência colonial do saque, da escravização e do estupro, por exemplo, não são meros desvios do projeto moderno, democrático e racional. Eles são, isto sim, consequências necessárias. Na prática, o financiamento do bem-estar social europeu, por exemplo, estava financiado pela exploração de terras e pessoas do além-mar, como na América Latina. Assim, para o autor, a violência colonial é a face oculta, mas presente da própria Modernidade.

O segundo movimento é o que sublinha que o colonialismo enquanto uma prática de dominação direta, própria ao Brasil entre 1500 e 1822, por assim dizer, se encerra com os movimentos de independência latino-americanos. Todavia, pela articulação de um todo complexo e subjetivo, da forja e do governo das mentalidades, mesmo com o processo colonial encerrado, o imaginário de colonialidade é mantido. Isso garante, por exemplo, que mesmo com o reconhecimento da violência da colonização, instituições, formas e práticas próprias dos colonizadores tenham sido assumidas como instrumentos dos colonizados para o governo de suas próprias sociedades.

Com esses dois conceitos, podemos estabelecer uma perspectiva que responda a Warnier sobre como o “outro” pode entender o contato com o diferente oriundo do Velho Mundo. No caso assumido neste estudo, a perspectiva é a da

implantação em terras brasileiras de uma violência antes desconhecida, de hierarquias antes não imaginadas e da manutenção dessas desigualdades históricas como projeto do Estado moderno. Portanto, como mecanismos venais à realização da *epistemologia tradicional*.

Se há as violências históricas e o reconhecimento delas em lutas sociais seculares (como as dos povos negros, das mulheres, dos indígenas e outros grupos), como é possível que a coisa pública siga seu caminho que não só não resolve essas máculas, mas cada vez mais as aprofunda? Exatamente porque o Estado moderno e suas conformações cada vez mais afinadas depende da produção de desigualdades, vulnerabilidades e espoliações para que a acumulação de capital e certo elitismo sociopolítico exista. O que nos cabe para esta pesquisa é ter a noção de que os problemas existem e seguem se atualizando. A casa, portanto, está queimando, como diz Giorgio Agamben:

Que casa está queimando? O país onde vive, a Europa, o mundo inteiro? Talvez as casas e as cidades já estejam queimadas, não sabemos desde quando, numa única e imensa fogueira que fingimos não ver. De algumas, restam apenas pedaços de muro, uma parede pintada, uma parte do teto, nomes, muitíssimos nomes já devorados pelo fogo. E, todavia, os recobrimos tão zelosamente com gesso branco e palavras mentirosas que parecem intactos. Vivemos em casas, em cidades queimadas de cima a baixo como se ainda estivessem em pé, as pessoas fingem viver aí e saem pelas ruas mascaradas entre as ruínas, como se ainda fossem os bairros familiares de outrora (AGAMBEN, 2021: 12-13).

Ainda, como provoca o mesmo autor, “talvez, o incêndio começou já há muito, quando o cego impulso da humanidade em direção à salvação e ao progresso se uniu à potência do fogo e das máquinas” (AGAMBEN, 2021: 15). Por certo o incêndio começou há muito. Na América Latina começou, pelo menos, no fim do século XV com a chegada da colonização e sua violência como regra. Violência e dominação que, portanto, trazem ao Novo Mundo a *epistemologia tradicional* tornando-a cada vez mais difundida.

Por fim, cabe explicar mais acertadamente o porquê de se pensar em uma *epistemologia tradicional* nesses termos. Serve-se aqui da ideia de epistemologia foucaultiana (2008), pela qual esta é formada pela socialização de bases, termos, regras mais ou menos consensuais e saberes específicos por um grupo de pessoas que a legitima e a articula. Para a construção de epistemologias, ressalta o autor, dois movimentos podem acontecer: ou a elaboração de um pensamento de cunho científico legitimado e legitimador que epistemologiza uma prática; ou o contrário.

Por *episteme* entende-se, na verdade, o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma dessas formações discursivas, se situam e se realizam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização; a repartição desses limiares que podem coincidir, ser subordinados uns aos outros, ou estar defasados no tempo; as relações laterais que podem existir entre figuras epistemológicas ou ciências, na medida em que se prendam a práticas discursivas vizinhas mas distintas. A *episteme* não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas (FOUCAULT, 2008: 214).

Assim sendo, a partir do conjunto de ideias sobre a alvorada do projeto moderno e sua histórica datação e localização geopolítica, parece-nos aplicável a ideia de que o horizonte de expectativas eurocentrado tornado universal opera também como uma *episteme* que coloniza/colonizou e ainda age, como está nos termos de Aníbal Quijano. Essas lentes universalizadas para ver e imaginar o mundo, como vimos, são detidamente europeias e modernas, mas consolidam exatamente essa lente, essa forma de ver e imaginar, garantindo (pelo colonialismo e, depois, pela colonialidade) sua manutenção.

Aliada à ideia de epistemologia está o teor de tradicional. A tradição aqui está afeita ao entendimento de que se torna comum, habitual, o modo de fazer porque há muito assim é executado. No caso das violências históricas e da manutenção de um Estado pretensamente democrático, igualitário, combativo às desigualdades, ao olhar o passado brasileiro na longa duração podemos perceber certa tradição violenta e autoritária (SCHWARCZ, 2019). Nesse caso, o tradicional da epistemologia eurocentrada que opera o modelo de gestão da vida pública no Brasil - e em parte esmagadora do mundo - está como uma “tradição inventada”, como propõe Eric Hobsbawm (2008). Nos termos do historiador, “por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas” que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (2008: 9). Prover uma prática de forma a se tornar uma tradição demanda diretamente uma prática no campo da memória, como veremos em frente.

É nesse sentido que o modelo eurocentrado historicamente fruto das deliberações e pretensões detidamente europeias é operado como um horizonte comum de expectativas em diferentes partes do mundo. Longe de ser uma simples atribuição de valores europeus às terras não europeias, a operação dessa *epistemologia tradicional* alcança diferentes áreas da vida latino-americana e, aqui, brasileira, como, por exemplo, a cultura, os museus e o patrimônio, como veremos.

2.2. MEMÓRIA: ENTRE LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO

Narrar o passado e fazer uso da memória para a consolidação de um discurso que opere um pertencimento comum aos mais diversos indivíduos em um território é ação fundamental tanto do projeto do Estado moderno quanto do patrimônio em sentido amplo, um dos instrumentos usados para tal. Para isso, falar em memória se tornou, já desde antes das Revoluções Burguesas, essencial e quase que incontornável, na busca por uma unidade do corpo social empírico. Por isso mesmo não é exagero dizer que o patrimônio em suas diferentes faces sempre operou o tema do passado e abordou as matérias da memória.

Da perspectiva das capacidades biológicas, a memória é exatamente uma potência orgânica dos corpos humanos e de diversas outras espécies animais. “Com exceção de alguns casos patológicos, todo indivíduo é dotado dessa faculdade que decorre de uma organização neurobiológica muito complexa” (CANDAU, 2021: 21). Das ciências biológicas, podemos ter a seguinte ideia de memória:

Memória é a capacidade de o indivíduo se situar no presente levando em consideração o passado e o futuro. A memória fornece as bases para todos os nossos conhecimentos, habilidades, sonhos, planos e anseios. Memória é, por conseguinte, um fator determinante do nosso comportamento (TOMAZ, 1993: 49).

Além de referencial para a localização do indivíduo no mundo, no seu contexto de experimentação biológica, a memória opera no processo de “virtualização da realidade”, realizando as formas de recepção dos estímulos do mundo sobre o indivíduo, desde a psicologia à fisiologia. Para a “virtualização da realidade’ podemos dar o nome de percepção, o qual encerra um processo muito complexo de integração das informações sensoriais com o que temos armazenado

na memória, as nossas expectativas, e [...] tantos outros fatores [...]” (FARIA; et. al., 2009: 19).

O aspecto biológico do funcionamento da memória não é o que nos interessa diretamente nesse estudo, pois, em geral, cabe às Ciências Humanas e Sociais o estudo das manifestações do tema. A breve abordagem feita acima é apenas para demarcar que a operação da memória, que apresenta atividades de lembrança e esquecimento, é uma potência do desenvolvimento biológico, portanto, é atividade da capacidade cerebral dos indivíduos. Sublinhar isso é essencial ao tratar de cultura, patrimônio e museu porque nessa seara a abordagem do passado muitas vezes se dá pela chave da “memória” em sentido abstrato, quase displicente. Memória não é, por isso mesmo, capacidade de um grupo de pessoas, mas é, isto sim, potência dos indivíduos que vivem em conjunto. Não há, como veremos, organicidade para a formatação de uma memória de cunho social.

Os textos *Os Quadros Sociais da Memória* e *A Memória Coletiva* (dos originais *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* e *La Mémoire Collective* de 1925 e 1950, respectivamente), de Maurice Halbwachs, tornaram-se pontes importantes para as Humanidades sobre o estudo dos assuntos da memória. O autor tratou de inserir no campo dos estudos da sociedade o tema antes quase que restrito às ciências biológicas. Nesse estudo, assume-se uma reelaboração das propostas de Halbwachs feita pelo antropólogo Joël Candau, que atribui maior peso às relações políticas na consolidação de uma memória de cunho social.

Para Candau (2021), a memória dos indivíduos é, por si só, também social, por ser forjada no âmbito das relações propriamente sociais. A virada na interpretação ofertada pelo antropólogo está na ideia de que uma memória social demanda negociações e disputas propriamente políticas e simbólicas para que seja consolidada, complexificando um tanto mais a ideia de uma memória de cunho coletivo proposta anteriormente por Halbwachs. Nesse sentido, há menos uma aglomeração orgânica e consequencial das memórias individuais para a formação de uma memória de um grupo e mais, isto sim, deliberações calcadas em enfrentamentos discursivos. A memória orgânica, por si, é exatamente aquela da biologia humana. Qualquer memória de cunho social (considerando “sociedade” exatamente pela ingerência de um poder político) demanda escolhas mais ou menos racionais e justificadas.

Pensando no jogo social sobre a memória, Candau aponta para a exteriorização dela, com as “extensões da memória” (2021: 107), os suportes do mundo material que são articulados como referenciais de uma pretensa essência muito abstrata: a própria lembrança; e, inescapavelmente, seu colega: o esquecimento. E são variadas as formas de lembrar e esquecer e, sobretudo, de seleção acerca do que será lembrado em sentido coletivo.

Um dos instrumentos muito usados contemporaneamente - e há muito tempo - como potente articulador de cargas de memória são as imagens, que são, por sua vez, como veremos adiante, muito privilegiadas no trabalho com o patrimônio e os museus. Em um estudo de iconografia política, Carlo Ginzburg cita a ideia de união entre visualidade e memória pelo texto de Raphael Samuel, que diz que as sombras da memória, “essas imagens adormecidas que saltam espontâneas para a vida e que servem como sentinelas fantasmagóricas de nosso pensamento”, são valiosas peças do visual, que, a seu tempo, “nos oferece nossas imagens armazenadas, nossos pontos subliminares de referências, nosso inaudito ponto de contato” (SAMUEL *apud* GINZBURG, 2014: 61). O estudo do historiador italiano segue demonstrando como a produção de um cartaz militar de convocação de voluntários para a I Guerra Mundial no Reino Unido desemboca, carregando todas as chaves de leitura das cargas de memória, em cartazes de mesmo tipo na Alemanha, na União Soviética e nos Estados Unidos da América. A memória e a visualidade, então, são carreiras próximas na discursividade.

Pensando a fotografia, com sua ideia aqui ampliada para a de visualidade, Susan Sontag vai ao encontro da ideia ginzburguiana, dizendo que “numa era carregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de aprender algo e uma forma compacta de memorizá-lo” (2003: 23). A imagem, nesses casos, é suporte que auxilia na materialização da carga abstrata, na exteriorização de algo simbólico.

Os povos originários brasileiros, por exemplo, apresentam uma tradição (em algum momento tão inventada quanto as ocidentais) de transmissão de saberes de memória pela oralidade. Como exemplos podemos encontrar na fala de Davi Kopenawa (2015) sobre a obrigação do chefe indígena em discursar, em oralizar longamente ao seu povo sobre os mitos, o passado, o pertencimento. Já Ailton Krenak, reforçando o papel da oralidade na transmissão geracional dos saberes de

memória nos grupos de povos originários comenta em entrevista ao *Le Monde Diplomatique Brasil*:

A memória é isso: a memória te autoriza – entendeu? – a narrar uma história sobre o mundo em que você vive. A memória te autoriza a criar uma narrativa sobre o mundo. Se você não tem memória, você vai ficar citando bibliografia. Antes de ganhar um Alzheimer. Eu sinto que, neste sentido, vale a pena pensar em produção. É uma produção de memória. Porque se você vê um povo que foi totalmente segregado, que foi humilhado, como os negros, por exemplo, na escravidão, ou como uma grande parte do povo brasileiro que vive na pobreza mais... predatória, e que perdem a memória de si, de quem são... Produzir memória sobre si, como coletivo, como ser social, ela é um fenômeno maravilhoso. Eu acho que ela é uma ação política ativa. Que é quando você escolhe se você vai ser um crente numa sinagoga evangélica dando dinheiro pros pastores ou se você vai ser um cidadão crítico, querendo construir uma realidade para o seu povo, o seu país, onde você vive. Sem se render a toda essa pregação ideológica e teológica que rola por aí, né? Porque a memória, ela tem a capacidade de te por de pé diante das afrontas de uma maneira crítica. A memória é a consciência crítica. A renúncia a essa consciência crítica é você ficar num lugar assim, tipo... patrimônio cultural. Cê vira patrimônio cultural. A diferença entre memória crítica e alienação é essa produção de patrimônio cultural. Tá cheio de programa aí voltado para o patrimônio cultural. Na verdade, eles estão pensando em mercadoria, em produtos, em materialidade e não tão pensando em memória. Porque a memória... você não consegue capturar a memória, botar ela num arquivo, botar ela num museu. O patrimônio cultural você põe em museu, a memória não. A memória, eu acho que ela escapa inclusive à nossa própria observação. Nós nos surpreendemos quando a gente consegue alcançar um sentido de memória ativa, crítica, nós nos surpreendemos com a nossa capacidade de ação, de reação. E a ausência dessa memória, ela deixa a gente refém de qualquer discurso manipulador. Ao invés de você ouvir uma mensagem e analisar ela criticamente, você adere à mensagem automaticamente com sentido afetivo, emocional e tal. Cê põe uma música de fundo bem boba e umas imagens bem, assim... carente e aí você já leva uma enxurrada de otário atrás. É assim que fazem [a] manipulação de memória também, né? É terrível. Enxergar isso dói, te faz ficar muito crítico e encurta muito a paciência (KRENAK, 2020).

Esses dois exemplos servem muito bem para mostrar como o uso social da memória sobre os artefatos materiais - ou de exteriorização, como fala Candau -, é uma prática de uma outra cultura que não a dos povos originários. Nesse caso, é a forma como a cultura do colonizador europeu decidiu operar a memória. Saber disso é importante para nos instrumentalizar a entender mais à frente os museus e o patrimônio como prática detidamente eurocentrada de tratar o tema do passado e os conteúdos memoriais. Os exemplos ainda mostram o que Eduardo Viveiros de Castro tratou como uma forma de resistência dos povos originários brasileiros às ideias colonizadoras. Nessa chamada “inconstância”, quando apesar de uma receptividade inicial à catequização, por exemplo, mas também a outros temas como, infere-se, aos modos europeus de gestão do passado, o indígena brasileiro

passou a ser “mal converso que à primeira oportunidade manda Deus, enxada e roupas [e modos museais eurocentrados e o patrimônio cultural] ao diabo, retornando feliz à selva, presa de um atavismo incurável” (CASTRO, 1992: 23).

Esses dois exemplos, por assim dizer, envoltos na “inconstância” dos modos nativos brasileiros, sublinham ainda mais como museus e patrimônios enquanto instrumentos acionados de modos determinados são fruto da Modernidade branca e estrangeira, havendo, como se vê, alguma forma de negação e de resistência, mesmo que não violenta. Para os temas afro-brasileiros que serão abordados mais adiante, reforçamos, essa é uma lente teórica também possível, uma vez que o museu aqui estudado não fora queimado ou atacado, mas, talvez, negado até que uma conversão dos modos acontecesse.

Para Joël Candau, o trabalho de seleção sobre o que e como lembrar é mais complexo, “mais difícil” para as “sociedades de tradição escrita” (2021: 109), pelo motivo de haver uma vasta produção de artefatos que podem porventura ser escolhidos como preserváveis, como referências para o todo social. A preservação de materialidades com a função de interagirem com o mundo a partir de cargas de memória legadas a elas faz parte, por isso, da “tradição” da *epistemologia tradicional* sobre a gestão da própria memória. A solidificação - nunca eterna - de uma tradição “é a combinação entre transmissão protomemorial e memorial que interagem uma sobre a outra” (CANDAU, 2021: 121), gerando sistemas organizados de ser e fazer.

Ao pensar as categorias de memória, o antropólogo explica que protomemória é uma interação muito subjetiva e simbólica na ação dos indivíduos, que deixa marcas profundas pela repetição e, dessa forma, se consolida de maneira “mais firme”, enquanto a memória é propriamente a ação de lembrar e recuperar informações armazenadas - de recordação e reconhecimento (2021: 21-23). Com isso, temos como que uma tradição de memória para a hegemonia eurocentrada que alcança o contexto brasileiro. A exteriorização da memória nos museus e nos patrimônios, nesse caso, é o modo tornado uma regra.

Na construção política da memória social e suas potências quase que consequenciais (como a forja de identidades), o Ocidente “manifesta um imenso desejo de memória que se traduz em um gigantesco esforço de inventário, salvaguarda, conservação e valorização dos supostos indícios de seu próprio passado” (CANDAU, 2021: 158), realizando a patrimonialização e/ou a

musealização de um número enorme de artefatos. E isso ao mesmo tempo em que a “reivindicação patrimonial se pensa a si própria como um elemento do patrimônio”, sendo considerada “um ‘investimento identitário’ a ser transmitido” (idem: 159). A questão então não é só uma forma de gerir a memória, mas também a tentativa constante de garantir que essa forma seja legitimada, mantida, garantida.

O jogo político para a formatação de uma memória social realiza aquilo que Michael Pollak chamou de “enquadramento da memória” (1989). De maneira didática, o resultado das disputas sobre a(s) memória(s) - e, com ela(s), sobre o(s) esquecimento(s) - produz um tipo virtual de quadro que postula referências comuns nas quais, idealmente, os indivíduos que se encaixam, que se conformam, como se marcassem *checks* em uma lista, poderiam perceber-se como “dentro” ou “fora” de um grupo, uma instituição. Justamente por ser resultado de disputas e deliberações, o trabalho de enquadramento é racionalizado e político e não se dá à revelia do mundo social empírico. Diz Pollak que “todo trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente. Esse trabalho deve satisfazer a certas exigências de justificação” (1989: 9), exigências estas também alimentadas pelas demandas, pelas expectativas, pelas ações dos atores sociais.

Sabendo da prática de enquadramentos sociais do que se lembra, o que se esquece também pode ser operado politicamente. O esquecimento, muitas vezes visto como oposto aos trabalhos da memória (se esta for entendida apenas como lembrança, recordação), participa a todo momento dos esforços de registro, disputa e reconhecimento. Johann Michel (2010) nos aponta diferentes formas de esquecimento que serão, neste trabalho, operadas em face do objeto de pesquisa. O “esquecimento omissão” seria aquele que, assim como a capacidade de lembrança, orgânica aos seres humanos, é uma atividade comum às dinâmicas de memória. Este seria o tópico de uma memória ontologicamente seletiva. O “esquecimento-negação”, por sua vez, seria uma ação que, infere-se, pode ser lida como uma displicência sobre a possibilidade de lembrarmos socialmente de algo, como momentos de violência, crise, ruptura como a participação da contribuição francesa ao regime nazista ou o silêncio sobre a escravização moderna mercantil no Brasil.

O “esquecimento-manipulação” se caracteriza por formas objetivas e mapeáveis de conduzir ao esquecimento. A ação é tão publicamente perceptível

quanto suas formas e consequências são imputáveis a atores sociais, quando for o caso. Essa é a forma ativa e deliberada de conduzir um assunto ao limbo que pode pretender o esquecimento que apaga a informação e silencia o debate sobre ele. Por sua vez, o “esquecimento-destruição” é o movimento que não só preza certo esquecimento de algum tema, mas que age diretamente em favor de uma forma de lembrar oficializada e legitimada pelo poder estatal ao mesmo tempo em que opera formas de violência prática para obliterar resquícios de passados tornados indesejáveis. Ao analisarmos o objeto de estudo dessa pesquisa, poderemos atribuir as articulações possíveis entre essas formas de esquecer e a política cultural em um museu histórico.

É venal sublinhar, na esteira de Johann Michel, que:

Essas formas de esquecimento institucionalizados não são jamais irreversíveis: além de iniciativas advindas dos atores públicos em decorrência de mudanças de orientações políticas, os mesmos podem se converter em “empreendedores de memória” traduzindo as oclutações memoriais em problemas públicos memoriais (MICHEL, 2010: 19).

Portanto, apesar da ação autolegitimada do Estado em operar formas de esquecimento, isso não garante o apagamento total de cargas de memória negligenciadas ou tornadas foco de ações pontuais. Essas “memórias subterrâneas” - muito comuns em grupos minorizados -, na chave teórica de Michael Pollak, podem realizar formas de resistência ao poder que se impõe sobre elas, buscando sua sobrevivência em cenários adversos: “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’, no caso a memória nacional” (POLLAK, 1989: 4). Como estudos mais recentes da história do Brasil demonstram, desde que a *ferida colonial* foi aberta e passou a servir de regra nas relações sociais, culturais, políticas e econômicas, houve resistência, o que afeta diretamente as formas de lembrar e esquecer.

Entendido que no campo social, lembrança e esquecimento podem ser ações deliberadas, racionalizadas, mensuradas, fica patente o funcionamento político dessas disputas, o que muito interessa a esta pesquisa. Nessa esteira, os “processos de memorialização” (diferente da memória) - práticas que a sociedades em seus diversos órgãos usa para cristalizar em um presente como e o que se lembra do passado -, denunciam em si, mesmo que involuntariamente, um impulso

ativo e uma vontade de incidência política (SCHINDEL, 2009: 67). A inscrição do passado no presente pelas chaves da memória são, por isso, calculáveis e desenhadas estrategicamente.

A possibilidade de um desenho estratégico no campo desses processos é tão intensa, tão atuante, que são possíveis - e muitas das vezes até esperadas - as “políticas de memória”. O conceito articulado na pesquisa ora apresentada é o formulado pela historiadora Caroline Bauer, que se dedica a estudar memórias traumáticas e a Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-9185), o que influencia o texto proposto por ela. Mesmo assim, nos interessa, nesse caso, extrair como categoria heurística a proposição sobre a ação do Estado sobre a memória. Segundo a autora:

As políticas de memória, enquanto políticas públicas, são formuladas pelos Estados, mas a demanda pode ser proveniente das lutas de atores sociais ou organizações da sociedade civil. Além das disposições dos governos para realizar a gestão da memória, a mobilização e a pressão dos chamados “empreendedores de memória”, na expressão de Elizabeth Jelín, são fundamentais. No entanto, muitas dessas demandas são motivadas pelo chamado “dever de memória”, um imperativo ético e moral que caracteriza a responsabilidade autoimposta ou delegada [...] (BAUER, 2021: 15).

Certa obrigatoriedade em se consolidarem políticas no campo da memória - seja para tratar socialmente de temas traumáticos ou pela mera decisão de fundar e criar um museu, por exemplo - pode vir do citado “dever de memória”, que, para Ricardo Vinyes - que inspira também Caroline Bauer - está muito devotado a certa forma melancólica e de temas de sofrimento ao ser executado. Há, então, um desafio de se realizar políticas e ações estatais de memória, mas sem reproduzir certo “imperativo da memória, a unicidade discursiva e a dor como condutora” que “formaram um guia canônico quase universal” (VINYES, 2020: 6) e muito vigente nos modos tradicionais.

Na proposição desta pesquisa, tornada uma política para gerir a memória, a ação de um museu público - sobretudo de cunho histórico -, está intimamente amarrada às práticas sociais da política cotidiana e às deliberações da política institucional. Nesse caso, ressalta-se a proposição do museólogo Mário Chagas sobre a interação entre memória e poder no espaço museológico. O modelo da *epistemologia tradicional* dos museus voltados ao esforço de consolidação de uma identidade universalizante, preocupados com sua coleção, ensimesmados em seu espaço predial e inseparáveis da modernidade europeia - como veremos mais

adiante -, são “espaços celebrativos da memória do poder” (CHAGAS, 2002: 62), e o são na medida em que constituem-se material e narrativamente da “vontade política de indivíduos e grupos e representa a concretização de determinados interesses” (Idem), movimento latente na consolidação do particularismo do Norte global como hegemonia, como horizonte comum de expectativa.

Noutro movimento, consciente das incontornáveis relações de poder nos museus, mas apontando para outra possibilidade dessas relações, Chagas apresenta – e este estudo assume – o museu que atua com o poder da memória e que se diferencia em relação ao modo tradicional “na colocação das instituições de memória ao serviço do desenvolvimento social, bem como na compreensão teórica e no exercício prático da apropriação da memória e do seu uso como ferramenta de intervenção social” (Ibid.: 65). Assim, museus e atividades museológicas que administram o poder inerente à sua constituição histórica em favor da ação consciente no meio social abandonam os modos tradicionais, ou ao menos os atualizam, contribuindo um pouco para a consolidação das promessas por mais democracia, respeito à diversidade e endosso do pluralismo.

2.3. PATRIMÔNIO E MUSEUS: INSTRUMENTOS CULTURAIS DA MODERNIDADE

Inicialmente, para abordar as práticas patrimoniais e museológicas que interessam à pesquisa, cabe salientar que será aqui chamado de “patrimônio em sentido amplo” partes dessas dinâmicas que incluem os patrimônios como conhecemos hoje (com tombamentos ou registros) e as práticas museais de coleção e preservação (que consolidam um patrimônio museológico), especialmente porque seu surgimento e parte das suas potências e usos são os mesmos.

E a harmonia das práticas desses dois modos diferentes de prática cultural institucional pode ser lida já na alvorada da formalização desses instrumentos, totalmente historicizáveis. O patrimônio em sentido amplo, parte produto-produtora do contexto francês pós-revolucionário, que dotou de caráter de interesse público os bens do Clero e da Nobreza e os ressignificou sob o interesse nacional (CHOAY, 2017: 97), faz parte também do momento caracterizado pelas formações nacionalistas, dos Estados-nacionais, do universalismo estatal que representasse a diversidade no seio de cada país, da eleição de itens, saberes, nomes e momentos

para lhes atribuir de uma camada semântica de dignificação cultural, dever de preservação e transmissão – movimento do fim do século XVIII e do século XIX –, participam também da proposição de uma perspectiva sobre o mundo e a vida. Ainda, há uma centralização e um privilégio das materialidades urbanas, centrais, parisienses em detrimento das rurais, descentralizadas:

[...] a consciência revolucionária não manifesta apenas a indiferença com relação à classificação histórica dos monumentos e das coleções. Na verdade, ela contraria o ideal de uma repartição igualitária do patrimônio no território nacional ao mesmo tempo que alimenta a centralização das obras-primas (POULOT, 2011: 19).

No mesmo passo que a seleção do que e de como se deu, essa centralização obedeceu a escolhas bem preparadas, quando os lugares e as coisas foram colocados “em - pretensa - harmonia”, com “as mercadorias de uso nas lojas, os objetos do passado em museus de história, os que pretendem valer por seu sentido estético em museus de arte” (CANCLINI, 2019: 300).

A seleção de algo enquanto um patrimônio - nas diferentes escalas de governo ou inserção - agencia-o como uma forma de elevação da coisa. Nas palavras de Françoise Choay: “o conceito de patrimônio induz então uma homogeneização do sentido dos valores” (2001: 99). Por isso, por esse processo de “maior dignificação” dos bens do cotidiano à categoria patrimonial, o patrimônio em si se torna como que uma camada mais fina, mais refinada da cultura em sentido antropológico.

Cumprir notar nesse processo o que a antropóloga Izabela Tamaso descreveu como a realização de uma meta-cultura (o patrimônio). Isso se dá porque a cultura, enquanto práticas organizadas e organizadoras do mundo e da convivência humana, é, por ela mesma, uma camada simbólica do mundo que podemos chamar de “real”. Ao escolhermos objetivamente, desde o século XVIII, itens específicos dessa camada simbólica, produzimos uma camada ainda mais simbólica, ou meta-simbólica. Por isso, nas palavras de Tamaso:

[...] é importante destacar, embora seja óbvio, que são de outra ordem, pois são os patrimônios os símbolos da cultura, ou seja, são símbolos das formas simbólicas selecionadas. São meta-simbólicos à medida que, sendo selecionados como patrimônios, eles simbolizam o padrão de significados e concepções herdadas, realçando por meio de um processo de metonímia simbólica um dado aspecto da dimensão cultural (TAMASO, 2015: 158).

Sendo de grande importância para o contexto francês que carecia de intentar formas de dar sentidos comuns a um corpo social muito diverso dentro do mesmo espaço geográfico (a França), o patrimônio em sentido amplo é forjado como o instrumento a ser acionado na busca de administrar aspectos subjetivos da sociedade (passado, belo, identidade nacional) e, ao mesmo tempo, educá-la enquanto “cidadã francesa” de uma França agora republicana, moderna.

Nessa busca, valores simbólicos passaram a ser colados à materialidade. Da perspectiva tátil, os primeiros esforços em se selecionar e preservar coisas se deu sobre os temas “histórico” e “artístico”, como que de uma identidade de lastro do percurso do tempo e outra da visualidade e da representação imagética. Mas nem só de pedras arranjadas em prédios e de tintas sobre telas foi moldado o instrumento patrimonial. Em uma hierarquia, Choay estabelece a importância para 1. o valor nacional, que tinha como intenção uma pretensa produção de poderes afetivos de pertencimento a uma classe totalmente criada enquanto imaginação: a nação; 2. o valor cognitivo, entendendo que os itens tornados patrimônios carregam não só um potencial pedagógico, mas principalmente uma obrigação de “educação cidadã” sobre a massa popular; 3. o valor econômico, que demarca a participação do patrimônio nas dinâmicas de turismo, produção industrial e outras como apelos ou imaginário, operando uma cadeia financeira; e 4. o valor artístico, que sublinha o potencial visual de qualquer patrimônio (2017: 116-118).

Com isso se quer demarcar que o patrimônio enquanto realização cultural é uma prática estatal (monopolizada pelo Estado, aliás) em favor de tentativas de coesão social e política, produzindo pontos de articulação, de referência comuns. Mas, não sendo um organismo no sentido natural, o grupo social precisa ser entendido como uma deliberação. O já clássico estudo de Benedict Anderson auxiliou muito no entendimento da nação (e por que não das demais organizações sociais) como “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008) - que será aprofundado adiante, ao tratarmos da identidade. A nação francesa, por assim dizer, precisava ser imaginada e, depois, posta em prática. Para que isso se desse, o patrimônio enquanto referência pública comum, bem como a educação, o uso de uma língua oficial, um sistema de leis, etc., serviram - e servem - muito bem.

Como vimos em Joël Candau, a prática patrimonial pensa-se como bem patrimonial, como prática a ser protegida e mantida. Essa dinâmica demanda uma produção de mentalidade (CHOAY, 2017: 149), pois ao menos a tentativa de

ancoragem no corpo social empírico desse modo de gerir as cargas simbólicas precisa da difusão do entendimento sobre ela. Aliar, nesse caso, educação (com o currículo prescrito pelo Estado) e os itens dignificados (de maneira monopolizada pelo mesmo Estado) foi, e ainda é, uma tentativa de um tecido social que busca uma harmonia, uma coesão.

A realização do patrimônio pelo Estado, como um processo “de cima para baixo” (do Estado enquanto uma abstração que legisla as searas das vidas empíricas), alcança o Brasil enquanto política de Estado nos anos 1930, quando Getúlio Vargas cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional seguindo mormente os postulados eurocentrados que, como vimos, se tornaram um horizonte universalizado de gestão do mundo. Curiosamente, mas não por acaso, foi a partir de uma ação ditatorial que Vargas operou o instrumento patrimonial como política.

Levando a cabo um governo personalista, centralizador a despeito da democracia, autoritário, com a bandeira do anticomunismo e com apelo nacionalista, Vargas, principalmente a partir de 1937, instaura um governo de poder centralizado na república. A partir do Estado Novo, o presidente promove mudanças no corpo social empírico a partir da letra da lei e de suas vontades descritas nela. O Estado Novo foi apresentado e muito sustentado em dois documentos públicos fundamentais à época: o *Manifesto à Nação* e a *Constituição Federal de 1937*, que em resumo:

O “Manifesto de Getúlio Vargas à nação” trazia consigo, além da intenção de demonstrar algum tipo de legitimidade no ato golpista, muito do pensamento autoritário que ascendia em muitas partes do mundo de então, naquilo que se convencionou denominar de modelos totalitários. Mas revelava ainda muitas das formas de pensar e agir do grupo que ocupara o poder no Brasil desde 1930, também calcadas no autoritarismo e no intento da perpetuação no poder. A partir de tal mescla de condicionantes e influências externas e internas, se estabeleceu no país o Estado Novo, uma das experiências ditatoriais mais ferrenhas da formação histórica brasileira, cuja tônica seria representada pela Constituição de 1937 que alocava plenos poderes nas mãos do presidente da República, além de praticamente anular os princípios federativos e eliminar os pressupostos minimamente democráticos (ALVES, 2016: 63).

Com plenos poderes e vigilância constante sobre a população como um todo, mas com especial atenção a imigrantes e seus descendentes, Vargas passa a limitar as possibilidades socioculturais. Como exemplos de sua política, sob o nome de *Campanha de Nacionalização*, podemos citar a obrigação do ensino em língua portuguesa, a obrigatoriedade de uso de nomes brasileiros para escolas (e em

língua portuguesa para cidades, o que afetou regiões de colonização), a obrigatoriedade para que professores e diretores do ensino formal fossem brasileiros natos (ou estrangeiros naturalizados e formados no Brasil, para professores) e a proibição do ensino de línguas estrangeiras para menores de 14 anos (SEYFERTH, 1999: 220). Posteriormente, em medidas mais autoritárias ainda, houve a proibição de se falarem línguas estrangeiras em público e o encerramento das atividades de instituições culturais imigrantes. “Nesse aspecto, a questão educacional extrapola os limites da escola para chegar à população adulta através de solenidades públicas de exaltação aos símbolos e heróis nacionais” (Idem).

No campo cultural, o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, fundado como SPHAN) foi institucionalizado no mesmo ano de 1937, pelo Decreto-Lei Nº 25. Sobre essa prática, é essencial lembrar que esse foi o momento da institucionalização do tema do patrimônio – e também de endosso à agenda cultural com temas de cultura popular, museus, entre outros – na seara estatal. O exemplo brasileiro demonstra como a *epistemologia tradicional* de uma hegemonia eurocentrada implantada pela violência da *ferida colonial* conseguiu se enraizar por meio da *colonialidade*. O modo de vida moderno europeu é articulado como expectativa universalizada. Ou, nas palavras de Néstor García Canclini:

[...] o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista. Foram esses grupos - hegemônicos na América Latina desde as independências nacionais até os anos 30 deste século [século XX], donos “naturais” da terra e da força de trabalho das outras classes - os que fixaram o alto valor de certos bens culturais: os centros históricos das grandes cidades, a música clássica, o saber humanístico (CANCLINI, 2019: 160).

A título de comparação, como no caso da gestão da memória, grupos sociais mais ou menos destoantes da visão eurocentrada têm apresentado críticas aos procedimentos de uma gestão da cultura pelo Estado. Em entrevista, Ailton Krenak apontou que “as pessoas não podem ficar tão indiferentes a ponto de aceitar qualquer comando moral ou ético ditado por um princípio fundamentalista que exclui a nossa subjetividade” (CAMPOS; KRENAK, 2021: 56). E intentar uma subjetividade ideal é prática corrente do patrimônio, que opera as cargas tão simbólicas quanto essenciais aos grupos humanos (passado, identidade, etc.).

Para melhor pensarmos a dinâmica patrimonial implantada no Brasil, podemos nos servir da proposição de Jean Davallon (2012), que descreveu o *regime de patrimonialização*. Para ser tornado um símbolo da carga cultural

simbólica, para ser uma meta-cultura, um item passa por 1. descoberta do objeto, momento no qual um produto cultural é “encontrado” enquanto algo merecedor de valores e esforços patrimonializadores em torno de si, o que na prática resolve-se pelas performances políticas e narrativas dos governos e dos especialistas; 2. certificação de originalidade, que garante que o item cultural detém pertencimentos práticos e simbólicos, materiais e subjetivos com alguma narrativa sobre o passado, a memória e a História; 3. estabelecimento de um mundo de origem, que localiza no tempo e no espaço o gérmen primeiro do item cultural que alcança historicamente um determinado presente; 4. representação do mundo originário por meio do bem cultural eleito, oferecendo ao contexto de um presente uma relação alusiva ao passado como uma testemunha; 5. celebração do bem descoberto via exposição, o que dá acesso – ou deveria dar – democrático e amplo ao que se torna patrimônio de todos; e 6. obrigação de transmissão geracional, a partir da preservação, educação e pertencimento.

A partir dos procedimentos próprios do campo patrimonial e da gestão dos conteúdos do passado no presente sublinhando os conteúdos de memória social, uma “ativação patrimonial”, nos termos de Llorenç Prats (2005), pode ser articulada no jogo do meio sociopolítico. Esta “ativação patrimonial” se refere às práticas e projetos tomados pelo poder público que os realiza ativando valores comuns atribuídos narrativamente ao bem cultural com vistas a prolongar sua existência e, ao mesmo tempo, justificá-la. Esse processo de legitimação pode, para tal, se servir de conteúdos da identidade, da memória, do passado para se concretizar (PRATS, 2006). Ainda, para a realização dessa “ativação”, por óbvio, são necessários atores sociais que a realizem e a operem no seio social - gestores públicos e/ou técnicos academicamente preparados, que detém um “discurso autorizado sobre o patrimônio”, segundo Laurajane Smith (2006) -, como comenta o antropólogo José Reginaldo Gonçalves:

[...] aqueles que lidam pragmaticamente com o chamado “patrimônio cultural” dedicam-se às práticas de colecionar, restaurar e preservar objetos com o propósito de expô-los para que possam ser vistos e preenchem as funções pedagógicas e políticas que lhe são atribuídas (GONÇALVES, 1996: 21).

E os museus, como participam? A princípio, apontamos temas que são comuns ao patrimônio do tipo “tombado” ou “registrado” e aquele próprio aos museus, mas, de fato, como nos interessa, aos museus cabem também formas

específicas. Pelo projeto moderno, o museu não só coloca ao público uma coleção antes privada à monarquia, mas também “está associado à emergência de um espaço público [...], isto é, ao ideal de uma discussão sobre um interesse comum, do qual ele é instrumento ao mesmo tempo pedagógico e patriótico (POULOT, 2011: 22). O museu é, por isso, lugar de representar e pensar o social, o “todo cultural” provocado desde a França dos anos 1980 (FUMAROLI, 2021: 208).

Participando da retroalimentação das dinâmicas culturais, os museus têm, segundo André Gob e Noémie Drouguet, quatro funções estabelecidas: a de exposição, que é a “mídia por excelência da instituição”, tendo em vista que a formação de um patrimônio em sentido coletivo só ganha sentido pleno ao estar à disposição da apreciação pública; a função de conservação, porque as instituições formam acervos, patrimônios musealizados, e deve ocupar-se da manutenção da vida útil destes; a função científica, considerando o procedimento de pesquisa, de rigores teórico-metodológicos empreendidos, tanto para a sua própria realização quanto para a construção de uma credibilidade social; e a função de animação, porque esses espaços participam de um cenário de fruição, turismo e entretenimento (GOB; DROUGUET, 2019: 82-83). As ações para a realização dessas funções são variadas, cabendo a essa pesquisa o interesse pela forma de pesquisa (os conteúdos), a existência de coleções (o acervo) e a forma de comunicar a informação (a prática expositiva).

Um tema provocador e importante para esse estudo é que os museus, pelas suas atividades de colecionismo, preservação e exposição, ajudam a materializar cargas simbólicas. Para a gestão da abstração do “passado”, do “belo”, do “fato referencial” é necessário poder demonstrar ao público, por meio da exposição pública, como apontou Davallon. Por isso mesmo, objetos e discursos que atribuem sentidos a eles são receptáculos de categorias desse jogo simbólico. Os assuntos comuns entram em negociação pela materialização proposta pelos museus para a realização da exteriorização da memória, como vimos em Candau, quando “circulam de modo material e visível, assumindo, quando hegemônicas, a estabilidade e a solidez do bronze e do mármore” (GONÇALVES, 2006: s.p. [6]).

Mais uma vez, não é de maneira natural, orgânica que esse processo se dá, mas, isto sim, pelas deliberações racionalizadas que decidiram - e seguem decidindo - que “nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e se sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá

nada [...]” (CANCLINI, 2019: 301). Ou seja, os museus, mormente os dedicados ao tema histórico, são instrumentos afinados para a captura de coisas “do real” para as tornar referentes dotados de cargas simbólicas performativamente atribuídas. Ainda, são essas instituições o “palco-depósito” que contém e preserva um patrimônio enquanto se faz “palco-vitrine” que o exhibe (CANCLINI, 2019: 169).

De forma parecida com o *regime de patrimonialização*, os museus operam seu modo de realizar seu próprio processo (que segue muito os seis passos vistos anteriormente), realizando a “musealização”. A *musealização*, segundo a museóloga Marília Xavier Cury, inicia-se logo na seleção sobre o que será incluído nos acervos, nas pesquisas e nas exposições, de forma parecida com a “descoberta do objeto” sobre a qual fala Jean Davallon. Para além da seleção, todo o *modus operandi* da instituição museológica faz parte da *musealização* (CURY, 2005: 24). Interessa sobremaneira para essa pesquisa o trabalho expositivo, venal para a realização do museu enquanto ator social operado pelo corpo técnico e pela decisão política. A exposição é como um motor dos museus.

A exposição constitui a mais visível e a mais emblemática das funções museais. É essencialmente para descobrir exposições [...] que os visitantes vão ao museu, cujas missões têm uma complexidade que eles obrigatoriamente não percebem. Mesmo que não se possa restringir ao museu a função de exposição nem limitar o museu às suas salas de exposição, esta permanece uma característica específica e essencial da instituição [...] (GOB; DROUGUET, 2019: 137).

Muito além de um trabalho técnico e também poético, a exposição se torna uma performance social (no sentido de “público”) e de sociabilidades (no sentido de “interações”).

[A exposição] é um ritual social específico desenvolvido na Europa durante o Iluminismo, mas a sua forma e o seu valor na sociedade estão constantemente mudando e ganhando novos sentidos. A sua criação envolve elementos de encenação e teatralidade contidos num espaço estático, enquanto a sua observação é um ato performativo (HOFFMANN, 2017: 23).

A visão da importância da exposição é reforçada por Marília Xavier Cury, que diz:

No *stricto sensu*, a principal forma de comunicação em museus é a exposição ou, ainda, a mais específica, pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas. É na exposição que se potencializa a *relação profunda entre o Homem e o Objeto* no cenário institucionalizado (a instituição) e no cenário expositivo (a exposição propriamente) (CURY, 2005: 34).

Pensar uma exposição enquanto uma obra humana, pode-se abordar partes do *Roteiro Narrativo Curatorial* e do *Roteiro de Observação de Exposições*, como se faz nessa pesquisa. Este roteiro é composto por muitos elementos até mesmo de fora e anteriores à realização da exposição, mas alguns podem ser notados na própria mostra enquanto uma comunicação museal. A saber, este roteiro é composto pela apresentação do tema da exposição; elaboração do conceito e argumento da exposição; descrição dos núcleos da narrativa; lista de objetos, imagens, artistas; temáticas que desdobram pela aproximação ou confronto entre os núcleos narrativos; textos e legendas; lista dos artistas/personagens com minibiografia e um resumo de crítica de arte; lista de recomendações de especialistas/grupos e nomes para seminários e oficinas; referências. (RUOSO, 2019: 29-34). Essas são todas partes de uma mostra, elementos que constroem juntos um sentido proposto pela instituição.

A existência material desse lugar museal e do conjunto que forma e dá sentido a uma exposição não deve, infere-se, passar de maneira despercebida às leituras críticas sobre a ação humana deliberada do, no e pelos museus em si. E esse lugar, como é importante ressaltar, não se desenvolve ou se presentifica de modo inocente ou sem relações com o entorno e com as pessoas. Ao contrário, como para o geógrafo Milton Santos, é a historicidade que dá características fundamentais aos lugares, porque “cada lugar geográfico concreto corresponde, em cada momento, um conjunto de técnicas e de instrumentos de trabalho, resultado de uma combinação específica que também é historicamente determinada” (SANTOS, 2006: 35).

Nessa esteira, o lugar é um espaço vivido, experienciado, com relações que fogem de formas céticas de controle e com dinâmicas tão plurais quanto as pessoas que circulam, vivem, produzem, consomem nele. A carga de subjetividade dos lugares é imensa, e vem daí a impossibilidade de lê-los de maneira simplesmente material. Para o antropólogo Marc Augé, um lugar “pode se definir como identitário, relacional e histórico” (1994: 73), justamente considerando as camadas de possíveis pertencimento e de potenciais performances que tocam e são tocadas pelo caráter subjetivo, íntimo dos indivíduos. Esta interpretação de teor fenomenológico congrega também, é claro, a ideia de certa intencionalidade e, novamente, valoriza exatamente a dinâmica subjetiva das relações.

O geógrafo Yi-Fu Tuan, ao tratar do que seria a constituição de um lugar, concorda com as práticas mormente inconscientes de pertencimento, comentando que “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (1983: 83). Para que esse nível de participação seja alcançado, a vida individual não perde importância, mas suas realizações devem se mesclar com as demais vidas que a cercam, a ponto de que “as experiências dentro de um grupo humano se sobrepõem o suficiente para que vínculos individuais não pareçam notórios e incompreensíveis para seus pares” (TUAN, 1983: 163).

Novamente em Augé, apresenta-se a ideia de “não lugar”, sendo este uma forma de não realização completa do “lugar”, portanto, um espaço onde as relações subjetivas de identificação, pertencimento e lastro histórico ou não se realizam ou não tomam grau de importância (AUGÉ, 1994: 73). Essa segunda categoria compõe com a primeira uma forma de leitura da dinâmica social nos espaços físicos eivados de simbolismo, e ambas não são aniquiladoras uma da outra, mas complementares, ao passo que “o primeiro [o “lugar” nunca é totalmente apagado e o segundo [o “não lugar”] nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 1994: 74).

Como exemplos de não lugares, o antropólogo francês cita espaços de circulação, de consumo e de comunicação, como podemos exemplificar com estradas, lojas, supermercados, hotéis, estações de trem, terminais de ônibus, telas eletrônicas, aparelhos celulares, etc. Os não lugares seriam, infere-se, os de “menor profundidade” se comparados com os lugares, mas também os de maior circulação de pessoas, o que, novamente em Augé, dá o teor das relações de alteridade, dada a intensa possibilidade de encontro com o outro, o diferente.

Concordando com os demais, o geógrafo Edward Relph também interpreta que os lugares carecem de uma interpretação simbólica, no campo da identificação e de certa “essencialidade”, ao passo que o esvaziamento desta interioridade forjada dos espaços causa o que ele registrou com o neologismo *deslugar* (“*placelessness*”, no original, 1976). Estes deslugares de Relph estão em acordo com os não lugares de Marc Augé, com o consumo efêmero e a transitoriedade.

Isso posto, cabe a este estudo uma pergunta essencial: os museus são espaços fisicamente constituídos, mas são lugares – no sentido de pensamento atribuído por Augé, Tuan e Relph – ou são o não familiar, o não lugar, o deslugar? Esse é um tensionamento importante não só para uma busca do entendimento das

peessoas com o espaço expositivo dos museus, por exemplo, mas para uma interpretação desse espaço enquanto fonte de pesquisa.

Os museus em geral, sobretudo os de história e não das diversas outras temáticas possíveis, estão diretamente vinculados aos temas do passado. Os museus podem ser lidos, na chave de Pierre Nora, como “lugares de memória”, uma vez que operam no tríptico material-simbólico-funcional, assim explicado pelo historiador:

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou (1993: 21-22).

Um museu de história é caracterizado, por isso, também pela sua performance, de sua própria criação e pelo poder de forjadura do mundo sobre o qual não só gera representação e espetáculo visual, mas ingerências de formas variadas. Nisso, toma para si uma parte do poder do legislador primitivo que nos falta, como veremos adiante. E, com esse poder, legisla. Mas, voltando à questão posta, o museu – sobretudo o histórico – torna-se lugar por completo ou não lugar/deslugar?

Como resposta para a pergunta provocativa, mas essencial, oferece-se a ideia de que um museu de história opera um *familiar alterizado*. A instituição legisla sobre o passado – dado que é um lugar de memória –, com vias aos discursos sobre a história totalizante de um espaço ou grupo. Ao menos, é o que a teoria museal e a legislação permitem. Assim sendo, tratam de um lugar, de uma familiaridade, de um pertencimento. Todavia, isso se cooptado para tal equação o largo passado histórico sobre o qual se legisla, transformado em massa informe e genérica.

De outro modo, ao pensar no pertencimento mais imediato ou nas formas de relação para além da pretensão institucional, esse familiar em seu contexto (o que desconsidera aqui estrangeiros em geral) pode ser proposto e/ou lido de maneira a

privilegiar a diferença, a alterização, por isso o neologismo *alterizado*. Quando se tomam como objeto exposições específicas, que propõem recortes próprios, o caráter diferencial está dado pela apropriação de um marcador social da diferença, de um tempo cronológico, um estilo de ação profissional etc.. Nessa via, a própria ação institucional está operando a diferença em relação a grupos socioculturais diversos, por exemplo. Ainda nessa seara, na via inversa (sociedade-museu), os diversos grupos sociais também podem receber a informação conformada pelo museu com estranheza, com diferença, com não pertencimento, gerando *deslugaridade* (RELPH, 1976). É por essa relação ambígua que o museu histórico é entendido aqui, em relação ao seu contexto social, como um produtor constante de uma *familiaridade alterizada*, pois a história individual pode ser inserida no largo arco de passado histórico operado no discurso legitimado, mas, ao mesmo tempo, os pertencimentos propostos pela instituição não necessariamente serão adotados pela empiria social.

Constituído, portanto, como um lugar-não lugar, o museu é palco de relações sociais densas, complexas, profundas, porque mesmo a indiferença de um visitante para com um objeto ou uma narrativa tem lastros. O museu e suas exposições geram, com isso, oportunidades de relações, que são efêmeras e negociadas no exato contexto da visita de uma pessoa ao espaço.

Em cada sala, com cada coleção eleita, com objetos emprestados ou próprios, com recursos tecnológicos ou não, o museu realiza um lugar-não lugar, um *familiar alterizado*, concretizando ingerências nas vidas pessoais e nas dinâmicas sociais mais amplas. Em seu espaço físico, que não é, novamente, inocente, neutro, despretensioso, gera-se o que o geógrafo Milton Santos chamou de “psicosfera”:

Ao mesmo tempo em que se instala uma tecnosfera dependente da ciência e da tecnologia, cria-se, paralelamente, e com as mesmas bases, uma psicosfera. [...] A psicosfera, reino das ideias, crenças, paixões e lugar da produção de um sentido, também faz parte desse meio ambiente, desse entorno da vida, fornecendo regras à racionalidade ou estimulando o imaginário (SANTOS, 2006: 172).

Antes de prosseguir, em um parêntese é bom reforçar o teor crítico à prática colonial, portanto, de violência. Para que um museu se constitua em um lugar-não lugar, para que suas salas sejam quase assépticas, com todo o cabedal técnico e a sustentação jurídica do *interesse público* trabalhado pelos três poderes, muito sangue e muita precarização existiram e ainda existem. O empreendimento

moderno-colonial teve, historicamente, a violência prática como modo de operação comum, naturalizado. O monopólio da violência e a displicência do Estado, atualmente, são outros fatores que sublinham como a própria violência não só não foi abandonada, quanto é central contemporaneamente. Para concluir o trecho, ter isso em conta não deve ser para estarrecer e paralisar, mas para oportunizar planos mais complexos e conscientes, como apontou a revista francesa *Tiqqun*:

Tudo o que para nós hoje compõe uma paisagem aceitável é o fruto de violências sanguinárias e de conflitos de uma rara brutalidade. Assim é possível resumir o que o governo democrático quer nos fazer esquecer. Esquecer que a periferia devorou o campo, que a fábrica devorou a periferia, que a metrópole tentacular, ensurdecidora e sem descanso devorou tudo. Constatar isso não significa lamentar. Constatar significa: apreender as possibilidades. No passado, no presente (TIQQUN, 2020, s.p.).

Uma exposição - que se coloca como um lugar de negociação pública -, registra-se, é ela mesma irrepetível. Novas montagens darão novas configurações. Esta esterilização da possibilidade de agir como uma reprodução de uma exposição realizada e encerrada – dado que são fontes finitas, performances com prazo de validade – se dá, destaca-se, por dois movimentos: o primeiro, porque o lugar-não lugar do *familiar alterizado* de uma exposição museológica depende exclusivamente de uma performance contextual, da relação imediatamente efêmera da instituição e sua forma comunicativa (a exposição) com a sociedade - como veremos adiante sobre a ideia de lugar; e porque o próprio conjunto de sentidos de uma exposição só se realiza quando esta está em integralidade de ação. É venal, então, ter em mente que apenas o conjunto exposto integral e em performance de comunicação para com os públicos e as pessoas consegue performar também o conjunto de sentidos atribuídos e negociados por ele e nele mesmo. Uma fotografia de um objeto, de uma obra ou da sala expositiva como um todo não dá conta disso, não consegue cristalizar este intangível. Conforme o sociólogo Jean Davallon:

O objeto [ou qualquer outro elemento], ao entrar na exposição, muda de estatuto e torna-se o elemento de um conjunto, o componente de uma encenação. Em outras palavras: não sendo mais um objeto pertencente ao mundo da prática, ele é de agora em diante um objeto do mundo da linguagem. Seu estatuto e seu significado serão portanto definidos pelas relações que ele estabelecerá com os demais objetos da exposição (DAVALLON, 1986, p. 304 *apud* GOB; DROUGUET, 2019, p. 158-159).

Assim sendo, imagens, objetos, telas, textos, recursos tecnológicos e mesmo as vitrines, as salas ocupadas e o percurso – conduzido ou não pela

instituição –, só têm sentido quando percebidos enquanto partes de um todo forjado. O arranjo desse todo é uma parte do que as fotografias de vista de exposição podem nos permitir acessar, mesmo com algumas limitações, como informações incompletas e a incontornável impotência no que diz respeito à relação contextual já encerrada quando do fim do período expositivo.

Uma lacuna que permite aos museus atuar na realização de um lugar-não lugar quando promovem exposições está, sublinha-se, calcada no apelo à visão que a cultura ocidental realiza. Assim sendo, tem-se em conta que o aspecto visual, ou da visão, é o sentido privilegiado no mundo de cultura ocidental. Historicizar isso nos permite notar que não se trata de uma universalidade como a expansão das ideias de modernidade pode fazer parecer após longos anos de inculcação. A visão é o meio tornado principal de se interagir com o mundo no modo do Ocidente, ao passo que outras formas de ler, entender e agir no mesmo mundo têm outras formas. O olfato, o cheiro das coisas e dos indivíduos é mais, digamos, importante na cultura dos Ongee, no sudeste asiático (MENESES, 2005: 6); e a audição é o que ancora os demais sentidos na Iorubalândia (OYĒWÙMÍ, 2002: 2), região cultural no Golfo da Guiné.

Está posto, dessa forma, o *oculocentrismo* (MENESES, 2005: 2) – ou o *ocularcentrismo* (KNAUSS, 2006: 108) –, modo do qual a cultura ocidental se serve para articular mundo exterior e existências no real com a percepção deste mundo e interpretação deste real. O privilégio sobre a visão no mundo ocidental tem raízes em suas formulações de justificativa científicas desde a aurora da modernidade, como demonstram os estudos cartesianos acerca da funcionalidade e potencialidade do olho, com suas “imagens que se formam no fundo do olho” (AGAMBEN, 2007a: 116-119).

Isso posto, é importante saber que a formulação das propostas de caráter coletivo, mental, cultural, político e quaisquer outras em nosso tempo, graças a legados de formas sociais do passado que nos propuseram como certa herança, *ver* é essencial em nossa cultura. Os museus, parte produto-produtoras tanto da modernidade quanto das conformações sociais atuais, são íntimos devedores e profundos reprodutores das propostas de ver.

Nessa interpretação é bom sublinhar que há modos de *ver*, ora propostos ora insurgentes. O modo de ver que nos foi legado, pondera-se, é o do tipo especialmente moderno, que é o da observação, aqui em contraposição ao da

expectação, porque o espectador é “aquele que assiste passivamente a um espetáculo, como em uma galeria de arte ou em um teatro” (CRARY, 2012: 15). Já o observador é aquele para o qual, desde as propostas modernas, a visão torna-se também objeto de conhecimento (CRARY, 2012: 73), tendo no corpo e na experiência estética a realização contextual desta forma de acessar saberes e, ainda, perceber a dinâmica pelos modos de se ver.

Desde o início do século XIX, uma ciência da visão tenderá a significar, cada vez mais, uma interrogação da constituição fisiológica do sujeito humano, em vez de uma mecânica da luz e da transmissão óptica. É um momento em que o visível escapa da ordem atemporal da câmera escura e se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano (CRARY, 2012: 74).

Destarte, não é mera ocasião, não é proposição à toa que os museus – produto-produtores das dinâmicas entendidas como “da modernidade” – atuam tão fortemente com as propostas do *ver* e do *dar a ver*, como será explorado mais adiante.

É bem verdade que há no século XXI modos contra-hegemônicos que dotam o espaço museológico e sua interação com a sociedade com outras formas para além do olhar, mas, de modo geral, é *ver* o que mais se faz nos museus. Ver objetos, ler narrativas textuais (portanto, decodificar e interpretar narrativas em linguagem escrita por meio dos olhos), contemplar uma obra de arte e sua aura, como em Walter Benjamin. Antes da reflexão, da afetação, está ainda a visão. O esforço expositivo em sentido estético também se torna, por isso, uma preocupação central no trabalho dos museus. Como expor? Com que luz? Com que vitrine e com que pedestal? E as cores? A atmosfera criada com cores, luzes, alturas, espaços e, assim, pela e para a visão é um sintoma notório nas atividades que curiosamente, mas não por acaso, chamam-se *exposição*.

Tudo operado a partir da visão e com destino à visão. Da percepção visual de quem monta e prepara para a percepção visual de quem visita e contempla. Retomando as ideias de Jonathan Crary, não foi por mero acontecimento casual que um “regime de visão moderno e heterogêneo” (2012: 12) emergiu rompendo com o modelo renascentista ou por temas exclusivamente representativos no campo visual, mas, isto sim, essa mudança está eivada “de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano” (CRARY, 2012:

13). Assim sendo, os museus participam também, desde o campo e das propostas acerca do *ver*, da proposição de um modelo de interpretação e ação sobre o mundo, inclusive com teores de subjetividade, como ainda será aqui explorado.

Nos museus, afetados pela proposta eurocentrada, isso pode se dar pelo “potencial de comunicação universal das imagens”, dado que “a imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão” (KNAUSS, 2006: 99). A imagem pode se tornar, então, mais didática, de compreensão mais rápida, de interpretação extensível a maiores públicos e de ludicidade que pode atrair a atenção. O museu é um espaço sobretudo de *ver*. Claro que além da visão, outros sentidos e outras formas de compreensão dos saberes podem ser acionados, mas a visão é primordial.

Em paralelo com a grande potência de produção de imagens nos museus, estas entidades também operam um deslocamento dos usos das coisas que também é constitutivo de sua prática. As coisas estão no mundo, com funções variadas. Roupas, taças, instrumentos musicais, ideias, narrativas, joias, fotografias, escritos. Para passarem ao mundo do museu e ao que isso representa, a saber: dignificação cultural, elevação de valores, dotação de caráter de referencial de uma coletividade, é necessária uma operação simbólica que altera os modos de relação e a função destas coisas.

As coisas ordinárias estavam no mundo, como álbuns de família cumprindo suas funções de apoio e receptáculo de narrativas sobre o passado de um grupo de parentesco. Para ir para o museu, fazer parte do acervo e da narrativa não mais de um grupo familiar, mas de toda a sociedade, os álbuns passam por um ritual que os sacraliza como referenciais (e, assim como os álbuns, quaisquer outras coisas “do real”).

Esse ritual leva à “impossibilidade de usar”, tomando como ponto de partida da compreensão o uso habitual que as coisas tinham antes de serem musealizadas. Segundo Giorgio Agamben, falando do processo de musealização, mas, infiro, também do espaço e da prática do próprio museu:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. [...] Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é (AGAMBEN, 2007b: 65).

Estando no museu e não mais na casa de seus antigos portadores e realizadores, as coisas, como os álbuns de fotografia, alcançam a *glória*, a redenção cultural em detrimento de todas as outras possibilidades de referenciar o passado coletivo. Alcançar o estado de glória é central, porque eleva e garante sacralização, o espaço do sagrado, longe ou ao menos diferente do profano, do ordinário. A dinâmica habitual das coisas é inoperada, é desativada (AGAMBEN, 2007c: 45) pelo ritual de musealização e ressignificação. “Inoperatividade não significa, de facto, simplesmente inércia, não-fazer. *Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas*” (AGAMBEN, 2007c: 47).

Inoperar o funcionamento de hábito das coisas abre espaço para a dotação de uma nova função que, retomo, no museu, é uma função marcadamente visual. De memória, de história e sobre o passado, é evidente, mas de modo profundamente de *ver*, ou de mostrar. Capturadas do mundo “do real” e da dinâmica “orgânica” da sociedade, as coisas são transmutadas em referenciais para o todo, para um corpo complexo, apesar da narrativa coletiva politicamente forjada. Há ressonância na proposta de modernidade para esta ação de captura, exposição, visão e memória, tendo em vista a proposição de unificação do corpo social, a partir do qual o grupo sociopolítico é construído discursivamente e também pelas práticas instituídas como oficiais⁶.

Visualizada no museu, a cultura material não está na instituição por mera fruição visual (apesar de esta também ser uma possibilidade). Musealizadas, inseridas em um discurso e uma prática tanto técnicos quanto políticos, as coisas “do real” inoperadas e dadas a *ver* servem também à intenção de sedimentar camadas, propostas, narrativas e modos de leitura sobre a memória acerca do todo. O dito e o não dito, dessa forma, participam silenciosa e ativamente da complexa operação.

Posto que as coisas nos museus se tornam sobretudo visuais, para se *ver*, resta considerar que o que se apresenta, como se apresenta e quando se apresenta é reflexão necessária sobre a construção de um mundo de imagens que não vive a despeito e à revelia do mundo “do real”. Pela ideia de *montagem* de Didi-Huberman,

⁶ Em um parêntese, cumpre explicar que há práticas contemporâneas que viabilizam o uso de acervos museais sem destituí-los de uma categoria ou outra, mas essa prática não é das mais difundidas na Museologia atual.

podemos entender que os lugares dados às coisas, a determinadas coisas e não outras, em relacionais contextos é tópico de estratégia, consciência e perspectiva, não obra do acaso. Tanto o trabalho historiográfico, quanto a poética historiográfica dos museus, infiro, são “montagem temporal” (DIDI-HUBERMAN, 2016: 3). A *montagem*, reunindo escombros do que já não é mais – o passado –, sobretudo em um lugar epistêmico e prático – o museu – de atribuir a ideia do que não é mais verdadeiro, como apontou Agamben, é a atividade consciente de

[...] uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão de cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento [...] (DIDI-HUBERMAN, 2016: 6).

A *montagem* dá novos lugares às coisas do passado em um presente, desativando, *inoperando* e *glorificando* em Agamben, as habituais funções e formas e práticas as coisas. *Montar*, como propõe o autor, é um re-tecer da narrativa (DIDI-HUBERMAN, 2016: 4), coisa que os museus efetivamente fazem. Além de re-tecer narrativas, a operação da *montagem* tem o potencial de instaurar novas relações com o tempo, haja visto que a operação dá novos lugares às coisas antes sem lugar, o que inerentemente atribui sentidos.

E escolher o que, como e quando se mostra, se coloca na cena da visão, não é ocasional, mas opcional, alguém propõe de forma não inocente os quadros de se *ver*, enquadramentos da visualidade sobre a memória ou da memória em linguagem visual. Essa criação das formas de perceber, de se *ver*, de atuar sobre o passado muito tem a ver com o “trabalho de enquadramento da memória”, como vimos em Michael Pollak, seja porque propõe exatamente quadros de lembrança, de esquecimento e de possibilidades de *ver*, ou seja, porque essa proposição “tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente” (POLLAK, 1989: 10), mas carece de vincular-se às dinâmicas políticas do campo “do real”.

Isso porque o mundo da forja, manutenção e atualização das imagens e o mundo da política, “do real”, da negociação constante estão intimamente vinculados, ou, como frisa Paulo Knauss: “os movimentos da política frequentemente resultam na promoção das artes [ou das imagens em sentido poético], entrelaçando vida política e vida artística” (KNAUSS, 2013: 57), portanto, a dotação de valores por meio do ritual da musealização se dá também no mundo extra-imagem (KNAUSS, 2013: 59).

Os usos da imagem, porém, são muito diversificados e envolvem também os seus usos artísticos, o que confere um estatuto especial à imagem. [...] Isso implica um jogo de posições no sistema de artes que se relaciona com a ordem política da sociedade (KNAUSS, 2013: 61).

A *montagem* eleita e executada, com “estes” objetos inoperados e não “outros”, está no que Ulpiano de Meneses (2005: 1) chamou de *iconosfera*: dentro do amplo espectro de imagens disponíveis, algumas são eleitas como “de referência, recorrentes catalisadoras, identitárias”. Mas a cena forjada em cada ato de exposição, de dar a *ver* nos museus é móvel, porque se não há Anunciação do que, como e quando, tudo demanda escolha e ação no presente. Vinculado ao mundo político “do real”, o mundo das imagens (ou das coisas tornadas coisas-imagens) nos museus pode ser alterado a partir das demandas de cada tempo ou das ideias vigentes e que alcançam envergadura social com algum poder de se dar a *ver*. A política da poética visual nos museus está, com isso, enlaçada com seu contexto.

Assim sendo, quando a imagem em seu mundo, como o é nos museus, narra a substância simbólica (SANTIAGO JUNIOR, 2020: 120), ela o faz desde um lugar atribuído estrategicamente na *montagem* desse cenário relacional, que pode se alterar a qualquer tempo sob qualquer justificativa. É nesse caminho que, instrumento político, mas também de sociabilidade que é, “a exposição é o local de encontro e relacionamento entre o que o museu quer apresentar e como deve apresentar visando um comportamento ativo do público e à sua síntese subjetiva” (CURY, 2005: 42).

Museu é visão e visualidade, como visto acima, mas é também presença e corpo. O museu, independentemente do projeto conceitual aplicado, está lá consolidado como um lugar, como discutido, mas, inegavelmente, imóvel. A instituição moderna foi desenhada para ser visitada, para que os sujeitos vão até ela, ficando paralisada - não no conceito, mas na forma. Ir a um museu e visitar suas exposições é, por isso mesmo, estar em deslocamento em um local em que as coisas estão imóveis, porque inanimadas. O deslocamento humano, por sua vez, se dá pelo corpo e pelas suas condições e, tomando em conta que esta é uma pesquisa que se debruça sobre as relações étnico-raciais, o corpo humano e suas condições é essencial. Inicialmente, cabe ressaltar que o corpo é um - se não o primeiro - potencializador e também limitador das vontades, das aspirações e dos

desejos humanos. A mente, o sistema nervoso, a saúde física, tudo passa pela relação do sujeito com seu corpo e, a partir disso, com a sociedade. E o corpo acaba por ser vetor de produção de conhecimento e de interação. Muitas desigualdades contemporâneas, por exemplo, passam pela presença do sujeito e seu corpo, como o próprio racismo e o capacitismo.

É nesse sentido que o corpo é central na relação sujeito-sociedade-museu. Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da Percepção*, operando uma retomada de potência do corpo como meio de produção de saber, sublinha a presença deste no espaço e no tempo para a realização do fazer-se presente no mundo e em experiências diversas, o que se pode, propõe-se, transpor ao trabalho artístico de Lauriano:

A síntese do tempo assim como a do espaço são sempre para se recomeçar. A experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto, uma "praktognosia" que deve ser reconhecida como original e talvez como originária. Meu corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por "representações", sem subordinar-se a uma "função simbólica" ou "objetivante" (MERLEAU-PONTY, 1999: 195).

Na esteira desse entendimento, David Le Breton também nos auxilia a interpretar o corpo como palco, lugar e agente do indivíduo em suas relações com o contexto do qual participa, o que pode, no caso deste estudo, sublinhar a vivência própria de Jaime Lauriano (suas experiências, sua história, seus estudos, suas relações) como potencializadora e possibilitadora em origem dos ativos culturais que realiza:

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal (LE BRETON, 2007: 7).

O corpo no espaço em comum, acaba por determinar, por ser produto-produtor das relações e das possíveis interações. Um corpo negro, detidamente pensando o recorte racial brasileiro, tem sobre si um marcador de coloração da pele que altera como um mundo que é racista e operado de forma necropolítica (MBEMBE, 2018b) interage com ele. Ainda, qualquer sujeito que vá a um museu está deliberando sobre esse deslocamento: ir a um museu, o que poderia ser

trocado por ir ao mercado ou ao hospital. Tudo depende das negociações e das vontades dos sujeitos envolvidos. Ainda, retomando a ideia de visualidade dos/nos museus, cabe ressaltar que esta é possibilitada tradicionalmente - considerando um tipo ideal saudável de sujeito - pelo corpo, com olhos funcionais, “normais”. O corpo torna-se, infere-se, meio de relação e não apenas de suporte físico de uma personalidade subjetiva. Temas como acessibilidade ou interatividade nos museus perpassam o corpo do visitante, sua presença física, sua relação no exato momento da visita com as coisas imóveis lá apresentadas. Por isso mesmo, além de ver, o museu é lugar de ir, de estar, de se deslocar para ele e nele. E, mais uma vez, o corpo no espaço é fundamentalmente vetor de produção de conhecimento e de negociação na vida em comum.

Na esteira de entender a centralidade do corpo, Eduardo Miranda elabora a ideia de corpo-território, que “é um texto vivo, um texto-corpo que narra as histórias e as experiências que o atravessa” (2020: 25). O corpo-território de Miranda é aquele que aciona e provoca a experiência para muito além da visão, que é o sentido predominante da cultura ocidental. Assim sendo, paladar e audição, por exemplo, tomam o mesmo patamar de importância da visão, auxiliando a estabelecer conexões mais variadas e aprofundadas com o ambiente, com as gentes e com os discursos. Diz o autor:

Exercitar esses sentidos é permitir ao corpo-território viver/existir a partir de sua própria experiência e não se reduzir a viver pela linguagem e experimento do outro. Ou seja, olhar o mundo, exclusivamente, pelas narrativas do outro pode se tornar problemático, já que o nosso corpo-território recai na leitura embaçada e colonial sobre os elementos que compõem as suas espacialidades, em que muito se perde, detalhes são minimizados, particularidades são homogeneizadas. O corpo-território precisa experimentar o mundo com leituras próprias, para sentir a energia vital presente no encontro com o outro, [...]. Comecei a perceber que o olho vê o mundo, mas é o corpo-território que olha o mundo, que sente o outro, que se atravessa das experiências, que rasura as nossas certezas, ferve a nossa imaginação (MIRANDA, 2020: 27).

Sublinhar a experimentação do mundo pelo corpo, mais global que a visão - apesar do seu espaço de privilégio - conduz à possibilidade de operar e acionar saberes e modos de ser e estar no mundo que estão introjetados no sujeito e - por que não dizer? - encarnados nas pessoas. O corpo passa a ser, por isso, caminho de interpretação e potência de transmissão de cargas tão abstratas como a memória (feita de lembrança e esquecimento), a cultura, as hegemonias e as diferenças. E também de sensações e imaginações é feito o mundo e as pessoas

que o constroem. As sensações, infere-se, estão no campo da estética da experimentação, como um antônimo da anestesia. As cargas emocionais humanas perpassam as capacidades também corporais, junto das subjetivas, para que sujeitos ajam no cotidiano e, por exemplo, façam museus.

Sem querer aqui elaborar uma filosofia do corpo no espaço, o que cabe é sublinhar que é pelo corpo - mormente em um recorte racial como o desta pesquisa - que as relações humanas acontecem no espaço museal. Um corpo negro e um corpo branco podem interagir da mesma maneira, hipoteticamente falando, em uma exposição sobre práticas gastronômicas que foque em receitas e sabores, mas certamente se afetarão de maneiras diferentes quando o recorte cultural, sempre acometido pelas marcas sociais dos grupos étnicos, estiver em jogo, como nas exposições aqui estudadas.

E se os objetos imovelmente expostos interagem de diferentes maneiras com os visitantes nos museus, por que não considerar as camadas emocionais dessa relação? Sobre essa potência, diz o museólogo Mário Chagas:

Os objetos museais são também inutensílios; são coisas, trens e trecos que perderam a serventia e a utilidade de origem e passaram a ter uma outra serventia, uma outra servidão até então não prevista. A condição de inutensílio, no entanto, não alija do poema, do objeto e da coleção a possibilidade de despertar **idéias, emoções, sensações e intuições** e muito menos a possibilidade de ser manipulado como um utensílio de narrativas nacionais, comemorativas e celebrativas de determinadas formas de poder. O inutensílio não está despido de significado, ao contrário, está aberto a diferentes significações (CHAGAS, 2011: 31, grifos nossos).

Em acordo com a ideia de *inoperação* de Agamben, com a *montagem* de Didi-Hubermann e com as noções de uma cultura construída enquanto processo e não como rescaldo, as coisas nos museus e a própria instituição museal pode, além de muitas outras coisas, atuar no campo das emoções. Os visitantes são pessoas, dotadas portanto de certa subjetividade com racionalidade e deliberação, mas, ao mesmo tempo, enquanto individualidade, é atravessado por condições emocionais particulares. Uma coisa não se separa das demais para construir a vida pública. Essa noção nos auxilia, inclusive, a pensar que, em acordo com a proposta epistêmica desta pesquisa, “o imaginário social contemporâneo também é habitado por imagens e referências e repertórios não-ocidentais e que acioná-los para estimular o pensamento, a emoção, a sensação e a intuição pode constituir uma ação de relevância” (CHAGAS, 2017: 126, nota 16).

E considerar as camadas emocionais possíveis em um estudo como este não requer necessariamente um mapeamento das reações humanas, mas a consciência de que o resultado da interação sujeito-museu pode ser variado e, às vezes, muito longe do esperado pelo museu moderno: a aceitação e a assimilação sempre positiva do museu e suas exposições nas vidas das pessoas. Pensar na camada emocional nos auxilia a elaborar um teor poético importante no fazer museu enquanto um ator social de criatividade, apesar das pretensões científicas e empíricas dele. E é especialmente na exposição que o contato entre museu e público acontece, que as interações pela racionalidade e pela emotividade se apresentam.

No museu, os objetos racionalmente selecionados, estudados e expostos, recebem, como dito, cargas simbólicas e, ainda, parecem carregar uma subjetividade deles mesmos - dados os processos históricos pelos quais passaram, dos quais são testemunhas, são fontes -, subjetividade esta que se pretende também preservar e difundir. A “poesia das coisas”, comentada por Marília Cury (2005) – articulando ideias já operadas por Sônia Guimarães e Luciano Barbanti (1991) -, está como parte dessa performance institucional que oferta um espaço de conexões e negociações entre sujeitos e materialidades valoradas.

Entre a “poesia das coisas” e as cargas emocionais, subjetivas e racionais dos sujeitos que tomam parte dos/nos museus, os resultados são infinitos e, graças à diversidade das mentes humanas, atualmente pouco mapeável por completo em sentido essencialista. Com isso se quer dizer que além de um resultado de gostos, uma exposição pode afetar uma pessoa com reações de alegria, tristeza, raiva, diversão e outras que na concepção das mostras não entram em uma planilha de projeto. Essas dimensões passam a fazer parte da psicofera das mostras, do deslocamento dos corpos vivos em meio às coisas imóveis e inesperadas, com proposições e negociações de mundo cotidianamente.

Por fim, é essencial considerar o poder de legislar dado aos museus e por eles muito operado, todos os dias. O museu serve-se de outra lacuna, aquela apontada por Jacques Rancière, da falta de um “sociólogo contemporâneo do acontecimento” que nos falta, “não um pesquisador social, mas a figura utópica do próprio saber social: o legislador que põe os nomes em harmonia com seus referentes, o *presente no presente* que une os dois significados” (RANCIÈRE, 2014: 54-55). Na falta da cola que nos esterilizaria da complexa atividade de atribuir

sentidos, o museu institui. Novamente em André Gob e Noémie Drouguet encontramos leitura:

A palavra “instituição” designa tanto “a ação pela qual se estabelece, se institui”, como a coisa instituída. A instituição é o resultado de uma ação voluntária, coletiva e pública, que se inscreve na duração, que apresenta um caráter de permanência. Assim, a existência do museu é decidida por um grupo de homens, uma sociedade [...]. Isso o distingue definitivamente do organismo e o classifica na ordem das instâncias deliberadas e providas de normas baseadas num sistema de valores. Se a instituição é dotada de regras socialmente aceitas que regem seu funcionamento, ela é também muitas vezes encarregada de estabelecer ou de controlar as normas ou as modalidades de existência de um segmento da sociedade (GOB; DROUGUET, 2019: 319).

Mais uma vez em Rancière, aliado às ideias sobre a interação do mundo “das imagens” com o “do real”, é benéfico lembrar que promovendo e distribuindo lugares sociais na chamada “partilha do sensível”, da convivência, “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível” (2009: 59). Com os arranjos expositivos, com suas psicoferas propostas, o museu opera sua prática de legislação sobre a assincronia entre palavras e coisas, significados e significantes.

2.4. IDENTIDADES ENTRE GRUPOS E INDIVÍDUOS

O tema da identidade é central para a prática do patrimônio em sentido amplo. É para as atividades de identificação, pretensa forja de pertencimentos, consolidação de uma imagem de um Estado ou um grupo em relação à diferença com os demais que o patrimônio em si foi institucionalizado. A França, naquele momento pós-Revolução, estava, por assim dizer, dando rosto, cor, espaço e identidade a si mesma a partir das coleções de caráter público e da estatização dos bens culturais antes privados à monarquia. Para compreender algumas ações nesse campo, faremos um retrospecto por três teorias acerca das identidades, que, cada qual a sua maneira, parecem ainda estar em articulação no campo patrimonial.

O primeiro modelo - e a numeração aqui realizada não quer inferir que o subsequente substituiu completamente o anterior - é aquele que bebe largamente da fonte moderna. O indivíduo universal, que ganhou forma jurídica especialmente após a Revolução Francesa, estaria proto-moldado sob a ideia de um ser sem rosto, sem nome, sem corpo sobre o qual cargas genéricas e - não à toa - universais

seriam atribuídas. Essas cargas podem ser tomadas em exemplos como o código de leis, uma religião oficial, a participação de um grupo nacional, uma língua oficializada, entre outros que, de alguma maneira, serviam e ainda servem para margear o possível e o interdito da vida prática. Na tentativa de promover alguma coesão a um grupo muito, muito diverso (a saber, as pessoas em suas vidas empíricas, as pessoas de carne e osso), o Estado moderno elabora a ideia de nação.

A nação, além de um conjunto de referentes comuns, como as citadas anteriormente, seria a corporificação, a materialização da imagem identitária criada. No caso moderno, uma França recém-republicana, com a língua francesa privilegiada em detrimento de outras, como o bretão, um regime democrático de representação política e uma ampliação nas possibilidades de participação social precisava, pela sua aurora, dar corpo e, sobretudo, convencer as pessoas. O território, as regras, os lugares e os objetos foram peças centrais neste trabalho.

Muito além de um discurso político, o Estado passa a operar diretamente nas diretrizes do campo cultural que, como vimos anteriormente, de tão abstrato e simbólico que é, pode ser moldado à mercê das ocasiões. É nesse sentido que Benedict Anderson (2008) comenta que a invenção de uma comunidade nacional passa irrestritamente pelo teor cultural: simbólico, operador de subjetividades e um potente articulador das “categorias sociais disponíveis” (SCOTT, 1999: 18). O “Estado cultural”, do qual nos fala Fumaroli, é que trata de tentar colar as idiossincrasias de grupos sociais e mesmo de indivíduos em uma ideia de nação.

Manuel Castells também atribui ao campo da cultura e da sua gestão a potência de inferir sobre as identidades, ao defini-las como um “processo pelo qual um ator social se reconhece e constrói significado principalmente com base em determinado atributo cultural ou conjunto de atributos, a ponto de excluir uma referência mais ampla a outras estruturas sociais” (1999: 57-58).

Nessa esteira, os “enquadramentos da memória”, as “políticas de memória” e a institucionalização dos patrimônios cumprem a ideia de pontos referenciais para a nação (qualquer que seja a prática empírica atribuída por discursos de ideologias variadas). O patrimônio em sentido amplo foi, por isso, forjado como um instrumento político que faz menção a uma discursividade sobre um real partilhado entre diferentes pessoas, tentando ser exatamente um dos pontos de clivagem entre as diferenças que compõem a nação. O patrimônio foi “dissimulado sob o idealismo

que o vê como expressão do gênio criador coletivo, [com] o humanismo que lhe atribui a missão de reconciliar as divisões “em um plano superior”, [com] os ritos que o protegem em recintos sagrados” (CANCLINI, 2019: 193).

E o uso dos itens patrimoniais, enquanto importantes nesse processo, se dá exatamente pela prática e pelo entendimento de que “indivíduos e sociedades não podem preservar e desenvolver sua identidade senão pela duração e pela memória” (CHOAY, 2017: 112). Era necessário um lastro no passado em que se firmava para buscar o novo futuro, já revolucionado na França, mesmo que esse lastro seja inventado para um grupo social também fantásticamente construído. Um novo sentido semântico passa a ser atribuído às coisas antes monarquistas e, agora, republicanas.

A pretensão histórica, como se observa, estava em congelar o tempo e o espaço de uma identidade que se queria fazer ancorar na sociabilidade mais amiadada do cotidiano, buscando alguma imanência da coisa, como comenta Jean Carlos Moreno:

Nas percepções *essencialistas* as identidades aparecem como realidades perenes, estáveis, definitivas, homogêneas e inatas. Um processo de *categorização social*, presente nas práticas discursivas, simplifica as diferenças e tende a dirimir as contradições, construindo representações de identidades imanentes. Embora no nível das representações a identidade tenha sempre que estar ligada a uma continuidade no tempo, nos discursos essencialistas esse tempo é congelado, mitificado, e as especificidades culturais tornam-se um fato social, pouco suscetível a mudanças (MORENO, 2014: 9).

Esse modelo “de cima para baixo”, principalmente desde o poder do Estado sobre as vidas empíricas, interfere nas possibilidades de ser e estar no mundo. A visualidade, o passado e o país como um todo ficam desenhados como uma categoria superior como o “povo francês”, o “povo brasileiro”, promovendo o que Sérgio Paulo Rouanet chamou de “igualitarismo abstrato” (ROUANET, 2009: 18).

Para falar em nome do todo em um sentido essencial, o patrimônio, o museu e as coisas que ele agrega a si a às narrativas que ele produz, operam em favor, nesse caso, a categoria de povo, que possui, segundo Agamben (2017), uma ambivalência inerente. Paradoxalmente, *Povo* é a categoria política totalizada, sobre a qual um museu fala em nome dos e sobre, enquanto *povo* está no sentido daqueles desassistidos, inferiorizados e sem estruturas sociais suficientes ou precárias. Articula-se aqui o sentido da fratura demonstrada por Agamben ao museu, colocando a categoria cindida como mote e como operadora, ao mesmo

tempo, da entidade e, com isso, das imagens, porque é dele/deles/do todo que saem as narrativas e as coisas capturadas e glorificadas ao passo em que é para ele/eles/o todo que o trabalho se faz.

É o *Povo* – e às vezes também do *povo*, com os esforços multinarrativos propostos a partir da segunda metade do século XX – que usa e depois inopera e ainda depois atribui novas funções e valores às coisas do mundo, como os álbuns fotográficos. Quando se dá no espaço do museu, como no todo do patrimônio em sentido amplo, “ao patrimônio corresponde uma materialidade visual junto a narratividades disponíveis no espaço público [...] ou em instituições” (SANTIAGO JUNIOR, 2020: 120). A cultura material do *Povo* se torna visual no museu, consolidando uma identidade para um país, um estado ou um município.

Enquanto uma coesão social é necessária nesse modelo identitário típico da modernidade, o patrimônio “é um dos cenários fundamentais para a produção do valor, da identidade e da distinção dos setores hegemônicos modernos [...]” (CANCLINI, 2019: 193-194). E dessa prática surgem - se não de modo originário, de modo reforçado - modelos identitários essencialistas e pouco flexíveis. “Homem”, “mulher”, “camponês”, “cidadão”, “francês”, apesar de serem categorias de pensamento e de discurso, acabam por ser moldados com profundas raízes patriarcais, cristãs e conservadoras. “Se o discurso não cria, ele, ao menos, organiza a diferença, produzindo identidades que se consolidam em processos sociais e se expressam por meio de ações simbólicas, textos e contextos” (MORENO, 2014: 8). As idiosincrasias, nesse caso, são suprimidas em favor da nação. A violência do Estado moderno sobre seus próprios cidadãos e sobre os estrangeiros em suas terras além-mar foram o modo de tentar consolidar unidade.

Mas não somente esse modelo essencialista de identidade foi experimentado na experiência social e política humana. Já no século XX, ganham força movimentos políticos e de pensamento que reconhecem o que hoje taxamos quase que genericamente como “diversidade cultural”. A esse modelo, Rouanet chamou “diferencialista” (2009: 19), explicando que posição contrailuminista que é, se opunha ao universalismo de qualquer tipo.

Duas ideias multiculturais alimentaram as ideias contra o universalismo, e “as duas correntes enfatizam a importância da pertença cultural e a necessidade de que o Estado busque preservar e estimular os vínculos entre os indivíduos e seus

grupos culturais” (COSTA, 2009: 38). A primeira dessas ideias teria sido empreendida pelo multiculturalismo comunitarista, que via no pertencimento natural (de nascimento) a um grupo sociocultural e na participação a ele pelas dinâmicas cotidianas a definição da diferença para com outros grupos. As pessoas, nesse caso, se descobririam parte de um grupo e buscariam sua apreensão e manutenção. No segundo modelo, o multiculturalismo liberal, as diferenças culturais estão dispostas da mesma maneira no mundo e cabe aos sujeitos, de posse da liberdade como valor central, decidir quando e como participar de cada grupo sociocultural. Ao invés de se perceber parte de um coletivo, o indivíduo se alinharia àquele com o qual suas preferências pessoais melhor coadunassem (COSTA, 2009: 38-39).

O multiculturalismo é uma prática perceptível no campo cultural brasileiro, principalmente sob a chave da “diversidade cultural”. Em uma tentativa de “incluir” quem não se sentia privilegiado pelas políticas de cultura e de identidade, o Estado promoveu reformas de grande vulto, como aquela entre 2003 e 2009, que transformou o Ministério da Cultura de um operador da identidade essencialista, por assim dizer, em uma plataforma pública de dignificação das diferenças (CALABRE, 2014), desde que respeitados os acordos coletivos, como as leis e as regulamentações da área.

Ainda, desde a proposição de uma política patrimonial no Brasil, que culminou em uma ação do Estado muito centralizada durante o Estado Novo, portanto, afeita ao modelo eurocentrado, havia uma ideia de privilégios à diferença cultural, como constava no anteprojeto do então SPHAN, escrito por Mário de Andrade. Culturas populares e ameríndias eram categorias levantadas pelo literato que o ditador Vargas decidiu suprimir quando da execução do Decreto-Lei Nº 25/37 (ANDRADE, 2002 [1936]). Portanto:

O multiculturalismo é a valorização da diversidade cultural que busca eliminar preconceitos e estereótipos construídos historicamente, procurando formar uma sociedade alicerçada no respeito e dignidade do outro com suas diferenças. Portanto, é preciso pensar nas diferenças dentro de suas “diferenças”, e o multiculturalismo abre espaço para refletir a complexidade e as divergências classificatórias da atualidade (BAVARESCO; TACCA, 2016: 61).

Nesse caso também é imperioso ter em conta que há, ainda, alguma forma de essencialização das identidades culturais. Mesmo se fugirmos de uma ideia

muito ampla como “ser brasileiro” ou “identidade brasileira” e passarmos às identidades, por exemplo, indígena do Norte, gaúcha, carioca, caiçara estar-se-á em busca de uma forma de simplificação e de cristalização da matéria simbólica da cultura em sentido antropológico. A diferença entre uma prática identitária essencialista e outra mais diversa parece estar na potência política de reconhecer como dignas e possíveis um número maior de “categorias sociais”. Entretanto, desde a ideia de uma prática de identificação e identidades, as duas formas apontam para uma essencialização, em maior ou menor grau.

Na esteira do entendimento de uma diversidade cultural, cabe, no contemporâneo, pô-las em relação. Com isso se quer dizer que reconhecer a diversidade inegável não basta, mas que é essencial pensar nessas diferenças em ação concomitante em um mesmo tempo. Para tanto, é ideal perceber a cultura como um processo de forja social que se retroalimenta das dinâmicas coletivas e não somente como o produto dessas próprias trocas. Isso nos conduz a pensar a cultura como dinâmica ativa, não como aquilo que sobra da ação humana no tempo e no espaço. Nesse sentido, as palavras de Terezinha de Jesus Maher nos ajudam a perceber esse caráter ativo da cultura:

A cultura é um sistema compartilhado de valores, de representações de ação: é a cultura que orienta a forma como vemos e damos inteligibilidade às coisas que nos cercam; e é ela que orienta a forma como agimos diante do mundo e dos acontecimentos (MAHER, 2007: 261).

Também em Edgar Montiel podemos notar como a cultura é escolha operada em favor de horizontes de expectativas administrados - ressalta-se - por relações desiguais de poder sobre uma ampla diversidade, como comentado pelo multiculturalismo:

A cultura é uma elaboração comunitária mediante a qual os indivíduos se reconhecem, se auto-representa e assimilam significações comuns ao mundo que os rodeia. Tradicionalmente a produção social da cultura tem suas fontes em âmbitos históricos ou espaciais, marcadas pela presença de povos ou etnias, uma história política ou de crenças religiosas compartilhadas. Desde o século XVIII, com os grandes movimentos de conformação do Estado- Nação que se expandiram pelo mundo, a cultura adquiriu um papel “de cimento constitutivo” tendente a homogeneizar os traços de cada população, constituindo, assim, um recurso fundamental do Estado para lograr a coesão da Nação. Pretendia-se compartilhar um mesmo padrão cultural e implantar uma “língua nacional” (MONTIEL, 2003: 18).

Nesse cenário de uma cultura ativamente acionada, como fica o tema da interculturalidade, que avança na ideia da diversidade cultural? De saída, a questão

intercultural é a de percebermos que os desiguais, os sujeitos da diferença identitária cultural - que é inescapável -, estão em relação permanentemente. “[...] para pensar a interculturalidade, temos que sair da lógica do Um e nos situar na lógica multívoca, a qual pressupõe multiplicidade e devir, e dentro da qual não podem ser feitas totalizações”, ressalta Lisette Weissmann (2018: 26). É nesse sentido que a relação social está imbricada na forja identitária e que a diferença cultural é como uma regra para o contato em sociedade. Sendo o museu um espaço de promoção de contatos, não escapa a ele a lógica intercultural, nesse caso.

Néstor Canclini, inclusive, comenta que esse entendimento avança a ideia da produção cultural em relação à vida em coletivo, dizendo que “[...] a passagem que estamos registrando é de identidades culturais mais ou menos autocontidas a processos de interação, confrontação e negociação entre sistemas culturais diversos” (CANCLINI, 2004: 40). A negociação da vida social é que toma lugar de destaque em detrimento de um entendimento romântico de uma cultura enquanto resíduo.

Sendo a cultura uma manifestação ativamente construída em um campo complexo de diferenças, em especial, nesse caso, em um museu público que deve se debruçar sobre os temas mais diversos e totalizadores, na prática intercultural, infere-se, deve-se buscar uma relação social cada vez mais qualificada e melhorada, buscando lutar contra desigualdades sociais nocivas às vidas precarizadas ao mesmo tempo em que se ressalta a diferença não necessariamente como virtude ou peso, mas como simplesmente existente. Com este fim, animar um diálogo intercultural não deve resultar em enfrentamento violento - como se viu na colonização no Brasil - nem serem reduzidos aos seus símbolos ou a algum estereótipo os complexos sistemas culturais. É preciso, por isso, que o campo cultural e seus instrumentos, como os museus, ajam no sentido prático e substancial do enfrentamento às violências contextuais, por exemplo, ou acerca da promoção da justiça social. É por isso que, em leitura intercultural nessa pesquisa ou na ação intercultural em museus, a questão está, sobretudo, em “propiciar uma interação entre pertencimento e diferença, passado e presente, inclusão e exclusão e controle e resistência, pois nestes encontros entre pessoas e culturas, as assimetrias sociais, econômicas e políticas não desaparecem” (NASCIMENTO, 2014: 6).

Por fim, no campo das identidades, cabe apontar a ideia da identidade relacional. Esse conceito serve-se, na esteira do multiculturalismo e da

interculturalidade, das descentralizações oferecidas pelo século XX, que apontam falhas, rupturas e falências no projeto moderno. Exatamente por isso, por vezes essa ideia é apresentada como pós-estruturalista ou pós-moderna, tendo em vista que essas concepções de pensamento creem em uma “impossibilidade de [...] envolvidos com a cultura continuarem acreditando no projeto unificador e universalizante da modernidade” (FEATHERSTONE, 1996: 2).

Desacreditando de modelos identitários anteriores à ação do indivíduo ou do grupo na vida pública, se entende que se executa cotidianamente um esforço representativo e performático para se afirmar, reafirmar ou alterar uma identidade, suas ações e seus posicionamentos no jogo político, jogo este concretizado pelas constantes negociações simbólicas realizadas entre os indivíduos. Portanto, “as identidades modernas” detentoras de essencialidade primeira que antecede a ação “estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2019: 9), e uma vez sem forma pré-definida a identidade é entendida como fruto da relação contextual de um sujeito individual ou coletivo para com o meio social no qual está inserido “o que lhe dá um caráter relativo, dinâmico e que evolui no interior das trocas sociais, construção e reconstrução, processo de reelaboração permanente, resultado de constante negociação entre nós e os outros” (MEDEIROS, 2008: 33). O sujeito é assim “composto não de uma única, [mas] de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” sendo que “o próprio processo de identificação [...] tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2019: 11). Então, em um vasto campo de diferentes (auto)afirmações, os contatos entre diferenças “seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente” e não devem ser entendidos sem profundidade como se fossem meras consequências de traços dados pelo passado que formam modos fixos no presente (BHABHA, 2013: 21) porque a relativa e contextual simetria ou dissonância também infere nos modos de relação e narrativa.

Essa noção dinâmica da identidade permite uma historicização crítica das construções narrativas e seus pertencimentos a cada contexto único, das quais são produto e produtoras. Ou seja, nessa percepção mais recente, o caráter político - dentro e fora do âmbito institucional - das práticas identitárias é ressaltado. No caso dos museus, o cenário que mais importa a esta pesquisa, como vimos, são instituições que instituem, inclusive limitações e potências às vidas empíricas quando legitimam umas práticas e não outras. E está nas opções cotidianas e que

podem parecer demasiadamente desimportantes que mora a política da inserção dos museus no meio social.

A dimensão política de um projeto museal reside em suas opções de base. Conforme a finalidade que seus idealizadores lhe atribuem, conforme sua decisão de abrir para este ou aquele público, mais amplo ou mais restrito, mais instruído ou mais desfavorecido, conforme sua opção por uma abordagem museográfica espetacular, erudita, científica etc., os responsáveis pelo projeto museal fazem opções políticas, conscientemente ou não, com toda a liberdade ou de acordo com diretrizes recebidas. A determinação das próprias temáticas recobre opções políticas, mesmo quando são as coleções que orientam essas opções (GOB; DROUGUET, 2019: 97).

Mas, mesmo com essa liberdade muito ampla e com a legitimidade, como vimos anteriormente, poderiam os museus legislar, ao bel prazer dos seus gestores, sobre os temas que lhe são atribuídos, como, por exemplo, as identidades culturais no processo histórico? Um museu de história está autorizado a atuar sobre a história, sobre o passado do contexto em que se insere. Tanto pela instituição da própria instituição enquanto coisa, quanto pela atuação, por exemplo, de um corpo técnico e, por isso, capacitado para tal. E não só o museu está legitimado, mas espera-se que ele o faça. Está em um museu de história boa parte dos recursos que as sociedades de cultura ocidental/ocidentalizada, moderna, republicana têm para elaborar sobre o passado – isso, claro, ignorando os entraves colocados pela caquistocracia que nos alcança comumente no contemporâneo, que não nos é tema.

O museu pode fazer – e é desejável que o faça – a gestão das identidades. Por diferentes processos, nossa organização social legou à instituição a função de elaborar plasticamente uma memória social, quase que imitando a capacidade biológica humana, mas com a necessidade de re-inventar todos os dias os termos do comum. Percebida a “possibilidade esperada” dos museus, cabe a questão dos motivos. Por que fazer? Não só como fazer, mas com qual sentido, com quais objetivos – se existem? Então, postula-se uma segunda provocação, usando das perguntas feitas por Mary Midgley elaboradas para pensar as práticas do pensamento reducionista (que, no mais das vezes, é também o que fazem os museus):

[...] naturalmente perguntamo-nos: o que significa entender o funcionamento do pensamento humano, ou da cultura humana? Que tipo de entendimento necessitamos aqui? É o tipo de entendimento que poderia ser alcançado atomizando o pensamento, analisando-o em suas partículas irreduzíveis e depois reconectando-as? Ou, em vez disso, é o tipo de entendimento a que normalmente nos referimos quando falamos em

compreender uma atitude, uma sugestão, uma diretriz ou uma palavra, colocando-a em um contexto que a torne inteligível – fornecendo um *background* adequado e penetrando no que ela significa para aqueles que o detêm? (2014: 127-128).

Aqui, fica-se com a opção da autora: há um tanto de cada possibilidade quando reduzimos a uma coleção, uma mostra, um recorte todo o processo histórico de um território e das gentes que com ele se relacionaram e se relacionam. Os termos do comum estão em negociação. E, aqui, dois pontos parecem centrais: o primeiro é o fato de que sobre o passado nada está eternamente decidido, a memória e a construção de um discurso sobre a história são campos de disputa constante; e, o segundo ponto, é o de que os museus em geral estão esperançosamente obrigados a manejarem cargas tão simbólicas e tão abstratas que é árdua a atribuição de sentidos.

A identidade, assim como cultura de modo antropológico, o trabalho da cultura de maneira estrita, o passado e a história são símbolos que articulamos como referentes comuns e que aos museus cabe uma obrigação de participar dessa negociação e, ao mesmo tempo, está neles uma potência gigante de, quando atuam, serem aceitos porque “legitimados”, porque “*lugares de memória*”, porque, em outros termos, estão reconhecidos como instituições que legislam sobre o assunto. Mas saber que a operação é política, complexa e cotidiana nos imbui de uma criticidade que nos afasta da inocência e do maravilhamento com o *belo* postulado enquanto tal. Ou, como disse Susan Sontag quando elaborou sobre a arte, a interpretação ou a defesa da própria arte – ou, aqui, da cultura de modo amplo, como a prática dos museus – carece de atenção ao seu tempo:

Ninguém jamais conseguirá reencontrar aquela inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava justificar a si mesma, quando não se perguntava o que uma obra de arte dizia porque se sabia (ou se pensava saber) o que ela fazia. A partir de agora e enquanto existir a consciência, estamos presos à tarefa de defender a arte. Podemos apenas objetar contra tal ou tal meio de defesa. Na verdade, temos a obrigação de derrubar qualquer meio de defesa e justificação da arte que se torne especialmente obtuso, opressivo ou insensível às necessidades e práticas contemporâneas (SONTAG, 2020: 17).

Com isso em mente, retoma-se que os valores que instituem poderes de legislar sobre a cultura aos museus são baseados em um sistema social. Os sistemas de organização e práticas sociais são sempre relacionais, contextuais, de íntima relação entre público-instituição, por exemplo, mesmo que mais comumente os museus não sejam atores sociais com holofotes sobre eles. Mas, exatamente

pelo vínculo com a sua sociedade, cada vez mais notado como um liame importante, o museu, esse templo de cultura do mundo moderno, está *sobre o fio*. E a ideia de estar se equilibrando em um quase vazio está aqui vinculada àquela proposta por Georges Didi-Huberman quando pensa a arte. Na ideia proposta pelo autor, “uma obra só seria *soberana* na medida em que se mostrasse *vã*, ou seja – longe de toda ‘ vaidade’ mundana, é claro – *inútil* em relação às estratégias de poder e *inestimável* em relação às economias mercantes” (2019: 27). Mas, que *soberania* tamanha seria essa? O mesmo autor questiona a possibilidade dizendo: “Não é evidente que a *potência* da arte se confronta constantemente com o poder das instituições – religiosas, políticas, jurídicas, culturais e mesmo militares – que a cercam e lhe permitem (mas até que ponto?) existir, trabalhar?” (DIDI-HUBERMAN, 2019: 26).

E, seguindo nessa esteira, sim, é claramente evidente – com o perdão do pleonasma. A obra, no caso de Didi-Huberman, e o museu (também enquanto obra operada por pessoas) estão, sim, constantemente equilibrando-se – ou sendo equilibradas, porque inanimados – *sobre o fio*. E isso se dá em variadas ações. Em um museu, fica-se entre a promessa de que o patrimônio nele guardado e exposto será preservado *ad aeternum* e transmitido às próximas gerações (DAVALLON, 2012), como mandam as práticas patrimoniais, e a incontornável condição da constituição física das coisas e do princípio da entropia, pelo qual tudo se deteriorará e será consumido em algum momento, apesar de qualquer esforço (BRADLEY, 2001).

Outro *fio* para o constante equilíbrio é exatamente o que balança entre alguma soberania de fato instituída ao museu para que trabalhe sobre algo, como sobre o passado e a história, e as ressonâncias e os pertencimentos da sociedade que o cerca. Como exemplo, é possível considerar um corpo técnico amplamente progressista do ponto de vista social e político, afeito aos direitos dos grupos LGBTQIA+, que podem propor pesquisas e exposições que valorizem as práticas culturais das pessoas envolvidas nessas dinâmicas, mas que está no seio de uma sociedade majoritariamente afeita aos valores cristãos e à moral conservadora.

Há aí duas marcas latentes: a primeira é o fato de que o museu deve estar em contato com o público que o cerca e o dá sentido; o segundo é, o também fato, que no caso massivo dos museus, que são públicos, é o dinheiro do imposto pago compulsoriamente pelo contribuinte que financia as atividades da instituição.

Obviamente, perceber isso não é uma defesa neoliberal pela autossustentação financeira dos museus nem uma complacência com um conservadorismo moral que retroalimenta sistemas sociais racistas, patriarcais, classistas etc. Mas é, ainda, notar algo da seara da política pública simples: um sistema perene de expectativa, financiamento, ação, avaliação (e reação, quando há). É perceber a agenda pública.

A *soberania*, por isso, é pretensa, ensejada, ensaiada todos os dias, mas certamente não é garantida. Uma *soberania* “de fato soberana”, seguindo as ideias de Didi-Huberman, corre o risco de, de fato, cair no abismo por não estar equilibrando-se *sobre o fio*, por ignorar as tensões relacionais, por perder algum lastro social. E no contemporâneo, se há algo gritante são as tensões postas sobre aquele que se equilibra *sobre o fio* – que aqui é o museu. A percepção das violências históricas, da retroalimentação de um sistema civilizadamente selvagem que se alimenta de vidas, da desigualdade é um ataque aos corpos todos os dias. Por causa desse próprio modo do contemporâneo, para alguns o ataque é uma brisa no rosto ao abrir uma ampla janela de um apartamento de frente para um parque enorme; para outros, são oitenta tiros das Forças Armadas sem qualquer motivação racional. A desigualdade, nesse caso, é em si uma pedra no caminho que se contornada, rola sobre quem passa por ela, como uma Esfinge e suas charadas.

Retomando Susan Sontag, não é possível inocência ao ser alguém que equilibra uma casa centenária, sede de um museu histórico enraizadamente elitista enquanto casas queimam. Algumas sabidamente queimam há séculos, como as senzalas, depois os quilombos e hoje as periferias das metrópoles, com seus habitantes muitas vezes gritando com raiva e pedidos de socorro, e mesmo assim os museus recebem turmas de crianças de sete, oito, dez, quinze anos e ensinam o que, como e por que cada fragmento ali privilegiado deve ser entendido como importante “para todos”. Retomando Mary Midgley, para que esse reducionismo? Qual a função de querer, assim, concretizar racionalmente a abstração por excelência: a cultura?

Mesmo sem resposta minimamente objetiva, há o manejo das identidades nos museus, e disso não se escapa. E assim como os museus, as identidades, dentro e fora deles, não vivem à revelia do meio social. “As identidades são sempre construção, mas não necessariamente invenção no sentido de um ato de poder deliberado, conscientemente imposto e assimilado integralmente” (MORENO, 2014:

9). Inescapavelmente há uma dinâmica de sociedade para se operarem as identidades. Sem um outro ser humano, uma pessoa não precisaria se diferenciar, se apresentar. Como apontou Jean-Luc Nancy, “o individualismo é um atomismo inconsequente que esquece que a questão do átomo é aquela de um mundo” (NANCY, 2016: 30). É pelas coexistências que a identidade ganha forma e necessidade.

O mesmo autor nos provoca a pensar que a realização de um grupo em sentido coletivo não se dá, na prática, pela produção do que chamamos de “comunidades” no sentido quase natural, quase orgânico. Em resumo, a explicação caminha por dois caminhos: 1. porque qualquer grupo, qualquer organização em sentido coletivo opera ou é operada por formas de poder, portanto, por formas de organização social em algum grau; assim sendo, conseguimos organizar sociedades por meio do poder, e não as romantizadas “comunidades” indígenas, quilombolas, LGBTQIA+ ou outras; e 2. porque cada pessoa é um ser singular, irrepitível e juntas as pessoas produzem o *ser em comum*, que é um conviver incontornável no qual essas singularidades irrepitíveis se dão a ver em sociedade quando comparecem, se expõe/são expostas, apresentadas, ofertadas (NANCY, 2016).

A questão está, para Nancy, na inviabilidade da comunidade enquanto uma pertença imutável e partilhada no íntimo singular de cada pessoa. A coisa pública, o *ser em comum*, está em sociedade, mediado por coisas como o poder, as representações e a comunicação. E é na comunicação que acontece nos limites sempre presentes (NANCY, 2016: 111) - limites da individualidade em contato com outras individualidades - que formas de negociação são forjadas. A “escritura”, nos termos do autor, ou as formas de produzir, pensar e representar o mundo “do real” para ele mesmo é o que resta como forma comunicativa dessa pretensão de comunidade, mas sem comunidade, porque sociedade.

Mas o que é exposto na obra, ou pelas obras, começa e termina infinitamente aquém e além da obra – aquém e a além da concentração operatória da obra: lá onde aqueles que até aqui chamamos de homens, deuses e animais, são eles *mesmos expostos* uns aos outros por essa exposição que está no seio da obra, que nos dá a obra e que, ao mesmo tempo, dissolve sua concentração e pela qual a obra é ofertada à comunicação infinita da comunidade (NANCY, 2016: 119).

Com base no exposto, infere-se, realizar as identidades cotidianamente não é uma prática nem tão liberal, mas também não o é completamente acorrentada a

referentes comuns. Por certo, há limitações relacionais, contextuais, que podem levar a autocensura em alguns casos, mas o mundo da informatização, da tecnologia eletrônica e da comunicação literalmente na palma da mão oportuniza contato com práticas identitárias e culturais diversas das encontradas nos territórios de nascimento e convívio mais imediato de todas as pessoas. Nessa balança complexa e tênue, os museus continuam operando uma identidade em sentido muito amplo, muito abstrato, tentando objetivar o que um território e todas as suas gentes poderiam ter em comum, e criando partes desse comum, dessa partilha do sensível todos os dias.

2.5. RAÇA E RACISMO EM UM MUNDO DE VIOLÊNCIAS

Para esta pesquisa, o tema da raça é incontornável. Não só porque o recorte temático se dá sobre esse marcador social da diferença, mas também porque está nas operações políticas e culturais da racialização e do racismo as raízes profundas de grande parte dos problemas de desigualdade e violência na história do Brasil. E ter dedicado uma parte deste primeiro capítulo para o tema ao invés de alinhá-lo diretamente com cada uma das abordagens teóricas apresentadas anteriormente não tem a intenção de segregar em sentido hegemônico, mas, isto sim, de pontuar com atenção e importância mais objetiva o assunto, jogando luz sobre a raça, a racialização e o racismo como tecnologias políticas históricas que se fundem com a memória, o patrimônio, os museus etc.

Ao mesmo tempo em que esse trecho é dedicado ao tema da racialização dos corpos e mentes no Brasil, ele poderia ser resumido na simples afirmação concordante com a ideia de que realizamos cotidianamente o *racismo estrutural* que, diga-se, é termo e ideia plenamente assumida nesta pesquisa. Mas, mesmo com uma afeição quase que de olhos fechados à ideia, cabe, por óbvio, destrinchar temas que historicamente alimentaram o racismo e que o ajudam a sobreviver às intempéries históricas. Para fazer essa leitura mais atenta, voltamos às perspectivas do pensamento decolonial, da filosofia africana e de produções intelectuais brasileiras que se dedicam a sublinhar os problemas trazidos pelo racismo até o século XXI.

Por início, é útil considerar que, como vimos, o projeto moderno que funda o Estado republicano, o sujeito universal, a nação, os patrimônios, os museus e uma forma cultural de tratar a memória em sentido coletivo, também serve de laboratório para atualizar bases segregacionistas que tinham a cor da pele e a origem territorial como argumento. Ao lado do governo de todas as formas de trabalho e da organização sistemática de um mercado de capitais, aponta Aníbal Quijano, a racialização aplicada sobre os povos originários latinoamericanos ajudou e muito no refinamento do racismo, promovendo:

a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na idéia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa idéia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder (2005: 117).

Com essa ideia, podemos trilhar por um caminho que toma a diferenciação dos grupos sociais, políticos e culturais não como consequência do contato expansionista pelo qual os europeus eram empreendedores e conquistadores, mas como regra operativa. Mas antes de aprofundar o tema no contexto latinoamericano e, depois, brasileiro, cabe sublinhar que, de acordo com os estudos do historiador Francisco Bethencourt, a formulação das diferenças pela raça se deram muito antes da prática do racismo colonialista, porque, no contexto europeu, laços sanguíneos, ascendências e a pureza do sangue de uns em detrimento de outros já apontavam na Idade Média modos de diferenciação hierarquizada (2018: 24). A ideia da hierarquia social se alia, depois, ao tom da pele, às características biofísicas e outras para formar o racismo moderno.

O preconceito contra pessoas negras, segundo o mesmo autor, era matéria já do mundo Clássico, quando os “queimados pelo sol” eram tratados diferentemente dos de pele branca em Roma (2018: 39), apesar de não haver provas de uma segregação sistemática como o é o racismo. A dominação muçulmana da Península Ibérica e os esforços para a chamada Reconquista também podem ter alimentado o imaginário europeu em desfavor às pessoas negras porque “já se contrastavam os africanos negros com o resto da humanidade, classificando-os como selvagens, supostamente indolentes e possuidores de uma inteligência inferior”; enquanto “na Idade Média, mouro significava não só um

muçulmano, mas também uma pessoa de características físicas africanas, com pele e cabelo escuros” (2018: 43).

É na esteira desses acontecimentos e do fortalecimento nuclearizado da Europa que, com as Cruzadas contra territórios do Oriente Médio, o projeto colonial compreendido na Modernidade teria sido testado:

O governo de uma minoria étnica, a criação de identidades locais [...], a constante interação com as populações nativas, entre elas a maioria muçulmana, magistralmente registrada por Usama Ibn Munqidh, e a manutenção de elos com a Europa definiram um modelo colonial que viria a ser replicado no futuro (BETHENCOURT, 2018: 64).

Esse modelo colonial, dentre outras argumentações, valia-se de uma selvageria irrestrita e da “falta de governo” (ao menos nos moldes europeus) nos territórios americano e africano para desumanizar e inferiorizar. Buscando certa primazia de uma *ferida colonial* pela raça, Quijano argumenta que a Modernidade - sempre parceira da colonialidade - instaurou na América essa forma atualizada de racismo, produzindo discursos e instituições variadas na tentativa de sustentar a “superioridade branca”. Diz o autor que:

Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas idéias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (2005: 118).

Ao empreender um contato com as demais populações, o mundo europeu usou, então, a racialização como lente básica para as suas viagens (como já vinha fazendo com o Norte africano e com o mundo árabe). De saída, nesse caso, não se torna minimamente oportuno ler o contato europeu para com nativos brasileiros ou das nações africanas como um encontro, mas, isto sim, como um embate de violência e dominação. Desde o continente americano, o racismo estava, por isso mesmo, inserido nesse contato desde o dia zero, porque no primeiro dia de

desembarque, de “descobrimento”, a lente racializadora estava imposta, articulando determinismos - como o biológico e o geográfico (LARAIA, 1986).

Assim sendo, o sistema-mundo, como elaborou Immanuel Wallerstein (2006), de contato e transformação da lógica mercantil do capital em uma relação de interdependência internacional, seria também moderno e colonial, como os filósofos do pensamento decolonial propuseram, tendo cunhado, os três pensadores (Wallerstein, Enrique Dussel e Walter Mignolo) a ideia de um “sistema-mundo moderno-colonial” (RESENDE; NASCIMENTO, 2018). A *ferida colonial*, nesse caso, marca a forja moderna eurocentrada da América Latina.

Para além da lente racial já usada pelos europeus quando da chegada para a dominação nos territórios além mar, infere-se, também é essencial a percepção de que era praxe na organização política europeia o uso da coerção, do poder de polícia, de uma violência prática desde os poderes centrais (CLASTRES, 2017), quer fosse de uma monarquia ou de um Estado republicano. A violência estava para a gestão da coisa pública como o racismo estava para o contato com o estrangeiro, concomitantemente. Portanto, para além da racialização dos corpos, a violação do corpo e da vida também foi instrumento de dominação. O racismo, enquanto produto desse processo, instaura-se como uma tecnologia mental, política e cultural que diferencia pessoas ao mesmo tempo em que seus realizadores - brancos, europeus - colocam-se, à época, como hierarquicamente melhores e superiores, na expectativa de executar um corporativismo branco, por assim dizer.

O racismo atribui um único conjunto de traços físicos e/ou mentais reais ou imaginários a grupos étnicos específicos, com base na crença de que essas características são transmitidas de geração para geração. Os grupos étnicos são considerados inferiores ou divergentes da norma representada pelo grupo de referência, justificando assim a discriminação ou a segregação. O racismo tem como alvo não só os grupos étnicos considerados inferiores, mas também os considerados concorrentes [do mundo europeu] (BETHENCROUT, 2018: 30-31).

Para ajudar a organizar e sedimentar cada vez mais a perspectiva racista, o mundo eurocentrado articulou saberes técnicos e instituições em seu favor. Na avidez de fundamentar seu poder “o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade” enquanto o resto do mundo “figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objetificada” (MBEMBE, 2018a: 29). É ainda marcante o uso da raça em diferentes

setores social - e por que não dizer que de todos? -, promovendo o racismo estrutural (ALMEIDA, 2020) – como “uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista” enquanto “a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziu à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça” como parte natural desses relacionamentos (QUIJANO, 2005: 107) calcados em formas de violência.

O discurso científico - portanto, letrado, pesquisado, empírico e, com isso, legitimado - foi uma das artimanhas de legitimação do racismo. Na segunda metade do século XIX, por exemplo, a Teoria da Evolução de Charles Darwin foi aplicada ao chamado darwinismo social, discurso que objetivava “explicar” pretensas categorias imutáveis da inferioridade racial dos não brancos que, não por acaso, eram também não europeus (BETHENCOURT, 2018: 408-418; SCHWARCZ, 1993: 76-86). Como exemplos centrais e de extrema importância para a consolidação desse “outro tipo de determinismo, um *determinismo* de cunho *racial*” (SCHWARCZ, 1993: 76), podemos ver as universidades e os museus.

“As universidades ocidentalizadas”, diz Ramón Grosfoguel, “internalizaram as estruturas epistêmicas racistas/sexistas” e “tornaram-se consensuais”, como se a produção de saber não pudesse acontecer senão por meio da ação de homens brancos europeus (2016: 54). Já os museus, pretensos templos das maravilhas do conhecimento e do gênio humano, “transformam-se em depósitos ordenados de uma cultura material fetichizada e submetida a uma lógica evolutiva”, como aponta a historiadora Lilia Moritz Schwarcz (1993: 89). São essas duas instituições de alta importância para a forja do imaginário e da mentalidade moderna, colonial, masculina e de moral cristã. Elas interagem não só com a produção de conhecimentos legitimados que retroalimentam o projeto moderno, mas são, ainda, por ele desenhadas ou redefinidas e atuam nas delimitações do possível e do proibido, afetando o meio social. Essa leitura pode se estender a temas como a jurisprudência, a educação básica formal, a dignificação social das funções de trabalho, etc., todas elas apontando para a hierarquização, castração e silenciamento da potência política e epistêmica negra.

É com esses recursos que o racismo se torna estrutural. Ele não está somente na instituição pública, não está em casos isolados de desinteligências no espaço público, nem apenas em tópicos exemplos das relações de exploração do

trabalho. O racismo é, na forja do contexto latinoamericano, uma das regras que sustentam o “normal”. Para isso, a normalização do próprio racismo e das violências por meio dele perpetradas é essencial cotidianamente, como comenta Silvio Almeida:

A permanência do racismo exige, em primeiro lugar, a criação e a recriação de um imaginário social em que determinadas características biológicas ou práticas culturais sejam associadas à raça e, em segundo lugar, que a desigualdade social seja naturalmente atribuída à identidade racial dos indivíduos ou, de outro modo, que a sociedade se torne indiferente ao modo com que determinados grupos raciais detêm privilégios (ALMEIDA, 2020: 74).

Ao mesmo tempo em que se reconhece a atuação do racismo estrutural - a forma da *colonialidade* manter alimentada a segregação racial imposta pelo colonialismo -, não se quer, em tempo algum, pensar os negros brasileiros - ou mesmo os negros africanos escravizados por quase quatrocentos anos - como atores sociais passivos. Muitas foram e ainda são as formas de “marronagem”, “o fenômeno geral da fuga de escravos” ou ainda a “multiplicidade de experiências sociais e políticas” (BONA, 2020: 16), portanto, de resistências. Desde o momento inicial de dominação colonial, de violência ao corpo e à episteme, houve resistência. E saber disso, segundo Dénétem Touam Bona, ter a lembrança dessas formas históricas de marronagem, como “dos *negmawons* (Antilhas francesas), dos quilombolas (Brasil), dos *palenqueros* (América hispânica) continua a irrigar as lutas contemporâneas [...]” (2020: 16).

Alguma libertação da mentalidade racializada e violenta requer, segundo Bona, a lembrança (ou a memória, nos termos do autor) das resistências empreendidas, oportunizando a “reapropriação de seu [próprio] corpo” (2020: 29-30). E reitera o autor:

É preciso insistir nesse ponto: o refúgio não preexiste à fuga; é ela que o produz, o secreta e o codifica. A arte da fuga, de que a experiência histórica da marronagem representa apenas uma das modalidades, é subversão a partir de dentro, seja esse dentro a colônia [de perspectiva histórica] ou nossa sociedade de controle [do mundo contemporâneo] - e por mais que nos pareça completamente fechado e sem saída (BONA, 2020: 47).

Ter em conta que as formas de resistência são contextuais aponta para o fato de que, então, o próprio racismo é contextual. Retomando a ideia trabalhada de identidade enquanto uma performance política relacional, podemos propor o resultado de que tanto as performances identitárias quanto as diferenciações pela raça - para o bem e para o mal - são fruto das deliberações cotidianas. Para a

historiadora Gevanilda dos Santos, essa prática de identidades é uma chance de percepção do racismo e do combate a ele, porque “esse caminho [o das identidades e suas performances] leva o indivíduo a compreender a si mesmo e ao contexto que lhe cerca - o que aumenta sua capacidade de reconhecer as situações de racismo, além de denunciá-las e combatê-las” (SANTOS, 2009: 27).

E, nesse caso, apesar do fato de que “nem todos os negros são africanos e nem todos os africanos são negros”, o fato de os negros serem tomados como “objetos de discurso e objetos de conhecimento”, “a África e o negro têm mergulhado numa crise aguda tanto a teoria da nomenclatura quanto o estatuto e a função do signo e da representação” (MBEMBE, 2018a: 31-32). Talvez por isso, no sentido identitário, a África e um tipo de pertencimento essencial à negritude africana possam ser articulados mais recentemente como referenciais aos povos negros racializados e explorados no mundo histórico e contemporâneo. Poderia estar aí uma forma de marronagem, distanciando-se um pouco da lógica colonial.

Ainda, as formas de dominação pela raça e da sobrevivência dos povos negros a ele demanda instrumentos e possibilidades, também à luz das limitações, de cada contexto. Com meios diversos, racismo e resistência coabitam presentes diferentes na experiência humana. Tratando de fronteiras físicas e/ou acordadas (dos Estados, por exemplo), Achille Mbembe escreve algo que também se pode aplicar nas dinâmicas refinadas de segregação pelos valores sociais, e diz que “A função de uma fronteira, na realidade, é ser cruzada. É para isso que elas servem. Não há fronteira concebível fora desse princípio, a lei da permeabilidade” (MBEMBE, 2019, s.p.). Assim sendo, formas de diferenciação e divisão estão também senão à mercê, ao menos sob a possibilidade de serem subvertidas.

O colorismo, por exemplo, é uma das tentativas de manutenção da segregação racial, elaborando um tipo de escala de gradação da negritude das peles, na qual uns seriam mais negros que outros, como na divisão de pretos e pardos (CARNEIRO, 2011: 70-73). A aliança do racismo com o sexismo é outra forma de atualização sempre ativa do racismo, transformando a objetificação racial e desigualdade alimentada também pelo marcador do gênero, como denunciou Lélia Gonzales nos casos do futebol e do carnaval como ícones culturais do Brasil (1984).

Isso pode nos fazer pensar na pergunta de Achille Mbembe:

Além do mais, da obstinação colonial em dividir, classificar, hierarquizar e diferenciar, sobrou ainda algo: cortes e lesões. Pior ainda, a clivagem criada permanece. Será mesmo verdade que somos capazes hoje em dia

de estabelecer com o negro relações distintas das que ligam o senhor ao seu criado? (MBEMBE, 2018a: 22).

Será mesmo possível que um mundo de racismo tão entranhado dê conta de praticar relações não violentas da perspectiva racial? Mesmo com uma “liberdade” em 1888, o problema da violência pela raça está mantido no Brasil. Como registra Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, “a liberdade assim conquistada não se traduziu [...] em cidadania política ativa, apenas deslanchou o processo de construção nacional, em que tais indivíduos eram mais objetos assujeitados que sujeitos” (GUIMARÃES, 2018: 61-62), enquanto “temos praticado uma cidadania incompleta e falha, marcada por políticas de mandonismo, muito patrimonialismo, várias formas de racismo, sexismo, discriminação e violência” (SCHWARCZ, 2019: 24). Isso sem contar que ainda atualmente, “a despeito dos avanços sociais, instituições e postos de liderança continuam a ser dominados por brancos, na mesma medida em que os negros acabam sistematicamente discriminados” (Idem: 39). O resultado do discurso emancipador e democrático não executado para os negros no ocidente é, segundo Mbembe, a existência:

[...] de um grupo composto por escravos e homens de cor livres que vivem, na maior parte dos casos, nas zonas cinzentas de uma cidadania nominal, no seio de um Estado que, apesar de celebrar a liberdade e a democracia, nem por isso deixa se preservar em seus fundamentos de um Estado escravagista (MBEMBE, 2018a: 63).

É nesse cenário de permanência das violências raciais que o patrimônio e os museus auxiliaram e ainda auxiliam na retroalimentação do racismo. E não apenas porque, do ponto de vista do projeto moderno, são como frutos da mesma safra, mas também porque são remodelados constantemente pelo maquinário social da colonialidade. Abdias do Nascimento assim comentou sobre as práticas culturais que silenciam as culturas afro-brasileiras falando de um embranquecimento cultural:

A assimilação cultural é tão eficiente que a herança da cultura africana existe em estado de permanente confrontação com o sistema dominante, concebido precisamente para negar suas fundações e fundamentos, destruir ou degradar suas estruturas. [...] Tanto os obstáculos teóricos quanto os práticos têm impedido a afirmação dos descendentes africanos como íntegros, válidos, autoidentificados elementos constitutivos e construtores da vida cultural e social brasileira (NASCIMENTO, 2016: 112).

Como resposta a esses processos, uma revisão mesmo dos valores simbólicos, morais e éticos sobre a diferença racial é uma permanente necessidade

no Brasil, sobretudo a partir da Constituição de 1988 (TEIXEIRA, 2021). No caso dos patrimônios, como vimos anteriormente, os valores simbólicos são centrais para a sua justificação, e, agora, preenché-los com cargas de branquitude, patriarcado e colonialismo e mantê-los em atividade e em caráter de pedagogia cidadã por certo auxilia na manutenção das desigualdades sociais.

Infere-se que parte da assimilação cultural denunciada por Abdias do Nascimento está em uma prática apontada anteriormente: a inoperação das coisas patrimonializadas e/ou musealizadas. É praxe desde os fins do século XVIII que as coisas sejam castradas das suas dinâmicas de pertencimento cotidiano para que sejam expostas, preservadas, legadas e herdadas. Mas, no caso africano e afro-brasileiro, isso é um teor a mais de profanação. Isso porque para muitos povos negros no Brasil, com base em suas heranças e pertencimentos africanos, têm outra relação com o passado e com o coletivo.

Como exemplo disso, podemos ver no estudo de Wilson Trajano Filho sobre as *tabancas* de Cabo Verde. Em linhas gerais, o apontamento do autor é que o “processo de redução semântica que transformou a instituição total de solidariedade e reciprocidade em símbolo da cultura cabo-verdiana” realizou, de forma retroalimentar, “um esforço para controlar instituições informais e não oficiais que de certo modo sempre representaram uma ameaça ao poder do Estado (colonial e pós-colonial)” (TRAJANO FILHO, 2012: 30). Assim sendo, a patrimonialização que já eurocentradamente inopera a dinâmica das coisas do mundo “do real”, castra redes simbólicas de relações, inopera também subjetividades socialmente compartilhadas. O “discurso autorizado do patrimônio”, do qual fala Laurajane Smith, que no mundo ocidental é tecnicamente preparado para lidar com o tema, trata de agenciar esquecimentos e silenciamentos que para povos marcados pela racialização, como negros e indígenas, macula também a constituição da coisa em si a ser patrimônio.

O problema se aprofunda quando, no campo patrimonial, como no caso baiano estudado por Jocélio Teles dos Santos, a prática de “integrar” pessoas negras às dinâmicas do patrimônio - e, infere-se, dos museus - passa por uma vontade de agenciar uma forma de financeirização territorial. Esse foi o caso do Pelourinho, na Bahia, em meados do século XX, quando o discurso de reconhecer a participação afrobrasileira para a cultura nacional objetivava, ainda, “uma ‘mais valia simbólica’, no que elas teriam a oferecer ao nosso desenvolvimento enquanto nação” (SANTOS, 2005: 114). Aqui está posto um paradigma comum ao campo dos

museus e dos patrimônios: uma prática inclusiva que parece pretender mais um acatamento de demandas de um tempo por obrigação que a possibilidade de estender a dignificação cultural a setores minorizados historicamente. É claro que nem toda ação sobre a cultura afrobrasileira no âmbito institucional está fadada a essa resultante, mas, por certo, boa parte delas sim, sobretudo as que ajudam a alimentar a colonialidade e abordam seletivamente o tema por chaves como “escravidão”, “dominação”, “colonialismo” em detrimento de todas as cargas simbólicas possíveis.

Por fim, de maneira coexistente, as inclusões e aberturas recentes dos museus e dos patrimônios têm oferecido potências políticas antes vedadas aos negros no Brasil. Como visto, tem sido comum as objetificações e essencializações que podem afetar a todos e sobretudo os negros pelas suas relações contextuais com a ancestralidade e outras práticas de memória e gestão do passado. Entretanto, também é inegável que:

Ao buscarem, cada vez mais, reafirmar politicamente suas trajetórias e identidades negras, os detentores dos patrimônios culturais afrobrasileiros também enfrentam o racismo e discriminações no seio da sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, revelam como as expressões culturais podem articular tradição e mudança, continuidade e modernidade, contrariando todas as previsões de que iriam desaparecer. Herdeiros do legado dos africanos aqui chegados escravizados, seus descendentes souberam honrar a memória dos antepassados e negociar com as transformações urbanas e culturais, atualizando repertórios e pautas de lutas e inserção social (ABREU; MONTEIRO, 2020: 242-243).

Constituído, então, um cenário de disputa permanente, cultura institucionalizada, raça e ação política são pilares de práticas museais e patrimoniais todos os dias. O marcador social da diferença que racializa negativamente a vida de milhões de pessoas brasileiras atualmente não só aponta para a violência e desassistência do Estado, mas também para como e quando suas representações e dignificações acontecem. Esse é um dos intuitos desta pesquisa.

2.6. HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, HISTÓRIA ORAL E ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO DE EXPOSIÇÕES: PARA OPERAR AS FONTES

Para encerrar o cabedal teórico-metodológico que aporta essa pesquisa, cabe ainda mencionar as linhas gerais das operações metódicas eleitas. As duas,

ao serem operadas, têm a pretensão de, juntas, fornecerem instrumental para extrair informações sobre o passado nos museus e, com isso, as formas da instituição negociar a si e os temas no meio social.

A primeira operação a ser apresentada são as proposições da História do Tempo Presente (HTP). Esse cabedal teórico-metodológico se alimenta de uma importância dada ao tema do tempo, sobretudo, segundo Reinhart Koselleck, durante a aurora da Modernidade, quando os Estados Absolutistas se secularizam a gestão da coisa pública, descolando-se paulatinamente da Igreja e, portanto, de uma ideia de atemporalidade. A perda de um tempo tão amplo que superior às ações humanas e atribuição de atenção a um tempo da vida prática, das instituições modernas, teriam produzido uma “aceleração do tempo”, ou, melhor dizendo, da relação das sociedades com suas inserções históricas de tempo e espaço.

É na alteração na relação com o tempo que segundo o autor, um tema vem à tona: as dinâmicas entre permanências e rupturas, ou duração e inovação. Sobre isso, diz Koselleck:

Se tudo sempre se repetisse do mesmo modo não haveria qualquer mudança e tampouco qualquer surpresa, no amor ou na política, nem na economia, nem onde quer que fosse. Dominaria o tédio absoluto. Se, ao contrário, tudo fosse novo ou inovador, a humanidade se precipitaria em um buraco negro, sem qualquer ajuda ou orientação (KOSELLECK, 2021: 57).

Interessa perceber, nesse caso, uma dinâmica incontornável entre formas de inserção de longa duração das sociedades no tempo e no espaço ao mesmo tempo em que há, certamente, espaços para alterações. Mas, mesmo as alterações em sentido mais radicalizado carecem de um apoio de algo que as antecede, porque a própria ideia de mudança se daria com base em que sem um postulado previamente dado? Para responder à pergunta, Koselleck diz que “não pode haver inovação alguma [...] que não permaneça ancorada em estruturas de repetição prévias” (2021: 78).

Há, por isso, formas de sobreposição de temporalidades. Diferentes modos de relação com o tempo e suas cargas como “memória” e “passado” se intercalam e são postas em negociação na política cotidiana construindo, nesse movimento, propostas de “presente”. No caso desta pesquisa, que se debruça sobre a atuação de um museu, cabe sublinhar que o próprio autor comenta que são as instituições os grandes exemplos das propostas de permanência das sociedades.

Para que permaneçam críveis, os dogmas religiosos hão de ser (relativamente) estáveis [, por exemplo]. Se não ocorrer sua reiterada proclamação, desmorona a comunidade ou a igreja, porquanto a sua crença fora fixada dogmáticamente. O mesmo vale para todos os ritos e práticas de culto que, para permanecerem eficazes, devem ser regularmente repetidos (KOSELLECK, 2021: 66-67).

É essencial, então, nortear a ideia de que os museus são lugares de memória - como vimos -, por uma noção crítica dos usos do passado. Sobre eles, o exercício prático pode se dar por temas e demandas muito específicas ou pelo passado em sentido genérico. Essas ações estão caracterizadas pela aceleração das relações com o tempo e com a necessidade – criada e percebida, ambas ao mesmo tempo – de se gerir institucionalmente uma dinâmica natural.

Existe [...] uma dimensão coletiva do “dever de memória”, que se evidencia pela obsessão com a monumentalização, museificação e preservação de todos os registros passados, juntamente à obrigação de recordar. Resultado da aceleração da História, ou da compreensão que as mudanças estão afetando tudo mais rapidamente, o passado passa a ser compreendido como distante, e a única forma de se estabelecer uma relação com o que já foi é através de registros perenes (BAUER, 2021: 16).

Historicamente, certa relação com o tempo que colocava no futuro uma ideia de infinidade e de esperança pelo progresso (muito próprio da Modernidade) foi sendo paulatinamente substituída por uma aceleração ainda maior do tempo, que privilegia o presente sobretudo. A substituição foi dada em especial por acontecimentos como as Grandes Guerras, que demonstraram um futuro não tão otimista e a possibilidade de a humanidade exterminar a ela mesma. Pelos processos históricos de frustração social, por assim dizer, o presente, ou uma relação cada vez mais imediata com o tempo, vai tomando espaço de privilégio, a ponto de Hans Ulrich Gumbrecht afirmar que “a dimensão da presença merece prioridade em relação à prática da interpretação, que atribui sentido a um objeto” (2015: 10).

É nesse “regime de historicidade presentista”, nas letras de François Hartog, que o presente enquanto recorte temporal se torna a tônica de “uma maneira de engrenar passado, presente e futuro” (HARTOG, 2014: 11). Ou seja, a “condição histórica, [ou] a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo” (HARTOG, 2014: 12) privilegiando o que Gumbrecht chamou de “amplo presente” é o que coloca sobre os museus e os patrimônios uma forma de articular camadas semânticas e métodos de operação abordando variadas cargas de passado em um mesmo tempo.

Cabe dizer, a linguagem ou as formas de comunicação são venais para que formas de passado sejam re-presentificadas (KOSELLECK, 2021; GUMBRECHT, 2015), porque é pela linguagem que há convencimento, negociação e disputa. Linguagem esta que pode se dar por vias visuais, escritas, orais, etc. A comunicação, como na exposição de um museu, é ponto de convergência para a forja de um presente afetado por passado(s) e, ao mesmo tempo, como visto anteriormente, para a construção de identidades e suas relações.

Por força do modo do regime de historicidade presentista, infere-se, os museus e o patrimônio em sentido amplo, produtos de uma lógica historicista, são obrigados a acelerar a si próprios e as suas relações com o mundo e com o corpo social empírico. Portanto, pela História do Tempo Presente aqui articulada, a ideia central é a de pensar como uma instituição de caráter moderno, do historicismo, de uma relação com um tempo focado no futuro eterno opera em um mundo com um “presente cada vez mais inchado, hipertrofiado” (HARTOG, 2014: 148). Ou seja, como o tempo presente do recorte desta pesquisa (entre os anos 2010 e 2020) apresenta demandas e faz com que uma instituição museológica se mova com base nelas ao mesmo tempo em que re-presentifica narrativas sobre o passado e suas afetações.

A isso se soma mais uma vez, em Gumbrecht, a ideia de que os passados em sentido amplo ajudam a borrar as linhas que delimitam o presente, inferindo nas vidas e na organização social:

Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem. Todos os passados da memória recente fazem parte deste presente em ampliação; é cada dia mais difícil excluirmos do tempo de agora qualquer tipo de moda, ou música, das últimas décadas. O amplo presente, com seus mundos simultâneos, ofereceu, sempre e já, demasiadas possibilidades; por isso, a identidade que possui - se possui alguma - não tem contornos definidos (GUMBRECHT, 2015: 16).

O foco no presente não só privilegia, nesse sentido, o recorte de um “presente” qualquer enquanto objeto de estudo, até porque definir o presente do que já é passado é demasiadamente complexo; mas, isto sim, perceber as proposições de um tempo presente com olhares voltados às formas de interrelação dos diferentes modos de re-presentificação do(s) passado(s). Portanto, é a análise das constituições de, digamos, “co-presentes”, na chave benjaminiana, que se

alimentam da “consciência de fazer explodir o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1987: 230).

Com o fim de uma linearidade temporal que bem definia passado, presente e futuro, próprio ao historicismo, à Modernidade, as linhas se tornam tênues, borradas muitas vezes. E é na falta dessas barreiras do tempo e no tempo que o presente pode ser lido como resultado de diferentes interposições de passado. Operar, então, pela História do Tempo Presente é abordar historiograficamente as presenças (presenças do passado no presente), como existências sincrônicas.

Ao estudarmos um exemplo como um museu, instituição que atua sobre o tema do passado em um dado presente, fica nítida a potência de que a instituição, como visto, também institui formas de vida e sociabilidade, realizando atualizações de memórias sobre um passado - ação esta que é sempre localizada em um campo de disputa. Portanto, como, por que, quando e quem realiza atribuições sobre e pelo passado em um determinado presente é o que ajuda a alimentar a lente crítica sobre as re-presentificações de passado(s) no presente.

A ideia central em eleger a História do Tempo Presente um cabedal teórico-metodológico para a pesquisa ora apresentada é a de perceber quando e como cargas de passado foram re-presentificadas historicizadamente. No caso de exposições em um museu histórico, como é o objeto deste estudo, cabe analisar com que materialidades, tempo, espaço e discurso as coisas foram e/ou são re-presentificadas no presente e, pela exposição, comunicadas. Tendo o tema da raça como mote, cabe, então, notar como diferentes exposições realizadas operam diferentes fragmentos de passado(s) em um determinado presente para narrar história e cultura afrobrasileiras. Com isso se pode descrever e propriamente analisar as formas pelas quais um museu institui modos de vida empírica em seu quadro de representação cultural.

O segundo referencial metodológico eleito é o da História Oral. Inicialmente, pontua-se, a eleição de fontes orais para a pesquisa tem como objetivo buscar informações de modos que uma fotografia ou um documento escrito não ofertam, especialmente acerca do caráter subjetivo, das deliberações, dos processos que levam aos resultados. Assim explica essa potência o historiador José Carlos Sebe Bom Meihy:

O uso da história oral, portanto deveria ser aplicado onde os documentos convencionais não atuam, revelando segredos, detalhes, ângulos pouco ou nada prezados pelos documentos formalizados em códigos dignificados por

um saber acadêmico que se definiu longe das políticas públicas. Aspectos subjetivos, deformações dos fatos, mentiras, fantasias, ilusões, seriam, pois elementos consideráveis para quem procura mais do que a “verdade” os motivos das “inverdades”. Sem a consideração dos fatores ocultos, das lacunas e das subjetividades é inviável se pensar na história oral que superaria, por gênese, os documentos convencionalmente consagrados como “históricos” (MEIHY, 2006: 197-198).

O uso da História Oral está, portanto, focado na possibilidade de buscar o processo deliberativo sobre os resultados. No caso das exposições aqui privilegiadas, a ideia é entender, pelos saberes orais e não registrados de outra forma pelos partícipes dos processos, como e por que o tema afrobrasileiro fora tratada de uma ou de outra maneira em diferentes épocas.

O conjunto de entrevistas aqui tomado como fonte é oriundo de dois momentos de coleta de colaborações: o primeiro, realizado em 2021 pela Secretaria Municipal de Cultura de São José dos Pinhais, tratou da vida e da obra de Ernani Zetola, fundador do Museu Municipal Atílio Rocco e que, em 2021, completaria um século de vida; e o segundo, executado pelo próprio Museu Municipal Atílio Rocco, versa sobre entrevistas com ex-funcionários e ex-estagiários sobre as atividades da instituição ao longo do tempo (o que inclui as exposições), para a criação de uma memória institucional.

A História Oral, nesse caso, não está voltada à prática metodológica da coleta de entrevistas, mas, isto sim, ao modo de entendimento e de articulação do conteúdo dessas entrevistas na pesquisa ora apresentada. Sublinha-se que nos dois momentos de tomada de entrevistas o método da História Oral foi articulado pelo poder público municipal, com o contato com os possíveis entrevistados, a escrita de um roteiro de perguntas com as quais as pessoas entrevistadas tiveram contato previamente, a realização das entrevistas de maneira aberta às possibilidades e vontades de resposta dos respondentes, a aceitação de que essas informações passassem a fazer parte do acervo do Museu Municipal Atílio Rocco (de onde elas são recuperadas para essa pesquisa), a transcrição e finalização do trabalho (FREITAS, 2006; ALBERTI, 2005; HOLANDA; MEIHY, 2015).

As entrevistas tomadas do acervo do MuMAR são do tipo temáticas, porque apresentam foco em assuntos muito específicos (uma passagem da vida de Ernani Zetola ou um evento do Museu Municipal), oferecendo desde logo uma objetividade ao assunto que colabora com esta pesquisa. Essas entrevistas, ressalta-se, abordam, por óbvio, a memória dos entrevistados, portanto, a lembrança e o

esquecimento de cada pessoa, além de carregar a perspectiva técnica-pessoal-emocional-política de cada um. Essa complexidade narrativa sobre si, sobre o mundo e as ações nele empreendidas é tomada nessa pesquisa, pela História Oral, como uma performance tanto identitária que justifica o indivíduo no presente da narratividade quanto como um extrato dos próprios processos culturais institucionais, eivados de decisões que são por si próprias calcadas nas expectativas e ideias dos tomadores de decisões.

O último ponto central com o que a História Oral muito auxilia esta pesquisa é em uma forma de uso dos conteúdos de memória tornados texto escrito. Nesse caso, para a escrita do texto historiográfico, assume-se que entre o texto formal do âmbito acadêmico-científico e a narração oral de uma experiência de vida há uma lacuna de linguagem muito profunda que uma transcrição pura e simples não dá conta de resolver. Hesitações na fala, momentos de silêncio, embargos na voz em determinados assuntos não são, por assim dizer, colocados em texto de cunho histórico mais tradicional. Ao contrário, a ideia é poder se valer também da performance narrativa tomada por subjetividade, o que justifica exatamente os momentos de silêncio, reflexão ou evasão de resposta. A prática de uma transcrição simples é parte do método objetivo da História Oral, mas, para a escrita historiográfica, a transcrição é ferramenta importante para abordar o máximo possível da complexidade narrativa.

A “tradução” do oral para o escrito, assim como uma tradução de idiomas diferentes, não se opera com uma simples transcrição, especialmente quando se trata de um texto subjetivo como a poesia e - no caso da história oral - a narrativa do colaborador. [...] É nessa direção que se assume o conceito de “transcrição”. [...] A transcrição nos aproxima do sentido e da intenção original que o colaborador quer comunicar. E tudo vira ato de entendimento do sentido pretendido pelo emissor, que pode ser expresso tanto oralmente quanto por escrito. [...] Segundo a tradição firmada, a passagem do oral para o escrito compreende antes de tudo bom entendimento do que foi falado; outra etapa, a passagem para o escrito sem perder de vista o referencial guardado, seja nas formas de construção de frases ou no universo vocabular (HOLANDA; MEIHY, 2015: 134-135).

A transcrição, por assim dizer, concede um caráter literário importantíssimo à historiografia que, como o próprio nome anuncia, se realiza enquanto resultado de pesquisa com pretensões científicas na forma de texto escrito. A vida prática, as decisões e as filosofias debatidas, por exemplo, não necessariamente ficam integralmente registradas em escrita, em letra - isso se esse resultado for de fato possível -, mas com a liberdade de não só transcrever, mas abordar a subjetividade

percebida, certamente se pode dotar de mais complexidade e mesmo inteireza as narrações.

Por fim, comenta-se aqui acerca do Roteiro de Observação de Exposições produzido pela professora e museóloga Marília Xavier Cury (2021). De maneira muito prática, esse roteiro nos ajuda a perceber assuntos que a História comumente não observa ao se debruçar sobre museus e suas produções, por isso, é a partir da Museologia que essa pesquisa conseguirá responder questões às vezes simples, mas que marcam a dinâmica museal. Em síntese, como aponta a autora, este Roteiro ajuda a analisar “o que está lá’ concretamente” (2021: 1), o que está posto em exposição e, claro, seus modos para tal. No roteiro há um caminho a ser percorrido para a análise, que foi realizado para esse estudo e respondido separadamente. As questões sobre a localização, a identificação e o primeiro impacto ao adentrarmos ao Museu Municipal Atílio Rocco - e suas percepções estéticas iniciais - estão respondidas na introdução. Já as questões de ordem analítica mais refinada, como a localização das exposições, suas identificações, os modos de visitação do espaço físico são esmiuçadas nos capítulos que se dedicam à análise dos conteúdos e das formas das mostras. Com esse Roteiro, muitos conteúdos que passariam ao largo para a historiografia tornam-se, inclusive, matéria de análise para percebermos a atuação da instituição.

3. UM TERRITÓRIO, UM HOMEM, UMA INSTITUIÇÃO E A GESTÃO DO PASSADO

Nesta segunda parte da pesquisa ora apresentada são feitos três movimentos de história e de historiografia. Inicialmente, é apresentada uma breve história de São José dos Pinhais pensando mormente da construção histórica de uma identidade cultural local, profundamente branca, cristã católica e urbana em detrimento de outras experiências socioculturais. Na sequência, é feita uma recuperação sobre a história biográfica de Ernani Zetola, fundador do Museu Municipal, do Palacete Ordine, prédio que abriga a instituição, e da própria instituição enquanto partícipes das dinâmicas oficiais de cultura. Por fim, é estudada a antiga “Sala das Famílias” e a exposição *A Trajetória de Uma Cidade: São José dos Pinhais* (de 2012), mensurando, a partir de fotografias de vista de exposição e

de relatos sobre a forja da prática museal, a forma escolhida pela entidade para comunicar determinados temas.

3.1. SÃO JOSÉ DOS PINHAIS: UMA PERSPECTIVA SOBRE O PASSADO E AS IDENTIDADES CULTURAIS

Sem intencionar propor um tipo de tratado completo sobre os processos históricos que formaram São José dos Pinhais, cabe salientar alguns tópicos que ajudam a elaborar acerca da construção da identidade cultural do município, o que muito nos interessa para pensarmos a atividade cultural local. Cabe ainda sublinhar que pouca é a historiografia produzida sobre São José dos Pinhais, tendo estudos esparsos com temáticas muito específicas. Maria Angélica Marochi, historiadora são-joseense, é quem se destaca na pesquisa e proposição de uma leitura de maior amplitude sobre o passado municipal. Com atualmente quase dez obras publicadas, as temáticas vão dos poderes públicos, passando pela Igreja Católica às imigrações, até a identidade cultural. É dessas leituras que nos serviremos nesse excerto.

São José dos Pinhais, por óbvio, não era um vazio populacional antes da colonização europeia - ou da expansão desta a partir de São Paulo. Mas, sobre os povos originários da região sabe-se pouco, apesar de haver certa fartura de artefatos arqueológicos encontrados em sítios antes de grandes obras, como a construção das montadoras de automóveis ou de represas d'água. Esses artefatos estão, atualmente, ou no Museu Bacia do Paraná, vinculado à Universidade Estadual de Maringá, ou no Departamento de Arqueologia da Universidade Federal do Paraná, mas pesquisas substanciais com esse acervo não foram levadas a cabo, e foram, isto sim, realizadas ações de colecionismo e preservação.

Já acerca da colonização da região as fontes são mais diversas e é possível, como faz Maria Angélica Marochi, traçar algumas hipóteses e realizar algumas pesquisas sobre o assunto. O território pertencente hoje a São José dos Pinhais possivelmente originou-se do Arraial Grande, que foi um povoado português localizado em alguma parte das margens do Rio Arraial, na Serra do Mar, próximo da então Estrada do Arraial, que ligava o litoral ao planalto curitibano. O trabalho no

Arraial Grande se dava em torno da mineração manual do ouro de aluvião, trabalho penoso e de retornos não tão lucrativos.

Os primeiros moradores do Arraial Grande não possuíam condições de vida muito diferentes das existentes nos demais povoados brasileiros, onde teve início um processo de mineração. Os portugueses, recém-chegados de Portugal, ou seus descendentes nascidos em terras paulistas e demais localidades brasileiras, tiveram que se adaptar às condições oferecidas pelo meio ambiente local. As primeiras casas eram construídas de pau a pique e cobertas por folhas extraídas da mata. Alguns anos após o início do povoado, surgiram novos tipos de casas, principalmente as casas de comércio, onde o material utilizado na construção era a madeira de alguns pequenos troncos, o barro, a pedra, a taquara ou bambu. Porém, o número dessas casas melhores era pequeno e nada delas restou para um registro histórico mais preciso (MAROCHI, 2014, p. 64-65).

O povoado surgido em algum momento entre 1639 (data sobre a qual já há registros de explorações nas regiões do atual município) e 1660, sendo até ao menos 1736 “ainda muito povoado”, segundo Ermelino de Leão afirmou com base em inventários oficiais (LEÃO *apud* MAROCHI, 2014, p. 56). Após a presença portuguesa desde o povoamento colonizador, a presença da Igreja Católica é outro marcador importante na história e na construção da identidade local. A Igreja Católica constituiu em São José dos Pinhais, assim como em outras regiões de colonização portuguesa, a sede de uma freguesia que é, desde o medievo, uma unidade administrativa no organograma português de menor extensão territorial.

Elas representavam uma circunscrição eclesiástica e, suas terras estavam jurisdicionadas a uma igreja paroquial. Em Portugal, durante todo o período colonial brasileiro, e já anterior a este, as paróquias, sede das freguesias, possuíam poderes de influências junto à população local, muitas vezes se sobrepondo aos poderes dos chamados “concelhos” (câmaras municipais) (MAROCHI, 2007, p. 53).

Em São José dos Pinhais, segundo a historiadora, são duas as unidades da Igreja Católica que podem ter sido as sedes da Freguesia de São José: a Capela Bom Jesus dos Perdões, que tem registro de fundação no ano de 1690; e a Capela de São José, de data imprecisa (sendo aceito algo na virada do século XVII para o XVIII), situada historicamente no mesmo local onde hoje figura a Catedral de São José em seu prédio centenário. Foi fazendo referência à Freguesia de São José que o Ouvidor Geral Raphael Pires Pardino apontou seus 129 provimentos para a região quando da visita à Villa de Nossa Senhora da Luz. Esse fato nos oportuniza inferir que foi em torno da Capela de São José que se firmou a administração da Freguesia, tanto pelo uso do nome da localidade quanto pelas ações realizadas em seguida, como a distribuição de terras em volta da Igreja de São José, com a ideia

de melhorar a participação da população nas atividades religiosas (MAROCHI, 2007, p. 55).

Tendo a administração da Freguesia de São José junto à Igreja de São José, na estrutura administrativa do Brasil, o território são-joseense respondia à Câmara Municipal de Curitiba, que fiscalizava e determinava as ações na localidade. São José dos Pinhais seguiu sem muitas alterações como Freguesia ligada à Vila de Curitiba até a Lei Provincial de São Paulo n.10, de 16 de julho de 1852, que emancipou e instalou a Vila de São José dos Pinhais enquanto o que hoje entendemos como município.

Os primeiros vereadores são-joseenses tomaram posse em 8 de janeiro de 1853, data comemorada no calendário oficial como a emancipação em face da administração curitibana. Urbanisticamente, a cidade de São José dos Pinhais desenvolveu-se historicamente em volta da Igreja de São José. Foi em frente a essa igreja, em 1852, que se deram as eleições para a escolha dos primeiros vereadores após a emancipação. Também, no mesmo ano, foi na Igreja de São José e fazendo uso da Mesa Paroquial que as chamadas “eleições secundárias” (para a escolha dos deputados da região) deveriam se realizar, mas não o foram por causa de um tumulto entre os partidos Liberal (que havia eleito maioria para a Câmara Municipal) e Conservador à porta da Igreja. Um tiroteio se armou e trinta pessoas morreram, entre elas Manoel Alves Pereira, líder local do Partido Liberal que deveria ser o Presidente da Câmara Municipal, graças a expressiva votação que recebeu (MAROCHI, 2003, p. 50-52).

Este relato, muito além de querer abordar a história política local, quer, isto sim, demarcar como naquela metade do século XIX a igreja católica conseguia ser, desde os fins do século XVII, uma instituição que reunia as pessoas em atos muito importantes, como a eleição. Figurar como um espaço de poder e de inserção social no aspecto simbólico, claro, ajuda a demarcar a importância na construção identitária são-joseense.

Cabe ainda salientar que, além de seguir a regra hegemônica brasileira e ter como lideranças homens brancos, de moral cristã, heteronormativos e com as demais características da *epistemologia tradicional* abordada anteriormente, São José dos Pinhais também possuía uma população negra em número bem inferior à de pessoas brancas. Em um levantamento feito ainda em 1776, 171 famílias residiam na Freguesia de São José, das quais 50 nomeavam a presença de

escravizados, sejam negros ou indígenas; 10 tinham empregados agregados; e 111 só apresentavam a mão de obra familiar (MAROCHI, 2014, p. 96). No censo encomendado pelo primeiro presidente da Província do Paraná, que também se separou de São Paulo em 1853, aparecem em São José dos Pinhais 2301 homens, 2359 mulheres e 365 pessoas escravizadas (entre homens e mulheres) e, ressalta-se ainda, “percebe-se o predomínio de descendentes de colonizadores portugueses” na região (MAROCHI, 2014, p. 100-101).

No mapa estatístico da população local de 1861, para 1895 homens livres, havia 175 escravizados, e para 2988 mulheres livres, eram 152 escravizadas. (MAROCHI, 2014, p. 103). Além da diferença racial entre descendentes de portugueses e negros escravizados na localidade, São José dos Pinhais, no século XIX, passa a participar das dinâmicas de imigração de povoações europeias. Entre 1876 e 1908, foram criadas nove colônias no território são-joseense, assim divididas: sete colônias estaduais; uma municipal; e uma particular (MAROCHI, 2006, p. 55). O acréscimo populacional impulsionou, infere-se, o embranquecimento da população local, sendo que as colônias eram formadas sobretudo por poloneses, italianos e ucranianos - em sua maioria - e também de austríacos, suíços, alemães, belgas, franceses e holandeses - em menor número. (MAROCHI, 2006, p. 56).

Cumprir apontar uma curiosidade proposta por Maria Angélica Marochi: as colônias tinham um caráter profundamente agrícola e eram instaladas em áreas distantes do centro urbano (tomado de brasileiros descendentes de portugueses), auxiliando na ocupação do território, mas mudanças de moradia ajudaram a formar o centro urbano da cidade.

Com o passar dos anos, principalmente a partir do início do século XX, muitos imigrantes abandonaram os núcleos agrícolas já formados, passando a ocupar espaços ao redor, ou dentro do então pequeno centro urbano do município. A este grupo também se juntaram outros imigrantes procedentes de outras localidades não pertencentes a São José dos Pinhais. Até os meados do século XX, diversos imigrantes italianos, alguns alemães e poloneses, foram dividindo o espaço que rodeava o centro urbano. Nesse local, situavam-se pequenas chácaras formadas ao longo dos anos por muitos descendentes dos antigos colonizadores portugueses. A partir dos anos [19]60, a maioria destas pequenas propriedades rurais cedeu espaço à urbanização com o surgimento de vários loteamentos (MAROCHI, 2006, p. 56).

Junto da consolidação de uma sociedade central - urbana -, mais próxima do poder político e simbólico, o embranquecimento empírico e também cultural da população é um marcador importante nas dinâmicas são-joseenses. Apesar de ser

territorialmente muito menor que a área rural ou de preservação ambiental, a área urbana de São José dos Pinhais é o que concentra os espaços de gestão pública, de atividades comerciais, de residências e indústrias (MAROCHI, 2016, p. 130). Pelo marcador racial, cabe sublinhar que o município teve, ao longo de sua história, apenas prefeitos brancos e tem atualmente sua primeira prefeita. Em um estudo que articula o marcador racial, isso é essencial em ser demarcado como evidência sociocultural.

As dinâmicas históricas que aproximam São José dos Pinhais da *epistemologia tradicional* do mundo colonial no Brasil afetam a articulação da cultura também pelo poder público. Como sintomas, podemos perceber, por exemplo, os patrimônios culturais do município. São 15 os itens patrimonializados e são eles: o mausoléu funerário da família do prefeito Francisco de Paula Killian; o Palacete Ordine, construído por uma família da elite local, tendo sido sede dos poderes públicos e atual sede do Museu Municipal; dois prédios escolares, do antigo Grupo Escolar Silveira da Motta, primeira unidade de educação pública da região; a coleção de livros de registro de batismo, casamento e óbitos da Igreja de São José; a complexo da antiga Indústria e Comércio Senegaglia, de uma família imigrante pujante economicamente; um memorial alusivo ao primeiro Paço Municipal da cidade; a construção monumental do Reservatório de Água de São José dos Pinhais; uma residência de imigrantes alemães, que foi destruída por um incêndio em 2015; e seis templos católicos.

Com esse retrato, podemos perceber como a camada mais refinada da construção política da cultura: o patrimônio local está eivado da colonialidade própria do cenário brasileiro. São tomados como ícones culturais os prédios que representam o poder e a presença do Estado; a atuação e a existência de imigrantes europeus; a elite econômica local; e a religião católica. Isso tudo, sublinha-se, em detrimento de quaisquer outras temáticas, como por exemplo, grupos sociais minorizados, organizações trabalhadoras, outras formas de religiosidade ou práticas culturais populares.

Em 2015, a Prefeitura de São José dos Pinhais produziu um vídeo⁷ institucional, tomado aqui como meio de articular - tanto para dentro do município

⁷ FILME institucional de São José dos Pinhais. Prefeitura SJP, 2015, YouTube. Disponível em <<https://youtu.be/8kmRRbS8Dg>>. Acesso em 29 set. 2022.

quanto em relação de diferença com os demais territórios municipais - uma proposta identitária. O que se ressalta do material é que das “maravilhas” locais apresentadas, fala-se de importantes rodovias que cortam o município, do polo industrial, até o tema da cultura, quando são ressaltadas culturas populares de algumas das antigas colônias: italianos, ucranianos e poloneses, resumindo a cultura municipal a esse recorte hegemônico. Por fim, as colônias Murici (poloneses), Marcelino (ucranianos) e Mergulhão (italianos) são registradas como “ricas em histórias, lembranças e sorrisos”. Todo o demais da potência cultural municipal não é citado.

Analisando ainda o portal virtual da Prefeitura de São José dos Pinhais, a historiadora Letícia Pires também ressalta o apelo feito às culturas imigrantes do século XIX, dizendo que o foco da valorização cultural por meio do turismo está exatamente na identidade italiana, polonesa e ucraniana, fazendo uso de itens como o Caminho do Vinho, na Colônia Mergulhão, ou do Portal Polonês, na entrada da Colônia Murici (PIRES, 2022, p. 17-18).

Este breve levantamento de narrativas e de políticas públicas (de turismo e patrimonialização), apresentadas neste capítulo, mostra a forte presença da história da imigração na constituição da identidade do município. Nesses discursos oficiais eurocentrados não há lugar para outros grupos, como os formados por negros e negras ou indígenas. Como resultado, temos uma narrativa oficial que além de minimizar a importância da escravização e suas consequências, não considera a população negra como parte integrante da construção da cidade (PIRES, 2022, p. 20).

Assim sendo, a ideia de ser são-joseense ou de se identificar com o território de São José dos Pinhais passa, incontornavelmente, por uma profunda operação da hegemonia tradicional eurocentrada. No discurso e na prática de valorização, o poder público local tem privilegiado aquelas características da colonialidade no espaço latino-americano em detrimento de muitas outras possibilidades, o que realiza, toma-se desde logo, uma violência simbólica no campo cultural muito séria. Como se verá, o Museu Municipal também não escapa dessa lógica de construção institucional e, por muito tempo, foi operador ativo dessas desigualdades.

3.2. ERNANI ZETOLA E O MUSEU MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS

Ernani Zetola, fundador do então Museu Municipal de São José dos Pinhais, nasceu em 30 de julho de 1921, no centro do município são-joseense e desenvolveu diversas atividades ao longo de sua vida - e por essa desenvoltura social e profissional e também por reconhecimento, no ano de 2021, quando completaria cem anos de vida, foi largamente homenageado e biografado. Boa parte das informações aqui selecionadas para compor a imagem de Ernani, sublinhe-se, estão melhor aprofundadas em uma pesquisa anterior a complementar a esta que resultou na publicação da obra *Ernani Zetola: uma luz que não se apaga* (DOARTE, 2021), promovida pela Secretaria Municipal de Cultura do município.

Ernani nasceu no seio de uma família de imigrantes italianos que chegaram em São José dos Pinhais nos fins da década de 1880. Os avós maternos de Ernani Zetola, André [Andrea] Sicuro e Celestina Eleonor Sandrini, logo na chegada, montaram uma pequena padaria no centro da muito, muito pacata São José dos Pinhais. Os meios pelos quais os dois lados da família do fundador do Museu Municipal receberam, acessaram e/ou compraram terras na área central da vila não é evidenciado em nenhum documento, mas a localização familiar nessa região é fundamental, como veremos.

Do casal de avós maternos, André Sicuro faleceu muito brevemente, de “grippe pulmonar”, como registra o óbito, e Celestina Sandrini Sicuro, já viúva, mudou-se para a região que hoje pertence ao município de Agudos do Sul. Lá, montou uma padaria - como tinham feito em São José dos Pinhais - e um depósito de cerveja, como registrou Percival Loyola no jornal *O Dia* (27/08/1957, p. 4). Naquela localidade, Celestina tornou-se uma liderança social para diferentes fins, como para demandar melhorias no acesso à região e para promover discussões públicas sobre temas tidos como de relevância, como quando o jornal *A Republica* noticiou que ela realizou em sua casa, no dia 22 de abril de 1917, uma reunião com “varios cidadãos daquela localidade, que trataram de assumptos relativamente ao torpedeamento do vapor ‘Paraná’” (08/05/1917, p. 1) durante a Primeira Guerra Mundial.

É importante em um estudo que se debruça sobre a história cultural e a raça como este ressaltar brevemente que, de um lado, o Brasil era amplamente

divulgado para as populações pobres europeias oitocentistas como uma terra prometida, de infinitas possibilidades (HOLANDA, 1980, p. 19), operando-se uma propaganda profundamente ideológica, com fins objetivos de convencimento e afetação das convicções daqueles que tomavam parte dela (GARCIA, 2002, p. 7-10). Por fim, de outro lado, cabe mormente pontuar que além da uma pretensão de ocupação de terras antes “desocupadas” (silenciando todo o passado originário do território brasileiro) e da necessidade de mão-de-obra que substituísse aquela escravizada amplamente em anos anteriores, a presença de imigrantes alemães, italianos, poloneses, ucranianos e outros nas regiões brasileiras atendia também um ideal de branqueamento populacional, que, para além da tez, trariam também valores morais e formas de organização social entendidas como “melhores” (CARREGA, 2019).

Já quando da mudança de Celestina Sicuro para Agudos do Sul, sua filha Ana Maria Sicuro já estava casada com Clemente Zetola, que, aliás, foi quem registrou o óbito de André Sicuro, em 1912. O casamento aconteceu em 1908. Clemente Zetola (1885-1958) era italiano, Ana Maria Sicuro (1891-1916), brasileira filha de italianos imigrados, à época, com no máximo vinte anos no Brasil. O casal teve sete filhos, cinco homens e duas mulheres: Waldemar (1908), Raul (1910), Flavio (1912), Maria Theresa (1914), Yole (1919), Ernani (1921) e Clementino (1926).

Maria Angélica Marochi, historiadora e amiga de Ernani Zetola, assim explicou em entrevista:

[...] então o Seu Ernani, ele é filho de descendentes de imigrantes, até o casal de avós que ele falava muito [Andrea Sicuro e Celestina Sandrini] era italiano mesmo, são todos italianos. O Seu Ernani contou que ele nasceu numa casa na esquina da Avenida Rui Barbosa com a Visconde do Rio Branco, foi ali que ele nasceu e a família morava ali naquela época, logo que o pai dele, que veio de fora - de Paranaguá, se não me engano -, conheceu a mãe dele, casaram, ficaram morando ali (MAROCHI, 2021, p. 4).

Essa esquina comentada na entrevista de Maria Angélica Marochi, ressalta-se, fica na área central de São José dos Pinhais, mas não tanto quanto a praça para onde a família se mudaria no futuro:

Aí houve a oportunidade de eles adquirirem uma casa ao lado da igreja, de frente para a Rua XV de Novembro. O terreno fazia frente para a igreja e os fundos davam para a Rua Isabel, A Redentora. E lá, então, eles foram morar, ele era um menino, ele disse, que devia ter uns sete, oito anos [...]. E o Seu Ernani criou-se ali na praça [Praça Oito de Janeiro] (MAROCHI, 2021, p. 4).

Do período da infância de Ernani Zetola, uma coisa deve ser ressaltada: os contatos sociais. Ernani criou uma longa amizade com Sebastião de Souza Côrtes e essa ligação foi frutífera por muitos anos e em diferentes atividades. Assim comentou Kátia Côrtes, filha de Sebastião de Souza Côrtes, sobre a proximidade dos dois:

Sebastião de Souza Côrtes e Ernani Zetola brincavam juntos desde bem pequenos. Quando meu pai veio para São José, meu avô era farmacêutico, tinha uma farmácia, e os pais do Ernani moravam do lado da farmácia [na Praça Oito de Janeiro]. Então, o envolvimento deles se tornou, assim, muito próximo, e se criaram juntos e o Ernani continuou com a mesma amizade com meu pai. Ele era de dentro da nossa casa, o Ernani era como se fosse um irmão do meu pai (CÔRTEES, 2021, p. 3).

A região de convivência da infância de Ernani Zetola, a Praça Oito de Janeiro, é extremamente central no desenvolvimento histórico e também urbano para o município de São José dos Pinhais. Além de ser a primeira quadra da Rua XV de Novembro (antiga Rua da Entrada, porque era por onde se entrava na cidade efetivamente), está ali também a sede de mais longa data da igreja católica, na atual Catedral de São José dos Pinhais. Junto à Praça Oito de Janeiro, estava também o Grupo Escolar Silveira da Motta, onde Ernani Zetola cursou seus primeiros anos da Educação Formal. A bem da verdade, o primeiro ano do curso primário foi feito no Colégio São José, que era privado e confessional, administrado pelas freiras da Congregação da Divina Providência, e garantia às crianças, segundo a expectativa da mãe de Ernani, uma educação católica que culminava na Primeira Comunhão. Mas, exatamente pelas amizades do entorno da Praça, Ernani convenceu os pais a mudar para o Grupo Escolar Silveira da Motta. Assim, moradia, estudos, religião, amizades, tudo estava pela Praça Oito de Janeiro.

Terminado o curso primário, São José dos Pinhais não dispunha de Educação Formal para além disso. Com base na vontade de Ernani de seguir seus estudos e do apoio da família - sobretudo do pai, que, segundo Maria Angélica Marochi, tentava resguardar os filhos das instabilidades típicas de profissões liberais como as dele (alfaiate e produtor de bebidas e licores no fundo do quintal) -, o rapaz pode seguir seus estudos em Curitiba. No Colégio Novo Ateneu, Ernani Zetola cursou os cinco anos do curso ginasial. E concluído o curso ginasial, Ernani prestou concurso para o Departamento de Correios e Telégrafos, em 1940. Com menos de vinte anos, Ernani estava concursado e confortável, tendo em vista que os Correios, ao lado do Banco do Brasil, eram concursos muito visados pelos bons salários,

como comentou em entrevista um sobrinho de Ernani e também ex-funcionário do DCT, Juarez da Costa Cesar (2021).

No Departamento de Correios e Telégrafos, Ernani Zetola trabalhou por 33 anos, até 1973. Foi funcionário público de carreira, passando de ajudante de escritório a postalista e daí ao cargo de telegrafista. No fim da carreira, estava em trabalhos administrativos na diretoria do DCT em Curitiba, no prédio ainda em funcionamento ao lado do Prédio Histórico da Universidade Federal do Paraná, no centro da capital. Além de um emprego estável e uma remuneração considerável, o tempo de trabalho do DCT gerou também atritos. Assim resumiu o caso - não sem alguma resistência a falar do assunto - Juarez da Costa Cesar:

Houve um fato, que se diz... Ele foi nomeado secretário em uma comissão de compras e a diretoria, de uma desonestidade a toda prova, começava a fazer aquelas compras superfaturadas, mas o Ernani tinha que assinar. E descobriram que havia esses erros. Neste caso, então, a inspetoria abriu um processo administrativo e envolveu toda a diretoria dos Correios - todos participavam - e o Ernani, como secretário (CESAR, 2021, p. 6).

Quando já trabalhava na administração, Ernani foi indicado pela diretoria como secretário de uma comissão de compras sobre a qual houve a descoberta de compras superfaturadas. Nos anos de 1960 e 1961, diretorias estaduais do DCT em todo o Brasil foram investigadas sobre essas práticas. O jornal *Última Hora*, por exemplo, publicou sobre o caso de Maria de Lurdes Gonçalves da Costa, tesoureira de uma agência dos Correios, que desviou 375 mil Cruzeiros (22/12/1960, p. 8). O mesmo periódico publicou que, no Rio de Janeiro, uma comissão de inquérito sinalizou o desvio de 18mi de Cruzeiros (15/04/1960, p. 7). A investigação que iniciou no Rio de Janeiro passou também em São Paulo e veio a desembarcar nas agências do Paraná.

Em meio ao processo de investigação, o presidente Jânio Quadros, já em 1961, deliberou pela exoneração daqueles que a comissão de inquérito apontava como corruptos e corruptores. Mais uma vez no *Última Hora* encontramos uma ideia do momento, que dizia:

Uma comissão de inquerito esteve em Curitiba, onde constatou a existencia de desvio de material. Agora [...] o presidente da Republica assinou decreto cassando a aposentadoria concedida há quatro meses ao ex-diretor Agostinho Isac dos Reis, e a exonerar Durival Carlos Taborda, Jurandir Wender da Costa e Apeles de Ferrante, dos cargos de oficiais administrativos; Ernani Zetola, do cargo de telegrafista; José Cavassim, do cargo de motorista; e Afonso Guilherme Olsen, do cargo de guarda-fios (ÚLTIMA HORA, 23/08/1961, p. 3).

Essa passagem de vida, para Ernani Zetola, certamente foi marcante negativamente, porque vários entrevistados para o projeto do seu centenário de nascimento não comentavam o tema, lembravam do silêncio do próprio Ernani sobre isso ou, às vezes, marcavam como para o sentido coletivo (da família) e de sociabilidade isso foi um baque. Elza Maria Moro Zetola Delage, sobrinha de Ernani, assim falou sobre o assunto:

Olha, isso foi terrível para a vida dele, pela injustiça. Ele foi humilhado, é... coisas, assim, horríveis, porque lá nos Correios [...], com certeza, ele tinha muitos amigos e gostava muito do trabalho dele. Ele, de uma honestidade fora do comum, eu posso dizer, ser acusado... foi, assim, um baque na vida dele. [...] Para uma pessoa que nem sonhava com um horror desse. Olha, isso deu um choque muito forte na vida dele...

[...]

[E] ficou marcado... porque, para nós, lá na nossa família, ele não gostava de falar disso, de rememorar. na época foi muito forte, muito forte. [...] enquanto isso, eu não me lembro bem, mas eu acho que ele não recebia, teve uma fase muito difícil... como que você vai viver? Ele era muito econômico, muito certinho, não fazia nada demais [...].

[...]

Foi muito doloroso. Então, é... você veja, isso aí e a morte da minha avó - que ele era muito ligado, cuidou dela como se fosse mais do que uma mãe, se dedicou -, a gente só lembra disso: [ele] se dedicando, ela ficou até acamada. Um filho se dedicar naquela época assim... deixou a vida dele pra ficar com a minha avó, depois, quando entrou nos Correios, um trabalho muito bom, que ele gostou e tal, vem essa injustiça [...] (DELAGE, 2021, p. 10-12).

Como ressaltou Elza Delage, além da acusação de corrupção e da exoneração - acompanhada de perto e noticiada por diferentes meios de comunicação -, a mãe de Ernani Zetola faleceu nesse mesmo período. Juarez da Costa Cesar (2021) comentou que, para sobreviver, Ernani primeiro montou uma pequena papelaria, depois trabalhou na Camisaria Globo, na Praça Generoso Marques, até conseguir um trabalho administrativo no SENAC. Ocorre que meses depois, a situação junto ao DCT foi resolvida. Com a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart assumiu a presidência do Brasil em uma cena política muito conturbada. Mas, para Ernani, foi positivo. Talvez em uma tentativa de diminuir as polêmicas e problemas no governo federal, “em trinta dias de governo”, como disse Juarez Cesar, o presidente arquivou os inquéritos, mandando arquivá-los e readmitir os exonerados, e “o tio Ernani estava nesse barco, e se salvou, foi readmitido, recebeu os atrasados todos...”. Daí até 1973, Ernani Zetola continuou suas atividades no DCT até sua aposentadoria.

Marcar o período no Departamento de Correios e Telégrafos é importante porque era o emprego estável de onde Ernani Zetola tinha uma renda fixa. Com o

tema financeiro resolvido, por assim dizer, os empreendimentos socioculturais voluntários foram possíveis. E foram essas ações, aliás, que marcaram muito positivamente sua vida e a memória que o contemporâneo tem e mantém dele. Antes de chegar à fundação de um museu, Ernani empreendeu esforços em outras atividades culturais, que comentaremos aqui brevemente.

Em 5 de outubro de 1953, com alguns amigos, fundou o Centro Cultural Scharffenberg de Quadros. O nome homenageava o poeta são-joseense famoso pelo poema *Os Dezoito de Forte*. A pretensão do CCSQ não era pequena, apesar de a região em que se localizava e funcionava o ser. O primeiro artigo do estatuto da entidade assim a define:

Art. 1º - Sob a denominação de Centro Cultural “Scharffenberg de Quadros”, fica constituída nesta cidade de São José dos Pinhais, Estado do Paraná, uma sociedade civil organizada destinada a congregar intelectuais, prestando-lhes apóio cultural e moral, cooperando, assim, para o desenvolvimento da literatura, das ciências e das artes, bem como estimular o intercâmbio de idéias com o resto do país e das Américas (CCSQ, 1953, p. 3).

Como o Centro Cultural não tinha sede, suas atividades aconteciam em salões de clubes sociais. A própria fundação da entidade, consta em ata, aconteceu em um dos salões de festas do São José Esporte Club. Elza Maria Delage citou, por exemplo, uma noite de ópera com uma cantora “de grande distinção” que cantou nos salões do São José Esporte Clube e que isso movimentou muito a cidade - ou seus membros de uma elite mais ou menos esclarecida à cultura, infere-se - porque, como sublinhou, “nos arrumamos muito, a roupa mais chique, o cabelo, tudo...” (2021, p. 4). Neide Maria Ferraz Setim, outra sobrinha de Ernani Zetola, comentou das noitadas lítero-musicais e das apresentações de dança que os jovens do grupo - incluindo ela, sua prima Elza Maria e demais pessoas - organizavam a partir do CCSQ e da ação de Ernani Zetola (2021, p. 3-4).

Uma ação importante de ser notada do Centro Cultural, à época sob a presidência de Ernani Zetola, no fim dos anos 1950, foi a organização do que chamavam de “Museu Temporário da Cidade”. Entre 8 e 15 de janeiro de 1958, os membros do CCSQ montaram e abriram uma exposição de antiguidades, muito diferente dos museus praticados atualmente, mas com alguma pretensão museológica, é verdade. Para compor um “acervo” a ser exposto, emprestaram objetos de diversas pessoas de São José dos Pinhais, pessoas essas próximas em algum grau dos jovens da elite local que organizavam o movimento. o “Protocolo

dos objetos expostos no Museu da Cidade”, hoje parte do acervo do Museu Municipal, registra esses itens.

Os primeiros itens registrados por Ernani na lista eram, curiosamente, dos seus pais. Da mãe, Ana Maria Sicuro Zetola, emprestaram “1 colcha e duas capas de almofadas”; “1 crucifixo belga”; “1 bolsinha de prata”; e “1 jarra”. Do pai, Clemente Zetola, emprestaram “1 bengala com anel de ouro”; e “1 foto antiga”. Ao todo, 131 itens foram emprestados para a atividade. Nos poucos dias de atividade - de 8 a 15 de janeiro, das 20h às 22h -, o Museu Temporário da Cidade recebeu 443 visitas.

Aqui, cabe pontuar uma vez mais como o valor moral de uma cultura dita erudita era a elogiada por Ernani Zetola e, por isso, articulada por meio de CCSQ. As sobrinhas de Ernani Zetola, em entrevista, comentaram, por exemplo, sobre noites de ópera, noitadas lítero-musicais, apresentações de piano de Terezinha Polakosky (amiga de Ernani) e apresentações de balé. Ernani Zetola não promoveu - e não era obrigado a fazê-lo - rodas de samba, rodas de capoeira ou qualquer outra forma de uma cultura entendida como popular. Era a ideia de cultura moldada ao modelo europeu o que ele ajudava a manter e apresentar em São José dos Pinhais, portanto, a música clássica, os instrumentos de orquestra e as danças como o balé, e não uma roda de pandeiros ou o fandango do litoral paranaense. Mais uma vez, não havia qualquer obrigação de que ele assim o fizesse, mas as escolhas de fato indicam uma preferência e uma ideia de cultura em detrimento de outras, demonstrando uma coerência com o comportamento conservador.

No começo dos anos 1960, Ernani Zetola mudou-se para Curitiba, afastando-se da gestão do Centro Cultural que, por falta de unidade e direção, encerrou suas atividades em 1963. Nesse mesmo ano, Ernani fundou o Grupo Folclórico Italiano de São José dos Pinhais. Esse foi outro empreendimento sociocultural que deu a ele alguma notoriedade regional. O vínculo cultural com a Itália - dada a imigração dos seus ascendentes - e um interesse pela cultura popular mantida pelos grupos locais alimentaram a intenção de organizar melhor o assunto.

Ariel Palacios, jornalista que atuou em um periódico são-joseense nos anos 1990, assim comentou em entrevista o tema:

Um dia ele me contou que havia organizado, tempos antes - eu não sei quanto tempo antes -... ele me disse: “organizei aqui várias apresentações, vários shows de danças, danças folclóricas, danças típicas”. E uma coisa que ele fez, com o pessoal da comunidade italiana de São José [dos

Pinhais], era *La Danza Della Bottiglia*, a dança das garrafas, que ele pegou de um filme italiano, que, se não me engano, era *O Milagre de Santa Victória* [...]. Era uma história de um vilarejo - uma história real, mas adaptada, romanceada -; de um vilarejo na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, que os alemães estão se aproximando dali para levar milhares de garrafas valiosíssimas do precioso vinho que faziam ali e eles escondem essas garrafas. E pra esconder essas garrafas eles, em pouco tempo, passam de mão em mão as garrafas, um para o outro e há uma espécie de balé dentro desse filme. E Ernani Zetola reproduziu isso em São José dos Pinhais, então, isso é fantástico! (PALACIOS, 2021, p. 2).

Com esse grupo folclórico, Ernani Zetola participou de apresentações em canais de televisão, no Teatro Guaíra e até mesmo no Festival Folclórico Internacional, realizado no Ginásio do Tarumã. Em 1966, por falta de apoio local e pelos contatos conseguidos na Sociedade Garibaldi, em Curitiba, por meio de um dos seus colegas de trabalho no DCT, Ernani leva o Grupo Folclórico consigo para a instituição localizada na Praça Garibaldi, no centro da capital. À época, Ernani ainda foi Diretor Artístico-Cultural da Sociedade em questão. Em 1969, Ernani afastou-se da direção do grupo por motivos de saúde. A presença na cultura italiana no Brasil lhe rendeu outro fruto. Em 1969, o presidente italiano Giuseppe Saragat, que naquele país é também Presidente da Ordem da Estrela da Solidariedade Italiana, concedeu a Ernani Zetola o título de *Cavaliere* da ordem. O evento de entrega da honraria se deu em março de 1970, no Palácio Garibaldi e Ernani recebeu a comenda das mãos do Cônsul Geral da Itália Gottardo Bottarelli.

Deve-se perceber com cuidado que, ao escolher uma cultura popular para trabalhar e privilegiar, foi a cultura folclórica italiana a escolhida, nos anos 1960-1970. Com base no exposto anteriormente e na história brasileira, já estavam os antigos imigrantes oitocentistas - originalmente negados como sujos e pobres - sendo elevados a tipos modelares de cultura no Brasil. No século XX, ao se debruçar sobre a diversidade cultural, as culturas imigrantes, brancas, de moral cristã foram muito privilegiadas e elevadas de renegadas a quase que ideais. Assim sendo, ao atuar em um tema bastante popular, havia ainda marcadores que auxiliam esse grupo, como as origens históricas, o desenvolvimento financeiro facilitado pelos poderes públicos, a própria cristandade e relações políticas afeitas a esse cabedal moral.

Outra ação de Ernani Zetola foi nos periódicos são-joseenses. Ernani escreveu em diferentes jornais locais, desde o primeiro, fundado ainda em 1952, quando assinava sob o pseudônimo de Filho da Terra a *Coluna da Saudade*, do

jornal *Correio de São José*, onde escrevia sobre os seus tempos de criança e sobre personalidades de São José dos Pinhais, como professores, parteiras, prefeitos, etc. Essa fase é conhecida como a do colunismo da memória. Além dessa, Ernani Zetola se aventurou no colunismo social, escrevendo crônicas, observando o cotidiano. Foi nesse momento que Ernani Zetola mobilizou sua antiga amizade com Sebastião de Souza Côrtes, que decidiu fundar um jornal. Ernani assim comentou sobre isso em uma entrevista concedida na ocasião da comemoração dos seus oitenta anos de vida:

[...] um dia o Sebastião Côrtes me convidou: “vamos formar um jornal aqui em São José, criar um jornal?”, e eu já tinha trabalhado anteriormente no primeiro jornal de São José dos Pinhais, do jornalista Priscillio Correia Junior, um sobrinho do Barão do Cerro Azul, chamava-se *Correio de São José*. Ali eu iniciei na vida jornalística em 1952. Em 53 eu participei com um artigo naquela edição especial do nosso Centenário de Emancipação Política [...]. [...] quando surgiu o Sebastião, veio me convidar para fundar a *Folha de São José*, um jornalzinho também pequeno, mas noticiava muita coisa aqui da cidade, sabe? O pessoal gostava muito. Aquele ano, então, eu disse: “Sebastião, eu não quero saber de responsabilidade, eu estou cansado, eu trabalhei 33 anos e eu, como colaborador, você pode contar comigo, mas com uma responsabilidade maior, não quero”. O Sebastião: “não, está bom!” (ZETOLA, 2001).

Sem se aprofundar na participação geral de Ernani nos jornais locais, cabe salientar que foram muitos e por um período de tempo muito longo, como apresenta o quadro abaixo:

QUADRO 1 – Participação de Ernani Zetola nos jornais são-joseenses

COLUNA	DATA DE INÍCIO	DATA FINAL	JORNAL	PSEUDÔNIMO/ ASSINATURA
Coluna da Saudade	1952	1957	Correio de São José	Filho da terra
Coluna da Saudade	1957	1960	Tribuna de São José	Filho da terra
High Society	1953	1954	Correio de São José	Vagalume
High Society	1954	1962	Tribuna de São José	Vagalume
Quadrinhas do Príncipe Niko	2/28/1975	10/9/1975	Tribuna de São José	Príncipe Niko

COLUNA	DATA DE INÍCIO	DATA FINAL	JORNAL	PSEUDÔNIMO/ ASSINATURA
Quadrinhas do Príncipe Niko	10/9/1975	12/25/1975	Tribuna de São José	Zeca Feio
Trilha Social	2/23/1975	3/4/1978	Folha de São José	Konde Nador/Konde Nador di Lagonegro
Sociais Culturais & Algo Mais	3/4/1981	5/14/1988	Tribuna de São José	Allegro Moderato/Konde Nador
Arte e cultura	1982	1982	Jornal Objetivo	Ernani Zetola
Arte e cultura	4/8/1982	8/20/1982	Jornal Tribuna	Ernani Zetola
Status	1982	1982	Jornal Objetivo	Ernani Zetola
Convívio	2/2/1982	11/6/1982	Tribuna de São José	Ernani Zetola
Evocação	1994	1997	Tribuna de São José	Zeca Cheio de Saudade/ Zeca Feio de Saudade/ Ernani Zetola

Fonte: Museu Municipal Atílio Rocco (2021).

Cabe sublinhar que pelos diferentes textos em jornais da região, é possível observar valores, propostas de mundo e noções de sociabilidade de Ernani Zetola. Um dos exemplos mais gritantes é que logo em sua primeira publicação da *Coluna da Saudade*, Ernani Zetola (In: Correio de São José, 1952: 4) comenta sobre Tereza Quintiliano, a Nhá Tereza, ex-escravizada que ele visitava em casa enquanto criança, chamando-a de “figura franzina e simpática”. No mesmo texto, após referir-se à Tereza como “velha mulata”, ele comenta que “se sua pele era escura, seu coração bondoso e sua alma bem formada, eram mais brancos do que a neve [...]”. Está aí, de saída, a presença do marcador social nas relações étnico-raciais.

Ao sublinhar este exemplo, não se quer imputar culpa ou o tipo penal de racismo a Ernani Zetola de maneira anacrônica. O que se busca é, isto sim, perceber como ele mesmo se tornou um ativo produto-produtor do cenário da colonialidade brasileira. Mesmo buscando falar de forma elogiosa sobre os

préstimos de Tereza Quintiliano - ao menos é o que parece -, Ernani Zetola escolhia deliberadamente alcançar as raias da segregação pela cor da pele como identificador e, ainda, fazendo um juízo de valor sobre uma alma e um coração brancos, portanto, melhores que a pele negra. Assim sendo, o que Ernani Zetola, como nesse trecho, ajudava era a manutenção da colonialidade e da violência mesmo que simbólica a partir do marcador social da raça, enquanto servia-se pelo mesmo processo de racialização de benesses e privilégios, dado que era um homem branco em um contexto enraizadamente racista.

Aproveitando o ensejo, também é contributivo considerar outro valor moral de Ernani Zetola: um conservadorismo enraizado na religiosidade católica. Além de uma formação católica - tanto na Educação Formal quanto no meio social, de imigrantes italianos católicos -, no aspecto político e comportamental, Ernani Zetola apresentava, segundo as fontes históricas, um comportamento avesso aos processos mais progressistas de seu tempo. Um dos exemplos é o registro feito em um diário de viagem à Europa, provavelmente dos anos 1970. Diário este que, em partes, também foi publicado no jornal *Folha de São José*. Em uma anotação, diz:

É incrível a propaganda do Partido Comunista Português; eles não são a maioria mas parecem dominar a situação impondo-se [ilegível]. Os belíssimos monumentos e prédios da cidade estão pichados com a foice e o martelo, ou recamados de cartazes comunistas com fotos de Stalin e outros líderes. O soldado português, que outrora foi o mais bem fardado da Europa, hoje apresenta-se com a farda suja, desabotoada, com cabelos e barbas longas, impressionando muito mal. A Lisboa que em outros tempos fervilhava de turistas, agora está vazia dos mesmos e o comércio recente-se disso. Falando com portugueses sensatos eles nos disseram: agora todo mundo quer ganhar muito sem trabalhar. Coisa idêntica acontece na Itália (ZETOLA, [197-]: s.p., grifos nossos).

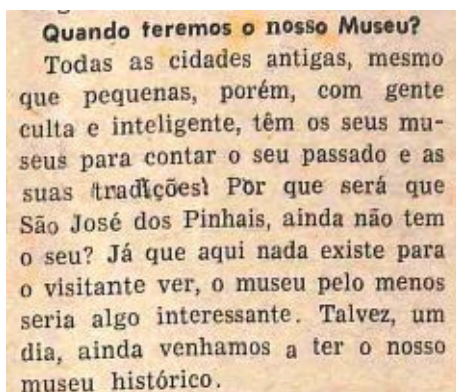
Uma vez mais, não se quer fazer juízo de valor dos posicionamentos de Ernani Zetola, mas cabe perguntar: quando os soldados portugueses foram os mais bem trajados da Europa, em sua perspectiva? Durante a ditadura salazarista? Talvez possa ser também durante a Segunda Guerra Mundial, mas a crítica específica ao movimento político de esquerda não parece gratuita. Ainda, nota-se na crítica uma preocupação que, com o perdão do jogo de palavras, é conservadoramente conservadora sobre o patrimônio ou as construções históricas. Ou seja, a preocupação não só está na violação dos prédios que foram pichados, mas também numa pretensa vontade comunista de ter dinheiro sem trabalhar, como teriam dito pessoas sensatas com as quais ele parece concordar.

Ainda, um posicionamento conservador, católico, profundamente racializado, carrega consigo as consequências subjetivas disso tudo, como, por exemplo, a própria máquina da colonialidade em plena atividade na construção intelectual de Ernani Zetola que, frize-se, foi referência em cultura no município de São José dos Pinhais e que ainda hoje tem seu nome elogiado em cerimônias políticas.

Especificamente para o que mais nos interessa, a saber: o Museu Municipal, cabe sublinhar que a participação de Ernani Zetola na *Folha de São José*, do seu amigo Sebastião de Souza Côrtes, foi fundamental. A atuação de Ernani Zetola na *Folha de São José* aconteceu entre os anos de 1975 e 1978, com a autoria da coluna *Trilha Social*. Seus textos eram publicados em uma periodicidade mutável: às vezes semanalmente, em outras vezes quinzenalmente, até de forma mais espaçada ainda caso ele estivesse viajando, sobretudo para fora do país. O jornal também contava com outros colunistas, como a filha de Sebastião Côrtes, Kátia Côrtes, que escrevia mais detidamente sobre política, educação e religião, ou como a mesma nomeou, “o Ernani fazia uma coluna da alta sociedade, [...] eu fazia uma coluna mais direcionada [...] às questões mais palpáveis do dinamismo da nossa vida na comunidade”, chegando a apontar uma divisão sociocultural de temas e grupos com “[...] minha coluna era mais direcionada a uma sociedade mais popular e o Ernani era mais elitista” (CÔRTEZ, 2021, p. 4).

É nesse cenário que a partir de 1975, ano do início da participação de Zetola na *Folha de São José*, há um empreendimento do colunista a favor da criação de um museu em São José dos Pinhais. Naquele ano, o questionamento de Ernani passou a girar em torno do fato de que o município contava com mais de 120 anos de emancipação política, mais de 300 anos de histórico de ocupação colonial de seu território e com imemoriais tempos da presença dos povos originários e, mesmo assim, não possuía um templo para guardar e expor esses temas, dizendo ainda que “já que aqui nada existe para o visitante ver [...]”, conclui, “[...] o museu pelo menos seria algo interessante”.

FIGURA 1- NOTA DE ERNANI NA TRILHA SOCIAL SOBRE A NECESSIDADE DE UM MUSEU



Fonte: Folha de São José, 20/11/1975, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco

Neste momento, Ernani Zetola passou a inocular no cenário social, em sentido público e com algum alcance uma ideia que, nesse caso, era dele: a de fundar um museu. Acerca da sua vontade e encanto pelos museus, assim descreveu o processo quando da sua entrevista em 2001:

Olha, esse é um amor muito antigo, de décadas e décadas. Começou quando eu fui estudar em Curitiba, fazer o curso ginásial, visitando o Museu Paranaense que eu acho que era o único na época, na década de trinta. Então, muito pequeno, ainda uma casa, assim... no alto de um terreno elevado, lá no final da Rua Emiliano Pernetá. E eu me encantei com aquilo guardado por tanto tempo, [...] aquilo já foi me seduzindo. Depois que eu fiquei adulto, comecei a viajar, todas as cidades que tinha um museu, alguma coisa, não é só museu que me seduz, também as galerias de arte, gosto muito de galeria de arte [...]. E depois, quando eu tive a oportunidade de começar a viajar para outros estados, sempre onde tinha museu, eu ia visitar (ZETOLA, 2001, p. 6).

E assim, como um “amador esclarecido e bem aconselhado” no campo dos museus (GOB; DROUGUET, 2019, p. 43), a vontade foi tomando corpo nas folhas da *Trilha Social*. Após a primeira chamada no ano de 1975, dois anos depois a coluna passa a apresentar novo e mais alongado fôlego sobre o tema. Sob o título de “Museu Histórico de São José dos Pinhais”, Ernani disse que “com a ajuda de Deus e a boa vontade dos homens, não passará muito tempo e São José dos Pinhais terá o seu Museu Histórico”. E o assunto, ao que tudo indica, já estava em circulação nas ideias sociais, não só nas páginas de suas colunas. Ernani continua a coluna:

Comentando o assunto com membros de antigas famílias são-joseenses, todos têm se demonstrado entusiasmados e alguns estão prontos a doar ao mesmo, velhíssimas peças. Por exemplo: Dona Eliza Sandi Cordeiro e sua filha Professora Alice Cordeiro, tem para oferecer ao Museu alguns objetos centenários que pertenceram à Chácara do Braga, tais como – enormes gamelões (um, retangular, com 2,50m. de comprimento), grandes potes de

barro (onde se conservava água fresca para beber), imensas canastras, peças de montaria, etc. Outros se propõe doar: louças e porcelanas antigas e de família; fotos de eminentes são-joseenses do passado, assim como cartas e documentos de caráter político, por eles assinados; velhas fotos da cidade; trabalhos manuais (bordados, crochês e macramês) feitos por mulheres conterrâneas, no fim do século passado; antiquíssimas imagens sacras; instrumentos musicais e livros raros, mais uma variedade de coisas. São José dos Pinhais tem tradição, tem uma HISTÓRIA para contar, mas, para tal necessita de um Museu (FOLHA DE SÃO JOSÉ, 24/03/1977, p. 2).

Nesse meio de caminho da campanha pró-museu, acompanhar a advertência de Tânia de Luca de que, quando pensamos nos realizadores de jornais, é oportuno “inquirir sobre suas ligações cotidianas com diferentes poderes”, sabendo que “à análise da materialidade e do conteúdo é preciso acrescentar aspectos nem sempre imediatos e necessariamente patentes nas páginas desses impressos” (LUCA, 2008, p. 140). O teor não acusado nos textos do jornal, mas evidente é o das ligações sociais e políticas. Como comentado, Ernani Zetola era amigo muito próximo de Sebastião de Sousa Côrtes. Sebastião, por sua vez, tinha um filho, Ademar Côrtes, como assessor direto do prefeito de São José dos Pinhais à época, Moacir Piovesan, ao mesmo tempo em que o vice-prefeito era seu genro esposo de Kátia Côrtes, Wilson José dos Santos.

Não está registrado em qualquer documento oficial ou oficioso, mas essa complexa e direta rede de contatos certamente ofereceu um caminho menos penoso às ideias de Ernani em favor de um museu. Além do âmbito do poder executivo municipal, Ernani Zetola mobilizou a sociedade civil organizada em favor do ideal, como quando alcançou o Lions Clube – Aeroporto – do qual o próprio Ademar Côrtes fazia parte. Esse apoio foi publicado na *Trilha Social* e, com ele, Ernani passou a pedir doações para o acervo de um museu que sequer existia, como se vê nos trechos abaixo.

FIGURA 2 - NOTA DE ERNANI NA TRILHA SOCIAL SOBRE O APOIO DO LIONS CLUBE

Lions & Museu:

O "Lions Club — Aeroporto" está bastante interessado na criação do "Museu Histórico de São José dos Pinhais" e dentro em breve, vai iniciar a grande Campanha da Doação. Colabore com o Lions, contribuindo para a formação do acervo do nosso futuro Museu; ele documentará o passado desta cidade e da sua gente. A oferta de algo antigo, por mais modesto que seja, será valiosa; pois tem algo a contar: cartas e documentos de caráter político e religioso; retratos; vestimentas; jóias; louças; porcelanas; cristais; prataria; telas; móveis; metais; cerâmicas; artesanatos em geral; imagens; gravuras; armas; veículos, etc.; tudo o que estiver relacionado com o nosso passado será aproveitado. Acreditamos que, qualquer pessoa sentir-se-á orgulhosa em ver o seu nome, o nome da sua família; junto a uma peça exposta em Museu.

Fonte: Folha de São José, 25/08/1977, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 3 - NOTA DE ERNANI NA TRILHA SOCIAL SOBRE O APOIO DO LIONS CLUBE

Lions — Aeroporto:

Louvável e digno de mérito vem sendo o trabalho desenvolvido pela Comissão Pró-Museu de São José dos Pinhais constituída por leões do "Lions Clube — Aeroporto".

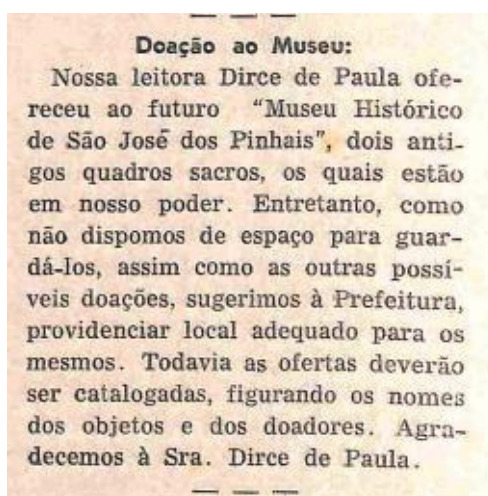
Fonte: Folha de São José, 29/09/1977, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Sobre a rede de influências admitida pelo próprio Ernani Zetola, comentou:

[...] falei para o meu amigo Sebastião Côrtes, que era dono da Folha de São José, e ele disse: "mas é mesmo, vamos". O filho dele trabalhava na prefeitura, era assessor do prefeito Moacir Piovesan, e ele disse "vamos!" e começamos a divulgar. [...] o Sebastião disse "vamos!", "vamos começar essa campanha" e foi quando a comunidade estava... famílias antigas... e também despertou um interesse do Lions Clube São José dos Pinhais Aeroporto, que trancou na ideia e disse "não, isso vai sair!", e influenciando o Seu Ademar, filho do Sebastião, [que] também fazia parte desse clube de serviço e estava à vontade com o prefeito Moacir Piovesan e os vereadores, né? (ZETOLA, 2001, p. 7).

E ao mesmo tempo em que as articulações sociopolíticas aconteciam – à margem das folhas da *Folha de São José* –, Ernani Zetola já publicava as doações de peças a um acervo ainda no campo das ideias. Estas doações, sabe-se hoje pelo sistema de catalogação do Museu Municipal Atílio Rocco, vinham de famílias amigas de Ernani, reforçando como os laços sociais coadunavam com a mensagem do periódico sob a batuta da vontade e da articulação de Zetola. Um exemplo das notas sobre doação é a que segue:

FIGURA 4 – NOTA DE ERNANI NA TRILHA SOCIAL SOBRE UMA DOAÇÃO AO ACERVO DO MUSEU



Fonte: Folha de São José, 28/04/1977, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Outras notas como esta foram publicadas ao longo do ano de 1977. Museu não havia, mas acervo histórico sobre o município sim. O mês de junho daquele ano parece ter sido especialmente movimentado sobre estas doações de acervos, de acordo com as publicações de Ernani em sua coluna social. No dia 16 (Folha de São José, 16/06/1977, p. 2), Ernani comentou que a ideia de um museu “está despertando grande interesse, principalmente nas famílias mais tradicionais desta cidade”. Ainda, registrou que Olga Sicuro Marchesini – tia materna de Ernani – doou ao “futuro Museu” um vestido infantil, “um traje de arcanjo que ela usou há 65 anos, na procissão da Festa do Divino Espírito Santo”. O vestido foi feito pelo Nhô Zaca, Zacarias Alves Pereira, ex-escravizado que se tornou tantas coisas em São José dos Pinhais e que participou de tantos momentos públicos registrados na história oficial do município que mereceria também um livro. Sobre esse item do acervo,

Márcio de Britto, primo de Ernani e um dos primeiros funcionários do Museu Municipal, comentou:

[...] era da minha vó. Ele chegou lá em casa e falou: “tio, vou montar um museu”. Minha avó levantou – ele ficou conversando com meu pai, com minha mãe –, minha vó levantou e veio lá de dentro com a roupa. Ela falou: “Ernani, quem fez essa roupa foi o Nhô Zaca para uma Festa do Divino e eu desfilei com ela na procissão. Pode levar pro museu” (BRITTO, 2021, p. 9-10).

No dia 23 daquele mês (Folha de São José, 23/06/1977, p. 2), Ernani registrou a doação de um “resplendor em prata-de-lei”. Mari de Souza Côrtes doou para Ernani, abrindo a possibilidade de “futuramente” poder “doar essa maravilhosa obra de arte sacra ao Museu Municipal”. O resplendor é uma peça em prata colocada sobre a cabeça de imagens de santos, dando um teor de iluminação divina às peças. Esta peça, posteriormente, se tornou simbólica para a própria instituição, porque apesar de não ter sido a primeira doação feita ao acervo, foi a primeira registrada por Ernani Zetola no livro de registros de peças do acervo. Ainda, no dia 30 de junho Ernani publicou em sua coluna social “outra doação”, dando conta de que Angelo Setin havia doado um pequeno pilão em cedro, com a respectiva mão, aproveitando para registrar:

Como também outras pessoas estão inclinadas a fazer doações de objetos antigos, valiosos e raros, o ideal seria que a Prefeitura conseguisse uma sala onde o material oferecido pudesse ser guardado. Logicamente far-se-á um registro ou catálogo constando o nome da peça e do doador. Futuramente, quando expostos no Museu, cada objeto trará anexo um cartão, com legenda esclarecendo do que se trata, época, nome do doador, etc. (FOLHA DE SÃO JOSÉ, 30/06/1977, p. 2).

Estas doações, infere-se, podem muito bem ser entendidas em um duplo movimento: em primeiro lugar, demonstram certo apoio popular à ideia de Ernani e seus amigos sobre a oficialização do trabalho com a história de São José dos Pinhais em um museu; em segundo lugar, serviam, no marcante ano de 1977, para auxiliar Ernani em seu discurso pró-museu, tendo em vista certas “vontade e demanda populares” às quais o prefeito deveria responder. Ainda, também é curioso que até que houvesse um espaço especificamente para a guarda das doações que recebia à revelia da existência de um museu ou não, Ernani precisou guardar em sua própria casa os objetos recebidos.

Com o esforço do trabalho e o êxito das articulações políticas junto a pessoas que detinham lugares de decisão na esfera municipal, foi escrito e

apresentado na Câmara Municipal de Vereadores um documento oficial sobre a criação de um museu histórico. Elon Bonin, que já era próximo a Ernani Zetola (desde que ele fez parte do grupo de jovens que comprou o primeiro jornal no qual Ernani Zetola escreveu, o *Correio de São José*, nos anos 1950) e à época era um dos vereadores de São José dos Pinhais, apresentou uma sugestão legislativa na Câmara Municipal, que foi posteriormente enviada ao prefeito Moacir Piovesan. Este empenho dado ao tema também foi publicamente retomado por Ernani nas páginas do jornal Folha de São José e, logo na sequência, Ernani comenta que cabe ao poder público a decisão, mas que ele confia que a melhor escolha será feita. O documento diz:

Câmara Municipal de São José dos Pinhais
O vereador Elon Bonin, no uso dos direitos que lhe são conferidos pelo Regimento Interno e,
CONSIDERANDO que ainda não existe em São José dos Pinhais um Museu público, onde se deva guardar para a posteridade tudo aquilo que diz respeito ao interesse histórico do Município;
CONSIDERANDO, finalmente, que há necessidade de se tomar as devidas providencias para que haja um lugar apropriado para tal fim, mesmo que seja uma pequena sala, a título precário.
SUGERE ao Sr. Prefeito Municipal, que tome as devidas providencias no sentido de ser indicada ou alugada uma sala para funcionar provisoriamente o Museu Municipal e designada uma pessoa para se encarregar do assunto, cuja escolha, salvo melhor juízo, poderia recair sobre o Sr. Ernani Zétola.
SALA DAS SESSÕES, 31 DE MAIO DE 1.977.
ELON FAY NATAL BONIN
VEREADOR. (Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco).

Desse modo, Ernani tinha a seu favor a imprensa, os grupos familiares de maior destaque político, agentes públicos nos poderes Executivo e Legislativo e organizações sociais, como o Lions Clube. O momento era favorável e preciso. Essa ampla rede de apoios, claro, foi noticiada na coluna *Trilha Social*, como se vê a seguir.

FIGURA 5 - NOTA DE ERNANI NA TRILHA SOCIAL AGRADECENDO O APOIO DE ELONBONIN

AO VEREADOR ELON BONIN: —
Amigo; aceite os nossos cumprimentos pela apresentação do louvável projeto referente à fundação do Museu Municipal. Mencionando a nossa modesta pessoa, você nos colocou demasiadamente alto; pois reconhecemos os limites da nossa capacidade. Todavia, agradecemos sinceramente por ter lembrado o nosso nome.

Fonte: Folha de São José, 09/06/1977, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 6 - NOTA DE ERNANI NA TRILHA SOCIAL REGISTRANDO SEU ENTUSIASMO COM O PROCESSO EM FAVOR DO MUSEU

UM VELHO IDEAL QUE VAI TOMANDO FORMAS: — A nossa antiga idéia de se fundar o “Museu Municipal de São José dos Pinhais”, está tomando formas. Confiamos nas autoridades competentes e acreditamos que, em dia não muito distante, ele será uma realidade. Sentimos o interesse e a boa vontade dos Poderes Legislativo e Executivo.

Fonte: Folha de São José, 09/06/1977, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Aposentado do DCT e com uma rede de contatos importante, Ernani Zetola dedicou boa parte dos anos de 1975 a 1977 em favor da criação de um museu de cunho histórico para São José dos Pinhais. Sobre o esforço do amigo, Maria Angélica Marochi comentou:

[...] eu lembro que as pessoas falavam que ele tentou de todas as maneiras apoio, [...] mas ele conseguiu, então, apoio até de um grupo de serviço – que diziam –, o Lions Clube. Ele me contou essa história depois: e com muito esforço ele conseguiu com que o poder público aprovasse a ideia de se criar um museu municipal (MAROCHI, 2021, p. 5-6).

E foi assim, à base de negociações e de uma dose grande de esforço pessoal, que Ernani pôde ver sua vontade se tornar realidade. A efetivação dessa intenção aconteceu em setembro de 1977, quando o prefeito Moacir Piovesan assinou a lei que oficialmente funda um museu em São José dos Pinhais. O atual

Museu Municipal Atílio Rocco, à época – e isto é extremamente importante –, se chamava Museu Municipal de São José dos Pinhais, sublinhando um caráter público, geral, “de todos” que a instituição tem desde sua fundação, sendo uma entidade que aborda São José dos Pinhais como um todo e não partes dela. Em sua coluna na *Folha de São José*, Ernani chamou o ato político de “momento histórico”.

FIGURA 7 - TEXTO DE ERNANI NA TRILHA SOCIAL SOBRE A CONSOLIDAÇÃO DA FUNDAÇÃO DO ENTÃO MUSEU MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS



Fonte: Folha de São José, 29/09/1977, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Logo que criado o Museu Municipal de São José dos Pinhais, na prefeitura, iniciaram-se as tratativas para que Ernani fosse o seu diretor. Apesar das negociações e da fundação do Museu em setembro de 1977, oficialmente, Ernani foi

contratado para o cargo de “Diretor do Museu Municipal” a partir de 1 de junho de 1978.

De acordo com Ernani Zetola, como comentou na entrevista concedida em 2001, ele realizava as arrecadações de doações e, mesmo após criado o Museu, faltava uma sede, e complementa: “Até que um dia eu fui lá no Seu Ademar: ‘precisa de uma sala pra expor esse negócio aqui’, e ele disse: ‘vamos providenciar isso com urgência!’, e alugaram uma sala ali em cima de uma floricultura, ali na [Rua] Mendes Leitão. Foi a primeira sede” (ZETOLA, 2001). A primeira sede foi instituída em duas salas comerciais pequenas. A exposição arranjada ali, como se pode ver nas fotos abaixo, eram mais de teor “mostra de antiguidades” que de um museu como conhecemos hoje. Objetos variados empilhados e mais ou menos organizados pela curiosidade histórica, da passagem do tempo. Faltava espaço para um tratamento técnico do acervo.

FIGURA 8 - PRIMEIRA SEDE DO MUSEU MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, NO SEGUNDO PAVIMENTO DE UM PRÉDIO COMERCIAL SITO À RUA MENDES LEITÃO, NO CENTRO DA CIDADE.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 9 - ERNANI ZETOLA EM MEIO AOS OBJETOS EXPOSTOS NA PRIMEIRA SEDE DO MUSEU.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Há de se ressaltar que, em sendo o único museu no município, apesar da pretensão da temática histórica, o Museu Municipal de São José dos Pinhais configurou-se naqueles anos 1970 como o que André Gob e Noémie Drouguet chamaram de “museu local” (2019, p. 63). Segundo eles, esses tipos de museus “se voltam para uma temática no nível essencialmente local ou que apresentam coleções cuja fabricação ou cujos proprietários/usuários são de origem local [...]”. O Museu Municipal que intentava operar sobre a história e o passado de São José dos Pinhais, e de fato o fazia, também precisava se deter nas temáticas de arqueologia e artes, por exemplo, pela falta de uma instituição própria para tal. O espaço geográfico municipal e sua gente (qualquer que seja o discurso para consolidar essa gente) eram o início e o fim dos trabalhos da instituição que, sublinha-se, promovia um foco exatamente sobre essa terra e suas pessoas.

Em breve parêntese, o sintoma expressado desse teor de localidade da atuação do Museu Municipal como instrumento histórico propriamente são-joseense, no sentido exposto acima, é ainda corroborado pelo fato de ser um museu público em nível municipal, e de que esta performance de atuação local também se registra no Regulamento do Museu Municipal Atílio Rocco, formalizado pelo Decreto N. 233, de 16 de agosto de 2010, pelo qual são os objetivos do Museu Municipal:

- I - proporcionar à população o conhecimento da história de São José dos Pinhais, através da divulgação das coleções do museu;
- II - recolher, estudar, classificar, conservar e expor objetos, obras, documentos de interesse artístico e histórico do Município;
- III - estabelecer um padrão museológico baseado nas normas técnicas preconizadas pelo Conselho Internacional de Museus - ICOM, Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM e órgãos afins.
- IV - desenvolver e incentivar a realização de programas de comunicação com a sociedade através de atividades culturais e educativas, dotadas de sentido didático junto às instituições educacionais da região;
- V - promover, supervisionar e/ou participar da elaboração e desenvolvimento de planos, programas, projetos e atividades relacionadas ao Município;
- VI - incentivar a participação e co-responsabilização da sociedade civil na valorização do patrimônio histórico-cultural;
- VII – sensibilizar e estimular o estudo científico e técnico de objetos do acervo municipal, a partir de uma temática e de uma cronologia específicas;
- VIII - promover intercâmbio de informações, educacionais e científicas, no âmbito estadual, nacional e internacional;
- IX – Apoiar e/ou, cooperar e serviços às iniciativas de pessoas físicas ou jurídicas dedicadas à pesquisa e comunicação sobre fatos históricos ou culturais (REGULAMENTO, p. 2-3).

Uma vez instalado, iniciaram-se os trabalhos museológicos, sobretudo o de coleta de peças para o acervo. A primeira funcionária contratada para auxiliar Ernani foi Ernestina Juck Côrtes, para o cargo de assistente administrativa, a pedido (Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco) do próprio diretor do museu ao prefeito. O segundo funcionário contratado, foi Márcio Marchesini de Britto, que assim comentou sua chegada ao museu:

Quem me trouxe pra cultura foi o Ernani. Quando ele, com o movimento de criar o museu, foi até a casa dos meus pais e me convidou. Eu fui o segundo funcionário a entrar no museu, na época. O museu era ali em cima da relojoaria Elgin, uma sala pequena [...] (BRITTO, 2021, p. 1).

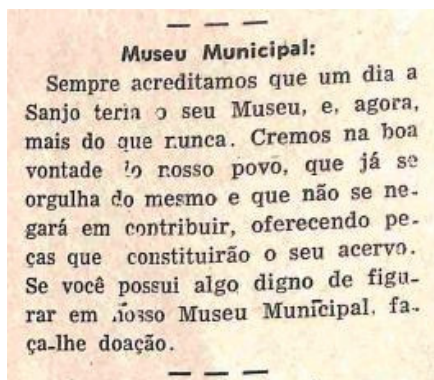
Além de ser o início da consolidação do “Museu Seu Ernani”, de um “Museu de Diretor”, seu entorno profissional foi formado com membros da sua vida privada, seus familiares, o que também dá um tom de personalidade à coisa pública. Parte essencial dos primeiros trabalhos foi a formação do acervo da entidade. Diversas pessoas recordam e pontuam como era feita esta atividade. Segundo Márcio, “nós procurávamos nos porões de casas, sótão, tudo que tinha pra trazer pra cá”. O trabalho, pelo que se sabe, foi realmente de um garimpo nas casas da cidade, além, claro, das doações voluntárias. Segundo Márcio:

A gente ia nas famílias ver o que elas tinham pra doar para o Museu. Várias famílias tinham [coisas], como a gente ia e pegava álbuns e fotografias e trazia, a gente ia em porão, ia em depósito, e trazia tudo. Independentemente do que pudesse ser aproveitado ou não. Lá a gente limpava, restaurava, pra montar o acervo da época (BRITTO, 2021, p. 1).

Esse movimento de reunião de acervo visitando casas começou com as famílias da região central da cidade, com as quais Ernani tinha mais contato. Mas Márcio também comentou (2021, p. 1-2) que, com o aumento da atividade e com o conhecimento popular sobre ela, “as famílias mais distantes começavam a trazer também. [...] As de colônias, as dos bairros no, começavam a trazer também”.

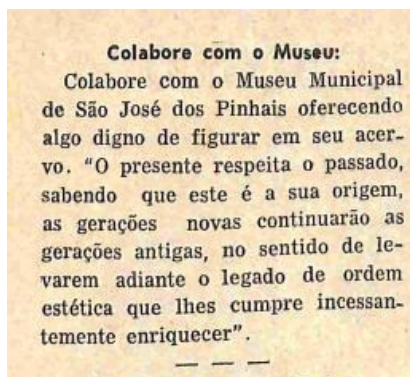
Ainda aproveitando sua inserção social pelo jornal *Folha de São José*, Ernani provocava a população a participar da criação do Museu Municipal, especialmente com a doação de acervo. Um exemplo disso pode ser visto em trechos da sua coluna social, de 1977, convidando as pessoas à participação e, de alguma maneira, solicitando o apoio da sociedade para o trabalho do museu então recém-criado, como vemos abaixo.

FIGURA 10 - PUBLICAÇÃO DE ERNANI PEDINDO APOIO POPULAR ÀS ATIVIDADES DO MUSEU MUNICIPAL, PRINCIPALMENTE REALIZANDO DOAÇÕES AO ACERVO.



Fonte: Folha de São José, 24/11/1977, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 11 - PUBLICAÇÃO DE ERNANI PEDINDO APOIO POPULAR ÀS ATIVIDADES DO MUSEU MUNICIPAL, PRINCIPALMENTE REALIZANDO DOAÇÕES AO ACERVO.



Fonte: Folha de São José, 08/12/1977, p. 2. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Ao longo do período inicial do Museu Municipal de São José dos Pinhais, Ernani seguiu publicando muitas notas na *Folha de São José* sobre as doações recebidas. Curiosa, mas não despretensiosamente, boa parte das doações voluntárias registradas nos jornais vinham de famílias e pessoas próximas a Ernani, o que demonstra certo apoio popular ao trabalho com o passado do município e ao novo projeto. Alguns dos registros de doações de Ernani na coluna *Trilha Social* falam, por exemplo, que o Conde Dorando Incerti doou uma interessante peça de tecido branco “bordada com microscópicos pontinhos de cruz” (Folha de São José, 06/10/1977, p. 2); que as Irmãs de Souza Côrtes doaram “um belo par de castiçais do século XIX, em fina alpaca” (Folha de São José, 27/10/1977, p. 2); e que Ruth S. Sander, filha do farmacêutico José Szczepanski – o “saudosos seu Juca”, segundo Ernani –, doou um cadinho de estanho, “século XIX, usado para manipulações medicinais” e com o objeto, “o Museu perpetuará a memória de um homem bom” (Folha de São José, 03/11/1977, p. 2). Sobre esta atividade de publicar as doações nas páginas de suas colunas sociais, Márcio de Britto comentou:

Dentro da coluna ele fazia uma relação de todas as doações mensais do museu. A peça, de onde veio e a família; como em forma de agradecimento. Isso sempre, se você pode procurar nos jornais da época, vai encontrar. Ele dizia: “é um modo que eu tenho de agradecer a sociedade pra é do que eles estão fazendo pelo museu” (BRITTO, 2021, p. 16).

Como também é possível imaginar, pelos registros públicos das doações ao acervo do museu, fazer parte da entidade pública e de sentido coletivo doando parte de sua história pessoal ou familiar era, também, um jogo de duplo sentido. Ao mesmo tempo em que se buscava auxiliar na construção de uma memória social e uma história comum compondo coletivamente um acervo municipal, também era possível se inscrever nos autos da história oficial local. Basta-nos perceber dois pontos para essa ideia: o primeiro, é que Ernani registrava em público as benesses feitas por algumas pessoas doando peças ao acervo, o segundo, é que Ernani também prometera, em colunas anteriores, colocar em exposição não só as peças doadas, mas também os nomes de quem as tivesse doado.

O Museu Municipal serviria, dessa forma, de vitrine da história de São José dos Pinhais e também de vitrine das pessoas que ajudaram a constituir a entidade, registrando seus nomes e suas participações. Agora, que pessoas participavam e quais eram os critérios adotados são reflexões ainda pendentes na história da

entidade. Como comentou Márcio de Britto, que atuou no Museu quando da abertura dele:

[...] quando ele começava a contar, as famílias já doavam. E quando o museu abriu – isso eu falo porque eu estava aqui com ele –, abriu as portas, daí foi uma disputa de famílias trazendo aquelas fotografias enormes de todos juntos, que tinha (deve ter alguns acervos ainda) aqueles quadros que tem o pai, a mãe e toda a família. Todos queriam ter, pôr o quadro na parede (BRITTO, 2021, p. 10).

O que ainda cabe registrar, e se encerra o relato sobre esses primeiros anos de atividades do Museu Municipal de São José dos Pinhais, é que Ernani deixava evidente seu entendimento de que o museu é um esforço coletivo e que deve falar sobre o coletivo. São José dos Pinhais enquanto um município total é que devia estar representado na instituição, não qualquer parte determinada e recortada. Em diversas notas em sua coluna “Trilha Social”, Ernani registrou a importância de um trabalho em sentido social e participativo. Certa vez, escreveu que “o museu é motivo de entusiasmo” (Folha de São José, 27/10/1977, p. 2). Pessoas de várias idades colaboraram, contou Ernani, “umas fazendo doações que constituirão o acervo, outras oferecendo seus préstimos e conhecimentos”.

O Museu Municipal de São José dos Pinhais funcionou na sede minúscula da Rua Mendes Leitão até o ano de 1981. Esse ano, inclusive, é marcante para a história da instituição. Até o ano de 1980, a sede dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, conjuntamente, foi o Palacete Ordine. O Palacete foi originalmente uma residência familiar, construída possivelmente em meados da década de 1910, na Rua XV de Novembro, bem no centro urbano de São José dos Pinhais. O prédio foi mandado construir por Luiz Victorine Ordine, que foi prefeito de São José dos Pinhais entre 1900 e 1908. O requerimento para o alinhamento do terreno e, conseqüentemente, para a construção do prédio foi feito ao poder executivo municipal pelo pai de Luiz, Manoel Victorine Ordine, em 1912, e diz o documento:

Requerimento de Manoel Victorine Ordine, apresentado em 27 de maio de 1912 ao Ilm.^o Sr. Prefeito Municipal Francisco de Paula Killian.

Ilmo.^o Sr. Prefeito Municipal

Manoel Victorine Ordine, abaixo assignado vem respeitosamente requerer a vs.^a Senhoria que lhe seja dado o respectivo alinhamento no terreno de sua propriedade à Praça Dr. Silveira da Motta, desta cidade, afim de poder o supplicantenelle edificar. Do deferimento E.R.M^a. São José dos Pinhais, 21 de maio de 1912. Assignado sobre uma estampilha do valor de quatrocentos réis. Manoel Victorine Ordine. (Despacho). Como requer. Ao Senho Fiscal. São José dos Pinhais, 27 de maio de 1912. Francisco Killian.

Após servir de residência para a família Ordine por poucos anos, o prédio foi vendido ao poder público municipal ainda na década de 1920, quando passou a abrigar os poderes públicos. Há uma história popular não confirmada de que os Ordine teriam sociedade com a família do Barão do Cerro Azul e que, nesse começo do século XX, teriam recebido uma parcela financeira grande em negócios, com a qual mudaram-se de São José dos Pinhais. Independentemente do mito, o Paço Municipal passou a ser o Palacete. Já nos anos 1980, a casa mal comportava as funções das três casas de poderes, o que obrigou uma mudança. O prefeito Moacir Piovesan, então, comprou uma fazenda nos arredores do centro do município e transferiu para lá o Paço Municipal, livrando o prédio completamente. E, muito rapidamente, o Museu Municipal de São José dos Pinhais ganhou uma nova sede. Ernani Zetola assim comentou a mudança:

Ele [o museu] ficou, acho que até 1980 ali [na primeira sede]. Acho que oitenta, oitenta e um... não estou bem lembrado, ele se transferiu para essa sede definitiva. Aqui, então, as doações foram aumentando, as famílias cada vez mais entusiasmadas, porque eu tinha a minha coluna no jornal do Sebastião e toda semana eu dava a relação dos objetos doados e o nome dos doadores. E aí o acervo foi crescendo, foi crescendo e as pessoas visitando o museu e as pessoas acabaram se interessando mais [...] (ZETOLA, 2001).

É interessante notar que Ernani Zetola entende – na passagem acima – que a sede do Museu Municipal no Palacete Ordine é uma sede definitiva. Isso implica duas coisas: a precariedade e provisoriedade que a primeira sede tinha; e como a mudança física influenciou positivamente, aos olhos do fundador, as atividades possíveis e, depois, realizadas no Museu. Segundo Márcio de Britto, eram realizadas doze exposições por ano, uma para cada mês, sempre com relação a alguma data comemorativa regional ou um tema específico:

Olha, nós trabalhamos noivas em maio; nós trabalhamos arte sacra; trabalhamos joias em um período em que nós pegamos bijuterias e que ele [Ernani] trouxe também muita joia; [...] Trabalhamos todas as datas cívicas: Sete de Setembro, Abolição... e quando a gente não tinha acervo daqui, a gente buscava fora. Teve um ano que nós trouxemos exposição do Alfredo Andersen, telas dele pra cá – não do próprio Andersen, mas dos discípulos. Era um caos, porque a gente tinha que esconder os quadros, porque não tínhamos segurança nenhuma aqui dentro [...]. Trouxemos [exposição] do Museu Rosa Cruz, as múmias; [...] trouxemos de escravos do Museu Paranaense [...]. De louças... sempre a gente tinha um tema relacionado ao mês ou alguma coisa do município (BRITTO, 2021, p. 10).

Uma vez mais é ideal ter em mente o tema de que o Museu Municipal se configura como um museu local e, pela falta de técnica dos gestores, com certo

toque de gabinete de curiosidade, trazendo para São José dos Pinhais temas que ou apresentam imediatamente relação com o território e seu povo ou, ainda, lhe seja uma curiosidade, como uma múmia.

O museu na nova sede também passou a ser um potencializador da própria instituição. Várias pessoas passavam pelo prédio – como ainda certamente acontece –, se impactavam pela imponência da construção e entravam para visitar. Algumas delas, inclusive, encontravam no museu o lugar para conversar e aprender mais, tendo em Ernani uma pessoa com quem se distrair ou conseguir histórias e estórias de São José dos Pinhais. O jornalista Ariel Palacios, por exemplo, que trabalhou no jornal *Tribuna de São José* no início dos anos 1990, assim descreveu seu contato com o museu, com o lugar e com Ernani – Ariel ia à São José dos Pinhais três vezes por semana, ocasiões pelas quais conseguiu construir uma proximidade com Ernani Zetola:

[...] ali naquela alameda central de São José estava – está ainda – o Museu e um dia fiquei olhando, falei: “que prédio interessante, que casarão interessante, que lugar será que é este?”. Aí entrei e fiquei sabendo que era o Museu, com peças muito interessantes. Perguntei alguma coisa para alguém e aí chamaram o senhor Zetola e ficamos conversando bastante tempo. Quando eu cheguei, logo depois, na redação do jornal, comentei com o Elon [Bonin] – Elon era o diretor do jornal – e falei: “olha, que interessante, rende uma matéria”. Ele falou: “ah, perfeito, fantástico”, e o Elon era sempre muito generoso e deu uma página inteira para fazer a matéria com o Ernani Zetola. E essa foi a matéria que a gente fez na ocasião. [...] virei fã, a partir dali virei fã do Ernani Zetola e volta e meia passava ali pelo museu para conversar [...]. Eu ia três vezes por semana para São José dos Pinhais, então volta e meia eu aparecia lá é pra tomar um cafezinho e conversar com ele. Uma figura fantástica, um homem excelente, muito culto e com uma fina ironia (PALACIOS, 2021, p. 1).

Maria Angélica Marochi (2021, p. 3), que é são-joseense e também atuou profissionalmente em São José dos Pinhais por um período também comentou sobre como o museu se tornou um lugar propriamente para encontrar Ernani Zetola e conversar com ele, em especial após a mudança para o Palacete Ordine.

[...] foram quatro anos que eu fiquei direto aqui em São José. Eu passava muito pelo museu conversar com ele em finais de tarde. Então, ele ia me contando tudo que ele estava fazendo, o que ele estava recebendo como material, doações... e eu fiquei muito encantada já na época porque ele estava trabalhando na máquina de escrever, ele não tinha – como hoje nós temos os estagiários, os estudantes de história –, ele tinha os meninos que eram da Guarda Mirim que os ajudava que a administrar o museu. [...] então ele pegava folhas de papel almaço [...], ele ia copiando [os documentos históricos]. Em muitos deles, ele pedia para os meninos que sabiam datilografia ir datilografando. Eles cometiam certos erros às vezes, então se você pega ali no arquivo, [...] está datilografada a cópia, aquilo que é dito no original, e as correções com a letra do seu Ernani (MAROCHI, 2021, p. 3).

Há, de alguma maneira, uma mistura densa, mas consideravelmente homogênea entre o prédio histórico - o palacete Ordine -, o trabalho de um indivíduo - a gestão de Ernani - e a instituição pública - o Museu Municipal. É como se instituição, sede e gestor compusessem quase que organicamente um cenário de cultura em São José dos Pinhais. Cabe salientar, é claro, considerações sobre o próprio Palacete Ordine.

A construção apresenta traços tanto da *art-déco* quanto da *art-nouveau*, movimentos artísticos de transição do começo dos novecentos. As paredes “limpas”, lisas, são emolduradas por formas geométricas e, ao mesmo tempo, há arabescos e florões que decoram parte da construção, especialmente em suas fachadas. A construção tem dois pavimentos, tendo o superior mais de duas vezes a altura do inferior que, por sua vez, tem pouco mais de dois metros de altura. A parte de cima do casarão, por isso, tem um ar monumental, com janelas e portas também grandes, com muita luz natural.

A construção situa-se no centro urbano são-joseense e o acesso ao prédio se dá por uma escadaria logo junto à rua. Por óbvio, não há obrigação de que a escada seja o caminho natural, dado que o piso superior se eleva à rua, mas, no aspecto mais social e de uso arquitetônico, é quase natural. A recepção do Museu Municipal, por exemplo, fica na sala acessada por essa escadaria. Ao lado do Palacete há um jardinete, batizado nos anos 1990 como Largo do Expedicionário, em homenagem aos partícipes da Segunda Guerra Mundial. Atualmente, o prédio destaca-se grandemente dos prédios comerciais que o cercam. Não há prédios “históricos” no sentido de “antigos” na Rua XV de Novembro, onde a preservação do patrimônio foi precária e falha. O Palacete Ordine foi tombado como patrimônio cultural municipal em 1980, logo quando das operações para a mudança do Museu, e a imbricação entre sede e instituição é tão grande que o Livro Tombo municipal registra o lugar como “Museu Municipal” e não com uma referência à construção diretamente.

FIGURA 12 - FACHADA DO PALACETE ORDINE, SEDE DO MUSEU MUNICIPAL, NO CENTRO DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, 2022.



Fonte: Fotografia do autor.

FIGURA 13 - VISTA DO PALACETE ORDINE, SEDE DO MUSEU MUNICIPAL, NO CENTRO DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, 2022.



Fonte: Fotografia do autor.

De volta à mudança da instituição para o Palacete Ordine, cabe salientar que em meio ao alvoroço de montar o Museu em uma nova sede, muito, muito maior que anterior, uma decisão do gabinete do Poder Executivo criou uma mágoa profunda. Por meio do Decreto nº 35 de 1981, o prefeito Moacir Piovesan renomeou a instituição, que passou a se chamar Museu Municipal Atílio Rocco, muito possivelmente, aliado a alguma relação política benéfica do prefeito com a camada empresarial local. O documento assinado em 27 de fevereiro foi publicado em Diário Oficial no dia 12 de março, pouco tempo antes da reinauguração do Museu. Diz o decreto:

DECRETO Nº 35/81.

O PREFEITO MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, ESTADO DO PARANÁ, usando de suas atribuições legais,

R_E_S_O_L_V_E

DENOMINAR, de "ATÍLIO ROCCO", o Museu Municipal, deste Município, criado pela Lei nº 34/77, datado de 19.09.1.977.

GABINETE DO PREFEITO MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, 27 DE FEVEREIRO DE 1.981.

MOACIR PIOVESAN

PREFEITO MUNICIPAL

ROSICLÉIA CÔRTEZ

SECRETÁRIA MUNICIPAL

Para explicar, Atílio Rocco, a pessoa dona do nome dado ao museu, foi um notório comerciante local, nascido em 1901 e que viveu 79 anos. Os registros contemporâneos da vida de Atílio Rocco dão conta de que possuiu um cavalo chamado Pipoca, que competia em corridas em São José dos Pinhais (Diário da Tarde, 04/03/1936, p. 7), possuía um açougue, "o maior empório de carnes e derivados", no centro de São José dos Pinhais (Gran-Fina, julho/1941, s.p.), e dedicou-se, a partir de 1972, a criação e engorda de gado de corte no Norte do Paraná (Folha de São José, 18/08/1980, p. 5). Nesse caso, cabe sublinhar que de vínculos com museu e cultura em sentido estrito, sua vida nada teve.

Ernani Zetola, no mesmo dia 12 de março de 1981, dia da publicação da notícia sobre a nomeação, reuniu-se com os membros do Conselho de Administração (também chamado de Conselho Diretor) do Museu Municipal de São José dos Pinhais e com o prefeito Moacir Piovesan, que foi quem convocou a própria reunião, segundo a ata (Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco). Estavam na reunião, segundo o registro, os conselheiros Natalicio Dela Giustina, Alberto A. G. Nogueira, Leony Haluch, Lourival Lour Berti, Ernani Zetola (na qualidade de diretor do museu), Márcio de Britto (funcionário do museu), Ademar Côrtes (filho do

melhor amigo de Ernani e assessor do prefeito), representantes dos jornais *Objetivo* e *Folha de São José* e um fotógrafo.

A ata apresenta um relato que mesmo pela escrita calma da Língua Portuguesa se pode imaginar um teor de revolta. Com a palavra, Ernani teria contestado a nomeação feita pelo prefeito, ato para o qual ele mesmo, diretor do museu, não havia sido consultado. Como argumento, Ernani disse que nada tinha contra a pessoa ou contra a família de Atílio Rocco, mas que no caso de uma nomeação pessoal a um museu público de caráter geral – o que era e ainda é incomum –, se fosse escolhido um nome de personalidade ou família vinculada à cultura local ou à formação do acervo do próprio museu, o que, no caso de Atílio Rocco, não era o caso.

Explicando a escolha e, por certo, como uma forma de defesa do que foi feito, o prefeito Moacir Piovesan disse ter tomado a decisão de nomear o museu de Atílio Rocco tendo ouvido sua assessoria e não vendo “razões contrárias à indicação”, autorizou que se desse sequência no tema. Em apoio ao que disse, para a infelicidade da gestão pública, Moacir Piovesan ainda disse “por julgar ser um detalhe de pouca importância, não consultou os conselheiros”.

Na sequência, alguns conselheiros se manifestaram em favor ao prefeito, que também era o presidente do Conselho Diretor do Museu. Ernani, aumentando o tom sobre os descontentamentos, reclamou do baixo salário que Márcio de Britto recebia e, buscando solução, o Conselho decidiu reajustar. Em seguida, o golpe de misericórdia: Ernani Zetola apresenta seu pedido de demissão. Foi pedido a ele um movimento de reconsideração, mas ele negou. Demitiu-se.

O fotógrafo que acompanhava a reunião registrou cenas nas quais Ernani aparece evidentemente alterado e irritado com a situação. A nomeação de Atílio Rocco ao museu não faz sentido como algo positivo para Ernani – pelo que dizem o registro em ata, as imagens e as ações na sequência. Ainda, o jornal *Tribuna de São José* (19/03/1981, p. 8) também publicou uma matéria consideravelmente grande sobre o acontecido, falando da reunião e, o mais interessante, com uma entrevista feita com Ernani no dia em que o museu deveria reabrir na nova sede.

FIGURA 14 - ERNANI ZETOLA NA REUNIÃO DO CONSELHO DIRETOR DO MUSEU MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, EM 12 DE MARÇO DE 1981.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 15 - ERNANI ZETOLA NA REUNIÃO DO CONSELHO DIRETOR DO MUSEU MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, EM 12 DE MARÇO DE 1981.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 16 - MATÉRIA DA TRIBUNA DE SÃO JOSÉ SOBRE A DEMISSÃO DE ERNANI DO CARGO DE DIRETOR DO MUSEU MUNICIPAL.



Fonte: Tribuna de São José, 19/03/1981, p. 8. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Márcio de Britto, que além de funcionário passou a ser interinamente diretor do museu, teve de dar conta do evento e das perguntas feitas sobre a ausência de Ernani, que havia apresentado sua demissão e não compareceu à noite de comemoração. Sobre este momento tenso, Márcio comentou:

Eu estava tão envolvido na montagem do museu — que sobrou pra mim —, foi tão rápido para começar a trazer de lá o acervo e montar, porque ao mesmo tempo que foi inaugurado o museu aqui, foi inaugurada a prefeitura lá embaixo. Então eu me desliguei politicamente dessas coisas de como foi feita essa escolha. A gente entrava às oito da manhã aqui e saía, às vezes, dez horas da noite, porque a gente tinha um período muito curto para montar o museu aqui.

Quando veio a notícia que [nomeação]... e o Ernani correndo com placa, aquelas coisas, quando veio a placa com o nome.

Olha... honestamente foi assim... chocante. Porque foi distribuído convite; prefeito, autoridades da época, secretários, pessoal de Curitiba; e cobrando: "cadê o Ernani?". E eu tinha que dizer que o Ernani não estava mais.

Eu tive que fazer todas as honras da casa sem saber qual seria a minha posição até então. E ele não participou [do evento].

E muitas das famílias amigas, que ficaram sabendo, também não vieram. Então foi uma inauguração, assim, difícil (BRITTO, 2021, p. 12-13).

Depois de se desligar do museu durante a reunião do dia 12 de março de 1981, Ernani fez questão de registrar seu descontentamento com a nomeação dada

à instituição. Em papel timbrado da Prefeitura de São José dos Pinhais e com um carimbo com o nome originário do museu no alto da folha, Ernani redigiu o ofício número quatro de 1981, do Diretor do Museu Municipal ao Exm.^o Sr. Moacir Piovesan. O assunto: “pedido de demissão em caráter irrevogável”.

Na carta, Ernani elucida os motivos para o seu desligamento, que, basicamente, estão ancorados na nomeação dada ao museu com “nome de pessoa alienígena à cultura e de quem não se tem conhecimento, que por alguma forma, tenha feito jus a tal escolha”, nas palavras dele mesmo, e em como este movimento de performance política e aparentemente despreocupada do prefeito feriria o caráter público, democrático e totalizador da história de todos os são-joseenses. Pela não aceitação da situação que geraria a ele “um ambiente de trabalho insuportável”, Ernani oficializou cinco dias após a reunião do Conselho Diretor a sua demissão.

Essa foi uma marca tão severa na carreira social e cultural de Ernani, que muitas pessoas ainda comentam e se ressentem por ele, se podemos assim entender. Margareth Poli (2021, p. 9), que foi diretora do museu e entrevistou Ernani para o vídeo comemorativo do seu aniversário de 80 anos, em 2001, assim comentou o tema:

Eu fiz a pergunta a ele: “senhor Ernani, o museu começou com o senhor, sem o senhor ele não existiria, porque ele não leva o seu nome?”. E daí nós entramos nas questões políticas... mas, sim, com certeza não é fácil você ver o seu trabalho, árduo, para depois alguém que sequer tenha contribuído talvez para o acervo, ou de alguma outra forma mais expressiva, acabe levando o nome da instituição, muito triste... (POLI, 2021, p. 9).

Maria Angélica Marochi, muito próxima de Ernani, assim comentou o fato:

[...] ele foi na minha casa, me trouxe uma cópia de um documento que ele fez [...], que ele entregou ao prefeito [...]. Então, ele teve uma revolta muito grande quando foi... segundo ele me contou, essa pessoa era muito amiga do então prefeito – ele era empresário, talvez colaborava politicamente com o prefeito. Mas ele dizia: “ele não tem nada a ver – com todo o respeito a família, com todo o respeito a sua obra como empresário na cidade – com a cultura”. Ele queria que o museu se tivesse uma denominação ou um patrono, se assim podemos falar, que fosse alguém ligado à cultura, à história, alguém que tivesse demonstrado em sua vida interesses pela preservação. [...] Ele ficou muito revoltado, ele me contou que chegou a colocar o cargo à disposição, que ele estava extremamente chateado, isso ele me contou e me deixou a cópia, inclusive, do documento que ele entregou ao prefeito (MAROCHI, 2021, p. 10-11).

Vitor do Carmo, bibliotecário do museu e pesquisador da história da instituição, tendo se aproximado muito da documentação histórica acerca da

atuação de Ernani Zetola, assim comentou em entrevista a situação e especialmente a carta de demissão apresentada por Ernani:

[...] eu acho que é o documento mais contundente dessa situação; que é o Seu Ernani pedindo a demissão dele em caráter irrevogável. São duas folhas dele descrevendo os motivos dessa demissão. [...] ele fala na carta que ele não tem absolutamente nada contra a família Rocco, nem contra a figura do Atílio Rocco [...], sabe da importância dele para a cidade, mas que, em virtude dele não ter nenhuma relação com o museu, não ter nenhuma relação com a cultura e especialmente em respeito à população que doou, que se doou para o museu no formato dos objetos, no formato dos documentos, fotografias, não seria interessante o museu ter o nome de uma pessoa, exatamente citando as palavras dele, “alienígena à cultura”. Dar o nome a uma instituição cultural museológica não faria sentido, [...] – isso ele não fala na carta –, mas poderia se dar o nome do Atílio Rocco à uma rua, uma praça, uma outra coisa, não especificamente ao museu. [...] enfim, dá-se nome a um museu quando a pessoa tem relação com o museu, você vai contar o nome do museu contando a história da pessoa, então você dá o nome da pessoa (CARMO, 2021, p. 6)..

Ernani muito possivelmente levou essa marca consigo ao longo do resto da sua vida. Em 2008, em entrevista ao *GuiaSJP*, Ernani pontuou novamente o caráter do Museu Municipal pretendido por ele, dizendo que:

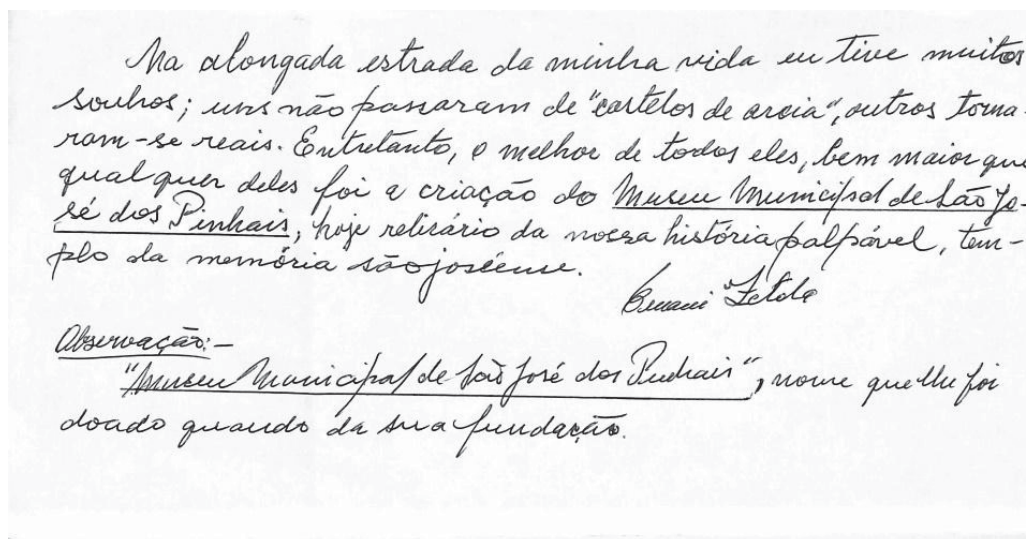
Sempre pensei em fazer um Museu Histórico em São José dos Pinhais. [...] Desta forma surgiu o Museu Histórico do município, onde fica até hoje, na rua XV de Novembro, ao lado dos Correios. Mas era para ser um Museu Histórico e não para homenagear pessoas. Infelizmente, o Museu deixou de ter o título de Histórico para passar a homenagear uma pessoa, no caso Atílio Rocco. Minha crítica não é com a pessoa do empresário, que tinha seu valor para a cidade, mas nomear um museu, que tinha o intuito de preservar a história, o passado da nossa gente para, a partir então, prestigiar alguém que não condiz com o significado do contexto do museu me chateou muito. Achei isto muito triste e um desapontamento muito grande o que fizeram, a ponto que pedi demissão (ZETOLA, 2008).

Em 2010, quando o Museu Municipal completou 33 anos, Zelinda Helena Fialla era a diretora da instituição e em uma das atividades comemorativas, convidou Ernani Zetola para falar sobre o museu, o trabalho desenvolvido e o acervo. Zelinda comentou em uma entrevista sobre esse evento, no qual, parece, é possível notar como Ernani Zetola carregava consigo o incômodo da situação iniciada em 1981:

[...] algo que me marcou muito, [...] foi no em 2010. Em 2010, o museu tinha a programação do Quarta no Museu e para setembro, quando o museu completaria 33 anos, nós tivemos uma programação especial. Toda semana com apresentações, palestras e no dia – eu não lembro agora, acho que foi no dia 15 –, nós tínhamos um encontro com o Seu Ernani, então, nós convidamos as pessoas que lhe eram caras, para estarem com ele nesse momento. Foi algo muito legal, ele estar aqui com a gente. E eu lembro que umas semanas antes, preparando toda essa programação, eu liguei para o Seu Ernani para convidá-lo, [...] para contar o que a gente estava fazendo e tudo mais, aí ele falou que não estava muito bem, [...] mas que ele viria, participaria com certeza desse momento. Aí eu até pedi: “então, Seu Ernani, eu gostaria que você mandasse um texto, algo assim para gente trabalhar na questão de comunicação [divulgação]...”, algo assim, e ele me deu um presente – que eu acho que foi um presente num sentido de que chegou num envelope amarelo com uma frase [...] (FIALLA, 2021, p. 10).

O material enviado por Ernani Zetola para Zelinda Fialla, que deveria servir de uma apresentação sobre ele e a instituição, é fonte central para percebermos como o fato de 1981 o marcou. No bilhete, Ernani comenta a importância do Museu em sua vida e, ainda, marca “Observação: ‘Museu Municipal de São José dos Pinhais’, nome que lhe foi doado quando da sua fundação”, como se vê abaixo.

FIGURA 17 - PEQUENA CARTA ENVIADA POR ERNANI ZETOLA PARA A SUA PARTICIPAÇÃO NO EVENTO DE 33 ANOS DO MUSEU, EM 2010.



Na alongada estrada da minha vida eu tive muitos sonhos; uns não passaram de “cartões de areia”, outros tornaram-se reais. Entretanto, o melhor de todos eles, bem maior que qualquer deles foi a criação do Museu Municipal de São José dos Pinhais, hoje relíquia da nossa história palpável, templo da memória são-joselense.

Ernani Zetola

Observação: -
 “Museu Municipal de São José dos Pinhais”, nome que lhe foi doado quando da sua fundação.

Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Mesmo depois da sua demissão em 1981, Ernani Zetola voltaria a atuar no Museu Municipal. Segundo Márcio de Britto, ao voltar, Ernani decidiu seguir o

trabalho, mas não aceitou usar a nomeação dada ao museu em 1981, chamando-o sempre pelo nome atribuído em 1977.

[...] até então, oficialmente a gente usava “Museu Municipal de São José dos Pinhais” para tudo. Nunca usamos o nome dado [Museu Municipal Atílio Rocco]. [...] O Ernani foi muito consciencioso, ele falou “a pessoa não teve culpa”. Ele falou “deixe, eu não uso esse nome”; se vocês olharem no período dele não tem. [...] ele até me mandou: “vá na casa, procure a biografia, vê se tem algum acervo, para ter alguma coisa da pessoa [no acervo do museu]” (BRITTO, 2021, p. 6).

Como também comentou Márcio (2021, p. 7), o retorno de Ernani ao museu foi muito rápido, provavelmente pelos problemas de saúde que o atingiam já com mais de 70 anos de idade. Ernani “ficou um tempo, um período muito curto e depois se afastou completamente. Talvez seja a saúde dele que não estava bem [...]”. Mas, apesar do afastamento definitivo, Ernani Zetola acompanhava de perto os trabalhos da entidade. De acordo com Margareth Poli, que foi diretora do Museu Municipal, Ernani costumava fazer visitas e opinar sobre os modos de exposição e atividades realizadas pela entidade, mesmo após sua saída.

[...] volta e meia ele vinha ao museu. Não posso dizer que era assíduo, toda a semana – ele tinha muitos afazeres, ele era um homem que participava de muitos eventos culturais, o tempo dele não sobrava. Mas volta e meia ele estava aqui, chegava na maioria das vezes sem nos avisar e ia vendo as exposições, cumprimentava, acompanhava e ele bem atentamente ia observando e ao final, elogiava, manifestava um carinho muito grande pelas diretoras do museu, porque eu acho que ele via o tanto de amor que a gente também tinha pela casa, né? [...] de uma maneira bem discreta, queria fiscalizar o nosso trabalho, não é? Porque isso era a paixão da vida dele e ele conseguiu passar isso pra gente [...] (POLI, 2021, p. 4).

Zelinda Helena Fialla, que também foi diretora da instituição, assim relembrou a presença de Ernani Zetola e sua relação com a entidade mesmo após seu afastamento em 1994:

[...] sempre estava presente, sempre gostava de participar no que fosse possível, ele sempre passava por aqui, até porque, como eu falei, o museu era um filho para ele, então ele sempre vinha dar uma olhada se a gente estava cuidando bem do filho [...]. [...] eu conheci o Seu Ernani aqui dentro do museu mesmo, ele sempre estava presente no museu, ele era uma pessoa que respirava o museu [...]. Então ele sempre trazia o seu conhecimento, ele sempre compartilhava isso com a gente [...]. [...] ele era uma pessoa encantadora, não tinha como a gente não se encantar pela sua modéstia, pela sua forma de estar dando o conhecimento, compartilhando o que ele tanto viveu aqui dentro. Mas ele vinha de uma forma muito tranquila e ele dava o seu recado mesmo sem [...] impor. Ele dava o conhecimento de uma forma que a gente... com leveza, a gente adquiria aquilo e acabava aplicando dessa forma [...] (FIALLA, 2021, p. 8).

Tema a ser marcado com esses comentários, por certo, foi a permanência da presença de Ernani e, em especial, de sua influência no Museu Municipal. Márcio de Britto comentou que mesmo com o afastamento repentino de Ernani, em 1981, e com a direção interina em mãos, nada no Museu acontecia sem que passasse pelo seu fundador. O Museu Municipal, nesse caso, infere-se, manteve sua forma de atuar desde 1977 até o falecimento de Ernani Zetola, em 2010. Por respeito ou deferências variadas, as sucessivas gestões mantinham uma forma de trabalhar inaugurada por ele.

Essa forma de trabalhar, podemos inferir, estava muito vinculada a um modo tradicional - ou clássico - de fazer museus. Um primeiro ponto é o atravessamento pessoal de Ernani Zetola e suas relações sociais para a consolidação da instituição. Boas relações, política cotidiana e sua participação na elite local foram determinantes para o sucesso. Ainda, no caso são-joseense, podemos observar que entre 1977 e 2010 o Museu Municipal manteve características do modo clássico dos museus (de modelo republicano eurocentrado, da *epistemologia tradicional*).

Uma dessas características - seguindo as ideias apresentadas por André Gob e Noémie Drouguet (2019, p. 65-66) - era um foco absoluto no objeto, na formação de uma coleção para a instituição e da construção de exposições a partir dos objetos e do que eles prontamente apresentavam, sem muitos atravessamentos de conteúdos paralelos ou que complexificavam o assunto com o contraditório, por exemplo. O Museu Municipal em São José dos Pinhais também apresentou desde 1981 - e ainda apresenta - uma íntima relação com o Palacete Ordine. Separar sede e instituição parece impossível. A logomarca do museu, por exemplo, é formada pelo desenho de uma das janelas da fachada do seu prédio sede. Assim, prédio histórico e instituição que atua sobre os temas do passado são colocados como equivalentes, sinônimos e, ao mesmo tempo, indivisíveis.

Ainda, com os olhos voltados às possibilidades dos processos participativos em museus atualmente, no Museu Municipal Atílio Rocco essa ferramenta apenas passou a ser proporcionada - e de maneira ainda insatisfatória - depois do falecimento de Ernani Zetola (2010), o que, portanto, nos possibilita dizer que antes disso essa ferramenta era marginalizada, bem como os visitantes. Retomando a história da instituição, possivelmente a participação social estivesse restrita às

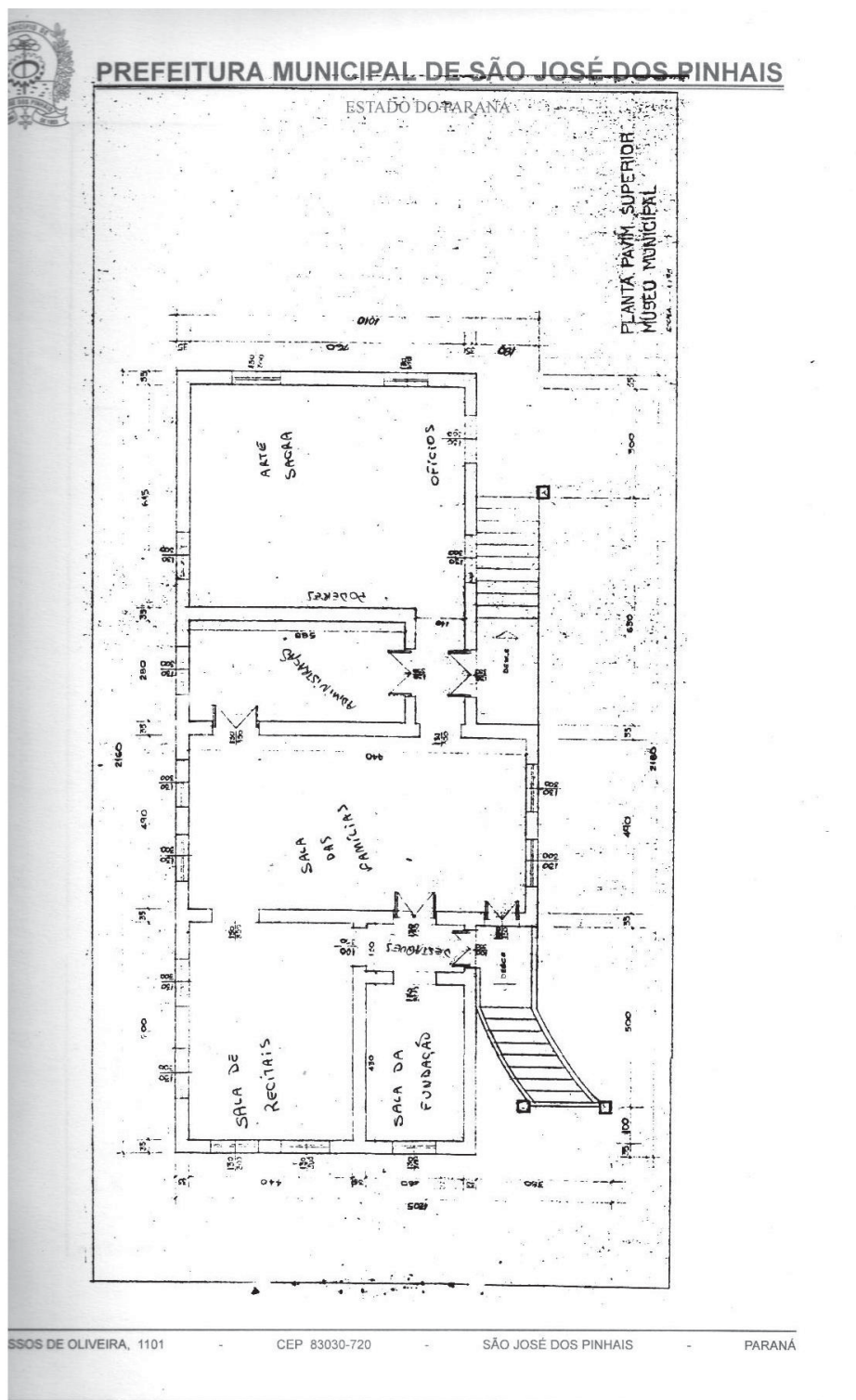
doações e às visitas silenciosas e sem diálogo, mantendo a imagem de um museu-templo de cultura.

Por fim, os autores ressaltam um tema essencial para pensarmos a articulação do Museu Municipal pelo trabalho de Ernani Zetola: “o papel central exercido pelo curador, que assume a direção da instituição e encarna todas as funções do museu”. Ernani Zetola era, além de fundador e diretor, a instância última - e se não única - de decisão sobre as exposições a serem feitas pela entidade. Personificando tremendamente a instituição pública, por óbvio as camadas subjetivas dessa pessoa seriam extrapoladas à entidade. A religiosidade de Ernani Zetola, por exemplo, que era profundamente católico, por certo guarda relações com a manutenção de longa duração de uma exposição de arte sacra. A participação de Ernani Zetola na elite local, grandemente urbana, também muito possivelmente serve como um caminho para entendermos como um município que ainda no século XXI e majoritariamente rural mantém, ao mesmo tempo, um museu que aborda uma cultura tão urbanizada. Isso, claro, sem escrutinarmos a sociologia política das famílias colocadas como modelos de vida nas salas de exposição por Ernani, todas elas da elite local.

Parte do modo de fazer museu de Ernani Zetola pode ser visto, por exemplo, em uma planta do Palacete Ordine produzida no ano 2000, quando houve uma grande obra de restauração. No desenho, as salas são identificadas com as exposições presentes nelas e, com isso, pode-se ter uma ideia do que era a agenda pública cultural naquele ou até aquele momento, como se vê a seguir. Os temas das salas identificam as exposições nelas presentes, como: “Fundação”, que muito possivelmente abordava a história institucional do Museu Municipal, tema até hoje mantido em exposição ao lado da história do fundador da entidade; “Recitais”, que abordava uma história - ou histórias - da música no município, sobretudo com foco na música clássica, tendo como foco um piano oitocentista; “Famílias”, que abordava grupos familiares a partir de retratos e objetos - famílias estas, registre-se, do centro urbano e da elite local, afeitas ao trabalho de Ernani. Ainda no piso superior, se vê um tema de “Poderes”, que, infere-se, abordavam os poderes públicos no município; a “Arte Sacra”, autoexplicativa e, claro, muito afeito ao catolicismo local; e “Ofícios”, tema do qual não se tem nenhum registro de exposição.

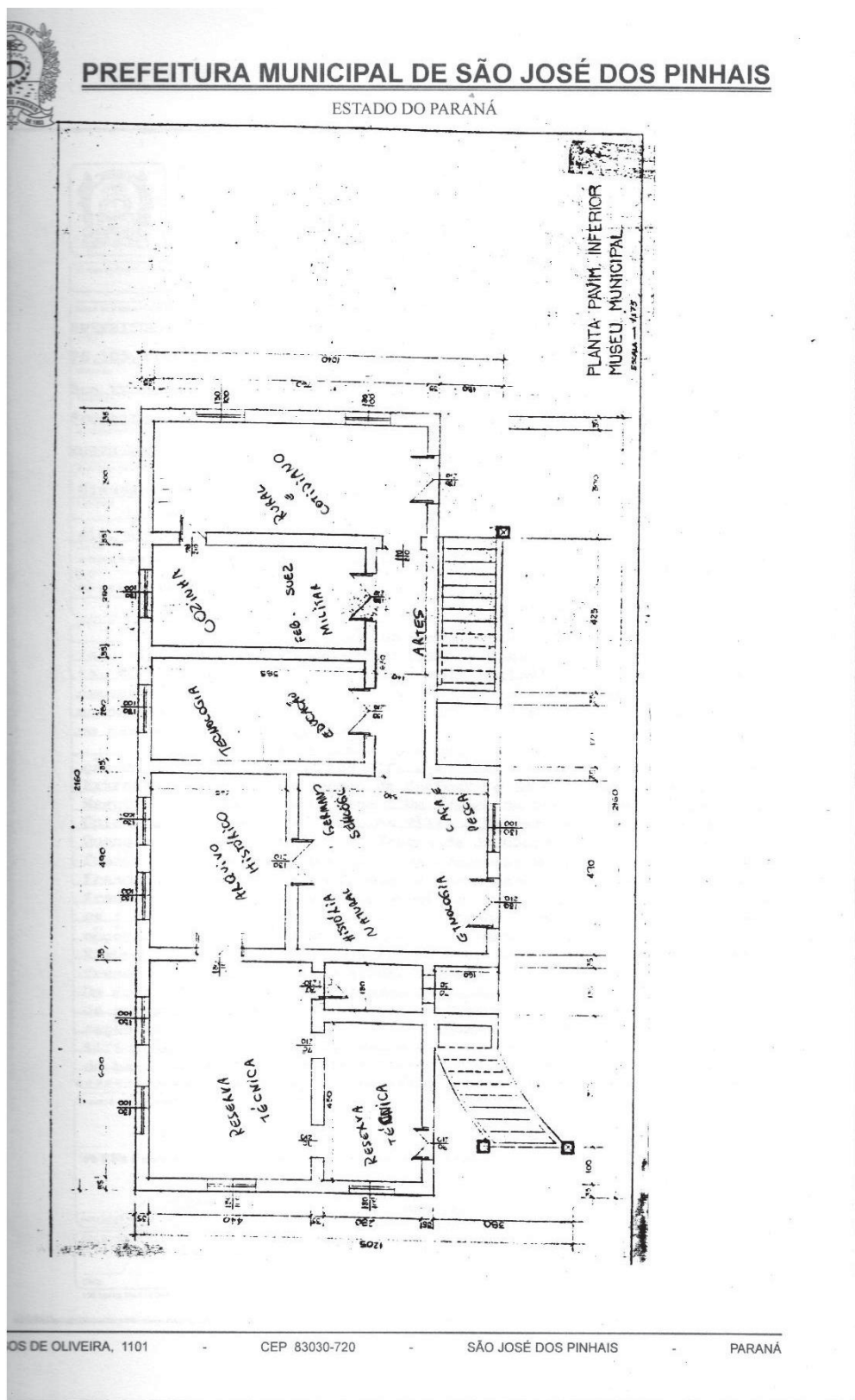
Na parte inferior, se via “Rural e Cotidiano”, com uma abordagem profundamente voltada à colônia polonesa no município; a “Cozinha”, com a reconstituição de um espaço no estilo museu-casa; um destaque ao militarismo a partir de São José dos Pinhais, abordando a Força Expedicionária Brasileira e os membros do exército de paz da ONU que atuaram no conflito egípcio; “Tecnologia”, sobre o que, como os “Ofícios”, não há registro da mostra; “Educação”, com objetos do cotidiano escolar e com o foco no Colégio São José - das irmãs da Divina Providência - e no Grupo Escolar Silveira da Motta, ambos centrais; “Germano Schlögel”, que, de forma biográfica, abordava a vida do piloto de corridas; e uma sorte de temas que intencionavam tratar de uma pré-histórica local, com “Etnologia”, “Caça e Pesca” e “História Natural”, usando artefatos arqueológicos e animais empalhados para tratar de forma estereotipada de povos indígenas e suas culturas. Ainda no piso inferior, estavam salas de arquivo histórico e reservas técnicas da instituição.

FIGURA 18 - PLANTA DO PAVIMENTO SUPERIOR DO PALACETE ORDINE, PRESENTE NO DOSSIÊ PREPARADO PARA A OBRA DE RESTAURO, EM 2000.



Fonte: Arquivo do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural, Secretaria Municipal de Cultura

FIGURA 19 - PLANTA DO PAVIMENTO INFERIOR DO PALACETE ORDINE, PRESENTE NO DOSSIÊ PREPARADO PARA A OBRA DE RESTAURO, EM 2000.



Fonte: Arquivo do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural, Secretaria Municipal de Cultura.

Tendo em vista a fala de Márcio de Britto vista anteriormente e a planta nomeando as salas pelos temas expostos, infere-se que a instituição promovia, desde 1977 e em especial a partir de 1981 - com muito mais espaço para atuar no Palacete Ordine - a produção de uma identidade cultural muito voltada à *epistemologia tradicional* abordada anteriormente. A cultura eurocentrada, produzida e curada por um membro da elite local, se destacava elevando temas caros ao próprio Ernani Zetola e, por que não dizer, ao seu grupo de pertencimento. O catolicismo, a arte católica, as personalidades urbanas e centrais, o poder estabelecido, um espaço apequenado para uma área rural estereotipada em um único grupo imigrante.

E essa forma de fazer museu não só se deu até o fim da gestão de Ernani Zetola, pois, infere-se ainda, a permanente presença dele em visitas corriqueiras, eventos ou conversas no Museu ou com seus gestores garantia certa ingerência dele nos trabalhos institucionais. Como se verá adiante, apenas em 2011 tentativas de quebrar o modelo clássico, tradicional, urbano, católico foram ensejadas.

3.3. TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE: SÃO JOSÉ DOS PINHAIS: UMA PRETENZA VIRADA NARRATIVA MUSEAL E AS SUAS LACUNAS

Antes de analisar detidamente a exposição *Trajatória de Uma Cidade: São José dos Pinhais*, que é a primeira mostra que nos interessa analisar sobre o conteúdo afro-brasileiro abordado, cabe ressaltar algo comentado anteriormente: a antiga ocupação dessa sala. Infere-se que ao menos desde o ano 2000, como as plantas vistas anteriormente demonstram, a primeira sala acessada ao chegar ao Museu Municipal subindo pela escadaria, até o ano de 2012, abrigou a “Sala das Famílias”.

Cabe entender que historicamente as famílias ali retratadas e representadas são aquelas chamadas por Márcio Marchesini de “famílias amigas”, que doavam seus itens ao acervo da entidade. Essas famílias amigas, em geral, eram não só os grupos familiares centrais de socialmente mais privilegiados de São José dos Pinhais como também a própria família de Ernani Zetola. Assim sendo, aponta-se que a imagem ideal de famílias merecedoras de figurarem no templo de cultura e de história do município, o Museu Municipal, era formada por grupos de elite econômica, política, instrucional e demais recortes que alimentam a própria imagem

eurocentrada. Neste caso, a construção da memória social e a gestão do passado, que inescapavelmente em exposições passa pela eleição daquilo que será exposto, estava sendo atribuída também de forma incontornável à imagem e aos valores eurocentrados. Como vimos anteriormente, o centro urbano local foi paulatinamente ocupado por grupos portugueses e seus descendentes e por italianos, alemães e poloneses, que passaram também a ocupar as esferas representativas e de decisão.

A então “Sala das Famílias” constituía a imagem patrimonializada da família católica, branca, descendente de imigrantes do século XIX, em detrimento - como se dá no trabalho de eleição do patrimônio em sentido amplo - de outras várias imagens e formas de família. Abaixo pode-se ver a única vista dessa exposição encontrada durante esta pesquisa.

FIGURA 20 - VISTA DA “SALA DAS FAMÍLIAS”, EM 2009.



Fonte: Fotografia de João Fernandes Alves Neto. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

A imagem tornada fonte para essa análise foi produzida a partir do balcão de recepção do Museu, que pode ser notado na extremidade do canto inferior direito da fotografia. Como é possível notar, a sala era formada por objetos variados. Há armários (três estantes e uma cristaleira), à esquerda e ao fundo; uma floreira, à esquerda; um piano, à direita; um gramofone, à direita, ao lado do piano; e uma maquete, no centro da sala. Ainda há os objetos dentro dos armários e um painel, à

direita, na parede. Do ambiente da sala, percebe-se uma ideia de montagem de um tipo de museu-casa, com peças domésticas e, em categoria, comuns às vidas cotidianas (como o mobiliário, as louças etc.). Todavia, a questão é a imagem impressa por esses objetos em um pretense ambiente doméstico.

Os armários, ricamente entalhados, e as louças que os preenchem, também decoradas, apontando para um uso muito mais de adorno que de serviço no lar, demonstram certa opulência econômica dos antigos proprietários das peças. Também há, claro, peças de louça de uso cotidiano, como o bule e a molheira no balcão do armário mais à direita, mas, por si só demonstram também uma diferença socioeconômica, por serem, neste caso, peças de louça e não de metal esmaltado, por exemplo. Ainda, pelas louças percebe-se uma preocupação de manutenção, de cuidado com as mesmas, investindo certa importância da peça na transmissão temporal. No caso museal, retomando as ideias vistas de Giorgio Agamben, mesmo as louças “de uso” aqui estão transformadas em imagem, em objeto inoperado, em referenciais de louças antigas.

Uma leitura rápida das informações disponíveis na catalogação do acervo do Museu Municipal sobre esses objetos ajuda a entender o teor social de origem deles. Um dos armários está descrito como “Guarda-louça em imbuia, estilo “ART-NOVEAU”. Pertenceu ao casal Pedro Gapski Filho e Angélica Gapski”, famílias essa, registra-se, de origem eslava durante o século XIX. Outro diz “Pertenceu à família Anselmo Vaccari, posteriormente, às famílias AngeloSetim e Luiz Carlos Setim, todos de São José dos Pinhais - PR” e, sobre este, pontua-se que a família Vaccari, de origem italiana, ocupou por longo período lotes da área central e, ainda, Luiz Carlos Setim citado no registro, foi prefeito por três vezes e é casado com Neide Maria Ferraz Setim, uma sobrinha de Ernani Zetola já citada nessa pesquisa.

O piano, à direita, é datado de fins do século XIX e pertenceu ao Colégio São José, das irmãs da Divina Providência, onde Ernani Zetola cursou o primeiro ano do curso primário. Por si só, é uma peça pouco popular e contribui para a formação de um ambiente que constrói uma imagem de famílias também não populares ou, ainda, da elite local. O registro dele na catalogação do Museu Municipal por si só ajuda a elaborar sobre as relações sociais e políticas da construção do acervo da entidade, como se vê abaixo.

Registro Geral: 4222 / Registro Específico 1668 – PIANO: Origem: Alemanha. Tal instrumento veio para o Brasil, mais especificamente para a cidade de São José dos Pinhais, com as freiras alemãs da Congregação

que dirigia o antigo Colégio [São José], situado à Rua Isabel A Redentora, local onde foi a sede do Hospital Psiquiátrico Pinheiros e, atualmente, [é] o Shopping São José. O Sr. Onofre Pedro Chiuratto, **de família tradicional da cidade**, adquiriu das freiras este piano e, com ele, presenteou sua filha Aglacir Zeni Chiuratto, que era do referido colégio, em 05/03/1941, por ocasião de seu aniversário. Muitas pessoas das famílias "Chiuratto" e posteriormente "Guimarães", usufruíram deste importante instrumento musical para seus estudos e momentos de lazer. Anos mais tarde, aproximadamente em 1967 ele foi vendido pela família de Antonio Florêncio Guimarães à família Otto Scherner. Durante 33 anos este piano ficou na família Otto Scherner. Seus filhos, Maria Inês Scherner Franco, Rogério Scherner e Madalena Scherner Camargo, tiveram a oportunidade de estudar neste piano, proporcionando em muitas ocasiões alegria e entretenimento. Mais tarde, alguns de seus netos iniciaram seus estudos neste piano também. Na data de 22/04/2000, data em que o Brasil comemorou seu 500 anos, a família Otto Scherner fez doação desta magnífica peça ao Museu Municipal desta cidade. Em 2000 esta peça que encontrava-se infestada de cupins, foi restaurada através do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural, Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico da Secretaria da Cultura de São José dos Pinhais (MuMAR, sem data, s. p., grifos nossos).

Interessa perceber que além de citar nomeadamente as famílias que foram donas do piano, todas de origem imigrante oitocentista, após a Igreja Católica, o registro usa adjetivos muito elogiosos e descreve possíveis momentos de lazer de forma bastante romântica. Mais uma vez, sem intencionar uma pesquisa profunda da sociologia política das relações familiares no município, cabe ressaltar, do ponto de vista cultural, que é a participação desses descendentes de alemães e italianos o que é musealizado e dá sentido a um objeto preservado e tomado como referente comum. Já a maquete que figura no centro da mostra, foi construída em 2004 por Marcelo Ferraz Cesar, filho de Juarez da Costa Cesar e, por isso, sobrinho-neto de Ernani Zetola. Marcelo assim descreveu a época da construção do objeto:

[...] a maquete em si foi ideia minha como arquiteto, mas ela surgiu e se motivou justamente pelos relatos que a gente ouvia até mesmo em casa, do Seu Ernani falando de como era a São José dos Pinhais de outrora. [...] eu falei: "meu deus, [...] é um testemunho muito rico de uma cidade que foi, teve seu protagonismo dentro da história do planalto de Curitiba" [...]. Mais ou menos em 1920, então, é o que a gente pegou como marco referencial histórico, justamente a nova igreja matriz, hoje catedral. A gente remonta a maquete no ano de 1920 e procurou, por meio do Seu Ernani, coletar todas as informações que ele tinha com muita riqueza de detalhes, inclusive a cor dos casarões, como funcionava a dinâmica, se era comércio, se era uma residência, quem lá morava, o que acontecia na frente da casa... [...] ele deu um testemunho muito rico e, além disso, também citou pessoas que estavam vivas na época para também colher essas informações. Então, a maquete, além de ser feita com referências em fotografia da época, a gente conseguiu trazer essa alma, esse rosto para essa cidade através desses relatos que a gente teve [...]. Foi uma experiência muito rica, muito gratificante [...] (FERRAZ CESAR, 2021, p. 1-2).

Aqui temos dois pontos determinantes: o primeiro, a participação de Ernani Zetola na construção do objeto; e, o segundo, o fato de a maquete representar o centro urbano de São José dos Pinhais dos anos 1920, quando a cidade se desenvolvia no entorno da então igreja matriz e era ocupado, como visto, por membros de grupos socioculturais muito afeitos à hegemonia eurocentrada, especialmente pelo caráter de imigração dessas pessoas. Portanto, no objeto presente na *Sala das Famílias* que dava um teor de geografia física para a ideia de famílias ali representadas, o lugar apontado é exatamente o centro de São José dos Pinhais e não, por exemplo, uma colônia ou uma periferia. Ainda há os possíveis resultados dos dois pontos comentados: a participação da subjetividade da própria perspectiva de Ernani Zetola para a constituição do referencial geográfico de centro urbano e, nessa exposição, de lugar das famílias são-joseenses. Mais uma vez as relações sociais e o contato com as “famílias amigas” se faz presente.

Outro ponto a ser levantado é o painel, na parede à direita, sobre o piano. Ele apresenta em pedra três imagens em evidência: um mapa da costa brasileira, uma caravela e a figura de Pedro Álvares Cabral. O painel foi instalado ali no ano 2000, como parte das comemorações dos 500 do Descobrimento do Brasil. Esse item, em acordo com as demais peças ali reunidas, atribui uma visão positiva do processo colonial em terras brasileiras, elogiando a presença de um “descobridor” e silencia o caráter violento da colonização da colonialidade, como visto no capítulo anterior. A *Sala das Famílias*, com objetos de uma elite local, uma representação geográfica do centro urbano em um município majoritariamente rural, opera ainda uma peça de elogio ao colonialismo europeu. A partir dessa atenção é possível inferir que quando do início do recorte temporal deste estudo, o ano de 2010, a narrativa museal sobre o passado estava afeita a elogiar os processos de colonialidade, ou seja, de violência da modernidade operada no Brasil e o que isso pode ainda atribuir no campo dos valores simbólicos (racismo, patriarcalismo, colonialismo etc.).

Por fim, sublinha-se algo que será ponto simbólico importante nas demais mostras analisadas: a sala. Essa sala ocupada pela então *Sala das Famílias*, como dito, é a primeira com a qual os visitantes têm contato ao chegar ao museu. Ainda, essa sala, para ser acessada - e o Museu como um todo -, precisa ser alcançada por meio de uma escadaria voltada à rua, portanto, de uma elevação física - e por que não também simbólica? - em comparação ao nível da rua, do mundano, do

comum. E, finalmente, essa sala está na parte superior do Palacete Ordine, onde as salas têm escalas muito maiores, com alturas de algo em torno de quatro metros de altura, com portas e janelas de tamanhos também muito grandes, o que atribui um caráter de monumentalidade, acrescido pela metragem quadrada deste espaço ser consideravelmente superior à da maioria das salas do Palacete. Desde aí, a constituição do lugar-não lugar desta exposição é forjado. Portanto, o discurso de “famílias são-joseenses” estão acolhidos em uma sala de bastante importância para o funcionamento do Museu Municipal, seja pelo acesso à instituição ou pelas características da própria sala, retroalimentando o discurso eurocentrado e, por isso, desigual e segregacionista. Zelinda Helena Fialla, ao falar do uso dessa sala para exposições e sobre a ideia de que ela seria uma “sala principal”, atribuiu ao tradicionalismo no estilo de Ernani Zetola de operar a instituição.

Eu acho que isso [de entender essa sala como principal] é uma coisa que já veio do Seu Ernani e daí ficou - entendeu? - como sendo as salas principais [falando das salas do piso superior]. Mas isso era da época, né? Hoje eu acho que todas são salas principais. Mas para a época, digamos, e para o que vinha sendo a questão do Museu... porque nessa época ainda, a gente estava muito ainda o “Museu Seu Ernani” [...] (FIALLA, 2022).

Cabe aqui mais uma vez retomar que as práticas sociais e as afetações culturais de Ernani Zetola enquanto um sujeito ativo no meio são-joseense, ajudaram a consolidar as bases desse “Museu Seu Ernani”, que também podemos entender como um “Museu de Diretor”. Com isso, infere-se, a desigualdade racial e a manutenção da colonialidade não se deram por acaso no âmbito da instituição, mas sim porque seu fundador, primeiro diretor e referência de longa duração assim deliberou. Novamente, ao comentar esse tópico, não se propõe um processo de julgamento moral do passado, mas inevitavelmente o fato de que a consolidação de uma mentalidade racializada e racista afetou as bases institucionais por longo tempo. Ernani Zetola agia, nesse caso, como um mantenedor da colonialidade que operava e ainda opera o racismo brasileiro. Um estilo “Museu Seu Ernani” não foi só com as temáticas e conteúdos privilegiados por ele, mas, infere-se, uma operação dos valores morais e culturais que ele mesmo acreditava serem ideais ou dignos de registro e espaço em um “templo de cultura”.

Brevemente analisada a situação da sala do Museu antes da exposição *Trajetória de Uma Cidade: São José dos Pinhais*, cabe comentar que essa mostra, aberta em 2012, fez parte do evento de 35 anos do Museu Municipal. Na ocasião, o

prefeito era Ivan Rodrigues, pessoa de fora dos grupos políticos mais antigos do município; o secretário de cultura era Christian Frederico Bundt, que tinha experiência em administração e na área do Ensino Superior, e a diretora do Museu Municipal era, uma vez mais, Zelinda Helena Fialla.

Cabe ressaltar que é em uma notícia do portal *G1 PR* que o próprio título da exposição é apresentado, porque na sala terminada e exposta não havia nomeação oficial. O portal, ao apresentar a programação dos 35 anos do Museu Municipal, apontou:

Veja abaixo a programação das comemorações:

19/09 – Abertura Oficial – 15h30

Exposições: "35 anos da fundação do Museu Municipal Atílio Rocco" , "Trajetória de uma cidade: São José dos Pinhais" e " Século XIX – cotidiano Sãojoseense".

20/09 - Mural Artístico – 9h às 17h

" Trajetória" - mural em azulejo do artista plástico Roney Erthal.

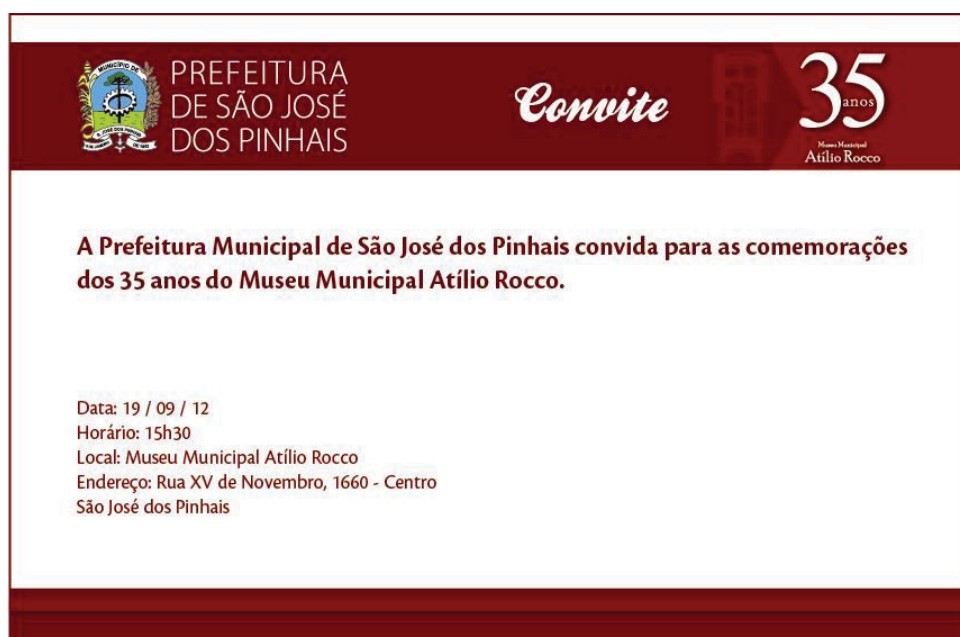
21/09 – Palestra – 14h30

"A importância de se visitar museus" com Katia Velo, professora de arte, artista plástica e colunista cultural.

22/09 – Abertura aos sábados – 10h às 14h

Visitação aos espaços expositivos (G1 PR, 2012).

FIGURA 21 - CONVITE DO EVENTO DOS 35 ANOS DO MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Sobre a exposição aqui tomada como objeto de análise, o *corpus* documental não é vasto, restrito a quatro imagens. Por diversas questões, os registros fotográficos são escassos - como as fotografias de vista de exposição - e a

publicidade não foi uma ação desempenhada sobre ela e sobre a instituição como um todo. Uma das explicações, infere-se, é que a gestão municipal, por muito tempo, não usava com escala considerável as redes sociais, por exemplo, e, assim, não viabilizava que os órgãos e colegiados municipais também o fizessem, o que rendeu ao Museu Municipal uma comunicação mais dificultada e menos aprofundada de suas ações, inclusive dos fazeres expositivos. Ainda sobre a exposição é preciso lembrar que o foco está no tema da história afro-brasileira em São José dos Pinhais e como esta é representada, como recorta essa pesquisa.

Zelinda Helena Fialla (2022), então diretora da entidade, assim comentou sobre o momento em que a exposição passou a ser pensada:

[...] a gente tinha umas propostas para os 35 anos e, na época, o Secretário [de Cultura] era o Christian [Frederico Bundt], e ele era um pessoa... foi um dos melhores secretários, eu acredito, em termos de abertura, de dar um suporte financeiro, suporte técnico inclusive, se a gente precisasse [...]. Eu lembro que, na época, nós fazíamos algumas reuniões - não sei se semanal, quinzenal... - e tinha uma turminha de estagiários [...], mas eu lembro que a Damiana... que era uma menina muito quietinha, não era muito de falar [...]. Aí a gente estava discutindo o que [íamos expor]... eu tinha até uma proposta que eu estava organizando com o Boticário, que tem a mesma idade que o Museu. [...] Só que eu não consegui. E aí em uma dessas reuniões com os estagiários; eu gostava muito de ouvir [...] e aí a Damiana comentou, quando a gente estava trabalhando sobre as salas [do Museu], as mediações, o que tinha que melhorar, como tinha que ter uma linguagem única, e ela comentou que sentia falta de alguns assuntos dentro dos espaços. Ela comentou da questão dos negros, da identidade negra, enfim, eu não lembro agora o que a gente discutiu, mas alguns eram a questão da imigração, da migração, a questão da história do Museu [...]. Porque por muitos e muitos anos nós tínhamos a “Sala das Famílias Tradicionais”, onde ficavam os armários, as louças, por muito tempo ficou esse *layout*. E quando ela jogou esse assunto, de que nas mediações havia essa necessidade, que não se tinha como falar da questão do negro dentro da história de São José a não ser pelo Livro de Emancipação, alguma coisa nesse sentido, eu e o Vitor, tipo... quando você está aqui há muito tempo, você se acostuma com aquilo. E aí “olha aí, uma ideia boa para a gente montar alguma coisa”. Mas a gente nem tinha pensado em tanta coisa. Ela comentou disso e eu joguei o desafio: “me apresenta uma proposta!” (FIALLA, 2022).

Para essa mudança, segundo Zelinda Fialla, foram necessárias vitrines e outros materiais que dos quais o Museu não dispunha, mas havia, desde a Secretaria de Cultura, o suporte para tal. E uma questão importante é que para o evento de 35 anos do Museu, várias salas expositivas foram trocadas ao mesmo tempo. A “Sala das Famílias” recebeu a exposição *A Trajetória de Uma Cidade: São José dos Pinhais*; foi montada uma sala sobre Ernani Zetola e a fundação do Museu

Municipal (em um sentido de história institucional); e uma sala no estilo museu-casa, com mobiliários centenários⁸. A mudança era, ao menos para a instituição, até pretensiosa, porque, como disse Zelinda Fialla, “o museu vinha por muito tempo nessa linha das famílias, da arte sacra, enfim; e a gente trouxe uma outra proposta que eu digo que foi um referencial de mudanças”, em um cenário no qual até mesmo a população por vezes se queixava de certo marasmo nas atividades expositivas da instituição (FIALLA, 2022). Esse momento pré-2012, pré-35 anos do Museu Municipal, infere-se, é essa forma inaugurada por Ernani Zetola de fazer museu e uma manutenção desse modelo a partir de uma deferência coletiva ao seu trabalho. Inclusive, elogiando o trabalho de Ernani Zetola, mas sublinhando a necessidade de mudanças, Zelinda Fialla comentou:

Eu acho que o Seu Ernani, para a gente, é e sempre foi um referencial, porque ele sempre foi muito à frente das coisas relacionadas à cultura no geral. Então, eu acho que não foi só a questão dos 35 anos, acho que era uma coisa que vinha caminhando dentro dos museus. Era uma coisa que tinha que acontecer. Havia uma cobrança maior por parte das pessoas que aqui visitavam, eu acho que era tudo uma soma. O Seu Ernani tinha aquela linha porque ele vinha daquela linha, agora nós, não podíamos ficar naquela linha eternamente, porque as mudanças estavam acontecendo dentro da área cultural, dentro dos museus (FIALLA, 2022).

Fazendo eco à ideia de que havia, em 2012, uma intenção de mudança narrativa no Museu Municipal Atílio Rocco, ou seja, uma vontade de mudar o antigo modelo “Museu Seu Ernani”, Damiana da Cruz chegou a afirmar que naquele ano “a discussão que foi colocada, antes da proposta; a discussão foi mais importante que a execução”, porque “se você pegar os trabalhos com tema de São José, época de 2012, vamos colocar de 2010, eu ainda acho muito marcado Rua XV e Colônia Murici, agora tem uma abertura” (CRUZ, 2022, p. 7). A historiadora Damiana Pereira da Cruz, à época, era estagiária de Ensino Superior no Museu Municipal, e comentou em entrevista acerca de uma reunião na qual a equipe de estagiários, liderada por Zelinda Helena Fialla e pelo bibliotecário do Museu, Vitor Magliocco do Carmo, conversou e decidiu sobre a exposição.

A Zelinda colocou a gente numa mesa e esse projeto partiu dos estagiários mesmo, era... a gente dividiu, cada um ficou com uma sala, mas no final o grupo ficou: duas pessoas com uma sala e três pessoas com duas outras

⁸ Esta sala, registre-se, foi montada pela dificuldade de deslocamento e acondicionamento das peças da antiga “Sala das Famílias”. Portanto, dada a necessidade imposta pela estrutura de se manter essas peças em exposição, a proposta foi repaginada para um recorte temporal e uma nova mostra surgiu (CRUZ, 2022, p. 3).

salas. Foi bem precário, de verba, tipo... porque era o início, eu lembro que tudo começou porque a gente queria por nova... novos projetos para três salas - não lembro qual era o evento, mas acho que era... não sei se era aniversário do museu, não consigo lembrar o porque que era a proposta -, mas chamaram e a gente começou a pensar o que que podia fazer. Pra essa exposição - se não me engano ela se chamava "Trajetória Histórica de São José dos Pinhais", alguma coisa assim - eu coloco que a proposta, a discussão e o ponta pé inicial foi muito mais importante que a execução, a execução teve muita falha por que foi um... foi tipo assim, teve que fazer o que dava, não tinha verba, não tinha gente de fora, tava bem, bem precária mesmo. [...] eu tinha uma ideia, mas tinha ainda aquele receio de falar porque todo mundo já tinha feito várias exposições e tudo, mas pra essa reunião, eu lembro que a gente estava numa mesa - estava a Zelinda [diretora do Museu], o Vitor [bibliotecário do Museu], a Flávia [agente administrativa do Museu] e daí tinha uns cinco ou seis estagiários [...], aí foi quando eu levantei que era uma coisa que eu já tinha percebido na historiografia de São José e principalmente no Museu, que ele era muito restrito a quem era uma personalidade ou as famílias da Rua XV de Novembro ou a Colônia Murici. [...] a intenção inicial do que eu levantei nessa reunião foi "por que a gente não coloca uma história de São José mais geral que não fique entre Rua XV, os principais personagens e a colônia Murici? Nada contra, são importantíssimos, mas dá pra abrir, dá pra gente ir um pouco... **olha o acervo** (CRUZ, 2022, p. 1, grifo nosso).

Considerar esse momento de deliberação, nesse caso, é de extrema importância para que se possa consolidar uma ideia sobre o projeto curatorial executado, a intenção e as expectativas da equipe técnica para a composição de uma mostra. Esses momentos apontam as ideias de uma instituição e, claro, do corpo técnico que lhe dá atividade, e com isso podemos observar a proposição de recortes do mundo "do real" como um todo, operado politicamente.

A exposição *Trajetória de Uma Cidade: São José dos Pinhais*, montada e aberta em 2012, trazia uma narrativa da história em longa duração do município de São José dos Pinhais. Montada em um circuito cronológico (na próxima imagem, visto da direita para a esquerda, ou seja, em sentido anti-horário), a mostra abordava dos tempos imemoriais dos povos originários no território atualmente compreendido como o município são-joseense às migrações das décadas de 1980 e 1990, em um painel que ficou à extrema esquerda da sala. A mostra esteve em cartaz até 2016, quando, pela falta de espaço específico no município, a sala passou a receber exposições de artes visuais. A seguir, a título de comparação e acompanhamento da ideia, há duas imagens importantes: um projeto expográfico da sala; e uma vista panorâmica da exposição já montada. Mas, antes da imaginação e da concretização das salas, ressalta-se ainda que, desde a ata da reunião de 9 de julho de 2012, citada por Zelinda Fialla e por Damiana da Cruz, a trajetória histórica

do município estava desenhada mais ou menos como foi executada. Diz a ata sobre a proposta de programação para os 35 anos do Museu:

O aniversário será no dia 19 de setembro (quarta-feira) Programação para os dias 19,20,21 e 22 (início de abertura do museu aos sábados).

Propostas: palestra com Kátia Velo, mural em azulejo do artista plástico Roney Erthal, mudança no circuito expositivo (salas Fundação, Famílias e Emancipação) [que seriam alteradas], exposição de “Carros antigos”.

[...]

Divisão das tarefas:

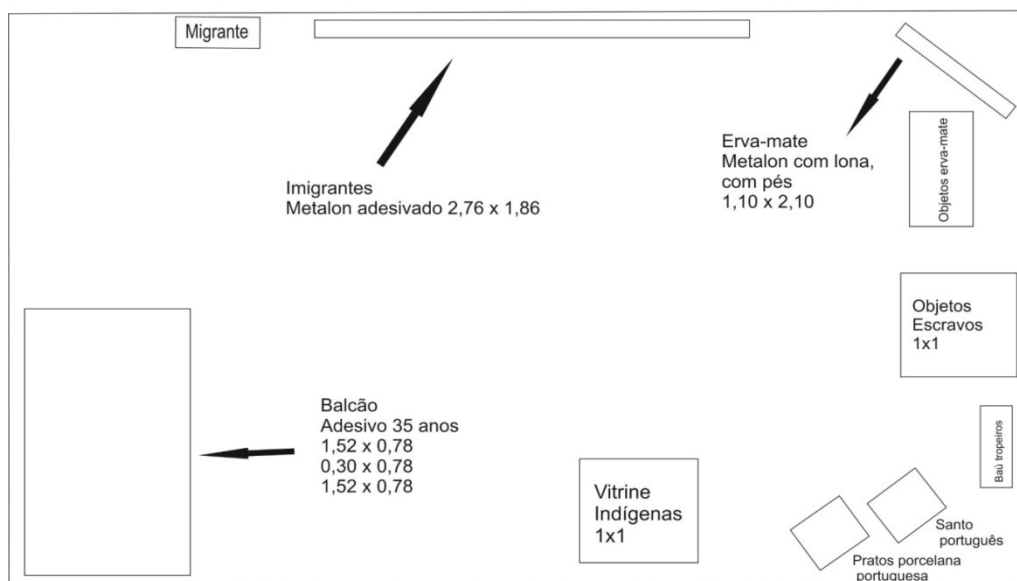
[...]

Pesquisa/layout/suportes: Bruna, Damiana e Dalton [estagiários] – **Linha do Tempo** – século XIX. **Na sala da linha do tempo**, índios, portugueses, espanhóis, escravos, erva mate, imigrantes. Estudar um lay-out, aproveitando o próprio painel do descobrimento do Brasil, iniciando com indígenas, terminando com os imigrantes e migrantes (MuMAR, 2012, p. 1, grifos nossos).

Desde essa primeira conversa é possível extrair outra percepção: a sala da exposição mais ou menos nomeada *A Trajetória de Uma Cidade: São José dos Pinhais* foi pensada, ainda, como uma “linha do tempo”, de modo, aponta-se, muito tradicional e quase como um sumário da instituição e da sociedade que ela deve elaborar. Colocar em uma linha do tempo acontecimentos diversos pode retomar, por exemplo, uma prática antiga e conservadora de se pensar o progresso e os processos históricos como etapas de uma evolução social que, nesse caso, saía das culturas originárias e chegava aos migrantes que buscavam trabalho no fim do século XX no polo industrial são-joseense. Essa é uma narrativa silenciosa, mas que, aponta-se, participa de alguma maneira da constituição da mesma exposição, porque é um extra-museu ou um extra-discurso expositivo que pela dinâmica da cultura pode se colocar como perspectiva.

**FIGURA 22 - PROJETO EXPOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO A TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE:
SÃO JOSÉ DOS PINHAIS.**

SALA DE ENTRADA



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Já nesse projeto de exposição, chamam atenção não só os temas a serem dispostos como ícones da história municipal, mas, em especial, as terminologias e suas conseqüentes formas de entendimento do conteúdo desde a gênese da ideia. Vê-se, por exemplo, que “indígenas” são considerados logo antes de uma louça e um objeto sacro para representar a presença portuguesa e, mais à frente, temos “objetos escravos” até “imigrantes” e “migrantes”. A desigualdade na idealização da consolidação de identidades culturais salta aos olhos de uma análise como a presente.

Antes mesmo de os objetos tomarem seus postos, como atores em um palco, a ideia previa uma narrativa enviesadamente colonial, silenciadora e, por isso mesmo, violenta e essencialista, como a exposição consolidada iria demonstrar e ilustrar melhor. O Roteiro Narrativo Curatorial, nesse caso, estava voltado à uma longa duração desde a perspectiva colonizadora, branca, cristã católica, como a imagem a seguir, da exposição, ajuda a perceber. Mas cabe ressaltar mais uma vez o tema da intenção na concepção da exposição. Segundo Damiana da Cruz, “a gente queria trazer uma representatividade - claro que com muita falha, hoje a gente percebe que com muita falha” (2022, p. 3).

FIGURA 23 - VISTA PANORÂMICA DE A TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE: SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, EM 2013.



Fonte: Fotografia de João Fernandes Alves Neto. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Antes de se debruçar sobre o conteúdo do trabalho organizado, desde uma perspectiva mais técnica da Museologia, cabe ressaltar algumas informações. A exposição foi de caráter de longa duração, que para o MuMAR aponta para mostras com mais de um ano, um ano e meio de duração e, ainda, foi produzida pela própria instituição. Essa exposição, como veremos, tornou-se referencial geral para os trabalhos do Museu Municipal, porque abarcava um recorte temporal muito grande e, assim, funcionava como um sumário da história. Seu título foi atribuído em peças de divulgação e entre os funcionários da instituição, mas não estava identificado na sala expositiva. A falta de unidade e uma sensação de segmentação na exposição, como também veremos, é marcante. A visitação tinha um trajeto mais ou menos livre, mas, por limitações espaciais e mesmo pela organização do conteúdo, as visitas costumavam partir do mesmo ponto: o tema indígena, na extrema direita da imagem acima.

Eram os temas tornados tópicos na exposição: os povos indígenas, o “descobrimento do Brasil”, a presença da Igreja Católica, o tropeirismo, a escravidão, o ciclo da erva-mate, as imigrações europeias oitocentistas e as migrações de trabalhadores no fim do século XX. Isso tudo, como é possível observar na vista de exposição acima, com pouquíssima informação textual (restrita sobretudo às etiquetas nas vitrines que ofereciam explicações objetivas de identificação, origem, usos e data, e das quais não há registros) e com uma superexploração da materialidade do acervo. Entendendo, pelo que comentaram

Zelinda Fialla (2022) e também Damiana da Cruz (2022), que a principal preocupação institucional quando da criação da exposição era a mediação com turmas escolares, os objetos entraram em cena para dar um sentido de relação e/ou vínculo do visitante, sobretudo crianças, ao tema a ser abordado. Como visto ainda na fala de Damiana da Cruz, o acervo, para pensar a materialidade de possíveis novas histórias, foi central e determinante, o que, de alguma forma, amarrou a ação da instituição ao que tinha disponível.

O uso intenso dos objetos, infere-se, confere certa legitimidade ao museu em dois movimentos: no primeiro, demonstra o trabalho de preservação patrimonial que o MuMAR realiza, cumprindo uma das expectativas sociais sobre ele: preservar materialmente o passado (GOB; DROUGUET, 2019, p. 208); e, no segundo, usa estes objetos tornados imagens de si mesmos (porque seu uso está inoperado) para tentar demonstrar empiricamente que o que está sendo apresentado como a longa história municipal é real, é comprovável, afinal os testemunhos destes tempos estão ali expostos. Assim sendo, os objetos não permitem, por assim dizer, que o museu esteja mentindo (GOB; DROUGUET, 2019 p. 158). Ao mesmo tempo, o uso centralizado dos objetos expostos como fim último do museu, cabe salientar, é uma prática enraizada nos museus desde o pós-Revolução Francesa, no qual o modelo moderno e republicano de museu – tornado tradicional e, repete-se, instalado no Brasil pela chave da violência colonial –, faz os usos que achar melhor para uma reconfiguração permanente de temas e categorias amplas e pretensamente totais da sociedade. Como explica Dominique Poulot:

Assim, a cultura material do passado entra, ao mesmo tempo, em um processo de reescrita da História, na reconfiguração das imagens públicas, na elaboração de uma nova memória dos saberes e em uma monumentalidade coletiva inédita. O patrimônio deve ser entendido como uma forma de reorganização racional dos recursos para a coletividade (POULOT, 2011, p. 17).

Nesses termos, e retomando o teor de ser o Museu Municipal um “museu local”, estão expressos também o público alvo e o objeto dos trabalhos da instituição, como na exposição aberta em 2012: os munícipes são-joseenses em sentido amplo, genérico, sem forma nem rosto. O projeto museal, com isso, está nítido, é perceptível, por meio do conjunto de ideias, intenções e conceitos estabelecidos como basilares. Também por isso, a proposta narrativa possível de ser identificada na exposição de 2012 é a de um pertencimento na longa duração

com base na forja de uma identidade municipal calcada em termos administrados – e por que não criados? – pelo e no museu, instituição legitimada para tal fim.

Por fim, antes da atenção pormenorizada ao tema afro-brasileiro na mostra, com base nas categorias de exposições propostas por André Gob e Noémie Drouguet, entende-se que esta foi uma exposição de “abordagem situacional”, oferecendo, portanto, o contato dos visitantes com um tema que lhes é, de alguma forma, familiar, oportunizando que as propostas e modos de leitura do mundo do MuMAR encontrem referencial na empiria das vidas das pessoas da localidade. Os autores assim explicam a exposição de abordagem situacional, que tem eco, aponta-se, na ideia da operação de um *familiar alterizado* citada anteriormente:

As exposições dessa categoria baseiam-se em referências a uma realidade relativamente familiar. *Expôts* e discursos baseiam-se na evocação e ou restauração de um contexto ou de um ambiente de modo a tornar tanto os objetos quanto a mensagem mais facilmente apreensíveis pelo visitante, com um mínimo de esforço de abstração. Ele se encontra em “terreno conhecido”. A ligação entre os objetos e o mundo que se pretende apresentar é evidente; não raro ele também é apresentado de maneira mais sensível, mais concreta (GOB; DROUGUET, 2019, p 144).

Nas imagens abaixo, do acervo do próprio museu sobre a exposição, pode-se notar a abordagem de temas amplos e, de saída, sem rostos definidos, como um movimento de passagem e comércio como o tropeirismo, a produção local de erva-mate (muito mais voltada às barricas de transporte da erva que à extração da planta em si) e a tão celebrada imigração europeia do século XIX. No caso dos dois primeiros temas, objetos e imagens (quando usados), fazem menção a uma ideia, sem nomear qualquer ator social (nenhum tropeiro ou fabricante de barricas propriamente). Já no caso da imigração europeia, apesar de a letra não registrar no grande painel fixado na parede o nome de alguns italianos, alemães e poloneses, a identificação dos objetos na vitrine logo abaixo o fazem. Segundo Damiana Pereira da Cruz, uma das falhas da mostra é exatamente a deturpação da ideia original de produzirem discursos sobre identidades culturais, ao ponto dos temas de cultura e economia se intercalarem meio que sem contexto para a produção de uma longa duração. Disse a historiadora que, na mostra:

[...] por exemplo, a gente começa com um “índio”, aí a gente vem pra um “português” [que falam de identidades culturais], aí vira um ciclo... daí vira uma coisa econômica, porque tem “tropeiro” e a “erva-mate” [que abordam economia], daí vem a imigração [que retoma a cultura]. [...] a maior falha que eu acredito é que virou um ciclo econômico. A gente tinha muita influência, ainda, do tipo de exposição que faziam no Museu Paranaense e do tipo de exposição que faziam no Museu da Lapa. [...] era uma proposta, tipo, pra mudar o que fazia aqui no museu de São José, e lá [Curitiba e

Lapa] tinha muito esse ciclo econômico e a gente pensou “vamos montar um pra São José”, com o que tinha, era o que tinha. [...] a gente não teve ajuda nenhuma de fora [de especialistas], a gente não conversou com nenhuma comunidade pra representar, tipo, a dos negros, indígenas, imigrante;, não foi conversado com ninguém, porque foi uma exposição feita muito rápido, tinha que estar pronta muito rápido, tanto que a gente fez ao contrário: a exposição ficou primeiro materializada e depois foram feito os textos, sabe? (CRUZ, 2022, p. 3-4).

FIGURA 24 - DETALHE DO TEMA DO TROPEIRISMO NA EXPOSIÇÃO A TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE: SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, SEM DATA.



Fonte: Autor desconhecido. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 25 - DETALHE DO TEMA DA ERVA-MATE NA EXPOSIÇÃO A TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE: SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, SEM DATA.



Fonte: Autor desconhecido. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

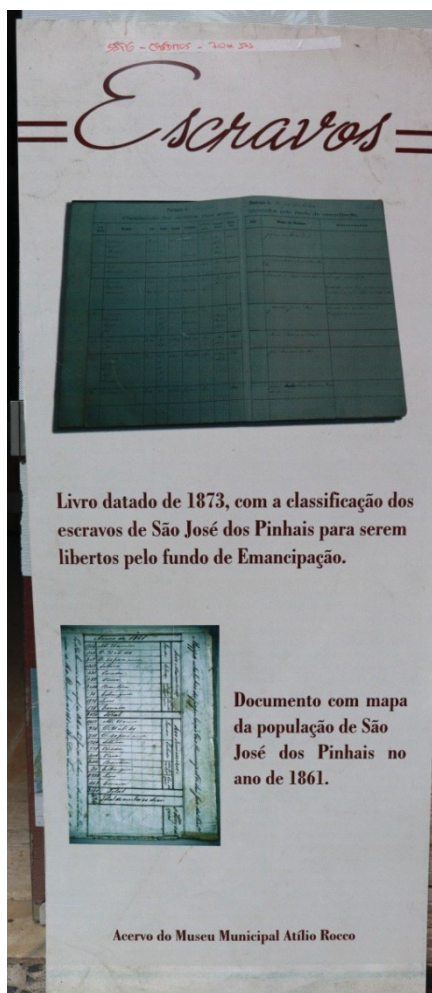
FIGURA 26 - DETALHE DO TEMA DA IMIGRAÇÃO NA EXPOSIÇÃO A TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE: SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, SEM DATA.



Fonte: Autor desconhecido. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

A questão ora proposta é: como se representam, neste caso, os grupos socioculturais abordados (mesmo com a idiosincrasia de se intercalarem temas de cultura e economia)? Entre italianos e alemães, em comparação com a população negra, nessa mostra, estão diferenças gritantes. Na primeira imagem apresentada da mostra, no extremo oposto da perspectiva da pessoa que realizou o registro, estão um pequeno painel de fundo branco e uma vitrine logo abaixo. Sob o título de “Escravos”, aquela foi a representação feita na exposição sobre os afro-brasileiros. Abaixo está uma imagem do painel, recuperado do depósito do museu antes de ser plotado com outras imagens, para outra exposição, em 2021.

FIGURA 27 - PAINEL SOBRE OS NOMEADOS “ESCRAVOS” NA EXPOSIÇÃO A TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE: SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, 2021.



Fonte: Fotografia do autor.

O painel fazia menção a um objeto que estava também em exposição, na vitrine: o livro de classificação das pessoas escravizadas em São José dos Pinhais na década de 1870, quando uma emancipação estava a ser desenhada. As informações são objetivas, sem muita complementação. O complementar estava na vitrine, ocupada pelo livro citado, por uma “telha-de-coxa” – objeto envolto em um mito racista acerca dos trabalhos mal executados, de baixa qualidade, como explorou o arquiteto pesquisador do patrimônio José La Pastina Filho (2006) – e por uma panela de ferro que representava apenas uma panela de ferro, mas que não foi usada em senzalas ou sequer por escravizados. Novamente, a execução contrariou a intenção, que, por sua vez, segundo Damiana da Cruz:

[...] era representar todos os povos e teria que ser com os negros [também]; ali ficou um ciclo econômico, a gente colocou “escravo”, porque a gente tinha o Livro de Alforria e a telha-de-coxa, única coisa no acervo. O livro não podia por [na vitrine, em exposição], por toda a preservação dele, então a gente tirou uma foto e colocou [...]. a gente tratou a escravidão de São José. Não o povo negro, mas a escravidão, por isso virou... depois veio a erva-mate, então é um ciclo econômico (CRUZ, 2022, p. 4).

Assim, foi com um discurso de dominação colonial e mitos racistas que a exposição deu sentido, em 2012, às experiências afro-brasileiras inscritas nesses termos pelo próprio museu na longa duração da história local. Ao mesmo tempo, acerca dos imigrantes europeus do século XIX, o painel visto na imagem sobre o tema dos imigrantes apresentava fotografias de colonos em escolas, festividades, produções agrícolas e, ainda, identificava rostos e também nomes na vitrine, ocupada por objetos como crucifixos, porcelanas, bíblias. Nada acerca de violência. Nada sequer sobre o trabalho braçal precário destes indivíduos nos sertões nos quais foram alocados. Já aí está uma diferença enorme: um grupo sintetizado na violência da dominação, outro no desenvolvimento mais ou menos meritocrático aliado a valores positivos. Um dos resultados disso: uma dupla invisibilidade da população afro-brasileira – a primeira está no gesto escravagista, a segunda, na forma de lembrar (e, por que não, não lembrar?) dos indivíduos desse grupo, fazendo com que o museu atue exatamente na manutenção do lugar à margem no qual foram postos os negros brasileiros.

No campo visual também é possível perceber uma diferença: o painel intitulado “Escravos” é quase “cru”. Alguns textos, cores apagadas, desenho simples e, em fotografia, um registro da dominação citada acima. O painel intitulado “Imigrantes em São José dos Pinhais” é mais elaborado. O painel como um todo é

emoldurado com um desenho de lambrequins, o fundo claro destaca a cor entre bordô e marsala do design, e também destaca a rica ilustração fotográfica de famílias e agremiações. Ao perceber essa discrepância, se sublinham três coisas: em primeiro lugar, não se está atribuindo intencionalidade de maior ou menor elaboração visual no sentido de um em detrimento de outro a quem realizou o trabalho, mas, ainda assim, esta é uma potência importante a ser colocada em perspectiva. Cabe sublinhar que a falta de assistência técnica para a produção era tamanha que, segundo Damiana da Cruz, a equipe do Museu, bastante mal formada dos profissionais necessários, teve de produzir tudo, “até a arte dos painéis a gente teve que passar, o design gráfico só montou, a gente que teve que dizer ‘é essa foto, é essa escrita, é isso aqui’, a gente teve que fazer tudo, tudo mesmo” (CRUZ, 2022, p. 3). Obviamente, uma coisa não justifica a outra, mas por certo ajuda a explicar as falhas em um cenário de dificuldade.

Em segundo lugar, considera-se, por óbvio, certa “pobreza material” sobre os povos afro-brasileiros produzida pelo mundo ocidental, contornada, no mais das vezes, pelos tipos de objetos usados nesta exposição de 2012: os de dominação e violência. Evidentemente a desigualdade de representação é um problema e ela não necessariamente é culpa da instituição ou dos seus agentes, mas há uma retroalimentação das condições de desigualdade e a ação das instituições que, como visto anteriormente, instituem modos e ideias. Passar por essa desigualdade material legada ao século XXI sem questioná-la em uma exposição é, de alguma forma, auxiliar em sua manutenção.

Por fim, o uso de identidades visuais diferentes ao longo de toda a exposição, em cada um dos tópicos, contribui para que sejam lidos assim mesmo: como tópicos deslocados em meio a um longo processo histórico. A não uniformidade é como que produtora de várias pequenas exposições dentro de uma só, maior e totalizadora. Com isso, infere-se, gera pela sua psicofera uma interação com as ideias que circulam no senso comum e nas formações de subjetividades que estereotipam os assuntos, ligando prontamente imigrantes europeus à religiosidade católica, festas interioranas em capelas e paróquias e produção agrícola e afro-brasileiros à violência, silenciamento e conformismo sobre a narração de alguém por outro.

Como visto no capítulo anterior, cada objeto, cada texto, cada painel e cada iluminação em uma exposição só ganha sentido quando o conjunto está montado e

de fato exposto. Assim sendo, desigualdades narrativas, materiais e de recortes de estudo não só participam da exposição como um todo - apesar de poder parecer um conjunto de pequenas exposições dentro de uma só -, como compõem a integralidade dela. Cada pedaço, cada cor, cada imagem é essencial para construir o ambiente de discurso sobre o passado e qualquer desigualdade ou privilégio interferirá.

Uma das preocupações da concepção da exposição retoma um tema já abordado: a importância prática e simbólica da sala ocupada. A antiga “Sala das Famílias” que veio a abrigar a mostra *A Trajetória de Uma Cidade: São José dos Pinhais*, não foi escolhida para tal por acaso, o que reforça para essa pesquisa o simbolismo e o potencial subjetivo desse espaço. Segundo Damiana Pereira da Cruz:

[...] o meu grupo - ficou eu, Dalton e Bruna -, nós tínhamos duas salas e tínhamos o problema [de deslocamento] do piano e dos armários. A gente podia manter o piano e os armários, eles já estavam nessa sala, [...] mas a gente queria **nessa sala**. Primeiro porque era a sala de início, da entrada; e, segundo, porque a gente queria mostrar a modificação que a gente estava fazendo no Museu, sabe? [...] porque essa é a sala de início. A gente olhava pra aquela sala e “a gente tem que mudar essa sala, faz muito tempo que essa sala tá igual, essa sala é a chegada”. [Também] porque a gente sempre pensou nessa sala como “**a principal**”, então a exposição que a gente queria que tivesse maior impacto, a gente colocava naquela sala (CRUZ, 2022, p. 14-15).

Nesse sentido, entregar à população local, aos visitantes, aos estudantes uma sala com uma abordagem de conteúdo de processo histórico muito mais amplo que uma sala dedicada a grupos familiares específicos não se deu, como visto, por acaso ou sem planejamento. O impacto e a acolhida da primeira sala expositiva com a qual os visitantes teriam contato necessariamente, segundo as discussões e o projeto curatorial, seria essa de maior amplitude temática e não a de famílias enriquecidas, de “sobrenome europeu”, de poderes sociais historicamente mantidos em São José dos Pinhais.

Cabe ressaltar ainda que, pelas palavras da própria idealizadora da mostra, Damiana da Cruz, havia uma centralidade da preocupação com o atendimento do público escolar, com o trabalho educativo do museu, como Zelinda Fialla também reforçou (2022, p.8). Segundo Damiana da Cruz, como o recorte do conteúdo do Museu Municipal foi, por muito tempo, voltado ao aspecto urbano são-joseense e às histórias de “famílias tradicionais”, “imigrantes oitocentistas” e “Colônia Murici” quando se falava de área rural, se “trazia as crianças e, basicamente, se elas não

estivessem dentro dessa área, não tinha uma questão de pertencimento com a história de São José” (CRUZ, 2022, p. 2). Damiana da Cruz também contou um caso específico sobre como essa nova narrativa museal, mais ampla às culturas locais, teve impacto direto nas atividades educativas. Disse ela:

Eu lembro que as crianças chegaram e tinha uma pequena peça, eu acho que era falando da [Colônia] Castelhanos, eu não consigo lembrar... e tinha uma peça pequena de lá, só que elas [as crianças] olharam aquela peça - e a monitoria durou umas duas horas e a professora tipo... porque a gente tinha um horário e ela “não, pode ir, pode ir” [pode continuar] - e a gente ficou mais ou menos, nessa sala, uma hora, só comentando com eles “ah, por que eu sou daqui, sou dali”, só procurando quem era de tal [colônia] (CRUZ, 2022, p. 7).

Nesse exemplo, por certo, a funcionalidade do impacto da mostra pode ser bastante positivo, porque estudantes de uma área rural que não era a Colônia Murici conseguiram se identificar ou interagir com uma representação sobre seu território ou grupo social. Mas, cabe sublinhar aqui - sem julgamento moral ao trabalho realizado - a pergunta sobre como crianças negras, por exemplo, poderiam interagir no sentido de pertencimento à uma representação museal quando esta se delimitava à violência colonial e à sujeição dos seus antepassados. Em uma via dupla de tentar promover uma nova narrativa da história municipal e de ter atenção aos estudantes que visitavam a instituição, a narrativa da colonialidade foi endossada profundamente na exposição realizada.

A exposição *A Trajetória de Uma Cidade: São José dos Pinhais*, aberta em 2012, foi promovida como uma exposição de longa duração para o contexto do Museu Municipal; ela se inseriu no campo de algo referencial para a própria instituição, porque “quando falamos em exposições permanentes [ou de longa duração], nos referimos à exposição de referência (ou de síntese) do museu, que se articula em torno da temática central do museu, do qual ela apresenta uma visão de conjunto” (GOB; DROUGUET, 2019, p. 146). A síntese ali colocada e também referencial para a própria instituição está nítida: a “história geral” do município - ou, ao menos, “uma história geral”.

Novamente, que grupos e temas abordar e como inserir cada grupo privilegiado em um discurso, no Roteiro Narrativo Curatorial, não é obra do acaso. Dentre a infinidade de temas que a História e as histórias oferecem no século XXI, tópicos foram eleitos e racionalmente moldados para uma exposição referencial. E é este processo que deve ser interpretado como opções políticas.

A dimensão política de um projeto museal reside em suas opções de base. Conforme a finalidade que seus idealizadores lhe atribuem, conforme sua decisão de abrir para este ou aquele público, mais amplo ou mais restrito, mais instruído ou mais desfavorecido, conforme sua opção por uma abordagem museográfica espetacular, erudita, científica etc., os responsáveis pelo projeto museal fazem opções políticas, conscientemente ou não, com toda a liberdade ou de acordo com diretrizes recebidas. A determinação das próprias temáticas recobre opções políticas, mesmo quando são as coleções que orientam essas opções (GOB; DROUGUET, 2019, p. 97).

É oportuno considerar que, com o uso de técnica, conhecimentos disciplinares, tecnologia, artes visuais e outros instrumentos, os museus buscam sempre desempenhar “as tarefas que precisam ser realizadas para chegarmos a uma exposição socialmente eficaz” (CURY, 2006, p. 116), portanto, com contato e afetações sociais dirigidas ou não, como no caso na produção de uma subjetividade em sentido coletivo e da administração das identidades.

E, nesses termos, o MuMAR, em 2012, optou por uma forma de re-inventar e contar a história de São José dos Pinhais dando margem, nesse caso, à desigualdade ao tratar das identidades culturais. Desigualdade esta não apenas no âmbito social empírico, mas no patrimonial e no narrativo também. E, como o campo da representação não vive à revelia das interações sociais e como só há museu porque há sociedade, porque há grupo de referências, essas dinâmicas de desigualdade dentro e fora dos museus se retroalimentam.

É evidente que o tema do racismo espreado por todos os cantos da vida brasileira é de conhecimento de operadores da cultura, das artes e da História, mas, mesmo assim, já no começo do século XXI, a exposição aberta em 2012 não apresentou qualquer caráter de enfrentamento a este problema social gritante. Ao contrário, deu-lhe palco. Mais uma vez, estas conclusões não intencionam culpabilizar atores sociais, mas, isto sim, evidenciar modos muito enraizados na ordem do funcionamento da sociedade brasileira. A própria historiadora Damiana da Cruz (2022, p. 2) reconhece que a falta de experiência da equipe de estagiários - que ainda cursavam o Ensino Superior - e a falta de orientação profissional especializada na área na equipe técnica da instituição foram lacunas incontornáveis para que o trabalho pudesse ser talvez melhor pensado e que os erros hoje percebidos pudessem ser dirimidos.

Na mostra de 2012, ainda, vemos na imagem que apresenta uma vista dela, o visitante podia se colocar como que um observador de uma linha do tempo,

colocando seu corpo vivo e atuante no centro da sala e dali observar “o todo” da história local, como esse poder de síntese temática da exposição. De outro modo, passando tema por tema, de indígenas a migrantes, o visitante passeava por um tipo muito tradicional de linha do tempo que, como vimos, inseriu a população afro-brasileira na lógica violenta do mercado de seres humanos. Nesse caso, o corpo no espaço se faz essencialmente um vetor de produção de conhecimento e interação, porque, para um corpo negro, a representação e/ou identificação negociada mais imediatamente estaria vinculada a essa violência. No caso das crianças, sobretudo, no período de formação escolar formal e também da neuroplasticidade, formando sinapses e referenciais que as acompanharão por muito tempo.

Cabe registrar, por óbvio, que a mesma instituição, em momentos posteriores a 2012, como veremos na sequência dessa pesquisa, passou a adotar outro comportamento ao tratar do tema afro-brasileiro. A leitura aqui realizada não é a totalidade do MuMAR, de forma a cristalizar para a eternidade o trabalho do museu, tendo em vista que esta é uma instituição ainda em atividade, que modos de fazer foram atualizados (sobretudo a partir de 2015) e que estas implicações aqui analisadas dizem respeito exatamente ao recorte privilegiado.

Enfim, o caso do MuMAR em 2012 apresenta um exemplo sintomático de como os museus são instituições legitimadas e legitimadoras de versões do real, sobretudo ao “dar a ver” a concretude testemunhal do tempo passado e ao reinterpretá-la ao sabor das decisões tomadas. O questionamento às narrativas museais possivelmente existem desde que estas são violentas contra alguns grupos, mas as reivindicações passaram a ser ouvidas há pouco tempo. A mudança narrativa tem sido lenta e, em alguns contextos, ainda não chegou ou opcionalmente ainda não foi posta em pauta. Enquanto isso, seguem os museus gerando ideias do real.

4. O SÉCULO XXI E AS NOVAS PROPOSTAS CULTURAIS: MUDANÇAS NARRATIVAS NO MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO

O presente capítulo é dedicado a estudar os movimentos pelos quais o Museu Municipal Atílio Rocco, em São José dos Pinhais, pudesse encontrar demanda e, ao mesmo tempo, abertura para que viabilizasse a promoção da

exposição *Identidade Negra: trajetórias afrosão-joseenses*, em 2019. Para tanto, o capítulo inicia abordando as mudanças nos campos político e epistêmico dos fins do século XX que apresentaram não só as possibilidades, mas também as urgências no que tange o tema da raça no âmbito cultural.

Ainda, o capítulo aborda como museus e patrimônios no cenário nacional e paranaense passaram por essas alterações, em especial na década de 2010, e como isso afetou diretamente o Museu Municipal aqui estudado. No terceiro tópico, esclarece o caminho trilhado pelo próprio museu são-joseense entre 2012 e 2018 para a promoção de uma virada na chave narrativa sobre os temas afro-brasileiros. Por fim, debruça-se especialmente sobre a mostra *Identidade Negra*, de 2019, analisa sua proposta curatorial e materialidade e a coloca em perspectiva com o início do processo estudado nessa pesquisa, a saber: a exposição *A Trajetória de uma Cidade*, esmiuçada no capítulo anterior.

4.1. OS ANOS 1980 E OS NOVOS OLHARES SOBRE TEMAS AFRO-BRASILEIROS

Os anos 1980 no Brasil promoveram, por uma confluência de assuntos, uma revisão e - por que não dizer? - uma chamada em sentido público ao assunto afro-brasileiro em geral com diferentes modos que os até então realizados. Sem querer realizar uma arqueologia da intelectualidade brasileira sobre o assunto, nos interessa aqui pontuar que a década de 1980 - com a Redemocratização do país, com a maior entrada de minorias nos âmbitos universitário e também político, a escrita e a promulgação da Constituição Cidadã e, no campo do pensamento, por exemplo, o enraizamento cada vez maior do conceito antropológico de cultura e das ideias pós-estruturalistas de identidade - tratou de trazer à baila os temas negros no Brasil de maneira mais consciente e imperativa que as essencializações historicamente promovidas.

Nas últimas duas décadas [do século XX] esses estudos [sobre afro-brasileiros] se avolumaram, sobretudo com relação ao africano no Brasil, colocando-o como sujeito de sua própria história. [...] Ainda na década de 1980, os estudos sobre a história da África para compreender os afro-brasileiros começaram a entrar na cena histórica (TELES, 2012: 249).

Essas chaves viradas no modo de estudar e narrar o passado negro do Brasil e no Brasil afetou, por exemplo, a produção de conteúdos didáticos que, como sabemos, usados em escolas, formam mentes e valores de gerações inteiras.

Entre o final da década de 1970 e início dos anos de 1980, o processo de redemocratização política do Brasil e suas implicações na produção acadêmica em História acabaram influenciando na elaboração de coleções didáticas para o ensino de História, construindo novas epistemologias sobre o papel do negro na formação cultural do Brasil. [...] Com o fim do regime militar, aliado a todas as influências da História Nova, a disciplina História passou a ser percebida como uma importante ferramenta na construção de mudanças sociais. Para tanto, seria necessário modificar a estrutura curricular até então baseada em uma perspectiva unilateral que de modo sutil ou explícito excluía grupos étnicos do protagonismo historiográfico para a formação cultural brasileira no saber historiográfico e histórico escola (SILVA JÚNIOR; FARIAS, 2020: 197).

Em meados dos anos 1990, o historiador Ricardo Oriá já observou que era “quase lugar-comum entre os educadores” a denúncia do racismo na produção didática brasileira, dado que o livro didático era, muitas vezes, o único material de conteúdo escolar, era também, por assim dizer, um veiculador de preconceitos, estereótipos e discriminações contra o negro” (ORÍÁ, 1996: 158). É claro que esse exemplo não abarca todas as condições de um país como o Brasil, mas demonstra momentos e vontades de alteração de leitura sobre o que era e o que passa a ser pós-1980 o “lugar-comum” dos saberes.

Além dos estudos que se debruçam sobre os temas afro-brasileiros, a entrada epistêmica de perspectivas não eurocentradas ou, até mesmo, propriamente africanas ou afro-brasileiras parece ser um ponto de atenção para as condições do contemporâneo. Estudiosos como Achille Mbembe, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba, Silvio Almeida e a retomada - ou atenção sobre - de nomes brasileiros como Sueli Carneiro, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez e outros são potências epistêmicas que não só questionam os estabelecidos Moderno-Colonial, mas se colocam como críticos e resistentes a ele. Novamente, essa percepção se faz importante para pensarmos e percebermos processos de produção de conhecimento que alteram, em diferentes searas, as visões sobre os temas afro-brasileiros até que cheguemos no que mais interessa: como isso aconteceu no Museu Municipal Atílio Rocco.

Mas, em cenário mais amplo, podemos perceber estudos com esse teor contra-hegemônico ou, pelo menos, de atenção a temas que não a mercantilização desumanizadora de corpos negros pela máquina de moer vidas da escravidão

moderna. Em uma rápida busca no banco de teses e dissertações da Universidade Federal do Paraná, por exemplo, uma gama de estudos do tipo aparece. Antes de abordar esses assuntos, cabe salientar que na Universidade Federal do Paraná, em 2004, foi fundado o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB), na esteira das discussões sobre as ações afirmativas na universidade. É o objetivo geral do NEAB, segundo seu site oficial, “se constituir como um centro de referência que articule e promova atividades de ensino, pesquisa e extensão relacionadas ao campo de estudos afro-brasileiros”, ou seja, marcar uma posição institucional e no campo da produção de conhecimento que valorize os assuntos negros no Brasil. Essa presença, vejamos, também na esteira das alterações históricas pós-1980, infere-se, ajuda a criar uma ambientação universitária que conclama a atenção de todos e todas para temas anteriormente negligenciados. Voltando ao assunto anterior, a própria presença do NEAB pode ser um marcador que promove ou incentiva a realização de pesquisas científicas sobre a cultura, a política, a sociedade com vistas aos negros em diferentes contextos.

Em recorte mais amplo, há estudos de casos para além do Brasil, como das relações étnico-raciais a partir de uma escola em uma cidade marcadamente para brancos, na cidade de Rafaela, na província de Santa Fé, na Argentina (SOLDAN, 2020); ou da atuação de Joseph Anténor Firmin, pensador haitiano negro formado em Antropologia na França, ex-metrópole do próprio Haiti, e as tensões intelectuais de seu tempo (SILVA, 2020); ou ainda um estudo sobre práticas educativas antirracistas em perspectiva comparada entre Brasil e Colômbia (SANTOS, 2017). Citar estes trabalhos tem como foco senão perceber essas produções intelectuais como sintomas de uma mudança epistemológica, tendo em vista o passado colonial, violento e silenciador dos sujeitos negros.

Nessa toada, diferentes estudos mais recentes salientam a presença negra no Brasil ou denunciando as práticas de violências por meio do racismo estrutural como base da nossa sociedade ou, ainda, valorizando dinâmicas negras que antes eram esquecidas, silenciadas ou assassinadas sem o direito ao questionamento. E poderiam ser várias as pesquisas aqui abordadas. Um exemplo em cenário nacional pode ser o curso de extensão em “Emancipações e Pós-abolição: por uma outra história do Brasil (1808-2020)”, coordenado pela professora Keila Grinberg, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em 2020. Para além dos temas como legislação, justiça, economia colonial e imperial e as dinâmicas do tráfico

atlântico de pessoas, o curso abordou, por exemplo, a construção do racismo e das políticas de embranquecimento e a luta antirracista no campo propriamente entendido como “da cultura”. Ou seja, está aí mais um sintoma dessa virada narrativa que consolida um campo de estudos que se não é novidade, tem cada vez mais complexidade e pluralidade no olhar histórico.

No cenário brasileiro, além de uma retomada dos autores negros e das autoras negras, que propõem em perspectivas diversas da eurocentrada, os próprios estudos sobre afro-brasileiros passaram para uma visão que não abandona a narrativa colonial, mas a ressignifica, colocando-a como a promotora da violência racial ao lado de alguma pujança econômica, exatamente como se propõe na leitura decolonial. Assim sendo, estudos sobre a cultura afro-brasileira e sua relação com os movimentos políticos negros (SANTOS, 2013) ou mais acertadamente sobre a história da cultura afro-brasileira (CUNHA; SILVA, 2010) surgem como potência narrativa sobre a resistência à violência e sobre a celebração da cultura em sentido amplo.

Nesse caminho alargado naquela década de 1980, na sequência de produções como as de Kabengele Munanga, Lilia Schwarcz, Clóvis Moura e Florestan Fernandes, estudos como *Nada os Trará de Volta: escritos sobre racismo e luta política*, de Edson Lopes Cardoso (2022); *Racismo Brasileiro: uma história da formação do país*, de Ynaê Lopes dos Santos (2022); e *Racismo Estrutural: uma perspectiva histórico-crítica*, de Dennis de Oliveira (2021) surgem denunciando como o Brasil é estruturalmente violento contra as pessoas não-brancas, aqui, em especial, com as negras (pretas e pardas), ao mesmo tempo em que propaga uma imagem festiva, diversa, harmônica.

Para o caso paranaense, essa alteração de perspectiva é sensível, justamente, entre outros motivos, pela formação de uma intelectualidade no século XX que simplesmente negava e/ou silenciava acerca da presença afro-brasileira na região. Citamos aqui, como sintomas disso, dois exemplos polemistas. O primeiro, Wilson Martins, que em seu livro *Um Brasil Diferente: ensaios sobre fenômenos de aculturação no Paraná* (1989), publicado originalmente em 1955, diz, em dois trechos, que:

O que, porém, indica, acima de tudo, o caráter do homem paranaense - que já definimos comerciante e burguês por excelência, amante da ordem e da vida sossegada - é o fato de ter sido uma “revolução de comerciantes” a

única perturbação da ordem realmente séria ocorrida na vida curitibana em toda a sua história.

[...]

Assim é o Paraná. Território que, do ponto de vista sociológico, acrescentou ao Brasil uma nova dimensão, a de uma civilização original construída com pedaços de todas as outras. **Sem escravidão, sem negro**, sem português e sem índio, dir-se-ia que a sua definição humana não é brasileira (MARTINS, 1989: 236; 446, grifo nosso).

No exemplo de Alfredo Romário Martins, anterior a Wilson Martins - e talvez até inspirador do segundo -, a publicação de *História do Paraná*, em 1899, e suas reimpressões em anos-chave para o trabalho de forja da identidade (como nos anos 1930, durante o primeiro governo Vargas, que tinha predileção pelo tema da identidade nacional e suas regionalidades), ajudaram a formar o pensamento paranaense sobre um estado que apesar de ter alguma presença negra e indígena, por exemplo, “devia” muito às operações dos imigrantes oitocentistas para a sua consolidação. Além de escrever a *História do Paraná*, Romário Martins foi Superintendente do Ensino Público, um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná e Diretor do Museu Paranaense (SANTOS, 2016), o que lhe deu envergadura para as suas teses.

Com uma visão profundamente positivista, Romário Martins descreveu e inventou um Paraná que seria um “mosaico étnico”, com um futuro grande, de desenvolvimento e harmonia social, como diz no trecho abaixo:

Em todas as zonas povoadoras do Estado, os elementos étnicos da segunda fase do nosso povoamento estão representados por imigrantes ou por seus descendentes de origem alemã, austríaca, italiana, polonesa, russa, ucraniana, holandesa, sírio – libanesa, em grande número, e por várias outras etnias de menor vulto. Conjuntamente com os descendentes dos outros povoadores fundamentais, essa população por toda a parte aí está construindo uma Babel de todas as raças, irmanadas na mesma obra colonizadora, integrada ao espírito novo de cooperação e de fraternidade, com que marchamos para o futuro (MARTINS, 1995: 352).

Novamente, o que se quer não é escrutinar a historiografia regional sobre a identidade, mas, isto sim, exemplificar as ideias correntes sobretudo desde os fins do século XIX até a segunda metade do XX. A isso não se impõe uma carga de culpa, mas a agência de atores sociais com algum público que os ouvia sobre esses temas, o que, no caso negro paranaense, legou uma violência de silenciamento.

[...] uma das primeiras coisas que precisamos fazer é entender que a memória negra no estado do Paraná está dentro de uma lógica muito comum no Brasil do final do século XIX que é a negação da cultura negra, visto que as práticas de vida da população afro-brasileira nas primeiras décadas do século XX, foram compreendidas como obstáculo para a constituição do projeto nacional, e a construção da identidade paranaense se fez por meio da omissão ou do esquecimento da presença da população

negra no estado e, conseqüentemente, de sua memória (FELIPE, 2018: 156-157).

É nesse sentido que notarmos os estudos recentes é valoroso para a produção da ciência como um todo e, em especial, desta pesquisa: porque houve uma mudança ou, melhor dizendo, o início de um processo de mudança que está em atividade ainda hoje. Processo este que oportunizou no passado recente e segue sustentando novos olhares sobre o que antes era entendido como vazio ou desprezível. Processo esse que nos possibilita enfrentar o que Natalia Romanovski (2019) chamou de “ponto cego” na construção das identidades culturais.

No recorte paranaense encontram-se, hoje, estudos sobre as relações culturais entre raça, grupo social, trabalho e alimentação, explorando como comunidades negras e quilombos articulam “a importância das práticas e saberes ancestrais, como o cultivo dos alimentos e a alimentação comunitária, e sua potencialidade como elemento de coesão cultural para a produção e reprodução social destas comunidades” (ARAÚJO; LIMA FILHO, 2012: 130), demonstrando que os saberes tradicionalmente mantidos pelas comunidades negras regionais são não só instrumento cultural, mas também de resistências às ameaças contemporâneas. Em outra pesquisa, abordando o uso do periódico literário *Revista do Clube*, do Clube Curitibano, no Paraná, para a educação de diferentes grupos, um dos resultados apresentados está na denúncia sobre como “a imprensa, que avançava junto ao desenvolvimento burguês, vai se modernizando com essas transformações, marcadas, desde o século XIX, por embates [...]”, deixando suas “características artesanais e vai invisibilizando os negros, um grupo de pessoas que representavam a maioria da população brasileira”, aproximando-se paulatinamente de uma perspectiva burguesa e branca da sociedade (ROSA; NASCIMENTO, 2022: 183).

Na área das personalidades, muito importantes para as dinâmicas de representatividade e para que sejam abertos caminhos antes proibidos, há estudos, por exemplo, sobre a participação dos irmãos Rebouças no Paraná oitocentista e como suas atuações auxiliaram na participação posterior de pensadores negros na região. Como um dos resultados apresentados, os autores dizem que a análise permite marcar a segunda metade do século XIX “como período no qual o Paraná foi marcado pela intensa atuação da população negra, tanto nas diferentes formas de inserção nas atividades voltadas para o trabalho e produção, nas condições de

cativos e livres, como também no campo intelectual” (BARBOSA; ANJOS; SILVA, 2020: 10), demarcando não só a presença negra no estado do Paraná, mas também uma atuação relevante, o que, infere-se, não justifica o silêncio histórico sobre essas pessoas e suas participações sociais.

Nilson de Paula Junior, analisando as performances sociais do Clube Literário e Recreativo 13 de Maio, de Ponta Grossa/PR, demonstra como o clube fundado em 1890, por meio de práticas de associativismo negro, precisou de muitas estratégias sociais para emplacar algum reconhecimento na imprensa local, diferente dos clubes de uma elite local branca, que atraía como que “naturalmente” a atenção dos cronistas. Diz o autor nos resultados de sua pesquisa:

A entidade ao longo do século XX não somente acolheu negros e negras, abrindo um espaço de convivência e lazer a eles, mas se posicionou dentro de uma sociedade onde a cultura branca era a única valorizada. O 13 sofreu perseguições para ter uma sede, sendo obrigado a mudar de endereço várias vezes, porém essa lógica não se repetia na mídia (perseguições), mas o espaço desta entidade negra não era o mesmo que as entidades brancas.

[...]

Porém, mesmo com o acréscimo de citações dos clubes da elite branca, em ambos os jornais o clube negro também estava entre os mais citados. Essa realidade é resultado do seu poder de criar estratégias para conseguir emplacar tanto o colunismo social como as notícias destes jornais. Essa união do Clube, e essa estratégia aparece em vários casos, como o envio de convites para os colunistas, como até mesmo para outros clubes, como o caso em que o 13 envia um convite de aniversário para o Clube Pontagrossense, e assim conseguiu espaço na coluna paga desta entidade, a boa relação com colunistas, como a foto de Álvaro Andrade em um evento no 13, e ,por coincidência ou não, era o colunista que mais citava a entidade negra, e a abertura que os impressos tinham para fazer notícias e reportagens sobre a associação negra, sendo que até mesmo denunciou o racismo que existia, como a reportagem do JM em 1988 (PAULA JUNIOR, 2020: 169; 170).

Esses são exemplos que servem não só de ilustração, mas também de sintomas de uma mudança narrativa, epistemológica e de perspectiva política, colocando as ações negras em evidência e pontuando que, muito além de uma vida de resistência à violência - que inegavelmente existiu e existe -, esses grupos sociais promovem cultura e identidade à revelia e a contrapelo de um sistema que os coloca como alvos preferenciais. Em recortes menores, como o caso curitibano e o são-joseense - e mesmo um prosseguimento no campo dos museus -, veremos na sequência ao passo, também, das alterações de funcionamento das lógicas museológicas e patrimoniais.

Cabe pontuar, é claro, que essa operação de mudança narrativa não aconteceu como um presente da Divina Providência, mas, isto sim, a partir de uma abertura democrática substantiva no país aliada a políticas públicas importantes para o setor. As legislações sobre cotas em universidades públicas e sobre o ensino de história e cultura africana, afro-brasileira e indígena em todos os níveis da educação certamente ajudaram a consolidar esse processo e, ao mesmo tempo, forçar os limites até então articulados para que se ampliassem e para que pudessemos, nesse caso, estudar novas histórias negras no Brasil.

4.2. NOVAS VISÕES EM MUSEUS E PATRIMÔNIOS: OS MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA E AS POSSIBILIDADES PARA OS TEMAS AFRO-BRASILEIROS

Na área do patrimônio em sentido amplo, que aqui engloba todas as categorias patrimoniais, inclusive os museus, as alterações de epistemologias e perspectivas também são perceptíveis e importantes para a pesquisa. Os Estudos Críticos do Patrimônio, muito comuns em Portugal e no Brasil, objetivam rever, entre outras coisas, as bases conceituais que sustentam o patrimônio cultural em nosso contemporâneo, tendo aproximação, em especial, com o pensamento pós-colonial ou outros que, em diferentes frentes, produzam um saber que revise as próprias bases modernas e a sua hegemonia.

Nesses termos, assuntos como os patrimônios sensíveis ou difíceis entram em cena para questionar e, em muitas vezes, para provocar uma discussão sobre um problema social, de forma dissonante da celebração cultural automatizada proposta pela cultura moderna. As práticas de desigualdade em conteúdos e formas narrativas sobre marcadores sociais da diferença a partir dos acervos e das exposições em museus, por exemplo, também está nessa virada de narrativa promovida a partir do final do século XX. A problematização do postulado cultural está no foco desses estudos, pensando invisibilidades, desigualdades, justiça social e inserção sociopolítica do patrimônio para além da contemplação e da festividade (MUNIZ, 2020).

A disciplina Estudos Críticos de Patrimônio, da Universidade de Évora, por exemplo, pretende tornar os estudantes “capazes de pensar os conceitos, as categorias e os discursos do património fora das doutrinas [...]”, com propostas

“intelectuais e metodológicos alternativos, de modo a habilitá-los a reconsiderar os valores, as práticas, as éticas e as políticas do património”, conforme anuncia a ementa da mesma (UNIVERSIDADE DE ÉVORA, s.d.: s.p.). No Brasil, a título de exemplo, o PROGRAMA DA UFPEL possui uma linha de pesquisa na área de Teoria, História, Patrimônio e Crítica, que se propõe a aprimorar a área patrimonial com fundamentação em estudos que coloquem a arquitetura, o espaço urbano, a memória pública e seus instrumentos materiais sob investigação dos seus modos de criação e operação, como que mais desvelando processos que - de novo - celebrando o resultado (UFPEL, s.d.: s.p.).

Esses são dois exemplos de produção de conhecimento acerca do patrimônio em sentido amplo que, após a chamada virada linguística ou as proposições pós-estruturalistas e pós-coloniais, questionam a consolidação do que se entende como patrimônio e, infere-se, abrem um caminho enorme para a exploração de vozes, saberes e passados sobre os quais antes os poderes públicos e a produção científica silenciavam. Como exemplo desses estudos críticos, podemos apontar a pesquisa de Diego FINDER Machado (2018) que, ao estudar as pichações em Joinville, questionou não só a realização não autorizada de grafismos em prédios, mas também essa entendida “profanação” dos bens tombados oficialmente ou não, como interações entre versões formais e subversões da ordem. Tendo como uma de suas conclusões a tensão da produção do próprio instrumento patrimonial, Machado diz:

[...] foi possível perceber que, tanto entre profissionais do patrimônio como entre o público não especialista, persiste uma ilusão patrimonial que se fundamenta em valores presumidamente imanentes, valores que deveriam ser disseminados e reconhecidos pela população da cidade. Nesse processo, é acionado o trabalho técnico de profissionais designados para identificar valores históricos, arquitetônicos, artísticos, naturais, arqueológicos, dentre outros. Esses valores geralmente são impugnados por proprietários que, pelas próprias palavras ou amparados pelas palavras de outros profissionais, alegam não reconhecer algo digno de ser protegido e preservado (MACHADO, 2018: 370-371).

Apenas nessa breve consideração apanhada das considerações finais da pesquisa, podemos perceber que, via a aplicação dos estudos críticos do patrimônio, todo um processo constitutivo da seara patrimonial enquanto tensão, relação social entre atores desiguais e a busca de valores abstratos para a materialidade são postos à luz. E, ainda no trecho, notamos uma potência do século XXI para o estudo do patrimônio: exatamente o questionamento dos valores

simbólicos articulados sobre as coisas. Ou, em outros termos usados nessa pesquisa, podemos dizer que o estudo se volta à produção humana da “poesia das coisas” e do que serve para preencher esse vazio de significados.

Ao passo desses estudos críticos, também nos cabe observar o desenvolvimento dos estudos e das teorias no âmbito museal para que questionar o instrumento moderno estruturado e enraizado seja possível. De maneira mais resumida, o que se pode considerar sobre as alterações epistemológicas no campo museal é que “abandonando um modo de exposição exclusivamente centrado no objeto em prol de uma expografia mais diversificada” (GOB; DROUGUET, 2019: 51). Assim, o processo de desenvolvimento do museu no mundo paulatinamente abandona - não por completo nem em todos os lugares do mundo, é claro - o modelo chamado tradicional moderno, da mononarratividade sobre o passado, em favor de um trabalho consciente de operação da diversidade das identidades culturais em um mundo de desigualdades e diferenças.

Esse desmonte do museu constituído de modo clássico passa a acontecer a partir dos anos 1970, cenário de outras alterações, como vimos anteriormente. E essas mudanças geraram diferentes formas de fazer museu enquanto uma ação no meio da sociedade, dentre elas, por exemplo, ecomuseus e museus comunitários, sobre os quais não nos debruçaremos por não ser nosso objeto. Nos interessa aqui a chamada Museologia Social. Acontecimentos como a Conferência Geral do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) de 1971, sob o tema “*Museu a serviço do homem, hoje e amanhã*” (CÂNDIDO, 2003: 34); a promoção da *Mesa-Redonda de Santiago do Chile* pelo ICOM, em 1972; e a *Declaração de Caracas*, de 1992 (no campo científico dos museus) apontam, em resumo, duas coisas: a necessidade de os museus estarem atentos ao seu entorno em suas diferentes atuações e o compromisso institucional e público com o alargamento da participação política e social nas produções museológicas.

O museu *integrado* ao mundo, à sociedade e suas demandas sempre complexas e plurais (HORTA, 1995: 65) é, então, a instituição com responsabilidade em atuar politicamente em nome do bem e do interesse comuns, não abandonando preceitos como o estético e o de preservação inclusos em sua ação desde seu surgimento *tradicional*. É por ser diferente do modelo autoritário que a participação deve ser oportunizada e que as ações museológicas devem contemplar temas

diferentes dos da epistemologia tradicional e também agir criticamente sobre sensibilidades do contemporâneo.

E sendo o museu uma das instituições promotoras de políticas, como no campo da cultura, da identidade, do passado, da gestão da memória - em especial promovendo “políticas de memória” -, o movimento da Museologia Social coloca à baila para os próprios museus que estes têm papel social e político ativos. Ou, nas palavras de Márcia Bertotto:

Na área cultural e, mais especificamente, na área museológica, a temática política pública está diretamente vinculada aos órgãos formuladores das políticas, visto que a grande maioria dos museus no Brasil é mantida por órgãos governamentais, nos níveis federal, estadual e municipal (BERTOTTO, 2015 : 37).

Esse posicionamento de ator social enquanto instituição atravessa diretamente o Museu Municipal Atílio Rocco, não só pela agência enquanto instituição museológica, mas pela própria importância que esta angariou em 45 anos de história, sendo mais antiga, inclusive, que a própria Secretaria Municipal de Cultura e que os conselhos de Cultura e de Patrimônio Cultural municipais. O Museu Municipal Atílio Rocco, no campo do posicionamento ativo da entidade, por assim dizer, operou e, em alguma medida, ainda opera uma centralidade na vida cultural são-joseense.

Aqui, nos cabe considerar que “a Museologia Social não limita a instituição, mas determina uma forma de trabalho” (BERTOTTO, 2015: 38), e por ser uma perspectiva sobre como operar um museu é que essa lente que, como veremos, é por vezes usada no caso de São José dos Pinhais, assim como foi feito nos recortes expositivos que interessam a essa pesquisa, o tema é central. E essa lente:

[...] vem compreendendo o museu como um dispositivo estratégico para a defesa da dignidade social, da cidadania e do direito à criatividade e à memória. Nesse sentido, o museu não tem valor em si, mas o valor que lhe é atribuído pela sociedade e pela comunidade da qual surgiu e para a qual trabalha. O seu acervo é constituído pelas demandas sociais e, por isso mesmo, está comprometido com a melhoria da qualidade de vida e com a geração de benefícios para a comunidade local (CHAGAS; ASSUNÇÃO; GLAS, 2013: 430-431).

Em Átila Tolentino encontramos outra amostra sintética das proposições da Museologia Social:

A museologia social, por sua vez, é uma prática museológica que tem como pressupostos uma museologia que desloca seu foco do objeto para o homem, considerando-o como sujeito produtor de suas referências culturais, e engajada nos problemas sociais, de uma forma integral, das comunidades a que serve o museu. Para a museologia social, nas funções

básicas de um museu, como preservar, pesquisar e comunicar, que devem ser executadas de forma participativa, os sujeitos sociais são a preocupação primeira, bem como os problemas sociais, econômicos, políticos e ambientais enfrentados pelas comunidades, com vistas à luta e à busca por seu desenvolvimento sociocultural. Isso representa o que os militantes da museologia social chamam a “função social” dos museus (TOLENTINO, 2016: 31-32).

Isso posto, podemos inferir que cabe aos museus, nas ações de cunho de Museologia Social, se revestir de instrumental e capacidades que viabilizem um olhar sobre as pessoas enquanto sujeitos de ação social, os grupos enquanto consolidação de harmonias e diferenças em um dado contexto e o próprio trabalho como ferramenta potente para a ativação de lógicas desejadas ou ensejadas. Em um contexto de maior democracia, abertura participativa e preocupação com a justiça social, é prerrogativa dos museus, nesse sentido, estabelecer relações, estudos, práticas com seus acervos que possibilitem primeiro enfrentar os problemas sociais que se apresentam e, sempre que possível, promover o envolvimento de seu público em um papel de operador da museologia local, não apenas como receptáculo passivo. Nas palavras de Andrea Roca, ao estudar o que chamou de “indigenização dos museus”, proposta esta de tipo da Museologia Social, se quer pensar “sobre aquilo que se reconstrói, em termos dos cenários museológicos, após as situações coloniais” (ROCA, 2015: 123). Andrea Roca também nos fala sobre o protagonismo e sobre como as mudanças comentadas contribuíram para uma fala dignificada de comunidades e sociedades silenciadas no passado (o estudo de Roca se dá mormente sobre indígenas, mas, infere-se, a leitura teórica pode ser feita sobre qualquer outro marcador social da diferença):

Todas essas mudanças permitiram a criação de uma nova museologia, que abriu espaço para a agência e a autorrepresentação indígena. Esta abordagem tem promovido um “retorno dos protagonistas”, dando a voz aos usuários, aos donos e aos produtores dos objetos exibidos, favorecendo a formação – como portadores de direitos e de estratégias políticas – de museus indígenas. Todas essas transformações cognitivas – sociais, históricas e políticas – assumem uma importância fundamental nos processos de atualização das identidades indígenas e na reinvenção das suas performances, imagens, narrativas, memórias e projetos de futuro (ROCA, 2019: 40).

Por óbvio, essa mudança substantiva demanda uma inferência do campo museal e da cultura em geral na Educação Formal e também nas dinâmicas comunicacionais, não se fecha os olhos a isso. Também, essas alterações não aconteceram por uma dinâmica “natural” da proposta museológica e patrimonial, mas, isto sim, após contestações e resistências de grupos vulnerabilizados

historicamente. Entretanto, para o que se volta agora é para a agência do museu enquanto partícipe integrado ao seu mundo de entorno e não mais como templo glorificado e glorificador de coisas imóveis, de nomes mortos e palavras que tentam dar sentido. Mais uma vez, no próprio Museu Municipal Atílio Rocco, as mudanças que caminharam para uma prática museológica de cunho mais social não suplantaram de todo o modo de operação tradicional, fechado, feito por técnicos e apresentado ao público em festividade. A dinâmica da Museologia Social está na intenção e nos processos pelos quais se constroem saberes, sobretudo trazendo para dentro dos museus o seu público, para que opine, decida, debata e avalie.

Em especial sobre os temas da cultura afro-brasileira, essas alterações no campo do patrimônio e dos museus nos leva a um entendimento de que, graças às perseguições e violências racistas desenhadas pelo mundo moderno, ainda operantes, estas práticas “nem sempre foram consideradas patrimônios, muito menos patrimônios culturais do Brasil”, sobretudo porque, além de perseguidas, eram “vestígios de um passado que tendia a desaparecer” e “só recentemente começaram a ser consideradas por especialistas e pelos próprios detentores como patrimônios” (ABREU; MONTEIRO, 2020: 241). No âmbito dos trabalhos com a memória, o posicionamento contemporâneo da Museologia Social e dos Estudos Críticos do Patrimônio alinham a gestão do passado de acordo com o proposto por Márcio Seligmann-Silva:

Temos que pensar na prática da memória como uma prática política que pode ajudar a construir uma sociedade mais igualitária e justa. Toda sociedade é atravessada por querelas em torno do que recordar, e, de modo geral, nós nos esquecemos de muito mais coisas do que podemos recordar (SELIGMANN-SILVA, 2022: 16).

No entendimento do autor, o trabalho atual é o de enfrentar “o discurso monolíngue do nacionalismo fundamentalista” (SELIGMANN-SILVA, 2022: 17), que é genocida e memoricida, a partir do que ele chamou de uma “virada mnemônica ética” (Idem: 16). E não só promovendo novas perspectivas, mas confrontando a colonialidade, porque “a violência colonial, até hoje recalcada pelo mundo ocidental, dito ‘civilizado’, precisa ser enfrentada” (Idem: 19).

Podemos perceber na história recente dos museus no Brasil sintomas dessa mudança e, conseqüentemente, no tipo de historiografia ou de conteúdo histórico por eles realizados. Há inúmeros exemplos, mas o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP) chama muita atenção, tanto pelo tamanho da instituição dentro do

país quanto pela representatividade desta no cenário internacional. O MASP já ensaiava ações pensando um museu mais integrado e menos “palácio das artes modernas”, apesar de sua vocação fundacional, mas foi a partir de 2015, quando a historiadora e antropóloga dedicada aos temas dos marcadores sociais da diferença Lilia Schwarcz passou a compor a entidade como curadora adjunta que muitas coisas substanciais mudaram, em especial os recortes expositivos. Já em agosto de 2015, em entrevista ao *Globo*, ela comentou que:

Faz algum tempo, ele (Pedrosa) [Adriano Pedrosa, Diretor Artístico do museu] disse que criaria essa curadoria de histórias e narrativas, no plural. É uma oportunidade imensa de abordar temas de uma nova forma, com a oportunidade de aproveitar esse imenso arquivo que é o acervo do Masp (SCHWARCZ, 2015).

A partir de então, infância, raça, gênero e outros marcadores ganharam novos contornos. Marcando esse lugar político da gestão da vida em comum, o MASP promoveu de 2015 para agora mostras como *Histórias Feministas: Carla Zaccagnini*; *Histórias da Infância*; *Histórias da Sexualidade*; *Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017*; *Histórias Afro-Atlânticas*; entre outras. Nas duas últimas, percebe-se um acolhimento do museu sobre temas que, muitas vezes, atuam contra ele, questionando-o. Ao expor o trabalho do coletivo feminista Guerrilla Girls, o MASP deu palco a um grupo de artistas ativistas feministas que, entre outras coisas, questionam e criticam os acervos machistas e eurocentrados dos museus como o próprio Museu de Arte de São Paulo (MARASQUIN; DOARTE, 2020). Já em *Histórias Afro-Atlânticas*, ao privilegiar artistas negros, uma das obras expostas era *Pedras Portuguesas*, de Jaime Lauriano, que enfrenta frontalmente o estabelecido hegemônico moderno racista e violento, e, com ironia, remonta pequenos retângulos repetindo a construção do calçamento português com pedras pretas e brancas nas quais ele escreveu os nomes de países que foram detentores de grandes portos utilizados no regime escravocrata moderno mercantil (DOARTE, 2020).

Na mesma ocasião em que a obra de Lauriano foi exposta, Ayrson Heráclito, professor e artista performático, foi convidado para ministrar uma palestra no seminário que acompanhou a programação do *vernissage* da mostra. Heráclito comentou sobre suas obras em performance, como *A Transmutação da Carne e Sacudimentos*. Sobre essa segunda, o trabalho é efetivamente a realização de um ritual do candomblé para a limpeza das impurezas simbólicas e subjetivas feito em locais históricos definidos: a Mansão dos Garcia D’Ávila (família colonial

escravocrata que teve a propriedade tornada patrimônio material brasileiro), na Bahia, Brasil; e na *Maison des Esclaves* (que recebia pessoas sequestradas e as “organizava” antes do tráfico escravista), na Ilha de Goré, Senegal (DOARTE, 2021). E além da realização da performance, os trabalhos registrados em audiovisual de Heráclito foram expostos no Fowler Museum da Universidade da Califórnia, em Los Angeles (UCLA), na mostra *Axé Bahia: the power of art in an Afro-Brazilian metropolis* (Axé Bahia: o poder da arte em uma metrópole afro-brasileira). *Os Sacudimentos* também foram expostos no *Weltkulturen Museum*, em Frankfurt, na Alemanha. Ainda, os registros dos rituais-performance também estiveram expostos na Bienal de Veneza, na *57ª Esposizione Internazionale d'Arte (57ª Exposição Internacional de Arte)*. Esse é mais um profundo sintoma da mudança nos museus.

Além das mostras do MASP, podemos citar a mudança na administração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que, em 2020, contratou Keyna Eleison para a Direção Artística do local. Mulher negra, Eleison é estudiosa da história da arte e, entre muitas outras coisas, é da Comissão do Patrimônio Africano para laureação da região do Cais do Valongo, como Patrimônio da Humanidade (UNESCO). Em entrevista, quando assumiu o posto, comentou:

Tenho uma relação afetiva com o MAM Rio e é sobre afeto que se trata nossa direção artística. Eu e Pablo [Pablo Lafuente, contratado contemporaneamente para a Direção Artística] estamos juntos para pensar e desenvolver um museu vivo, situado e em rede. Estabelecer um diálogo prático e intelectual com saberes e visões de mundo, e ocupar espaços internos e externos de muitas formas. Estar na Direção Artística do MAM coloca na minha trajetória e na dimensão coletiva conquistas. Agora, temos muito trabalho pela frente (ELEISON, 2020).

Em Curitiba também há exemplos dessa mudança recente. O Museu de Arte Contemporânea do Paraná, temporariamente abrigado no edifício do Museu Oscar Niemeyer por conta de uma reforma, promoveu a mostra *Ero Ere: negras conexões*, com obras de mulheres negras que compõem o coletivo Ero Ere. O coletivo, elaborando uma lógica de equivalência, de coadunação entre as pessoas que dele participam, foi formado, de acordo com Eliana Brasil, por causa da invisibilidade da cultura artística de mulheres negras no Paraná e “para promover o nosso trabalho e uma discussão da importância da presença dessa produção” (BRASIL, 2019). Ero Ere, segundo o site do coletivo, é:

[...] um grupo de artistas visuais negras, residentes em Curitiba, que se reuniu em 2018 com o propósito de dialogar sobre o fazer artístico e as

afinidades poéticas das artistas. O interesse em se criar este coletivo surgiu da necessidade de se valorizar a cultura africana e afro diaspórica, principalmente aquelas executadas por mulheres negras, que contribuam para a promoção e desenvolvimento da população negra. Queremos estimular a interlocução com o público e com a crítica especializada, intensificando o debate sobre as questões que envolvem a arte negra produzida na contemporaneidade. Nos propomos não só a realizar exposições, mas também a debater a relevância da presença negra na produção artística contemporânea; levantar questões visando a reflexão de discussões da perspectiva da diversidade e do entendimento das dimensões do multiculturalismo, focando na função social da arte. Ao discutir as implicações desse posicionamento, temos a intenção de contribuir com a construção desse paradigma, baseado na reverberação do gesto artístico feminino afro diaspórico (ERO ERE, s.d.).

Assim como nos exemplos paulista e carioca, havia na mostra uma proposição estética, de sentido artístico, mas também de enfrentamento das feridas sociais com consciência, racionalidade e poesia. O largo uso de material têxtil, por exemplo, é em face disso, segundo o curador da exposição, Emanuel Monteiro:

Os trabalhos com matéria têxtil que alinhavam a pesquisa de boa parte destas artistas ocupam historicamente uma zona limiar entre o trabalho doméstico não remunerado e o trabalho informal. Neste contexto, o espaço da casa e o espaço da cidade apresentam questões complexas de diferentes níveis de cerceamento das possibilidades de atividades profissionais e de liberdade num todo. A questão do direito ao trabalho e do acesso às academias de arte adquire nuances importantes quando se trata de artistas mulheres negras, e é a partir desta diferença de posição que devemos considerar alguns aspectos mais importantes da questão (MONTEIRO, 2018: 6).

Os temas da memória, das relações entre gerações familiares, dos saberes artísticos e artesanais eram potências dessa mostra, apontando para o poder do museu enquanto partícipe social de auxiliar na promoção de novas lógicas de conhecimento, valorando, nesse exemplo, falas comumente silenciadas e fazeres visuais cotidianamente invisibilizados. O uso de tecidos, bordados, objetos de afeto e mobiliário da história das próprias artistas ajudou a dar forma à dinâmica de enfrentamento à colonialidade que, por função histórica, as afastaria de um palco cultural tão potente.

Outro exemplo da capital paranaense é o roteiro AfroCuritiba. A professora Joseli Maria Nunes Mendonça, da Universidade Federal do Paraná, já se debruçava sobre os temas de escravidão e pós-abolição no Brasil. Ao chegar em Curitiba, por volta de 2000, notou desigualdades nas narrativas oficiais sobre a raça e, também, fontes históricas e publicações recentes suficientes para poder realizar pesquisas sobre afrodescendentes na região. Nas palavras dela:

Ainda que pareça prevalecer a ideia da insignificância da escravidão na história local e da presença africana na composição populacional, uma intensificação da mobilização de grupos afrodescendentes vem favorecendo a redefinição de políticas públicas e de publicações que permitem reconfigurar essa memória (MENDONÇA, 2016: 232).

À luz de um intenso incentivo público municipal ao turismo curitibano, estudando o caso da Linha Turismo, Joseli Mendonça serve-se do potencial turístico, da desigualdade narrativa e dos estudos sobre a presença afro-brasileira em diferentes contextos que já conduzia para propor um projeto de extensão chamado Passeio AfroCuritiba. De acordo com a pesquisadora:

O objetivo é fazer com que o conhecimento histórico sobre o tema da escravidão na região ultrapasse os limites da universidade e atinja um público amplo, incluindo professores e estudantes de Educação Básica, universitários, turistas e população em geral. Assim, o roteiro mobiliza várias pesquisas produzidas, sobretudo no Departamento de História da Universidade Federal do Paraná – por professores, estudantes de graduação e pós-graduação, alguns dos quais estiveram diretamente envolvidos no processo de sua elaboração. Nesta fase, o percurso inclui oito locais: Praça Zacarias, Instituto de Educação do Paraná Erasmo Pilotto, Rua XV de Novembro, Praça Generoso Marques/Paço da Liberdade, Igreja do Rosário de Nossa Senhora dos Pretos de São Benedito, Ruínas de São Francisco, Sociedade Beneficente Protetora dos Operários e Sociedade Beneficente 13 de Maio. Alguns desses locais mantêm uma relação direta com a escravidão e com o pós-abolição, bem como com a população de origem africana e seus descendentes (MENDONÇA, 2016: 233).

O projeto que em 2016 estava iniciando seus passos, nos anos 2020 tem se mostrado não só frutífero como de alto impacto social e político. Um exemplo foi a participação de todo o conteúdo pesquisado e manejado pelo projeto em uma audiência pública da Câmara Municipal de Curitiba, em 22 de outubro de 2021, da Comissão Especial da Visibilidade Negra. A então vereadora Carol Dartora (PT), historiadora negra eleita em 2020 com expressiva votação, presidia a Comissão que se destinava exatamente a revisitar os nomes de espaços públicos e os monumentos que se tornam marcas da memória pública. Em 2021, Mendonça autorizou que o colegiado usasse os resultados da pesquisa conduzida por ela e, ainda, guiou os vereadores da comissão pelo roteiro, expondo seu trabalho. Sobre a proposta, em 2016, Mendonça pontuou que a ideia é mesmo a de um posicionamento racionalizado da produção do saber sobre o patrimônio e a memória pública, não só apresentando novas versões, mas problematizando as hegemonias vigentes, pois:

[...] interessa-se também, e principalmente, por intervir no debate público sobre o significado da escravidão e do pós-abolição na história local, contemplando uma discussão política atual e necessária em torno do

racismo e do desfavorecimento secular imposto à população afrodescendente (MENDONÇA, 2016: 237).

Ainda no âmbito municipal curitibano, sublinha-se o caso da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Por meio de seus editais de incentivo à cultura e também pelas atuações diretas da administração pública, novas visões sobre a população afro-curitibana vêm sendo produzidas. Citamos aqui três exemplos. Os dois primeiros vêm do chamado Mecenato Subsidiado, que é o programa público de fomento à cultura no município. Em um deles, as pesquisadoras do marcador social da raça e da cultura afro-brasileira Brenda Maria Lucília Oeiras dos Santos, Geslline Giovana Braga e Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro organizaram uma das edições da publicação *Boletim Casa Romário Martins*. A publicação *Dos Traços aos Trajetos: a Curitiba negra entre os séculos XIX e XX* (2019), como o título anuncia, revisita parte da história local pontuando a participação afro-brasileira na formação histórica da capital do Paraná. Temas como o regime escravagista, a abolição, o associativismo, os protagonismos de mulheres negras, a formação urbana e os grupos negros e as irmandades e colegiados negros valorizados na obra apresentam uma nova historiografia sobre Curitiba, a mesma que, como vimos anteriormente, teve sua população negra apagada dos registros oficiais.

O segundo exemplo do Mecenato Subsidiado são as inúmeras pesquisas financiadas pelo poder público pela chave do patrimônio imaterial sobre as dinâmicas culturais afro-brasileiras. Em 2022, a FCC organizou uma edição do Seminário do Patrimônio Cultural de Curitiba, no qual projetos do tema foram apresentados. Na programação estavam projetos como *Mestre Pai Antônio e o Ilê Axé Iansã Egunitá - Memória e Formação do Povo de Santo em Curitiba*, de Caio Cezar Guimarães Silva; *Kosi Omi, Kosi Orisa: usos religiosos das águas pelos povos de terreiro de Curitiba*, de Janaína dos Santos Moscal; e *Tá comigo, tá com Deus, pois o amor de mãe sou eu: Inventário do samba de roda em Curitiba*, de Brenda Maria Lucília Oeiras dos Santos, todos estes envolvendo a cultura afro-brasileira. Mais uma vez, há uma dinamização dos saberes produzidos por e sobre afro-brasileiros por meio do poder público.

O último exemplo a ser citado é a exposição e a publicação homônimas *Presença Negra em Curitiba*. Entre março de 2018 e março de 2020, a Casa Romário Martins (unidade cultural da FCC no centro histórico de Curitiba) apresentou a mostra que, em 2021, ganhou uma publicação. Nela, a própria

Fundação Cultural de Curitiba, por meio do trabalho de seus historiadores da Diretoria de Patrimônio Cultural, produz uma historiografia que contradiz as proposições do século XX de uma cidade plenamente ou quase totalmente europeia. Os locais de memória, o mundo do trabalho, o associativismo e a resistência, as produções artístico-culturais negras e tradições religiosas de diferentes tipos são temas abordados na obra. Além do trabalho dos historiadores do município, registra-se, uma coleção de pesquisadores do recorte racial em Curitiba foi convidada a escrever artigos para o trabalho, momentos nos quais o livro se aprofunda detidamente em temas como as famílias de escravizados, o tema da liberdade para as pessoas escravizadas, a ação política afro-curitibana e outras participações sociais.

Com esses exemplos é possível perceber uma revisão historiográfica séria, aprofundada e oficial, dado que financiada pelo poder público. Novamente, isso não quer dizer que os problemas de desigualdade nas relações étnico-raciais estão resolvidos no coração do primeiro planalto paranaense. Tanto o é que não só o racismo persiste no seio da sociedade curitibana, quanto o próprio poder público também segue financiando projetos de apagamento ou violação da memória e da dignidade cultural negras. Como exemplos disso, observa-se, primeiro, a demolição do prédio da Sociedade Protetora dos Operários, no centro da capital, em 2021, para dar lugar a um “estacionamento inteligente”, segundo o então prefeito Rafael Greca. A Sociedade, registra-se, “foi idealizada pelo mestre de obras Benedito Marques dos Santos. Benedito era um homem negro, e há indícios de que fosse escravizado. Assim como ele, a maioria dos associados era negra e, claro, da classe trabalhadora”, segundo Gustavo Pitz (2021), com base nos estudos de Pamela Fabris.

Em outro exemplo, o mesmo prefeito, em setembro de 2021, para abrir as comemorações do então vindouro Bicentenário da Independência do Brasil, inaugurou a exposição *Debret 1822 – Independência do Brasil* (PMC, 2021). A mostra possui reproduções fotográficas de obras do artista francês e, entre as curadas para participar da exposição, estão cenas coloniais de violência racial da máquina escravagista. Assim, com paredes em azul, amarelo e verde (das cores da bandeira nacional), cenas de açoite e subjugação de negros pelos brancos no Rio de Janeiro oitocentista são expostas sem textos complementares que impeçam a manutenção da normalização da colonialidade. Cabe ressaltar que a exposição foi

montada no Memorial de Curitiba, centro cultural feito, nos anos 1990, pelo próprio prefeito Rafael Greca para servir, por assim dizer, de palco para as suas ideias sobre a história e memória de Curitiba, como explicitou Felipe Tkac, ao sublinhar ainda que a função daquele espaço é a formação da identidade cultural:

Este simbolismo tem no Memorial uma função muito clara: instituir - em todos os sentidos da palavra - referenciais identitários. Atendendo a uma mentalidade que historicamente determinou, e determina, através da legitimidade vinculada ao Estado, uma identificação tradicional fixada e vertical (TKAC, 2019: 103).

O último exemplo escolhido para explorar brevemente essas alterações na capital do Paraná foi propositalmente deixado por último nessa listagem. Ao comentar o caso do Museu Paranaense, nos aproximamos, como será demonstrado, do caso do Museu Municipal Atílio Rocco, pelos seus atores e processos decisórios. Assim como, nos anos 1970, Ernani Zetola se inspirou no Museu Paranaense para fundar o então Museu Municipal de São José dos Pinhais, foi com base nas movimentações realizadas no MuPa que o MuMAR passou a usar novas lentes.

Na onda de nova historiografia museal sobre os temas afro-brasileiros, Renato Carneiro Jr. (Diretor do Museu Paranaense entre 2011 e 2018), conduziu com sua equipe e com participações sociais externas ao museu uma série de trabalhos que repensaram a performance da instituição. Em um breve texto relatando seus anos de trabalho, Carneiro Junior assim comentou sobre o tema negro:

Foram incorporados assuntos deixados de lado até então, como o tropeirismo, e outras religiões que não apenas a católica, além de uma revisão no papel do negro na história do Paraná apresentado no circuito. Esta questão era muito sensível e urgente no museu. A única representação da população negra no Museu Paranaense até então (fora exposições temporárias), era a exibição de correntes e instrumentos de aprisionamento e castigo, que talvez sequer se referissem diretamente à escravidão, mas que eram tratados como tal sobre um tablado, deixando os objetos à interpretação dos visitantes, induzindo-os a pensar que se o negro estava presente na história do estado era sob o papel de escravizados. Essa visão era apoiada pela historiografia mais tradicional que negava ou menosprezava a existência de negros no estado, invisibilizando-os tanto no passado como no presente. Como resolver esta questão, numa prática de uma museologia decolonizante? A saída foi convidar acadêmicos e representantes dos movimentos sociais negros para visitar o circuito e as reservas técnicas e apresentar propostas de como apresentar a presença dos negros na história do Paraná, de maneira afirmativa e respeitosa. Um grupo de trabalho foi organizado, sob a coordenação da antropóloga Fernanda Maranhão e do historiador Renê Ramos. A também historiadora Tatiana Takatuzi, responsável pelo setor de história do museu, relatou em artigo este processo e a exposição resultante dele, que inaugurada no final de 2018, foi motivo de grande alegria para os

integrantes de movimentos sociais e de grande orgulho para a equipe do museu, pela curadoria coletiva e participativa que se estabeleceu (CARNEIRO JUNIOR, 2020).

Assim como em outros cenários, o problema estava identificado e uma proposta de intervenção fora criada. Em um texto de 2017, portanto, tempo no qual o citado grupo de trabalho estava ainda em atividade, Renê Ramos, um dos historiadores do Museu Paranaense à época, e Joseli Mendonça, professora da UFPR que produziu o roteiro AfroCuritiba, publicaram um artigo comentando os problemas da representação das identidades culturais negras no Museu Paranaense. Em resumo, o texto faz uma análise da materialidade do que no *Pavilhão da História do Paraná* (ou *Linha do Tempo da História do Paraná*) se apresentava como representativo dos afro-paranaenses. Uma das representações era uma obra de Jean-Baptiste Debret, *Pequena Moenda de Cana*, de 1822, que mostra negros trabalhando manualmente na moagem da cana-de-açúcar, peça essa criticada no texto, dado que Debret também produziu *Coritiba*, em 1827, que não só representava a localidade paranaense, mas também um homem negro trabalhando.

Já ao se debruçar sobre os objetos expostos, a dupla de historiadores comenta que:

A outra referência que o circuito de longa duração faz à presença dos afrodescendentes na história local encontra-se em um tablado no qual estão expostos objetos de contenção e punição: gargalheiras, tronco, algemas para punho, algemas de ferro para pés e mãos, vira-mundo, grilheta. Os objetos pertenceram à antiga cadeia pública de Curitiba, mas a legenda inserida no tablado informa ao visitante: “instrumentos de tortura usados no século XIX na América escravocrata”. Digno de registro é o fato de se constituir uma referência à escravidão, mas não se fazer menção ao fato de terem feito parte de uma instituição local e, antes, os relacionar a um espaço outro, mais geral: a “América”. [...] Esses elementos expostos têm uma grande força simbólica. Se a representação de Debret na *Linha do Tempo* pode até passar despercebida no percurso, os instrumentos de contenção e castigo dificilmente deixam de chamar a atenção do visitante, que, ao observá-los, é informado da relação constituída com a escravidão e com a punição aplicada aos escravos. Na maneira de apresentar a experiência da escravidão e do castigo, há uma espécie de neutralidade; nenhuma mediação é realizada - ao menos na composição do tablado e na legenda exposta - no sentido de problematizar a violência que a escravidão ensejou (MENDONÇA; RAMOS, 2017: s.p. [128-129]).

À época do texto de Joseli Mendonça e Renê Ramos, o Museu Paranaense estava, por assim dizer, imbuído em tentar resolver o problema da enorme violência simbólica ao se representarem as identidades negras apenas por meio da violência colonial, especialmente por ser parte do seu circuito de longa duração, quase como um índice da história estadual. Acerca do grupo de trabalho constituído em 2015,

Tatiana Takatuzi, que coordenava o Setor de História do Museu Paranaense, publicou um relato de experiência na revista *Ventilando Acervos*. Segundo o texto, a historiadora Martha Becker Moralles, em 2014, já havia pontuado as dissonâncias de representação racial.

Segundo Takatuzi, o Museu Paranaense enquanto instituição pública de guarda de acervo e interpretação do passado, às voltas de completar 140 anos de existência, formulou um convite para “professores, acadêmicos, estudantes, especialistas e interessados sobre culturas negras, membros de diversos núcleos do movimento negro da capital, representações religiosas, políticas e culturais envolventes no tema” (TAKATUZI, 2019: 124-125). Um método pautado em reuniões foi estabelecido, e nos encontros do grupo de trabalho durante o ano de 2016, aconteciam “discussão bibliográfica, levantamento de acervo, visita ao circuito de longa duração, às reservas técnicas e palestras e falas de convidados [...]” (idem). É de grande importância perceber no relato que desse grupo de trabalho surgiram ideias que se colocaram, infere-se, como demandas à instituição que, a partir disso, precisou se movimentar em favor da pauta apresentada por um grupo diverso.

Ao longo do ano de 2017, as reuniões foram esporádicas e voltadas à construção de uma proposta que abrangesse as comunidades afro-paranaenses como sujeitos e agentes na história do Paraná. O GT voltou-se a temas variados, envolvendo uma temporalidade que contemplasse o passado às lutas contemporâneas, contendo aspectos culturais, religiosos, simbólicos, materiais e imateriais, bem como locais, grupos e personalidades representativas para a história dessas comunidades. A estrutura ficou definida por três linhas temáticas: Trabalho e Escravidão, História e Memória, Tradições Culturais de Matrizes Africanas (TAKATUZI, 2019: 125).

A partir das demandas postas por membros de organizações negras, pesquisadores, professores e demais participantes do GT, o MuPa passou a pesquisar, buscar acervo e elaborar com o cuidado científico próprio de um museu histórico o que passou a ser seu Norte para o tema afro-brasileiro à época. Finalizada a pesquisa, a *Linha do Tempo da História do Paraná* foi resignificada para a temática negra com novos painéis. Sem querer analisar os pormenores da mostra, que não é fonte específica dessa pesquisa, cabe ressaltar que da representação da violência, da punição, da dor e do racismo, o Museu Paranaense passou para temas como “Trabalho e Escravidão”; “Comunidades Quilombolas”; “História e Memória”; “Tradições Culturais de Matrizes Africanas” e, ao fim, passava

um tanto pela história colonial, mas agora valorizava dinâmicas de resistência, de autogestão, de organização e também de celebração das práticas culturais, como a feita com imigrantes brancos oitocentistas no território paranaense ou com a colonização mais seminal depois da invasão das terras brasileiras.

Cabe sublinhar que o Museu Paranaense não só acompanhou um movimento muito maior, como vimos, mas, isto sim, colocou esse trabalho de revisão da narrativa histórica em patamar de suma importância. Simbolicamente, o Paranaense ocupa um lugar importante no Brasil, sendo o terceiro mais antigo, tendo um acervo enorme, sendo facilmente reconhecido na sociedade como entidade cultural de relevo e, ainda, sendo palco da narrativa da história do Paraná, tão embranquecida. Como veremos adiante, o Museu Paranaense acabou por ser o funil que levou ao Museu Municipal Atílio Rocco, em São José dos Pinhais, a demanda por uma revisão em seus modos, movimento este também frutífero no município da Região Metropolitana de Curitiba.

Por fim, esses exemplos, por óbvio, não encerram os sintomas do movimento de mudanças nos museus brasileiros sobre as culturas afro-brasileiras. As eleitas aqui serviram, infere-se, para dar um cenário dessas alterações. Em especial, o caso curitibano, mormente o do Museu Paranaense, influenciou direta e indiretamente o espírito do tempo que levou o Museu Municipal Atílio Rocco a promover uma revisão dos seus próprios modos de fazer.

4.3. O CASO SÃO-JOSEENSE: NOVOS ESTUDOS SOBRE A PRESENÇA NEGRA LOCAL E NOVAS ABORDAGENS MUSEOLÓGICAS

Aproximando-nos mais uma vez do contexto são-joseense, até chegar na exposição que mais nos interessa nesse capítulo (*Identidade Negra*, de 2019), cabe apontar alguns tópicos do processo histórico recente e como estes são sintomas da mudança abordada anteriormente. No que podemos chamar de uma historiografia “clássica” da localidade, assim como no exemplo brasileiro como um todo, a população afro-brasileira está tradicionalmente excluída dos estudos de cultura em longa duração e, quando está, é posicionada no papel único e exclusivo da vítima da colonialidade (o que não é mentira, mas simplifica demasiadamente a atuação social dos sujeitos negros).

Ernani Zetola mesmo, como vimos no capítulo anterior, abordava a presença de personalidades negras em São José dos Pinhais em suas colunas em jornais, em especial na *Coluna da Saudade*, mas sempre com ponderações de segregação. No caso citado, lembramos, chamava uma ex-escravizada de tão boa pessoa que chegava a ter “alma branca” apesar da cor da pele. Ernani Zetola não só estudou a história local como é chamado ainda hoje, por vezes, de historiador, e seus textos sobre a história são-joseense tiveram grande profundidade na produção intelectual do município - dados os lugares de legitimidade ocupados por ele.

O próprio *Livro de Classificação*, usado antes da emancipação dos escravizados para levantar o número, o nome e a função dos negros no município - e que foi exposto na mostra inaugurada em 2012 -, foi objeto das pesquisas de Ernani. Há no acervo do Museu Municipal Atílio Rocco uma cópia do então diretor do Museu, Ernani Zetola, solicitando ao prefeito Moacir Piovesan, em 18 de julho de 1978, peças do poder público municipal para o acervo do museu que se instalava. Dentre elas, consta o “Livro de Classificação dos Escravos para serem Libertados pelo Fundo de Emancipação”, o que nos possibilita inferir que Ernani Zetola sabia da existência do material antes mesmo de querer formar um acervo histórico.

Ernani Zetola, ainda, deu algumas entrevistas para Maria Angélica Marochi, historiadora dedicada ao estudo da história são-joseense. Marochi produziu, em sua maioria, pela quantidade de informações disponíveis e pela sua tipologia, comentários sobre a presença negra na região de maneira mais econômica, ao menos no início. A ela soma-se Cacilda Machado, que estudou o caso afro-brasileiro são-joseense em sua tese de doutorado. Segundo Marochi, a presença negra se deu nas terras da atual São José dos Pinhais ainda nos tempos do Arraial Grande, no século XVIII, pelo uso da mão-de-obra explorada. Nos estudos de Marochi e Machado (2006), a quantidade de negros escravizados é um conteúdo muito presente. Maria Angélica Marochi quantifica em 145 pessoas escravizadas, num universo de 833 pessoas e São José dos Pinhais, no ano de 1772, ficando abaixo apenas de Paranaguá em números totais de negros (MAROCHI, 2014: 90). Em 1780, segundo a mesma autora, São José dos Pinhais tinha 16% de população negra escravizada, que eram 207 pessoas de 1287 (MAROCHI, 2014: 91). Ambas as autoras reiteram a informação de que poucos eram os domicílios são-joseenses com escravizados, alguns tinham agregados que, apesar de não serem propriedade de uma família branca, podiam ser negros e dependerem financeiramente desta.

Além das informações quantitativas, as funções desempenhadas pela população negra também foram levantada e, em maioria, eram lavradores e lavradoras, cozinheiras, domésticas e domésticos, peões, carpinteiros, alfaiates, arrieiros e engomadeiras, segundo as informações do citado *Livro de Classificação de Escravos*. Além das informações mais tradicionais, sobre trabalho e economia, a população negra foi privilegiada nos estudos de Maria Angélica Marochi sobre outros aspectos da sua presença. Da perspectiva cultural, a autora encontrou fontes legislativas sobre o cerceamento da vida dos escravizados. Em um exemplo, cita:

Em se tratando do lazer público, o Código de Posturas de 1829 proibia a presença dos escravos de ambos os sexos nos batuques ou outras danças populares. [...] Fazendo uso da palavra, o vereador Antunes criticou a ser dura demais a pena de 25 açoites, aplicadas aos escravos caso fossem apanhados “em diversos lugares de rodas das povoações que se juntam para jogos”. Este edil teve o apoio do vereador Guimarães, que achava ideal que todos, livres e escravos, tivessem as mesmas punições. Após várias discussões, a proposta de ambos foi derrotada (MAROCHI, 2014: 160-161).

A autora também levantou uma série de legislações que proibiam atividades aos escravizados em Curitiba e na região são-joseense, e com penas muito duras de prisão e multa. Galopar pelas ruas, ou ser apanhado em bailes de congada e jongo eram motivos para serem presos e apenados (MAROCHI, 2014: 163-164). Marochi e Machado ainda cooperam para a percepção do que Letícia Pires (2022: 29) registrou como branqueamento dos negros livres em São José dos Pinhais. Os levantamentos quantitativos de escravizados serviam-se da prática do *colorismo* para segregar pessoas - ou classificá-las - pela cor da pele no que podemos chamar de diferentes tons de negro. Segundo Pires, “os escravizados eram discriminados especialmente pela cor (pardos ou negros) e tanto no Paraná quanto em São José dos Pinhais, a população cativa apresentava um alto percentual de pardos” (2022: 29).

A ideia empregada, além de muitas outras possíveis, podia ser a de evitar alguma unidade popular, tendo em vista que uns seriam “mais negros” que outros e, por isso, receberiam tratamentos diferentes e seriam mais ou menos forçados a aceitarem lugares sociais predispostos. Sobre isso, escreve Pires:

Nesse sentido, no que se refere à cor, podemos considerar que a escravidão em São José dos Pinhais teve características semelhantes às de Curitiba e outras regiões do Paraná. Como já mencionado, uma característica dessa população era a forte presença de pardos entre os livres, oscilando na passagem do século XVIII para o XIX em torno de 40% e seus habitantes viviam basicamente da pecuária e da agricultura de subsistência e abastecimento do mercado interno (PIRES, 2022: 30).

Interessa aqui perceber que, além desses estudos de história econômica e história política abordando a população negra, há novos olhares. A própria historiadora Letícia Pires promove um estudo mais aprofundado sobre o recorte racial a partir da história cultural, analisando personalidades, sociabilidades e outros temas até então silenciados na pesquisa acadêmica. Assuntos como a presença artística foram sublinhados na dissertação de mestrado da autora, que abordou pintores, músicos e coletivos culturais além do mundo do trabalho, da educação e das relações de autonomia e dependência.

A proposta de Letícia Pires para São José dos Pinhais, inspirada, por exemplo, pelo roteiro AfroCuritiba e pela exposição *Identidade Negra* - que analisaremos a seguir -, é a de um roteiro de visita que passe por lugares são-joseenses de importância para a história da população afro-brasileira, sendo este um “percurso para ensinar e divulgar essa história” (2022: 49). O roteiro passa pelo Memorial da Carioca, localidade antigamente habitada pela população negra e onde há um painel artístico em referência a isso; pelo lote onde ficava, na Rua XV de Novembro, o Ideal Cinema, local onde o maestro negro Chiquinho Pereira fazia as trilhas sonoras do cinema mudo; pela Catedral de São José, onde realizaram-se batizados, casamentos e sepultamentos de negros em diferentes momentos da história local; o lote na Praça 8 de Janeiro onde ficava a casa de Zacarias Alves Pereira, ex-escravizado que tornou-se artista plástico e funcionário público em São José dos Pinhais; o prédio da Biblioteca Pública Municipal Scharffenberg de Quadros, onde ficou o Grupo Escolar Silveira da Motta por alguns anos e onde há registros que uma ex-escravizada chamada Zélia estudou - e o acesso à instrução formal foi determinante no período pós-abolição; e o número 76 da Praça Getúlio Vargas, onde viveu Nhá Galeana, ex-escravizada que tornou-se parteira (PIRES, 2022: 52-65). Esses locais, registra-se, são todos na área central de São José dos Pinhais. O projeto de Letícia Pires está explicado e mapeado em site para acesso livre.

As citadas propostas encaminham, assim como nos recortes geográficos mais amplos, o entendimento de uma mudança de objetivos e de epistemologia ao se estudar os temas negros. E, antes de nos debruçarmos sobre a exposição *Identidade Negra*, de 2019, passaremos brevemente por outras mostras que, de alguma forma, abordaram os assuntos afro-brasileiros no Museu Municipal Atílio

Rocco. Essas exposições e/ou a presença afro-brasileira nelas demonstra, inferimos, um caminho trilhado pela instituição até o ano de 2019.

Inicialmente, em 2014, para sua participação na 12ª Semana Nacional dos Museus, o Museu Municipal promoveu a exposição *Zacarias Alves Pereira: um marco na história artística e cultural de São José dos Pinhais*. Zacarias Alves Pereira é o mesmo cuja residência foi incluída no roteiro feito por Letícia Pires. No *Livro de Classificação dos Escravos*, Zacarias aparece como filho de Dorothea, escravizado de Generosa Andrade Pereira, Anna Maria Alves Pereira, Francisca Alves Pereira, Maria Regina de Andrade Pereira, e de moralidade “sofável”. O livro também registra que Zacarias fosse “mulato”, na lógica do colorismo e do embranquecimento da população negra. Ainda sobre este personagem, o Museu Municipal Atílio Rocco levantou e expôs que:

Casou-se em 1906 com Maria Cristina Alves e morou num sobrado situado na Praça Oito de Janeiro, onde abrigou seus quatro filhos. Sobrado este que passou a ser conhecido como Casarão do Nhô Zaca, local que serviu também para encontros e festividades. Seu Zacarias veio a falecer no dia 28 de Junho de 1942. Nhô Zaca realizou ao longo de sua história muitas atividades ligadas à arte e a cultura. Como alfaiate produziu tanto vestidos para mulheres da época, como também ternos masculinos e roupas infantis, até mesmo colchas e lençóis. Alguns de seus figurinos de 1899 fazem parte do acervo do Museu Municipal Atílio Rocco, os quais evidenciam extremo capricho do artista. Um dos exemplares é um vestido para criança produzido em 1912, para sua filha Olga. Devido o seu talento, as noivas preferiam os vestidos feitos por ele. Como pintor retratou as paisagens são-joseenses. E como escultor esculpiu imagens religiosas em madeira. Nhô Zaca foi também marceneiro, regente de banda e tenente da Guarda Nacional. Fabricava caixões para as pessoas mais humildes da cidade, e para complementar os trabalhos funerários, tocava o sino da Igreja. Muitas vezes participou também na montagem cenográfica em teatros (MuMAR, 2014).

O Casarão do Nhô Zaca era muito referido em histórias locais, em especial pelos diversos usos que recebeu, como apresenta Letícia Pires:

Zacarias morou em um sobrado onde atualmente fica uma loja de móveis. O casarão, como era chamado, teve diversas funções, tendo abrigado a Biblioteca Pública Scharffenberg de Quadros, a primeira Caixa Econômica Federal de São José dos Pinhais (1945) e até a Igreja Matriz quando essa passava por reformas. Em 1938 ocorreu um incêndio que queimou parte do sobrado. De acordo com a reportagem do jornal O Dia que registrou o ocorrido, Zacarias Alves Pereira, proprietário da casa de onde o fogo teria começado, não quis sair do local porque segundo afirmava, “Deus não haveria de permitir que a casa queimasse”; a mesma matéria narra que a fim de “pôr o ancião a salvo das chamas, fez-se mister conduzi-lo à força para a rua” (PIRES, 2022: 60-61).

Zacarias Alves Pereira é um exemplo muito fora do padrão pós-abolicionista brasileiro, pois se colocou como importante figura na região e atuou amplamente na

vida pública, tendo, inclusive, boas condições de vida. Algumas fotografias, dada a exposição da luz, ocultam os traços negros de Zacarias Pereira, especialmente sua cor de pele, mas uma outra fotografia, mais deteriorada e por isso mesmo menos usada em trabalhos sobre este homem, ajuda-nos a perceber sua participação dentre os afro-brasileiros (além de toda a documentação, é claro), como se vê a seguir. A primeira foto apresentada é de onde, muito comumente, o rosto de Zacarias Pereira é recortado e usado como retrato. O uso da luz na fotografia, nesse caso, acaba por disfarçar a tonalidade de sua pele e desvia o olhar do observador ou do pesquisador desavisado do marcador racial em sua trajetória. Já a segunda imagem, sublinha melhor sua tonalidade de pele não-branca.

FIGURA 28 - ZACARIAS ALVES PEREIRA COM SUA ESPOSA, MARIA CRISTINA ALVES, E SUA PRIMEIRA FILHA, ODYLA ALVES PEREIRA, EM 1908.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 29 - ZACARIAS ALVES PEREIRA (SENTADO) COM HOMEM NÃO IDENTIFICADO AO LADO, DATA DESCONHECIDA.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 30 - CASARÃO DO NHÔ ZACA, QUE SE SITUAVA À PRAÇA 8 DE JANEIRO, NO CENTRO DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Cabe ressaltar que a temática racial ou da violência colonial foi abordada muito superficialmente e que a exposição frisava a produção artística de Zacarias Alves Pereira apresentando diversas de suas obras, dentre as quais algumas

apresentamos abaixo. A participação de Zacarias na sociedade são-joseense, então, por essa mostra, estava em uma lógica de um homem que fez a si mesmo, como artista, como funcionário público, como devoto católico, apesar ou à revelia - não conseguimos definir qual opção - do marcador social da raça. Algumas das obras preservadas pelo Museu Municipal são imagens sacras, dadas por ele mesmo às capelas e paróquias, além de uma tela grande da Deusa Thémis, da Justiça, que ficava no fórum local. Infere-se que essa participação artística e o trânsito de suas obras artísticas demonstra, ao menos em partes, as possibilidades de entradas sociais de Zacarias Pereira, dado que conseguiu aceitação e participação na sociedade, apesar de ter nascido escravizado e de ter, como comentado, moral “sofrível” já aos 12 anos.

FIGURA 31 - ESCULTURA EM MADEIRA REPRESENTANDO SANT'ANA, FEITA POR ZACARIAS ALVES PEREIRA, 1917.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 32 - PINTURA REPRESENTANDO A DEUSA TÊMIS, FEITA POR ZACARIAS ALVES PEREIRA, 1925.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Ainda, segundo Ana Vanali, na exposição regional organizada em São José dos Pinhais no ano de 1916, além dos produtos agrícolas - então os pontos fortes da economia local -, também foram expostos outros objetos, como uma pintura de Zacarias Alves Pereira, representando o Salto do Rio da Várzea.

FIGURA 33 - AQUARELA DE ZACARIAS ALVES PEREIRA EM NA EXPOSIÇÃO REGIONAL, 1916.



Fonte: VANALI, 2016: 639.

Para dar o teor do sentido artístico sobre a vida de Zacarias, podemos notar que os objetos então expostos tinham, em geral, apelo estético visual: ou eram suas produções plásticas, propriamente, ou peças utilitárias cotidianas, mas com o apelo da visualidade, como roupas e objetos domésticos decorados.

FIGURA 34 - VISTA DA EXPOSIÇÃO ZACARIAS ALVES PEREIRA: UM MARCO NA HISTÓRIA ARTÍSTICA E CULTURAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, 2014.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 35 - VISTA DA EXPOSIÇÃO ZACARIAS ALVES PEREIRA: UM MARCO NA HISTÓRIA ARTÍSTICA E CULTURAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, 2014.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 36 - VISTA DA EXPOSIÇÃO ZACARIAS ALVES PEREIRA: UM MARCO NA HISTÓRIA ARTÍSTICA E CULTURAL DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, 2014.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Além da exposição em 2014, outro momento em que uma personalidade negra foi contemplada nos trabalhos do Museu Municipal Atílio Rocco foi no ano de 2015, na exposição *A História do Esporte: São José dos Pinhais (1929-2014)*. Essa

exposição se debruçou sobre diferentes práticas esportivas realizadas em São José dos Pinhais e que deram projeção local, regional, nacional ou internacional aos atletas. Os temas mais privilegiados foram o futebol, o automobilismo, as artes marciais e o basquete, e, entre um tema geral chamado “outros esportes”, a mostra registrou a canoagem. Como ícone desse esporte, o Museu Municipal apresentou José Guimarin de Jesus Coelho, mais conhecido como Zecão, um homem negro habitante do município e que inclusive treinava em parques públicos. O texto da mostra assim apresentava o atleta:

Canoagem

O paratleta José Guimarin de Jesus Coelho, mais conhecido como Zecão, já ganhou inúmeros títulos em participações em competições representando São José dos Pinhais. Os destaques são as conquistas de Campeão Brasileiro, Sulamericano, Copa Sul e Panamericano de canoagem (MuMAR, 2015).

FIGURA 37 - FOTOGRAFIA DE ZECÃO (CANOA VERMELHA) UTILIZADA NA EXPOSIÇÃO SOBRE O ESPORTE EM SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, EM 2015.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Também neste caso, o teor racial não era tema da mostra e não foi explorado de nenhum modo pela instituição. É como se Zecão, sendo um homem

negro e com deficiência, fosse mera coincidência com o teor esportivo. Por óbvio, ressalta-se mais uma vez que essa não era a proposta da mostra e talvez por isso mesmo tenha passado ao largo da ideia curatorial, entretanto, em um país marcado com a desigualdade pela raça, esse é um tema a se observar. Curiosamente, em outra chave, não abordar a temática racial, sublinha-se, também potencializa a figura de Zecão como muitas outras coisas além de um homem negro e, por isso, marcado pelas violências práticas e simbólicas do Brasil. Na exposição sobre o esporte, nada mais mencionava sobre o atleta além de suas conquistas na canoagem.

O passo seguinte aconteceu no ano de 2018 e, como se nota e será demonstrado, o teor do posicionamento consciente do museu enquanto promotor de políticas de memória, enquanto operador racional da cultura e enquanto construtor das identidades se tornou muito mais aflorado. Naquele ano de 2018, o Museu Municipal Atilio Rocco promoveu três exposições que são como que um assumir lugar na sociedade sobre o tema afro-brasileiro, revisitando suas bases e, o mais importante, conduzindo uma mudança.

A primeira exposição daquele ano aconteceu entre abril e julho. A exposição *Negra Curitiba* já havia sido preparada e montada em outras instituições anteriormente, como no Museu Paranaense, em Curitiba, na Biblioteca Municipal Professor Egydio Martello, em Campo Mourão/PR, e na Casa da Cultura Prof. Nely Pinheiro, em Peabiru/PR. A proposta organizada era uma mostra de fotografias feita pela fotógrafa Socorro Araújo, que trabalhava imagens recortadas das obras de Jean-Baptiste Debret e as colocava lado a lado de fotografias de mulheres negras do tempo presente. O material foi produzido pelo próprio Museu Paranaense e, a partir dele, excursionou em outras instituições. O texto curatorial dizia:

Negra Curitiba

Fotógrafa Socorro Araújo

O ensaio fotográfico “Negra Curitiba”, feito a partir de fotos que retratam cenas atuais do cotidiano de Curitiba, evoca a força e a riqueza histórica e social do trabalho e das tradições da cultura negra, já retratada historicamente nas pinturas de Debret na primeira metade do século XIX.

A superposição das imagens fotográficas e das pinturas com cores e texturas demonstra que, sob condições históricas, sociais e econômicas diversas, sobrevivem valores e tradições culturais.

As imagens que compõem este ensaio, na concepção da fotógrafa Socorro Araújo, buscam dar visibilidade às tradições afrobrasileiras e ao seu empoderamento no Paraná, contribuindo para a conscientização da população com vistas ao reconhecimento e fortalecimento das características socioculturais e à preservação de seus valores étnicos (MUPA, 2015).

Na proposta curatorial assumida desde o Museu Paranaense, que, como estudado, passou por uma re colocação epistêmica sobre os temas negros, e acolhida pelo Museu Municipal Atílio Rocco, vê-se uma virada importante, abordando empoderamento dos sujeitos negros e a resistência da cultura afro-brasileira à revelia da máquina racista tornada regra da sociedade brasileira. O Museu Municipal, em São José dos Pinhais, ao promover esse acolhimento do conteúdo e da própria visualidade da mostra, enseja, de fato, um rompimento ou, pelo menos, uma fissura, na sua própria tradição de narração histórica sobre os povos negros, que, como vimos no capítulo anterior, tinha se conduzido pelo racismo estrutural e pela essencialização da cultura negra por meio da violência colonial. Dessa exposição, há apenas duas fotografias de vista de exposição no acervo do MuMAR, feitas, muito possivelmente, para a divulgação da mostra.

FIGURA 38 -VISTA DA EXPOSIÇÃO NEGRA CURITIBA, EM 2018.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 39 - VISTA DA EXPOSIÇÃO NEGRA CURITIBA, EM 2018.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Vitor Magliocco do Carmo, bibliotecário do MuMAR, assume que a partir desse momento, a instituição, por meio de seu corpo técnico, passou a ter mais cuidado e noção com os temas negros:

[...] fotografias reproduzidas em banner, da Socorro Araújo, uma fotógrafa aqui de São José dos Pinhais, que fazia um comparativo: ela pegou imagens do Debret e fez algumas fotografias comparativas, com os dias atuais. Então, a gente montou uma exposição com banners ali. Foi a primeira vez que a gente tratou de forma... com viés positivo esses povos, com alguma representatividade mais adequada. Foi aí que isso aconteceu, foi daí pra frente que a gente começou a, toda vez que tinha Semana da Consciência Negra, a gente fazia uma exposição de longa duração ou média, com alguma coisa nova (CARMO, 2022: 6-7).

Outras mostras concomitantes que fazem parte desse processo de mudanças no Museu Municipal Atílio Rocco foram *Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil* e *Sungular - contos africanos*, montadas na mesma sala que *Negra Curitiba* havia ocupado meses antes. *Contribuição Histórica da Mulher Negra no*

Brasil foi preparada para a comemoração do Dia da Consciência Negra do ano de 2018. A exposição já havia sido montada em outra versão um pouco diferente no Espaço Cultural IPO, em Curitiba, em meados do mesmo ano, para a 16ª Semana Nacional de Museus. Segundo a colunista cultural Katia Velo, a proposta “tornou-se uma exposição itinerante cultural, sendo realizada em locais como: Espaço Cultural IPO em Curitiba, Casa da Cultura de Colombo-PR, Espaço Cultural da Câmara Municipal de Ponta Grossa-PR” (VELO, 2018). Junto desta, na mesma sala, foi montada *Sunguilar - contos africanos*, que, ainda segundo Velo:

[...] trata de contos africanos com uma visão diferente. A mostra faz parte de um Projeto realizado pelo MAE [Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná] em parceria com o NEAB [Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, também da UFPR] e com o DEAN [Departamento de Antropologia, da UFPR], de mesmo nome: “Sunguilar: contação de histórias africanas e afro-brasileiras em escolas de ensino fundamental”. O significado de “Sunguilar” tem origem na língua Kimbundu e significa “Passar o tempo contando histórias” (VELO, 2018).

Colocadas na mesma sala, as duas mostras, que se tornaram uma, seguiram uma mesma proposta curatorial, assim apresentada pelo Museu Municipal, com base nas palavras do curador da mostra de pintura (*Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil*), Eloir Jr.:

A exposição montada no mês de novembro de 2018 no Museu Municipal, tem por objetivo fazer uma homenagem às mulheres negras e sua importância para a construção da história do município e do Brasil. Tendo por fio condutor uma série de contos africanos, os trabalhos artísticos expostos rememoram e reinventam arquétipos femininos de artistas, guerreiras, amas de leite, escritoras, ativistas, mães e religiosas, usando técnicas mistas e multimateriais. A exibição contou com os trabalhos das artistas: Ana Letícia Mansur, Ari Vicentini, Bia Ferreira, Carla Schwab, Ceicifrance Aquino, Celso Parubocz, Eloir Jr., Katia Velo, Kesia Talisin, Luciana Martins, Luiz Felix, Marcio Prodocimo, Oswaldo Fontoura Dias, Raquel Frota, Tania Leal e curadoria de Eloir Jr. Segundo ele “Transcorridos 130 anos da assinatura da Lei Áurea, ainda observamos níveis de discriminação racial, porém a história nos narra a saga de personalidades negras que exemplificam a incansável trajetória em busca de seus objetivos e direitos, hoje adquiridos e relevantes para a construção do Brasil, esta exposição tem como objetivo provocar a reflexão do visitante” (MuMAR, 2018).

Como resultado, a sala apresentava trechos e títulos de literatura africana, pendurados em painéis no meio da sala, e trabalhos de pintura fixados todos em uma só parede, formando como que um grande painel. Algumas imagens podem dar uma noção do resultado que, apesar de parecer até mesmo abarrotado pela quantidade de peças em uma só exposição, demonstram a proposta.

FIGURA 40 - VISTA DAS MOSTRAS CONTRIBUIÇÃO HISTÓRICA DA MULHER NEGRA NO BRASIL E SINGULAR - CONTOS AFRICANOS, NO MUMAR, EM 2018.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 41 - VISTA DAS MOSTRAS CONTRIBUIÇÃO HISTÓRICA DA MULHER NEGRA NO BRASIL E SINGULAR - CONTOS AFRICANOS, NO MUMAR, EM 2018.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 42 - VISTA DAS MOSTRAS CONTRIBUIÇÃO HISTÓRICA DA MULHER NEGRA NO BRASIL E SINGULAR - CONTOS AFRICANOS, NO MUMAR, EM 2018.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Como se nota, a figura e a contribuição da mulher negra para a história brasileira, como propunha a exposição, ficou para o sentido figurado da montagem. Não havia, segundo os arquivos do Museu Municipal Atílio Rocco, um texto de teor historiográfico como um museu histórico como este está acostumado a realizar. O teor poético das artes visuais e da literatura é o que conduzia a proposta e a então valorização da participação de uma figura histórica que acabou por ficar como um sujeito universal, alguma “mulher negra no Brasil”, sem rosto e sem história palpável, mas com uma presença empírica traçada enquanto instrumento poético. Vitor Magliocco do Carmo, então Bibliotecário do Museu Municipal e, pela falta de profissionais no organograma da instituição, um tipo de produtor cultural e, às vezes, até historiador, assim descreveu o processo de procura e montagem das mostras:

[...] a gente tinha alguma parceria já também com o pessoal do Museu de Arqueologia e Etnologia da Federal [UFPR]; tinha uma proximidade com a Bruna Portella, acho que ela tava com um papel de diretoria ali, mesmo que momentânea na época. A gente procurou ela para ver o que a gente podia ter de material, o que eles tinham pra oferecer pra gente. Agora não lembro se a gente foi naturalmente, por que a gente tinha o material deles no museu, tanto de povos originários quanto de cultura afro-brasileira que era

o Sunguilar, que tinha um livrinho com áudios de contos negros, de contos africanos, acho que foi disso que a gente foi atrás. A gente viu aquilo e perguntou se eles tinham algum material expositivo e eles tinham todo o material lá ainda guardado, que eles já tinham levado pra alguns outros museus no Estado, e eles estavam lá, justamente nesse momento que a gente precisava. Então a gente trouxe todo... agora não lembro se eram banners ou se eram painéis em PS [suporte plástico parecido com PVC em que geralmente se fazem plotagens de adesivos]. E a gente montou naquele espaço também o Sunguilar, os contos africanos, colocamos os painéis, colocamos o livrinho em exposição para as pessoas manusearem, pegamos o CD, colocamos o áudio tocando na exposição e, também, a gente convidou artistas da cidade, artistas plásticos para... Infelizmente na época não tinha artista negro na cidade que fizesse artes visuais, então, isso era uma coisa que me incomodava, tanto que quando a gente abriu a exposição, se olhar, não tinha nenhum artista negro, eram artistas brancos fazendo reproduções, fazendo artes, enfim, o que eles viam da população negra, até vejo fotos dessas obras e fico até incomodado com algumas, mas, enfim... alguns passos que a gente foi dando, com alguma questão errática ou outra, mas é isso, foram essas mudanças (CARMO, 2022: 7).

Pela fala de Vitor do Carmo, podemos inferir que o Museu Municipal, por meio do seu corpo técnico, a essa altura, já em 2018, percebia a necessidade de trabalhar de formas diversas as temáticas negras. Aliás, buscaram outra instituição afim e, ainda, vinculada à Universidade Federal do Paraná, portanto, um tipo de duplamente produtora de conhecimento, para articular alguma possibilidade. Também, ressalta-se a noção de que mesmo à época sabia-se das falhas, como a falta de artistas afro-brasileiros que atuavam nas artes visuais. A afirmação de que não havia artistas negros no município que trabalhassem as artes visuais é, de saída, audaciosa, porque não seria possível terem mapeado todos os produtores de artes visuais pelo recorte racial para saber.

Ainda, justamente a presença de alguns deles na região já distorce a afirmação, como, por exemplo, a presença dos trabalhos de Lennon Bruno há alguns anos. Assim sendo, sem querer culpabilizar indivíduos, mas, isto sim, perceber os modos de operação da instituição, infere-se ter ocorrido, como Vitor do Carmo comentou em entrevistas, atuações erráticas da instituição, mas que, em comparação com os trabalhos feitos desde 2012, representavam já algum importante avanço. Mesmo com as falhas, o tema afro-brasileiro estava ali colocado de maneira mais reflexiva que impositiva, tanto pela proposta mais poética pelas artes, quanto pelo tema ser muito mais a valorização que a essencialização.

Como comentado desde o início dessa “linha do tempo”, a proposta, claro, não é a de analisar passo a passo cada montagem de exposição, mas, isto sim, de construir um caminho histórico pelo qual o Museu Municipal Atílio Rocco operou sua

mudança ao narrar o passado, a cultura, a memória e a história afro-brasileira. De uma narrativa de longa duração, em 2012, que traçava linhas sobre um “escravo” sem rosto e sem identidade, a entidade caminhou passo a passo, com algumas estratégias epistêmicas e - por que não? - políticas para alterar sua própria operação entranhada em si. Como se verá adiante, há atores e momentos importantes para que fosse dado um certo estalo, um certo abrir de olhos para o assunto e, a partir de então, realizar voluntária e racionalmente uma mudança.

Nesse caminho, como vimos nas exposições de 2018, a entidade decidiu por facilitar seu próprio trabalho e, ao mesmo tempo, se inserir em um circuito de participação de valorização das culturas afro-brasileiras, recebendo mostras temporárias já organizadas por outras da mesma área. Esse próprio circuito de montagem temporária em diferentes locais nos mostra uma vontade de mudança de diferentes museus e espaços culturais, colocando o museu de São José dos Pinhais em um movimento muito maior que ele mesmo.

4.4. O MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO E UMA NOVA PROPOSTA PRÓPRIA SOBRE AFRO-BRASILEIROS: A EXPOSIÇÃO *IDENTIDADE NEGRA: TRAJETÓRIAS AFRO-SÃO-JOSEENSES* E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Antes de operar uma análise técnica do ponto de vista museal sobre a exposição que, nesta pesquisa, se coloca como ponto de contraposição ao ano de 2012, cabe ressaltar o histórico do processo decisório, que caracteriza, infere-se, a tomada de consciência e a produção de um roteiro curatorial prévio para a mostra. Em primeiro lugar, para Vitor Magliocco do Carmo, o processo de mudança seria mais acelerado, não fossem as alterações políticas na gestão pública. Para ele, desde 2012 a preocupação estava posta, mas a esfera da tomada de decisão estava manejada contra essa visão. Diz ele:

Em 2013, a gente sabe que mudou, entrou... entraram pessoas no museu [na diretoria], dentro da secretaria [Municipal de Cultura], que tinham ainda aquela visão atrasada de sociedade, pessoas conservadoríssimas, aí juntou ainda uma questão de reforma [de espaços físicos] dentro da Secretaria de Cultura, que aí perdeu-se espaços de exposição de arte [Galeria Municipal de Artes], e então levaram para dentro do museu um monte de arte; a gente perdeu espaço expositivo, muitas salas precisaram ser remanejadas, passaram a ser ocupadas por arte e, de novo, arte elitista, as mesmas pessoas de sempre, aquela coisa conservadora, aquele grupinho “de sempre” de São José dos Pinhais. E aí, no meio, a gente ainda... os renegados do lugar tentando [dizer] “ó, vamos tratar isso aqui,

vamos colocar essa situação”. Foram quatro anos bastante difíceis nesse aspecto (CARMO, 2022: 5).

Para o servidor público, a situação melhora depois que Zelinda Helena Fialla retorna para a direção do Museu Municipal, em 2017, ano em que a entidade completou 40 anos. Nesse momento, as exposições de arte deixaram de ser usuais no espaço do Museu Municipal e a exposição montada originalmente em 2012 (*A Trajetória de uma Cidade*) foi retomada. Para os 40 anos da instituição, parte das atividades de comemoração era uma pesquisa sobre as mostras realizadas até então, e também palestras com profissionais da área museal, entre elas, Renato Carneiro Junior, então Diretor do Museu Paranaense que, no MuPa, conduzia o trabalho de revisão da cultura afro-brasileira no Paraná. Segundo Vitor do Carmo, a visita de Renato Carneiro ao Museu Municipal foi como um clarão que jogou luz sobre uma demanda urgente: a revisão das narrativas sobre os temas negros.

[...] a gente convidou o Renato Carneiro, que era o então diretor do Museu Paranaense - ele tinha recebido a gente algumas vezes lá no museu, Zelinda o procurou para levar, principalmente, os estagiários, para conhecerem uma mediação mais adequada, mais profissional, não que as coisas tivessem ruins no Museu, mas para aprimorar, conhecer a reserva técnica, como que era o tratamento da reserva técnica dentro do Museu Paranaense, nossa referência, como museus irmãos. Então, a gente convidou o Renato; Renato, pessoa extremamente solícita, como sempre, foi, topou na hora ir lá bater um papo com a gente. A gente fez uma roda de conversa com ele e, antes de começar a roda de conversa à tarde, a gente fez uma visita com ele. E aí, para mim, ali foi a grande mudança nesse sentido de exposição dos povos originários e afro-brasileiros, que foi [quando] ele falou “gente, olha, legal, a gente entende que os museus têm essa dificuldade em tratar esses dois assuntos aqui, de demanda da própria população em representatividade, as escolas pedem. A gente sabe que os acervos dos museus, por conta da história ter apagado tudo isso, é difícil dos museus terem acervo, mas daria para vocês darem uma pensada. Imagina se chega um aluno aqui, um aluno negro, e entra na sala... nessas salas, dessa história mais remota de São José dos Pinhais, dos povos originários ou desse período colonial, com escravização, e aí ele vê: tudo o que ele vê sobre população afro-brasileira é o *Livro de Emancipação dos Escravos*, os instrumentos de tortura ou alguma outra peça... como é que ele vai se sentir representado? Ele vai falar assim ‘ah, isso aqui sou eu’. A única coisa que representa ele aqui no museu é isso”. Então, há de se pensar, né? (CARMO, 2022: 6).

Segundo Zelinda Fialla, além de dar uns “puxões de orelha”, Renato Carneiro Junior também abriu as portas para que essa mudança narrativa fosse possível. Diz ela:

[...] eu lembro que ele veio aqui [no Museu Municipal], foi muito boa essa vinda dele aqui para o Museu, e ele veio na Semana de Museus. Ele acabou que... deu uns cutucões na gente, uns puxõezinhos [de orelha], mas que foram muito bons. Aí a gente começou, também, a tentar trabalhar essa questão da identidade negra de uma outra forma. Trouxemos

primeiro... com esse contato, ele liberou uma exposição de lá, que era uma exposição em banners, que ficou muito interessante a proposta que a gente montou, ficou muito, muito legal. Era a *Negra Curitiba* (FIALLA, 2022: 11).

E aqui cabe ressaltar algo importante: das mostras listadas anteriormente que abordaram as temáticas afro-brasileiras ou personalidades negras, as três de 2018 foram, em maior ou menor grau, viabilizadas pelo contato do Museu Municipal Atílio Rocco com o Museu Paranaense ou, melhor dizendo, do contato entre Zelinda Helena Fialla e Vitor do Carmo com Renato Carneiro Junior. Como dito anteriormente, *Negra Curitiba* fora organizada pelo MuPa e depois foi montada em outras entidades no Estado do Paraná. Também, *A Contribuição da Mulher Negra no Brasil* esteve no Museu Paranaense e foi por lá melhor organizada até que chegasse ao Museu Municipal Atílio Rocco. Não é à toa que entre uma exposição sobre um ex-escravizado, em 2014, e uma personalidade esportiva, em 2015, e três exposições declaradamente antirracistas e, no caso museal, contra-hegemônicas há uma enorme lacuna, uma profunda diferença. O ano de 2017, a visita de Renato Carneiro e a experiência que vinha se desenrolando no Museu Paranaense desde 2015 (com o Grupo de Trabalho Culturas Negras do Paraná) foram determinantes para uma retomada de consciência dos agentes sociais que operavam o Museu Municipal Atílio Rocco.

De acordo com Vitor Magliocco do Carmo, após o ano de 2017 e a realização de exposições temporárias de outras entidades no MuMAR, faltava caminhar com as próprias pernas:

[...] Nisso a gente estava trazendo, até então, material de fora. Trouxemos material do Museu Paranaense, trouxemos material do Museu de Arqueologia da Federal; “tá e agora?”. A gente tinha que dar um passo nosso, aqui. Para o ano seguinte, a gente precisava colocar [no Museu] a população afro-brasileira que tem no município. A gente tinha um monte de gente, a gente conhecia alguns; como é que a gente iria fazer? Íamos convidar esse pessoal, falar “ô, a gente quer fazer uma exposição para 2019”? O que a gente ia fazer com os nossos, com a nossa população afro, o que a gente tinha de história, o que a gente tem de gente aqui? (CARMO, 2022: 7).

E foi quando o Museu Municipal Atílio Rocco começou a organizar seus trabalhos em favor de produzir um conteúdo próprio sobre a população afro-brasileira local. Nesse ano de 2019, por questões administrativas da Secretaria Municipal de Cultura, Zelinda Helena Fialla deixou o cargo de direção do MuMAR, que foi assumido por Érica Gondro, administradora cultural e artista plástica que, com Vitor do Carmo, conduziu esse trabalho. O primeiro passo foi a criação de um

grupo para discutir e apresentar ideias, mais ou menos no formato proposto no Museu Paranaense. A diferença é que, em São José dos Pinhais, o grupo foi formado por agentes sociais negros de diferentes atuações e a equipe do Museu Municipal, sem a presença de pesquisadores acadêmicos. Esse grupo formado e em atividade é um dos sintomas de uma proposta de Museologia Social, da ampliação do museu enquanto instituição feita pelas pessoas. O processo participativo foi central nesse trabalho. Foram convidados para participar desse grupo pessoas como o Mestre Kunta Kintê, mestre de capoeira Angola que residiu em São José dos Pinhais por mais de trinta anos e que teve ampla experiência em mobilizar os povos de capoeira quando do registro dela como patrimônio imaterial brasileiro. O Mestre Kunta, com sua esposa, Mestra Luzia, fundaram o Centro de Estudos da Cultura Afro-Brasileira (CECAB), para institucionalizar no âmbito formal as práticas negras ali realizadas e servir como um catalisador de pessoas e interesses em comum. Também convidaram João Damas, professor de capoeira Angola, fundador do Casa Cultural Abaeté (CASCA) e muito envolvido no âmbito formal da cultura, como em conselhos de políticas públicas. Também convidaram Dêga Maria Tí Oyá e seu filho, Airton Rodrigues (babalorixá da nação Ketu), que conduziam, à época, um terreiro de candomblé em um bairro distante do centro de São José dos Pinhais.

Foram convidadas, ainda, três mulheres negras com grande envolvimento nas políticas sociais: Dirce Santos, à época assessora parlamentar na Câmara Municipal de São José dos Pinhais e fundadora da ONG Respeito Não Tem Cor; Cleonice Souza Santos, psicóloga que atua voluntariamente em projetos sociais de atendimento a jovens em vulnerabilidade chamada Usina de Percussão e Artes Carnavalescas; e Sarah Brown, professora da rede municipal de ensino que auxiliou em temas de literatura afro-brasileira e na revisão dos textos. Também foi convidado Carlos Leite, ex-funcionário público membro de terreiros de religiões de matrizes africanas em São José dos Pinhais. Nas duas fotos a seguir, pode-se ver a equipe do Museu Municipal em reunião com diferentes desses atores sociais negros convidados a participar não só como entrevistados, não só como fornecedores de informação, mas também como agentes de tomada de decisão. Na primeira imagem, da esquerda para a direita, aparecem Dirce Santos (a segunda pessoa, de blusa preta com bolas brancas) com sua equipe da Câmara Municipal de São José dos Pinhais e da ONG Respeito Não Tem Cor e, ao fundo, Vitor do Carmo,

bibliotecário do Museu, Érica Gondro, diretora do Museu, e Cecília Szenkowicz Holtmann, então Chefe da Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico da SEMUC. Na segunda imagem, estão Dêga Maria, Airton Rodrigues e Carlos Leite, com a equipe do Museu Municipal.

FIGURA 43 - REUNIÃO DA EQUIPE DO MUMAR COM MEMBROS DO GRUPOS DE PESSOAS NEGRAS QUE PARTICIPARAM DA CONSTRUÇÃO DA EXPOSIÇÃO IDENTIDADE NEGRA, EM 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 44 - REUNIÃO DA EQUIPE DO MUMAR COM MEMBROS DO GRUPOS DE PESSOAS NEGRAS QUE PARTICIPARAM DA CONSTRUÇÃO DA EXPOSIÇÃO IDENTIDADE NEGRA, EM 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Segundo Vitor do Carmo, a proposta desse grupo de trabalho era uma forma de acompanhamento, pelo qual os membros dos grupos afro-brasileiros de São José dos Pinhais poderiam opinar sobre o conteúdo proposto e produzido no Museu Municipal Atílio Rocco:

[...] a gente foi montando esse pessoal e a gente foi explicando “olha, a gente queria tratar esse assunto assim”, quer dizer, “a gente queria tratar esses assuntos, então nos ajudem a dizer como é que vocês querem, como é que vocês vêem que a gente pode tratar esses assuntos? Digam se a gente... se o que a gente está dizendo aqui condiz com a verdade, com a visão de vocês sobre isso aqui, se a gente não está pecando, se a gente não está errando, se a gente não está dando a nossa visão de brancos, do museu branco de novo” Então a gente foi tomando esse cuidado, a gente dizia “olha, vocês poderiam fazer uma revisão desse texto aqui?”. Então a gente escreveu os textos baseado no que o pessoal tinha já tratado com a gente, em entrevistas, e a gente mandou o texto para o pessoal, “revisem para a gente, digam o que vocês acham sobre isso” (CARMO, 2022: 11; 12).

Carlos Leite, segundo Vitor do Carmo, espantou-se com o projeto de participação social operacionalizado e “falou assim ‘nossa, eu agradeço imensamente que a gente tá sendo convidado a participar disso aqui, eu achei que eu fosse morrer e não fosse ver isso acontecer’” (CARMO, 2022: 11). Cleonice Santos também disse em entrevista ter ficado surpresa com a proposta e com o

convite que recebeu para participar do grupo de pessoas negras que acompanhou o trabalho do Museu:

Lembro que foi a primeira vez que em São José dos Pinhais fomos vistos; nós negros fomos vistos em São José dos Pinhais. Fiquei até assustada quando o Vitor nos chamou, né? Falei: “meu Deus, eu não acredito!”. Ficou um espetáculo. Ficou um espetáculo. Foi a primeira vez que a gente viu acontecer uma coisa assim, a direção, assim, voltada para nossa etnia (SANTOS, 2022: 6).

Nesse movimento de acolhimento, convite e produção compartilhada em si, já se pode perceber uma virada narrativa enorme. Em especial, porque além de escolher abordar o tema negro, as pessoas que são diretamente atores sociais empíricos desse assunto foram empoderadas, por assim dizer, para apontar os melhores caminhos, para conduzir da melhor forma a máquina pública que é o museu. Esse movimento, muito diferente do tradicional, coloca os agentes sociais como protagonistas, respeitando-os enquanto indivíduos e enquanto sujeitos de direito, e não meramente objetos de estudo. No caso dos temas afro-brasileiros então, sabe-se, isso é um ponto muito fora da curva, porque além de serem em origem o público disforme do museu, estão atingidos por marcadores sociais da diferença diversos que condicionam sua participação social *a priori*, muitas vezes.

Estando o grupo formado e a dinâmica de revisão e condução os caminhos pelos atores sociais negros, cabia, no passo seguinte, determinar os temas a serem abordados na exposição. Originalmente, os assuntos eram sugeridos pelo corpo técnico do Museu que, ouvido o grupo formado, conduzia ou não o conteúdo proposto. Um dos temas entendidos à época como mais sensíveis era a abordagem a ser feita sobre a escravização moderna mercantil, dado que uma das ideias centrais era escapar do tema da violência colonial. Segundo Vitor do Carmo, ao conversar com o grupo sobre isso, chegou-se à conclusão de que o assunto é, de fato, incontornável, porque foi por causa dessa violência colonial que essa população negra africana chegou ao Brasil e se desenvolveu, como em São José dos Pinhais.

Então a gente sabe como é que essas pessoas constituíram a sociedade são-joseense [imigrantes europeus dos anos oitocentos]. E os povos afro-brasileiros, como é que eles se inserem na sociedade são-joseense? Até então a gente só tratou “disso aqui” [o sistema escravocrata]. Então a gente trouxe lá um pequeno histórico, de novo, como a gente até então pontuava [de forma tradicional]. [...] [A Sarah Brown] também nos ajudou muito na revisão dos textos. Ela até falou assim: “realmente, não tem muito como fugir de você falar, foram trazidos forçosamente, não vieram por vontade própria da África para o Brasil”. Então, não tinha muito como fugir disso, em

um painel inicial [da exposição]. Mas a gente falou “vamos tratar sim, vamos contar um pouco da história dessa forma, o que vocês acham?”, “ah, beleza” [resposta em nome do grupo] (CARMO, 2022: 13).

Cleonice Santos confirma essa dinâmica de produção compartilhada da proposta curatorial, dizendo que a “cada passo eles [nos] chamavam, a gente construía junto, né? Ele estava construindo, mas “ó, pensei nisso, naquilo... O que vocês acham?” Então, ele [Vitor do Carmo] sempre nos deixou a par, o tempo todo. Isso foi muito interessante (SANTOS, 2022: 7). Por fim, para resumir o processo de decisão, cabe ressaltar que foi feito de maneira conjunta e que o resultado, dessa forma, é de uma museologia produzida de maneira participativa. Após as discussões, os assuntos levantados para constarem na exposição foram: a vinda da população negra africana para o Brasil e para São José dos Pinhais; dados estatísticos da população autodeclarada negra, com base no censo demográfico de 2010 feito pelo IBGE; minibiografias de personalidades negras da região são-joseense; o bairro da Carioca; as religiosidades afro-brasileiras e seus orixás; o legado afro-brasileiro na culinária e na música; e entidades da sociedade civil organizada sobre povos negros e demandas por direitos.

Para organizar a análise a ser feita adiante, seguiremos a seguinte ordem: a identidade visual; os painéis produzidos e seus conteúdos; as vitrines e os objetos em exposição; o vídeo-documentário produzido; a sala como um todo; e o evento de abertura da mostra. Acerca da identidade visual, Vitor do Carmo comentou que:

Com relação a identidade visual, a gente pediu para trazerem ideias com relação ao nome da exposição; a gente se baseou muito na questão do afro-paranaense, do pessoal de Curitiba, para fazer o termo “afrosão-joseense”. A gente foi colhendo ideia aqui, montou e mandou para todo mundo, para ver o que todo mundo achava e o pessoal adorou. As cores da exposição, os grafismos da exposição, a gente deixou o pessoal da comunicação social [Secretaria Municipal de Comunicação Social, que faz a parte visual das exposições], a gente tinha uma proximidade lá com a Vivian [Vivian Padilha, designer gráfica da SECOM], e falou “ó, a gente queria trazer uma identidade africana, colorido africano”. E aí a Vivian trouxe lá um grafismo que a gente achou legal, e aí, de novo, a gente levou pro pessoal “o que vocês acham?”, gostaram, falamos “beleza”, é isso. Então, teve uma consulta, mas não uma coisa assim “gente, tragam pra gente o que vocês acham de... tragam ideias de cor, ideia de cronologia, de montagem de painéis”. Até porque o pessoal não se sentia muito à vontade, falavam “vocês são os especialistas na área, a gente se sente mais confortável com vocês conduzindo isso” (CARMO, 2022: 13-14).

O que interessa pontuar acerca do teor visual da mostra é que, diferente daquela de 2012, em que o tema “Escravos” ficava perdido em uma linha temporal

imemorial tendendo ao infinito, nessa mostra, *Identidade Negra: trajetórias afrosão-joseenses*, havia unidade visual. O mesmo grafismo, as mesmas cores, a mesma linguagem de visualidade construída para um painel foram seguidas para os demais, o que, obviamente, dá uma sensação de unidade e coerência do assunto em uma sala expositiva. Com tons de amarelo, alaranjado e verde, a visualidade operou um grafismo africano que pode, é claro, essencializar também a riqueza dos grafismos do continente, mas que, em comparação com o passado da instituição, não despeja de forma “crua” e sem tratamento as informações. Há um tratamento visual, um esmero para a produção e divulgação do conhecimento, de forma a agradar os olhos e a criar um ambiente coeso, como se verá adiante. É central que no painel de abertura da exposição está uma figura que confronta a hegemonia branca colonial paranaense. Foi usado o “Homem Afro-paranaense”, criação coletiva do Centro Cultural Humaitá, que faz uma releitura do “Homem-Pinheiro”, de João Turin (1878-1949). Turin foi artista do Movimento Paranista, na primeira metade do século XX, que tentava criar uma “identidade paranaense”, usando elementos centrais como o pinhão e a araucária. “Homem-Pinheiro” é um baixo relevo em bronze que coloca uma figura humana entre araucárias, de braços abertos, como sendo um paranaense em seu habitat.

FIGURA 45 - “HOMEM-PINHEIRO”, DE JOÃO TURIN, SEM DATA.



Fonte: <https://joaoturin.com.br/obras/homem-pinheiro/>. Acesso em 27 jan. 2023.

A imagem usada na mostra, feita por um coletivo negro, gera uma revisão e uma provocação a partir da obra parnista de Turin, usando os mesmos elementos e afirmando a presença negra na “terra dos pinheirais”.

FIGURA 46 - “HOMEM AFRO-PARANAENSE”, DA EDITORA HUMAITÁ, USADO NA MOSTRA.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

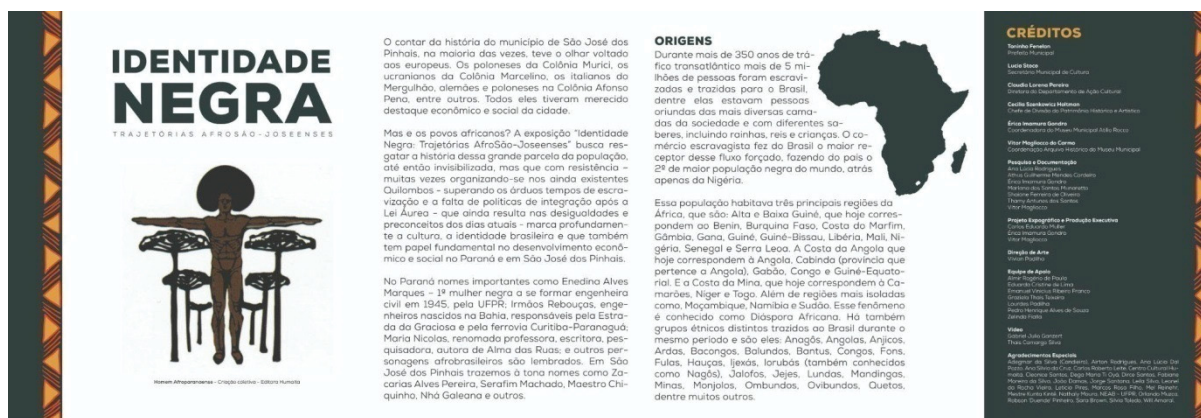
O primeiro painel da exposição era introdutório, abordando a vinda de africanos para o Brasil, articulando o “Homem Afro-paranaense” como ícone visual e, ainda, nas palavras de Vitor do Carmo, fazia uma *mea culpa* (2022: 12) sobre os privilégios culturais que o Museu Municipal deu a imigrantes italianos, poloneses e ucranianos em detrimento das demais etnias, como as africanas. O texto desse painel, inclusive, começava com:

O contar da história do município de São José dos Pinhais, na maioria das vezes, teve o olhar voltado aos europeus. Os poloneses da Colônia Murici, os ucranianos da Colônia Marcelino, os italianos do Mergulhão, alemães e poloneses da Colônia Afonso Pena, entre outros. Todos eles tiveram o merecido destaque econômico e social na cidade. Mas e os povos africanos? (MuMAR, 2019).

Ressalta-se que, de saída, por assim dizer, o Museu Municipal Atílio Rocco primeiro assumia a desigualdade social na cultura pelo fator racial e, ainda, colocava à vista o problema do contemporâneo. Na sequência, o painel comenta a força e a resistência das organizações negras, mas sem romantizar nenhum

heroísmo, ao mesmo tempo em que sublinha a violência colonial. Mas, logo na sequência, passa a exaltar pessoas como Enedina Alves Marques, primeira engenheira negra do Brasil, formada pela Universidade Federal do Paraná, os irmãos Rebouças e outras personalidades negras em sentido representativo. A segunda metade do painel abordava as origens culturais africanas desde o continente africano, valorizando a terra e o território enquanto “África-mãe”, comentando as diferentes nações e povos que foram forçosamente trazidos ao Brasil, valorizando a diversidade cultural desde a própria África, impedindo essencializações e generalizações. Abaixo se vê esse painel que, pelo tamanho original, tem a leitura do texto prejudicada. Mas, com o resumo anterior, a imagem poderá apresentar a ideia conceitual e visual da mostra.

FIGURA 47 - PAINEL 1 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.

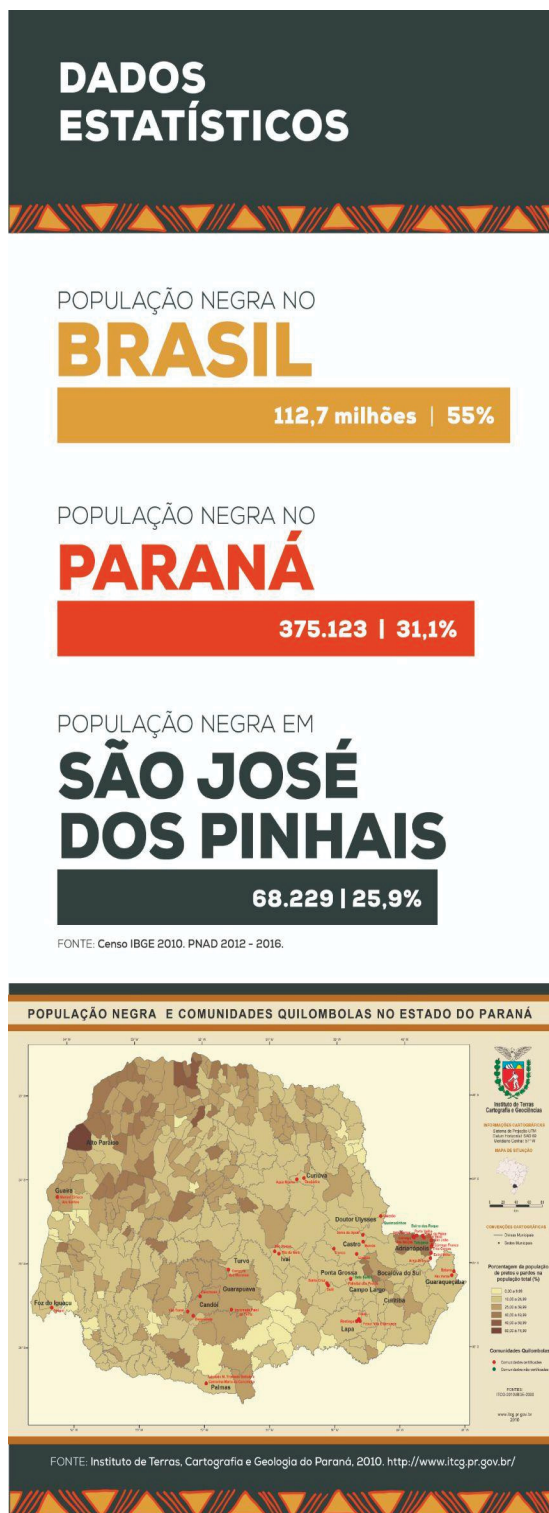


Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Uma curiosidade simbólica é que esse painel, que inaugura uma nova forma de falar da população negra local, foi instalado sobre uma parede que, como visto no capítulo anterior, abordava a temática indígena e trazia fixada sobre ela um painel em pedra sobre o “Descobrimento do Brasil”. No aspecto simbólico, é interessante que esse painel de valorização da diversidade cultural africana e afro-brasileira tenha sido sobreposto a um painel de elogio ao mito de fundação brasileiro: a chegada das naus portuguesas em 1500. Essa ação parece um justicamento histórico, por mais que não intencional, de se silenciar um modo narrativo em favor de outro no contemporâneo.

O segundo painel era o que abordava os dados estatísticos da população negra do contemporâneo, demonstrando que no Brasil, 55% da população era autodeclarada negra, no Paraná, 31,1%, e, em São José dos Pinhais, 25,9%, de acordo com o censo de 2010 feito pelo IBGE. Ainda, ao fim, apresentava um mapa do Estado do Paraná, pontuando a presença negra percentual em cada município e, ainda, os quilombos ainda existentes no território, valorizando, mais uma vez, a resistência à colonialidade que ela mesma.

FIGURA 48 - PAINEL 2 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Já no terceiro painel, o tema local é aproximado, com uma lista de personalidades negras do passado municipal. Estão nesse painel, por exemplo, Serafim Machado, ex-escravizado que, após sua alforria, viveu na mata atlântica da

Serra do Mar do Paraná, em São José dos Pinhais e, nos anos 1920 e 1930, por ter se desenvolvido em um tipo de desbravador e conhecedor da região, conduziu equipes de engenheiros para a instalação das usinas hidrelétricas da Chaminé e da Guaricana, bem como para a construção da rodovia Curitiba-Joinville. Também consta no painel, Chiquinho Pereira, músico e maestro que participou de diversos grupos musicais e que, nos anos 1930, regia a Banda Santa Cecília em trilhas sonoras ao vivo nas sessões de cinema mudo em São José dos Pinhais. Zacarias Alves Pereira, amplamente explorado anteriormente na mostra de 2014 do Museu Municipal, era outro personagem listado. Assim como João Fagundes Machado, cabo do Exército Brasileiro que compôs a Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial, portanto, um pracinha são-joseense, que faleceu em combate em território italiano.

Ainda no terceiro painel, contava Marco Aurélio Rosa, o “Marcão”, empresário local que presidiu a Associação Comercial de São José dos Pinhais e foi Secretário de Indústria, Comércio e Turismo. E, por fim, seguia uma lista de muitos nomes de personalidades negras sobre as quais o Museu Municipal nada tinha além de uma fotografia, quando muito, como Nhá Belizia, Nhá Galeana, Nhá Thereza Quintiliano e outros ex-escravizados que Ernani Zetola, fundador do MuMAR, visitava nos anos 1930 quando criança e relatou em entrevista à historiadora Maria Angélica Marochi. Uma curiosidade é que ao fim do painel estava uma frase que convidava à participação popular, dizendo “se você conhece algum dos personagens e gostaria de ajudar o Museu a resgatar suas histórias de vida, fale conosco!”. Desde logo, comenta-se que a importância central dessa listagem de pessoas, em comparação com a mostra de 2012 e pela provocação feita por Renato Carneiro Junior, em 2017, está no campo da representatividade e das possibilidades de identificação da população negra com personalidades negras de destaque, escapando da manutenção da violência sistêmica e reiterada pela chave escravocrata.

FIGURA 49 - PAINEL 3 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.

SERAFIM MACHADO



Nascido em 1859. Foi mineiro, desbravador, morador da região da Contenda. Seu amplo conhecimento sobre a Serra do Mar foi fundamental tanto na implantação das Usinas de Chaminé e Guarácica quanto no estudo da rodovia Curitiba-Joinville, conduzindo os engenheiros responsáveis pelos projetos.

JOÃO FAGUNDES MACHADO



Nascido em 1918, em São José dos Pinhais. Filho de Francisco Ferreira Machado e D. Francisco Alves Fagundes, o Cabo João Fagundes Machado integrou a FEB (Força Expedicionária Brasileira). Embarcou para o Teatro de Operações do Mediterrâneo no dia 30 de junho de 1944 junto com o 1º Escalão Expedicionário do Brasil. Em combate, faleceu no dia 17 de novembro de 1944, em Marano, Itália. Foi condecorado com a Medalha de Campanha, Medalha Sangue do Brasil, e com a Medalha Cruz de Combate de 1ª Classe.

CHIQUINHO PEREIRA



Músico e maestro da cidade. Fez parte da "Banda Santa Cecília", regeu a "Orquestra de Serenatas" e a "São José Jazz Band". Violinista, tocava junto com o "Banda Santa Cecília" durante as sessões no Ideal Cinema, fazendo a trilha sonora dos filmes que ainda eram mudos, na década de 1930. O grupo geralmente assistia ao filme um dia antes e ensaiavam para acompanhar a película.

MARCO AURELIO ROSA



Nascido em 1948, foi empresário da área de medicamentos veterinários, proprietário da Barô Produtos Veterinários. Foi presidente da Associação Comercial (Aciap) de São José dos Pinhais por três mandatos (1984-1987), dedicação voluntária que o levou a ser secretário municipal de Indústria, Comércio e Turismo (1991-1992). Faleceu em 1998. Passadas duas décadas, o exemplo de empresário comprometido com o município ainda repercute entre os cidadãos que o conheceram e os muitos amigos que o chamavam de Marcão.

ZACARIAS ALVES PEREIRA



Nascido em 1863, em São José dos Pinhais. Viveu em um casarão também conhecido como sobrado do "Nhô Zaca", em frente a Praça 8 de Janeiro. Desempenhou várias atividades na cidade, entre elas, tenente da Guarda Nacional, suplente de juiz federal e tesoureiro da Prefeitura dessa cidade. Artista autodidata, dedicou-se à pintura em tela, esculturas e objetos artesanais, participando ainda da Banda Santa Cecília. Dotado de habilidades manuais, exercia também a alfaiataria, costurando finos ternos para homens e vestidos para as noivas. Muito ligado à religião, a maioria de suas obras (imagens e quadros) eram voltadas para este tema. No início do século XX incluiu nas suas atividades a confecção de caixões fúnebres, sendo o mais procurado para exercer o ofício na época. Faleceu em 1942.



Outras figuras conhecidas na história de São José dos Pinhais, Nhô Beloso e a senhora Lenocida, que foram esposas domésticas. Nhô Galvão, famoso porteiro "que trouxe do mundo a maior parte dos filhos desta terra"; Nhô José era alfaiate; Nhô Maria Floriano, primeira mulher religiosa a Nhô Theresia Quintiliano, doceira de moça-chica e devota do Divino Espírito Santo; Salvador, casado com moça Tere, da família Meneses e sua esposa foi desbravador; Nhôzinho Mineiro, seu irmão Francisco, Alina, casada com o Alberto Kaerbel, Maria Antonia e sua filha Vera Cruz; Nhô Cristiano, e sua filha Filiz; Gregório, Antonio e Alvaro; Nhô Joséfio, que viveu com o nome Nhô Dito e seus filhos Nhô Chico e Emílio, que foi casado com Conceição; A Nhô Chico viveu com José Maria e teve uma filha de nome Adelaide; Nhô Emílio, mãe do Manoel Monico, este casado com a Nhô Rita; Pedro Bicheira e José Bicheira; Zacarias Alves Pereira (Nhô Zaca) casado com a Nhô Maria (Maria Cristina); Galvão - irmão do Nhô Zaca - casado com Inês; Antonio; Nhô Eleuterio - pai do Maestro Chiquinho Pereira - casou-se com Tomazina; Nhô Ruygo (Ruygo) - trabalhou na agricultura; Nhô João, Nhô João da Silva de Serenatas; com a Própria B. de Janeiro; Nhô Galvão, mãe de Nhô Teodoro de São James; sobrinha de Nhô Zaca, viveu com a Anís e teve um filho de nomeamento galês; Nhô Maria Dilog; Nhô Unico; Nhô, o. Maria José, teve um filho, o José Córdaro, que era filho do Tomazinho Córdaro.

As informações acima foram obtidas pela historiadora Maria Angélica Morochi em entrevista ao Sr. Ermani Zafra. Se você conhece algum dos personagens e gostaria de ajudar a Museu a resgatar suas histórias de vida, fale conosco!

Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

O painel seguinte, de número 4, abordava o Bairro da Carioca. Sabe-se que nessa região, muito próxima ao centro de São José dos Pinhais, habitava parte expressiva da população de casas se deu em torno de uma bica d'água chamada de "carioca", de onde vinha o nome do bairro. Informações históricas dão conta de que moravam ali, como consta no painel usado na exposição, cozinheiras, lavadeiras, cortadores de lenha e prestadores de diversos serviços entendidos como populares. Ainda, o painel comenta sobre uma entrevista de uma neta de pessoas escravizadas, que comentou sobre os bailes de fandango a tamanco, feito nas casas dos moradores da região, sublinhando a cultura popular afrodescendente. O painel acaba comentando que o destino da população que então morou na região da Carioca é desconhecido, tendo o local se tornado uma capela mortuária pública e um prédio sede do Tribunal Regional Eleitoral. Ainda, há a imagem de um painel de azulejos feito pelo artista Roney

Os painéis 5 e 6, como serão apresentados a seguir, comentavam sobre a religiosidade na Umbanda e no Candomblé a partir de seus orixás e sobre o legado afro-brasileiro na culinária e na música, respectivamente. No caso do painel 5, infere-se que há uma enorme potência para que a partir desse conteúdo, seja possível naturalizar algo demonizado pela sociedade cristã ocidental normalmente, que taxa as práticas umbandistas, candomblecistas e outras de “demoníacas”. Essa potência está, em especial, nas atividades com grupos escolares, dado que na Educação Formal e não Formal, as crianças formam seus valores em sentido coletivo com muita aptidão, a depender do que as estruturas de ensino ofertam. Ainda, o privilégio dado à música e à culinária, coloca em equiparação - mesmo que nominal nesse momento, no âmbito representativo - os conhecimentos tradicionais e as celebrações de danças e melodias em comparação aos saberes eurocentrados. Portanto, há certa extensão do caráter de dignidade cultural e de cidadania das pessoas envolvidas.

Por fim, o último painel aproximava, mais uma vez, da realidade são-joseense, abordando os grupos da sociedade civil organizada em torno de temas afro-brasileiros. No painel sobre as entidades, estão listadas as seguintes: a ONG Respeito Não Tem Cor, fundada por Dirce Santos; o Centro de Estudos da Cultura Afro-Brasileira, fundado pelo Mestre Kunta Kintê e pela Mestra Luzia; a Casa Cultural Abaeté, fundada por João Damas; e a Usina de Percussão e Artes Carnavalescas, coordenada por Cleonice Santos. Ao privilegiar essas organizações, podemos inferir que o Museu Municipal valoriza as dinâmicas de resistência e estratégia negras em um mundo banhado em racismo como regra da vida cotidiana. Por ONGs que buscam direitos específicos, como o combate ao racismo, ou por grupos que objetivam organizar suas próprias práticas culturais, estão postas ali as potências dos sujeitos negros como pessoas de direito e as articulações montadas para viabilizar melhores condições de vida apesar do mundo que os rodeia.

FIGURA 51 - PAINEL 5 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.

A RELIGIOSIDADE AFROBRASILEIRA

A população africana trazida ao Brasil possuía sua própria cultura de expressão de religiosidade, fé e crença.

Os **Orixás** são divindades que possuem aspectos do mundo natural ou humano. Existem 16 orixás cultuados, estes são: **Oxalá**, o deus da criação; **Iemanjá**, a deusa das águas salgadas, mares e oceanos; **Xangô**, o deus do fogo e do trovão; **Oyá** (Iansã), a deusa dos ventos e das tempestades; **Oxóssi**, o deus da caça; **Ogum**, o deus da guerra e das ferramentas; **Oxum**, a deusa das águas doces, rios, fontes e lagos; **Exú**, o mensageiro entre os homens e os deuses, guardião da porta da rua e das encruzilhadas; **Obaluê** (Omulu), o deus da peste das doenças da pele; **Nanã**, a deusa da lama e das águas dos pântanos; **Ossain**, o deus das folhas e ervas medicinais; **Oxumaré**, o deus da chuva e do arco-íris; **Obá**, a deusa das águas doces revoltas, pororocas e quedas d'água; **Ewá**, a deusa da neblina e dos nevoeiros; **Iroko**, o deus do tempo e quem rege a ancestralidade; **Logunedé**, o deus da caça e da pesca.

As religiões afro-brasileiras formaram-se a partir do sincretismo, da mistura com outras religiões existentes no Brasil, como a mitologia indígena, o catolicismo e o espiritismo.

O Candomblé e a Umbanda são as mais famosas expressões religiosas afro-brasileiras, contudo ainda encontramos o Xambá, o Batuque, a Cabula, o Omolokô, o Culto aos Egunguns, a Quimbanda, o Queto, a Angola, o Djedje, o Nago Vodun.

Em São José dos Pinhais podemos encontrar cerca de 60 templos, casas, terreiros ou barracões de Umbanda, Candomblé e Omolokô.

Ilustrações de Carybé, no livro Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia, 1981.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 52 - PAINEL 6 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.

LEGADO

O africano trouxe os seus saberes e conhecimentos de agricultura, tecnologia e ciência ao trabalho no Brasil. Esses saberes também estão entranhados na música, na culinária e na língua portuguesa aqui falada.



Ritmos como o lundu, deram origem a boa parte da música popular brasileira, do maxixe, passando pelo jongo e a congada, chegando ao maracatu, ao samba, ao choro e a bossa-nova. A congada, ritmo é considerado um Patrimônio Cultural Imaterial Negro no Paraná, é permeada por lutas coreográficas, música percussiva, desfile encenado, animado por danças, ritmos e cantos. Muito presente na Lapa, é celebrada no dia 26 de dezembro, na festa de São Benedito.

Em São José dos Pinhais, há registros do fandango no bairro da Carioca. A população se reunia em casas e no local conhecido como Barroca Funda para tocar e dançar.

Instrumentos musicais afrobrasileiros como o berimbau, atabaque, agogô e reco-reco fazem o ritmo que acompanha a Capoeira – Patrimônio Imaterial da Humanidade – mistura de dança e arte marcial que surgiu no Brasil Colonial. Encontramos muitos grupos de Capoeira em São José dos Pinhais, o entre eles o do CECAB, do Mestre Kunta Kintê – Capoeira Angola, no Bairro Afonso Pena.



Na culinária brasileira, a influência africana está nos modos de preparo, na combinação dos temperos e nos ingredientes como azeite de dendê, leite de coco, quiabo, gengibre, pimenta malagueta, feijões diversos. Pratos afro-brasileiros como vatapá, o caruru, o acarajé, moquecas, angu, cuscuz, feijoada, canjica, são variações dos pratos originais da África, de Portugal e dos povos indígenas locais. Muitas vezes o preparo dos alimentos está intimamente ligado ao culto aos Orixás das religiões de matriz africana.



O português falado no Brasil está recheado de palavras de origem africana, de línguas como fon, iorubá, quimbundo, quicongo, entre muitas outras. “Batucar”, “banguela”, “bengala”, “caçula”, “cachimbo”, “cafuné”, “carimbo”, “cochilar”, “dengo”, “moleque”, “quitanda”, “samba”, “xingar” são alguns dos exemplos de palavras de origem ou influência africana.

Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 53 - PAINEL 7 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.

ENTIDADES

RESPEITO NÃO TEM COR

ONG coordenada por Dirce Santos, tem como missão revolucionar a sociedade, extinguir o racismo através do conhecimento e da educação, praticando diversas ações sociais em periferias e comunidades carentes de São Jose dos Pinhais.

**RESPEITO
NÃO TEM
COR**



5ª Reunião do Afroempreendedorismo, na ACIAP, organizada pelo grupo Respeito não tem cor, 09/09/2019. Foto: João Damas.

CECAB

Centro de Estudos da Cultura Afro-Brasileira, sediado na Rua Almirante Alexandrino, 2479, Bairro Afonso Pena. Coordenado pelo Mestre Kunta Kinte, promove o ensino da Capoeira Angola, artes e cultura de matriz africana.

CECAB



FOTOS: Luzia Carneira Gonçalves



CASCA

Casa Cultural Abaeté, sediada na Rua Sebastiana Laura de Souza, 81, Guatupê. Coordenada por João Damas e Marcia Chaves, tem o princípio de fomentar elementos e saberes da cultura popular brasileira através de encontros, aulas, oficinas, palestras e outras atividades.

Casa Cultural Abaeté - CASCA



USINA DE PERCUSSÃO E ARTES CARNAVALESCAS

Coordenada por Cleonice Santos, fomenta através da música e do ritmo, aliados a dança e o teatro, repertórios e experiências da cultura popular. Promove ensaios no Parque da Fonte, Comunidade São Judas, Centro POP entre outras localidades.





FOTO: João Damas

Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Junto dos painéis apresentados acima, algumas vitrines foram montadas, com objetos de diferentes tipos que remeteram às culturas afro-brasileiras. Ao total, foram montadas três vitrines, com os seguintes temas/objetos: uma, logo na entrada da sala expositiva, trazia esculturas em madeira e também em cerâmica de figuras negras. As de madeira, inclusive, esculpidas em Angola, na África, seguindo tradições culturais do país. Junto das esculturas, estava um conjunto de bonecas Abayomi, que são feitas de pano e têm origem na travessia atlântica, historicamente feitas de tiras das saias das mães para acalmar e distrair crianças na dificuldade da viagem, segundo a lenda oferecida (MuMAR, 2019).

A segunda vitrine apresentava um conjunto de livros que abordam, de diferentes formas, os temas afro-brasileiros, afro-paranaenses e afro-são-joseenses, valorizando, podemos inferir, a produção de saberes não colonialistas sobre a presença negra em diferentes recortes, dado que analisam diferentes recortes sem operar a máquina de dominação (quando de conteúdo historiográfico) ou valorizam e difundem histórias e lendas imemoriais afro-brasileiras (como no caso das literaturas). Por fim, a última vitrine trazia objetos utilizados em ritualísticas afro-brasileiras, com guias de contas e louças. Abaixo se vê as vitrines e, quando era o caso, as legendas que as acompanhavam.

FIGURA 54 - VITRINE 1 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

1. ABAYOMI

Bonecas de pano, representam aquela que traz a felicidade. Surgiram com o intuito de acalmar as crianças durante as difíceis viagens da África até o Brasil. Suas mães rasgavam tiras de pano de suas saias para produzi-las. Pertence a Dirce Santos.

2. ESCULTURA

Representando a mulher negra, feita em gesso. Pertence a Dirce Santos.

3. “O PENSADOR”

Réplica da escultura símbolo da Cultura Nacional angolana. Escolhido pela população, representa a imagem de um ancião, homem ou mulher, que carrega a sabedoria, a experiência de longos anos, os conhecedores dos segredos da vida. Feita em madeira. Pertence a Cecília Gil.

4. “O PESCADOR”

Escultura angolana feita em madeira. Pertence a Cecília Gil.

5. “O CAÇADOR E A MULHER DO CAÇADOR”

Esculturas angolanas feitas em madeira. Pertencem a Cecília Gil (MuMAR, 2019).

FIGURA 55 - VITRINE 2 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 56 - VITRINE 3 DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

1. GUIA DE CONTAS.

Contra Egun
Braja do Zé Pilintra
Sete linhas da Umbanda
Guia de Exú
Pertence ao Babalorixá Airton, Nação Ketu.

2. QUARTINHAS.

Uma masculina e outra feminina, são feitas de porcelana. Elas servem para abrigar fundamentos do Orixá ou entidade de uma pessoa, possuem função de proteção e descarrego. Pertence ao Babalorixá Airton, Nação Ketu.

3. SOPEIRA

Utilizada em cerimônias. Pertence ao Babalorixá Airton, Nação Ketu (MuMAR, 2019).

No caso das vitrines, há uma provocação histórica muito curiosa: estava nas vitrines do templo da cultura (o Museu), objetos que a tradição eurocentrada demoniza e quer fora dali. Figuras esculpidas em madeira por uma pessoa angolana estava inoperada e protegida como mandam os tratados dos museus tanto quanto os “Bichos” de Lygia Clark. Nos livros, a literatura privilegiada apresentava histórias em quadrinhos sobre um herói abençoado pelos orixás de origem africana, e não sobre o Capitão América ou o Super Homem. Ainda, assim como Bíblias, missais e crucifixos católicos, guias de contas, quartinhas e demais louças usadas em rituais de origem negra ganhavam dignidade cultural de um saber e de uma materialidade

religiosa de importância para a sociedade são-joseense, fazendo tremer, talvez, as bases do museu moderno ocidental.

Acompanhando os painéis e as vitrines, estava uma televisão com um vídeo-documentário produzido pelo Museu Municipal Atílio Rocco em parceria com a Secretaria Municipal de Comunicação Social. Muitos dos atores sociais negros convidados para o grupo que trabalhou na construção da exposição foram entrevistados, e narram em primeira pessoa suas vidas e, principalmente, suas histórias vividas no tema da segregação racial. João Damas, por exemplo, contou como ele e as irmãs eram chamados de “pretinhos da Dona Jandira”; Dirce Santos contou como ela e os irmãos, na escola pública, eram impedidos de brincar com as outras crianças; e Dêga Maria TíOyá comentou um caso de violência contra a sua filha dentro da escola em que estudava por causa da religião, dado que outras crianças viram em redes sociais publicações sobre Candomblé a diziam que Dêga, a mãe da criança atacada, era “do diabo”. Ainda, o vídeo apresenta a resistência negra no contemporâneo, mostrando exemplos como do paracanoísta Zecão (personagem incluído na mostra sobre o esporte, de 2015), que buscava com muita dificuldade incentivos para poder praticar e competir. O vídeo está disponível para acesso no canal do Museu Municipal no *YouTube*⁹.

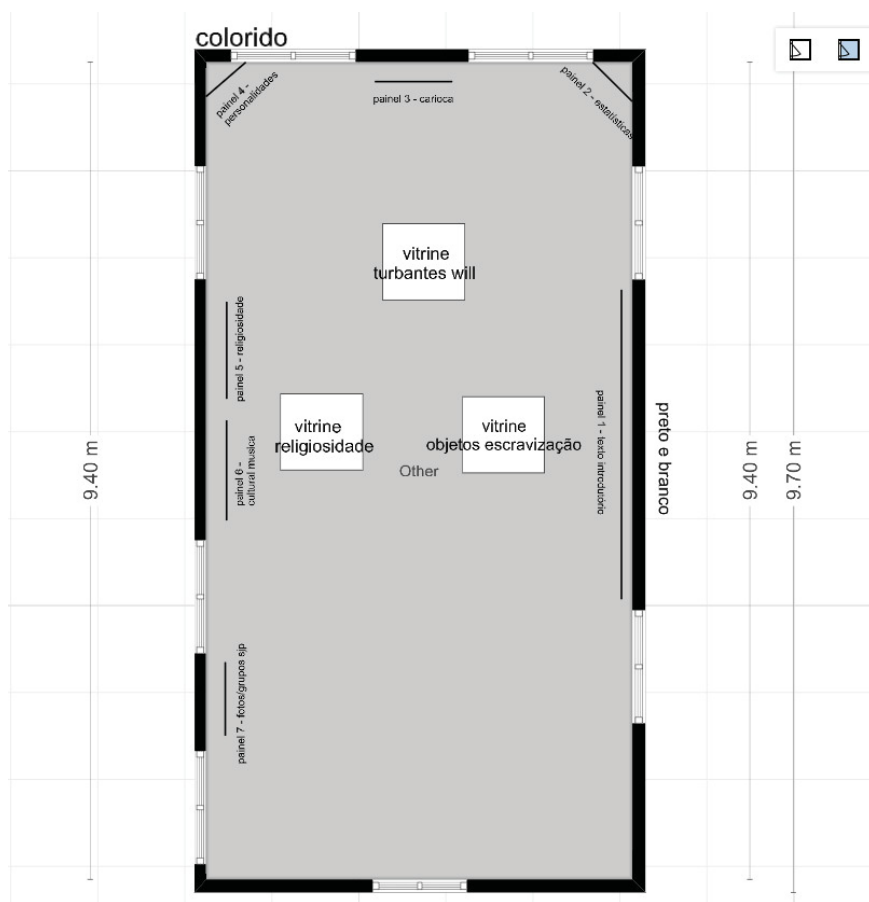
O documentário, sublinha-se, apresenta muitas histórias de dificuldade vividas pelas pessoas negras que relatam. Colocar essas histórias na mesma exposição que os painéis que celebram e valorizam personalidades e fazeres culturais pode, em um primeiro momento, parecer dissonante pela chave histórias de celebração x histórias de racismo. Entretanto, ponderam-se duas coisas para esta pesquisa: em primeiro lugar, como visto anteriormente, é inescapável a violência colonial que trouxe populações negras africanas ao Brasil, bem como, e é esse o segundo ponto, também é incontornável a violência perene e normalizada que é o racismo estrutural brasileiro. Abordar os temas negros, em nome da construção de uma sociedade mais consciente de si, nos demanda sempre considerar a desigualdade racial e o racismo em suas diferentes formas.

⁹ MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO. Identidade Negra: trajetórias afro-são-joseenses. **Museu Municipal Atílio Rocco**, Vídeo Documentário, São José dos Pinhais, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1uAo8gDBFAg>>. Acesso em 27 jan. 2023. .

Agora, colocar esse vídeo com histórias de violência na exposição resolve o problema do racismo? Assim como a exposição como um todo por si só não consegue, o vídeo também não, mas são peças importantes da luta antirracista em cenário local. Ainda, como comentou Karl Erik Schøllhammer, ao falar da obra *Apagamentos* de Rosângela Rennó, não há no trabalho da artista e nem deve haver em princípio nos museus – e é aí que se coloca aos museus a necessidade de se abordar temas sensíveis neles – qualquer vontade última de solução desses problemas, de atribuir culpa ou de encontrar engrenagens que mantêm o tema sensível como tal, o problema social como se apresenta. Se isso acontecer, pode acontecer em um segundo momento. A questão é que o que os museus podem fazer, como Rennó, não é “recuperar ali sentido nenhum; somente é possível **expor a ferida amarga sem possibilidade de redenção**” (SCHØLLHAMMER, 2013: n.p., grifo nosso). Isso desestrutura a noção humanista de patrimônio e de museu, como a promovida pela Modernidade. O museu está como instrumento integrado à sociedade e, assim sendo, deve expor as dores e as delícias dela.

Ainda sobre a mostra, podemos ver fotografias de vista de exposição, para saber como a sala escolhida ficou depois da obra pronta. Mas, antes, cabe ressaltar também o projeto expográfico e sua - também - curiosidade inerente: a sala escolhida para *Identidade Negra: trajetórias afrosão-joseenses* é a mesma antiga “Sala das Famílias”, que, em 2012 e em 2017 (novamente) abrigou *A Trajetória de uma Cidade*, que apresentava as pessoas negras tão somente como “Escravos”. Ao falar dessa sala, como também já vimos no capítulo anterior, há certo preciosismo por causa da “nobreza”, das qualidades ou, a bem da verdade, da simbologia que ela carrega por ser grande, por ser a primeira com a qual o visitante tem contato, por ter hoje em dia um caráter monumental pelo tamanho. Ou, nas palavras de Vitor do Carmo: “E aí, realmente, a gente [a] escolheu para montar, em 2019, nessa sala; a gente pegou a entrada do Museu, a maior sala que tem no Museu; logo de cara, a pessoa chega e tá lá: *Identidade Negra*” (CARMO, 2022: 9).

FIGURA 57 - PROJETO EXPOGRÁFICO DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Com base no projeto expográfico, identifica-se com facilidade que algumas coisas foram alteradas. Por exemplo, a disposição das vitrines, ao fim, não seguiu a ideia original, bem como os temas em geral. Podemos entender que a vitrine da religiosidade manteve-se, com objetos e adereços ritualísticos, mas não havia turbantes na mostra aberta, nem - ainda bem - objetos relativos à escravização. Em lugar disso, estavam as esculturas angolanas, as bonecas Abayomi e os livros que apresentam conhecimento afro-centrado ou, ao menos, não violento sobre os afro-brasileiros. Os temas dos painéis, em geral, mantiveram-se, mas a disposição deles não, o que não apresenta nenhuma falha. Ainda, a mostra final tinha uma televisão com as histórias dos entrevistados, o que não era previsto no plano original também.

FIGURA 60 - VISTA DA EXPOSIÇÃO IDENTIDADE NEGRA, DE 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Dado que o *Roteiro Narrativo Curatorial* está estudado, passamos a pensar toda a mostra com base no *Roteiro de Observação de Exposições*. A primeira coisa que chama atenção na organização da mostra no espaço, em comparação com a mostra de 2012, é a unidade visual e de conteúdo. O título da mostra, no painel 1, e os subtemas nos quais foi dividida, são facilmente identificáveis. O visitante saberia muito rapidamente do que se trata a exposição ao entrar nela. Além de um texto claro sobre o assunto, as imagens, os grafismos e as cores, para o senso comum, hipoteticamente levantamos, ajudavam nessa identificação. O recorte do mapa do continente africano e o próprio “Homem Afro-paranaense” eram potência dessa uniformidade.

O percurso para a visita era livre, mas dada a uniformidade conceitual, isso não atrapalharia o entendimento dos visitantes sobre a proposta curatorial inicial. Cada painel era um, não apresentando continuidade nos demais, mas cada assunto convergia para uma mesma coisa: as culturas e personalidades negras ontem e hoje no contexto local. Os objetos colocados nas vitrines tinham relação com o

contexto, é claro, mas não eram incontornáveis para a exposição uma vez que o conteúdo dela, em si, estava muito mais nos painéis e, em segundo plano, no documentário apresentado em *looping* na televisão. Mas, mesmo participando de maneira secundária, cada vitrine com seu conjunto de objetos estava conceitualmente definida, com um recorte feito e explicado a quem quisesse ler as legendas oferecidas.

A comunicação visual em geral e o espaço de deslocamento (para ver e estar, se locomover no Museu) foram desenhados de maneira a oferecer o conteúdo de maneira confortável aos visitantes. Uma falta saliente na mostra, mas que não é exclusividade desta no Museu Municipal Atílio Rocco, foi a de recursos para acessibilidade, como funcionários fluentes em LIBRAS ou recursos não-visuais. Em linhas gerais, o resultado era profundamente harmonioso, do ponto de vista museológico, além, claro, da potência prática e simbólica no campo da historiografia museal da instituição.

Mas é claro que nem tudo foram flores. Cleonice Santos, sobre a mostra, disse ter sentido algumas falhas, apesar de ser uma conquista. Para ela, a valorização da capoeira do tipo Angola - que tradicionalmente está mais ligada às dinâmicas culturais negras - deveria ter sido mais explorada, ao invés da capoeira regional, mais esportivizada e mercadológica que, por isso mesmo, se afasta das raízes afro-brasileiras.

Não valorizaram a Capoeira de Angola. foi assim... eu acho que deve ser, não sei o que aconteceu. Trouxeram um grupo de capoeira que era lá do Ginásio de Esportes, que não é a capoeira que nos representa enquanto negros no país. Não é a capoeira. Essa é a capoeira contemporânea, ela surgiu, deve existir, para a capoeira se modernizar, mas, assim... ela é para a academia [em sentido esportivo]. Não é a capoeira nossa, as formas... As formas como a gente lida com as coisas na nossa raça. Então faltou isso e a gente meio que brigou... o Vitor, ele já tinha feito os convites, né? Não dava para voltar atrás. Era chato, né? Mas... faltou a questão da capoeira (SANTOS, 2022: 7).

Quando Cleonice Santos comenta sobre terem convidado um grupo de capoeira, ela refere-se ao evento de abertura da mostra, que é um importante e último tópico a ser considerado sobre esse trabalho. A mostra foi produzida para o Dia da Consciência Negra de 2019. O cerimonial do *vernissage* se deu no jardim do Museu Municipal, enquanto o prédio seguia fechado. Ali, o poder público municipal montou um púlpito e o cerimonial convidou algumas pessoas para falarem. Na ocasião, falaram a então Secretária Municipal de Assistência Social e Primeira-

Dama Sônia Fenelon, em nome do Prefeito Municipal Benedito Fenelon; a então Secretária Municipal de Cultura Lúcia Stocco; a historiadora Maria Angélica Marochi; e o então vereador Ido Lunelli, autor da lei do dia municipal da consciência negra e ocupante do gabinete no qual Dirce Santos atuava como assessora. Até então, colocados como falas importantes desde o poder público, estavam quatro pessoas brancas. Na sequência falaram Dirce Santos e Dêga Maria Tí Oyá, que, em um misto de agradecimento pela oportunidade e demanda por essa oportunidade enquanto uma exigência, marcaram uma fala negra sobre resistência em um mundo de violências. Emoldurando o cerimonial feito sob um pé de pau-brasil, estava um enorme boneco feito pela Oficina de Bonecos Animados (da SEMUC), representando uma figura negra africana.

FIGURA 61 - EVENTO DE ABERTURA DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, EM 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 62 - FALA DE DIRCE SANTOS NO EVENTO DE ABERTURA DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, EM 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 63 - FALA DE DÊGA MARIA NO EVENTO DE ABERTURA DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, EM 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 64 - MEMBROS DO CASCA E DA USINA DE PERSUSSÃO NO EVENTO DE ABERTURA DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, EM 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Feito o cerimonial, um grupo de capoeira se apresentou. Esse grupo era oriundo da Secretaria Municipal de Esporte e Lazer, que oferece aulas de capoeira há muito tempo, não de capoeira Angola, mas de capoeira regional ou contemporânea. Portanto, para representar uma característica cultural negra, o poder público escolheu um resultado do embranquecimento da cultura afro-brasileira.

FIGURA 65 - APRESENTAÇÃO DE CAPOEIRA REGIONAL NO EVENTO DE ABERTURA DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, EM 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIGURA 66 - APRESENTAÇÃO DE CAPOEIRA REGIONAL NO EVENTO DE ABERTURA DA MOSTRA IDENTIDADE NEGRA, EM 2019.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Ainda no campo da performance pública, duas coisas chamaram a atenção nesse evento: em primeiro lugar, a quantidade de pessoas vestidas com roupas de origem ou inspiração africana, como Dirce Santos e sua família, bem como a presença de pessoas “de santo”, de terreiros de Umbanda e Candomblé, devidamente trajados, como era o caso de Dêga Maria e seu filho Airton Rodrigues. E, em segundo lugar, uma performance entre a arte, a política e a operação de memória: com o Palacete Ordine fechado durante o cerimonial, Dirce Santos e Dêga Maria foram as primeiras pessoas a subir os treze degraus da escadaria de acesso à recepção do Museu Municipal Atílio Rocco e, uma vez sendo as primeiras visitantes, receberam os demais convidados e visitantes lá dentro. Foi muito forte a cena de duas mulheres negras trajadas com roupas e tecidos nada eurocentrados inaugurarem “por si” uma mostra sobre afro-brasileiros e, depois disso, chamarem os demais para dentro do Museu.

Por fim, cabe comentar que após a abertura dessa exposição na dita “sala principal” do Museu Municipal Atílio Rocco, o tema afro-brasileiro seguiu sendo uma tônica na instituição. O primeiro sintoma disso foi a realização da exposição temporária *Negras Mães*, em novembro de 2020. Essa exposição foi criada pelo projeto de duas fotógrafas que decidiram valorizar a beleza da gestação da mulher negra, como comentam:

Projeto Negras Mãe, foi idealizado por Cris Camargo e Ize Cavalheiro fotógrafas de vidas. Através de suas lentes tem o objetivo de levar aos olhos do público a representatividade da Mulher Negra, sobretudo em sua fase gestacional, por meio de um ensaio fotográfico afrotemático busca-se elevar a grandiosa fase da maternidade, e seu belo momento que carrega a beleza da vida e a sabedoria da ancestralidade que gera nova vida! Negras Mães são presença viva e forte, mesmo diante aos desafios da história e caminhada! (CAMARGO, 2021).

A exposição foi feita com fotografias em cavaletes, no jardim do Museu Municipal Atílio Rocco, entre os dias 20 e 21 de novembro de 2020.

FIGURA 67-EXPOSIÇÃO NEGRAS MÃES, DE 2020.



Fonte: Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

Outro sintoma da permanência do assunto afro-brasileiro é que, em 2021, com a comemoração do Centenário de Nascimento de Ernani Zetola, a sala de entrada do Museu Municipal Atílio Rocco receberia uma exposição sobre esse conteúdo e, para evitar perder a mostra *Identidade Negra*, a resolução, como comenta Vitor do Carmo, foi diminuí-la de tamanho de dar a ela nova sala, portanto, no campo dos estudos de museus, fazer outra exposição, mas com mesmo conteúdo, tema e visualidade.

[...] estavam vindo outras exposições, a gente falou “ó, vamos manter essa exposição pelo conteúdo muito importante; apagamento e silenciamento por mais de 40 anos no museu; vamos manter ela aqui”. Aí, realmente, a gente fez esse esforço de condensar o conteúdo e manter ela num outro espaço, está lá até hoje (CARMO, 2022: 22).

O último sintoma a ser comentado é que atualmente, no começo de 2023, o Museu Municipal Atílio Rocco está preparando uma exposição sobre a vida e o trabalho do Mestre Kunta Kintê, que foi entrevistado para a mostra de 2019, mas, por diversos motivos de saúde e políticos, decidiu não se envolver muito profundamente. A mostra a ser aberta em abril de 2023 terá três bases: a biografia do Mestre Kunta Kintê; o instrumento do patrimônio cultural imaterial; e a capoeira Angola, visando valorizar a vida e a obra do fundador do CECAB e grande liderança negra no município.

Com base em todo o caminho estudado, aponta-se que o processo de mudança no Museu Municipal Atílio Rocco não foi fácil nem sem percalços, mas há, de fato, uma alteração no modo narrativo, no modo escolhido de se construir uma política de memória e de se proporem identidades culturais a partir da raça. Para o campo museal, infere-se, a mudança é substancial e se deu até quem em pouco tempo (oito ou dez anos), levando em conta a morosidade com a qual as instituições normalmente alteram seus modos de atuação. Mais uma vez, isso não quer dizer que o problema da desigualdade racial está resolvido em São José dos Pinhais ou no Museu Municipal que seja, mas quer dizer, isto sim, que movimentos em favor de uma vida em comum mais digna e respeitosa acontecem paulatinamente, e que conquistas não de ser comemoradas em detrimento dos abusos permanentes. Nesse processo, os modos de se colocarem os passados no presente ganharam novos contornos e novas propostas, com o protagonismo dos sujeitos de direito que antes eram vistos como objetos, seja de força de trabalho ou de estudo acadêmico e profissional.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após apresentar o processo histórico desenrolado no recorte moldado para a análise desta pesquisa, cabe ressaltar algumas observações a partir das fontes e do caminho histórico desvelado. A primeira coisa é que uma das funções da pesquisa é exatamente apresentar, evidenciar os eventos históricos. Ao dizer isso, com base na perspectiva teórico-metodológica construída, parte-se do princípio de que a operação do racismo, e das conseqüentes desigualdades sociais por ele alimentadas - e que também o alimentam -, e a função da cultura em sentido

institucional são essenciais para formar o jogo de empiria-representação levado a cabo em nossa sociedade.

Portanto, nesse primeiro tópico, concluímos que é uma obviedade que museus históricos, como o Museu Municipal Atílio Rocco, em São José dos Pinhais, servem-se do racismo espreado por todas as searas da vida brasileira ao mesmo tempo em que ajudam a mantê-lo. Mas a função inicial da pesquisa proposta e executada era exatamente a de demonstrar os pormenores desse modo de funcionamento. Primeiro, porque o racismo, as desigualdades e as instituições museológicas não existem no vazio absoluto. Ao contrário, existem, como propõe a Museologia mais recente, integrados às dinâmicas sociais e é por isso mesmo que operam as mesmas máculas que todos os dias a sociedade apresenta a si mesma.

É por isso que é uma obviedade, porque os museus operam de maneira desequilibrada no tema racial justamente porque participam de uma sociedade igualmente desequilibrada. Mas assumir isso enquanto verdade absoluta não basta. Há de se saber os caminhos, os modos, os momentos em que essas práticas são acionadas, mantidas ou negadas. Por isso mesmo é importante cooperar com a intelectualidade geral re-construindo - e/ou criando em letra - o percurso histórico (com todas as mazelas que essa própria ação possui) no qual as coisas se deram. Como, quando, por que e por meio da ação de quem são assuntos que devem nos interessar ao produzir uma historiografia, justamente porque sociedades, museus e ideias são feitas e operadas por pessoas.

Como segundo tópico a ser considerado, cabe, ao fim de um estudo como este, demarcar uma vez mais - e quantas vezes forem necessárias - o fato de que cultura, patrimônio cultural e museus não são nem dados da natureza, nem acontecimentos ocasionais. Os três instrumentos, com suas especificidades, são um maquinário técnico (do saber científico), tecnológico (da engenharia social) e ideológico (da promoção das ideias do ser em comum em sentido propriamente social) conduzidos ao sabor da vontade de quem tem o poder de fazê-lo. Portanto, uma política cultural, patrimonial e museológica mais dignificadora e ampla, mais respeitosa e plural ou mais autocentrada e excludente pode ser gerada a qualquer momento, não havendo linha de evolução. No caso do Museu Municipal Atílio Rocco, o recorte construído demonstra algo que, do ponto de vista dos direitos e da interculturalidade, pode ser visto como um caminho para uma proposta de mundo melhor, mas se o recorte fosse os anos entre 2013 e 2016, como comentado no

último capítulo, possivelmente mais retrocessos seriam notados nesses temas, sem um futuro melhorado ao fim da ação da instituição.

Também é central notar que, diferentemente do que o projeto de pesquisa apresentava como hipótese, a exposição *A Trajetória de uma Cidade: São José dos Pinhais*, de 2012, não apresentou apenas problemas sobre o tema das identidades culturais são-joseenses, dado que operou, em seu tempo, uma virada narrativa potente incluindo na proposta curatorial do Museu Municipal como um todo temas até ali completamente ignorados. É certo, como foi demonstrado, que no caso racial, com negros e indígenas, os problemas são gritantes, com essencializações, romantizações e narrativas de violência como regra. Mas, ainda, o trabalho ajudou a complexificar a ideia de identidade cultural municipal, provocando e levantando temas que o “Museu Seu Ernani” (1977-2010) não o fazia, muito pelas vontades do fundador da entidade, seu trabalho como primeiro diretor e como certo “fiscal” do trabalho dos dirigentes que sequencialmente ocuparam seu lugar.

Portanto, encontrou-se veracidade na hipótese colocada no projeto de pesquisa, de que a mostra de 2012 auxiliava a promoção de uma imagem racista, desigual e colonial quando equiparava identidades culturais com grupos marcados apenas pela chave econômica da Modernidade colonizadora. Entretanto, ainda assim, o trabalho feito para os 35 anos da instituição tem importância exatamente como um início de precedente de que se possam ser feitas revisões e reorganizações do olhar museológico ali promovido.

Ainda sobre as exposições, como estudado e apresentado, também é fato - e apresenta lastro empírico da hipótese inicialmente levantada - que o Museu Municipal Atílio Rocco, por meio de seu corpo técnico, percebeu um problema grave: a própria desigualdade nas narrativas sobre o passado marcado pela raça e deliberou por começar a mudar as vias e os rumos do tema. Esse apontamento é importante porque o racismo como regra é naturalizado nos museus brasileiros, dado o passado colonial, a não preservação da materialidade das vidas negras escravizadas e o lugar de privilégio dessas entidades na vida pública. Não mudar a perspectiva racial ainda é uma realidade factível e opcional no Brasil. Entretanto, há também, como no caso estudado, a opção pelo trabalho de mudar, de assumir erros e de encaminhar novas proposições.

Nessa decisão, o Museu Municipal Atílio Rocco decidiu se dar mais trabalho, se abrir, promover protagonismos ao invés de silenciamentos e trabalhar

de forma plural, democrática e com ressonância social mais positiva, porque ancorado em vontades e vozes do mundo “do real” e não apenas da imaginação e da reconstrução histórica. Essa decisão, registra-se, é não só importante como é louvável, exatamente porque - sem querer promover previsões de futuros possíveis, mas, isto sim, elaborar com base no passado experimentado - o conforto da posição social de um museu histórico como o estudado não seria profundamente afetado pela demanda racial do mundo contemporâneo, caso a opção fosse outra.

É óbvio também que essa virada de perspectiva e de opção dos modos de narrar se deu, mais uma vez, pelo cabedal ético e moral dos operadores da máquina museológica e não pela força da natureza. Mas isso demonstra a importância da atualização e da inserção da instituição e das vidas das pessoas que a dão vida no mundo “do real”, da sociedade de todos os dias, para perceberem o mundo, se sensibilizarem com ele, por ele serem afetados e, aí então, decidir como e para onde caminhar.

Isso nos leva a outro assunto incontornável nessas considerações: o poder institucional e institucionalizador do Museu Municipal Atílio Rocco. Como qualquer museu, a entidade estudada está fundamentada em um histórico secular de privilégios e legitimidades no seio social, algo que lhe dá uma potência quase nunca confrontada: a de falar sobre o mundo. Notadamente, nos últimos quase cinquenta anos, importantes revisões disso têm sido apresentadas e ganham corpo, motivo pelo qual demandas “dos vencidos” históricos alcançam espaço de discussão digna em público e são ouvidas. Mas, ainda assim, se o museu operar de modo racista ou de modo antirracista, técnicos e pesquisadores mais acurados perceberão, mas e o grosso da massa social? E o que no Brasil chamamos de classe média trabalhadora, a maioria esmagadora do corpo social empírico nacional? Poderão eles notar?

Essa pergunta não intenciona desprestigiar as formas de interação da massa brasileira dentro do nosso próprio país. Pelo contrário, quer colocar à vista dos círculos “esclarecidos”, “cultos” a atuação dessas gentes. Pelo sim ou pelo não, o museu faz o que faz e como quer porque historicamente pode fazê-lo, é facultada a escolha. Escolha essa que uma vez feita, poucas vezes é apedrejada, raras vezes é confrontada, exatamente pela permissibilidade e pela imagem construídas de um templo de saber, de intelectualidade, de genialidade.

Em qualquer dos casos, o caso do Museu Municipal Atílio Rocco sobre o tema racial, demonstra que uma vez executada a política de memória selecionada em detrimento de todas as demais possíveis, o museu está propondo mundos possíveis. Mundos mais racistas, mais desiguais ou mais antirracistas, mais democráticos. Mas está fazendo. Está atuando, agindo, no sentido de difundir uma ideia. Portanto, se marca os afro-brasileiros como “escravos” ou como “artistas”, se os taxa de “propriedade” ou de “liderança social”, está, no fundo, propondo uma verdade quase incontestada a quem tenha contato com isso, e as consequências disso serão sempre desconhecidas no futuro até que de fato algo aconteça.

Noutro tópico, importa perceber, após a pesquisa apresentada, que o museu e seus discursos são centrais na vida social, especialmente ao dar forma, visualidade, materialidade aos assuntos abstratos. O passado, o belo, a história e a identidade dão exemplos disso. No museu ganham forma definida, forma preservada e privilegiada e, mais uma vez, isso não passa ao largo do seio social. Isso está no seio social, todos os dias. Por isso mesmo, mesmo que não seja tema cotidiano e popular como futebol, política, emprego e renda no Brasil contemporâneo, o museu é inescapável. O Museu Municipal Atílio Rocco está normalizando coisas e exotizando outras cotidianamente, ao mesmo tempo em que as pessoas “de fora”, da rua, “do real”, trabalham, ganham dinheiro, gastam dinheiro, viajam. E essa proposição de discursos museais não está descolada da sociedade, está, isto sim, integrada a ela.

Nessa esteira, o caso estudado da exposição *Identidade Negra: trajetórias afrosão-joseenses*, de 2019, não só exemplifica um sintoma da virada no curso narrativo padronizado da instituição sobre raça, mas nos dá materialidade para aferir que a forma como os agentes sociais são imbricados na dinâmica museal é determinante para o resultado apresentado ao público amplo. Como vimos, formar uma espécie de grupo temporário sobre as relações étnico-raciais na entidade durante a formatação da mensagem curatorial executada foi central para que a mostra ficasse como ficou ao fim. Convidar pessoas negras para determinar e opinar sobre como sua história e a história do seu grupo cultural de pertencimento seriam narradas alterou o resultado, colocando o Museu Municipal Atílio Rocco no papel de instrumento do anseio popular. E, também, colocando a entidade em um papel de revisão das suas bases, assumindo na própria mostra, como demonstrado, suas falhas históricas de atuação e promoção de desigualdades sociais.

Por fim, quer-se ainda registrar uma questão que se tornou cada vez mais central durante a pesquisa: a pertinência. Não é a intenção deste tópico fazer, ao fim da pesquisa, uma justificativa dela mesma, porque isso é trabalho de um projeto de pesquisa. A ideia aqui é ressaltar que estudar as relações étnico-raciais e, em especial, como o pacto da branquitude opera quando articula os racializados não-brancos não perde a atualidade em um país como o Brasil, que criou para si uma tradição social de normalização da violação e da sujeição pela raça. Sintomas como letalidade policial, vulnerabilidades sociais e outras práticas de tornar a maioria percentual da população brasileira - que é autodeclarada negra - uma “minoría” (sic) são relevantes para considerarmos que rever e dar forma, lugar e nomes às relações raciais é tema de profunda necessidade.

Em um caso ocorrido durante a pesquisa - que para a historiografia talvez seja menor, porque não o é fonte histórica, mas que para as relações sociais é importante -, pode-se notar mais um sintoma. Grande parte desta pesquisa foi feita *in loco*, nas dependências do Museu Municipal Atílio Rocco, em meio a arquivos físicos e digitais. Em uma tarde em que o autor do estudo estava na instituição, foi chamado à recepção porque uma pessoa queria falar exatamente sobre a exposição *Identidade Negra* (já em sua nova versão, em uma sala menor). Uma pessoa (as identidades do presente e do passado serão aqui preservadas) gostaria de avisar que um antepassado seu, listado na mostra, não era negro e que, por isso, não haveria a necessidade nem a realidade para que a figura histórica estivesse ao lado de “pessoas negras”.

Durante a performance social de discurso e tentativa de convencimento, a pessoa disse que o antepassado não era negro, “era moreno, queimado de sol pelo trabalho na lavoura”. Mesmo com a explicação de que negro é uma categoria política e acadêmica para o conjunto de pessoas pretas e pardas, o visitante seguiu afirmando que esse não era o caso de seu parente de muitas gerações e foi embora satisfeito por ter feito a queixa. O que chama atenção aqui, sublinha-se, não é necessariamente o conteúdo histórico, dado que a mostra foi feita com intensa pesquisa, acesso a fontes históricas e ampliado corpo social envolvido, como visto, o que dá legitimidade à afirmação da negritude da personalidade histórica. O caso é o tempo presente, a necessidade e/ou tentativa de afastar, nesse começo dos anos 2020, a participação de um membro da família (ou dela toda) em um grupo social ainda violado, silenciado e taxado por vezes das piores formas possíveis. Afirmar

certa branquitude de uma pessoa fotografada mais de uma vez e com visível traço negro (como a pele escura) está muito mais voltado a criar no presente uma ideia sobre o passado que tentar “reconstruir” o passado no presente.

Aí então está, outra vez, a oportunidade e a necessidade, até diríamos, de se buscar notar todos os momentos em que a pesquisa científica permitir as formas de re-materialização dos diversos passados (ou dos diversos discursos sobre o passado) em um mesmo presente. Não é só em uma demanda na recepção do Museu Municipal Atílio Rocco que isso se dá, mas na plasticidade das identidades por ele forjadas ao propor exposições variadas ao longo dos anos. É também nas escolhas curatoriais e nas bases usadas para conduzir a máquina que dá nome e rosto para as coisas até então anônimas e disformes. Em 2012 e em 2019, opções sobre esses batismos simbólicos e essas refinadas esculturas mentais foram feitas, por isso, de novo, perceber como, quando e por meio de quem e com que lentes sociais é essencial.

Por fim, cabe destacar que o objetivo final desta pesquisa, que também é uma esperança no sentido das relações sociais, é o de auxiliar na promoção de um mundo menos desigual, com mais dignidade e tanto quanto possível mais antirracista. É claro que o racismo não é o único inimigo da vida em comum mais digna para todas as pessoas, mas é a batalha escolhida para esse momento por essa operação de pesquisa. Desvelar as formas como a sociedade se constrói no tempo ajuda a notar como propomos o presente e as possibilidades de futuro sempre calcadas no passado. A posição determinada no enfrentamento dos problemas sociais no contemporâneo não é nem limitadora da qualidade científica, como propôs o historicismo, nem fragiliza a instituição museológica, como o templo moderno de cultura propunha sobre si mesmo. Ao contrário, coloca de maneira integrada a produção de conhecimento e a agência de pessoas, de coletivos e de entidades que norteiam, discutem, debatem, se enfrentam e criam dia após dia as bases e as possibilidades de mundo para que o ser em comum seja possível.

6. REFERÊNCIAS

ABREU, Martha Campos; MONTEIRO, Livia Nascimento. Patrimônios Afro-brasileiros. In: CARVALHO, Aline; MENEGHELLO, Cristina. **Dicionário Temático**

de Patrimônio: debates contemporâneos. Campinas: Editora da Unicamp, 2020. p. 241-243.

AGAMBEN, Giorgio. El Yo, El Ojo, La Voz. In: AGAMBEN, Giorgio. **La Potencia Del Pensamiento**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007a. p. 115-136

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007b. p. 58-71. Recurso digital.

AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. In: _____; MARRAMAIO, Giacomo; RANCIÈRE, Jacques; SLOTERDIJK, Peter. **Política**. Porto: Serralves, 2007c. P. 39-49.

AGAMBEN, Giorgio. O Que é um Povo? In: AGAMBEN, Giorgio. **Meios Sem Fim:** notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 35-40.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

ALVES, Francisco das Neves. O Discurso Autoritário no Brasil: uma breve análise do manifesto de instauração do Estado Novo. **Historiæ**, 7 (2), P. 57-77, 2016. P. 63. Disponível em <file:///C:/Users/crist/Downloads/6721-Texto%20do%20artigo-19202-1-10-20170304.pdf>. Acesso em 27 jan 2021.

AMIN, Samir. **O Eurocentrismo:** crítica de uma ideologia. Tradução: Ana Barradas. São Paulo: Lavrapalavra, 2021.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto para a Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: BATISTA, Marta Rossetti (org.). **Revista do Patrimônio**, n. 30, 2002. p. 270-287.

ARAÚJO, Maria do Socorro Gomes de; LIMA FILHO, Domingos Leite. Cultura, Trabalho e Alimentação em Comunidades Negras e Quilombolas do Paraná. **Ateliê Geográfico**, Goiânia/GO, v. 6, n. 3 (Ed. Especial), p. 113-131, Out. 2012.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves; SUTIL, Marcelo Saldanha (Orgs.). **Presença Negra em Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2021.

BARBOSA, Etienne Baldez Louzada; ANJOS, Juarez José Tuchinski dos; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da. Irmãos Rebouças no Paraná do século 19 e os intelectuais negros. **Acta Scientiarum**, v. 42, e45603, s.p., 2020.

BAUER, Caroline. Políticas de Memória: aproximações conceituais e teóricas. In: GALLO, Carlos Artur (Org.). **Nas Trincheiras da Memória**: lutas pelo passado, políticas de memória e justiça de transição no sul da Europa e na América do Sul. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021. p. 12-23.

BAVARESCO, Paulo Ricardo; TACCA, Daiane Paula. Multiculturalismo e Diversidade Cultural: uma reflexão. **Unoesc & Ciência** - ACHS, Joaçaba, v. 7, n. 1, p. 61-68, jan./jun. 2016. Disponível em <<https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/achs/article/download/8511/pdf/34166>>. Acesso em 25 jul. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERTOTTO, Márcia. Sistema Museológico - contributo para as políticas públicas. In: GUIMARAENS, Cêça; RANGEL, Vera; BERTOTTO, Márcia (Orgs.). **Museologia Social e Cultura**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015. p. 15-34.

BETHENCOURT, Francisco. **Racismos**: das Cruzadas ao século XX. Tradução: Luís Oliveira Santos, João Quina Edições. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do Refúgio**. Tradução: Milena P. Duchiaide. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BRADLEY, Susan M. Os Objetos Têm Vida Finita? In: MENDES, Marylka; SILVEIRA, Luciana da; BEVILAQUA, Fatima; BAPTISTA, Antônio Carlos Nunes (Orgs.). **Conservação: conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 15-34.

BRASIL, Eliana. Entrevista concedida à SECC/PR e Bem Paraná. In: SECRETARIA DE ESTADO DA COMUNICAÇÃO E DA CULTURA/PR. Programação em Homenagem às Mulheres Negras conta com shows, exposições e debates. **Bem Paraná**, Curitiba, 16 jul. 2019. Disponível em: <<https://barulhocuritiba.bemparana.com.br/post/programacao-em-homenagem-as-mulheres-negras-conta-com-shows-exposicoes-e-debates#.XdaJT9VKjIU>>. Acesso em 21 nov. 2019.

CAMPOS, Youssef; KRENAK, Ailton. **Lugares de Origem**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, Desiguales y Desconectados: mapas de la interculturalidade**. Barcelona: Gedisa, 2004.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Capítulo 1 – Vagues – A Antologia da Nova Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**. v. 20. N. 20. 2003. P. 33-49.

CARDOSO, Edson Lopes. **Nada os Trará de Volta: escritos sobre racismo e política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO JUNIOR, Renato Augusto. **Um historiador num museu**. Curitiba/PR, 17 jun. 2020. Disponível em: <<http://marionbrepohl.com.br/um-historiador-num-museu-por-renato-carneiro-jr/>>. Acesso em 26 jun. 2020.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade do Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARREGA, Arthur Daltin. As Propagandas Imigrantistas do Brasil no Século XIX: o caso da Sociedade Central de Imigração. **Patrimônio e Memória**, Assis/SP, v. 15, n. 2, p. 154-171, jul.-dez. 2019

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. Tradução: Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Mármore e a Murta: sobre a inconstância da alma selvagem. **Revista de Antropologia**, São Paulo/SP, Universidade de São Paulo, v. 35, 1992, p. 21-74.

CENTRO CULTURAL SCHARFFENBERG DE QUADROS. **Estatutos do Centro Cultural Scharffenberg de Quadros**. São José dos Pinhais, 5 de outubro de 1953.

CHAGAS, Mario. Memória e Poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 19. 2002. P. 43-81.

CHAGAS, Mário. Museu, Literatura e Emoção de Lidar. In: CHAGAS, Mário. **Ensaio de Museologia**. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2011. p. 29-50.

CHAGAS, Mário; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. Museologia Social em Movimento. **Cadernos do CEOM** - Ano 27, n. 41 - Museologia Social, Rio de Janeiro, p. 429-436, 2013.

CHAGAS, Mário. Museu, Memória, Criatividade, Mudança Social. In: GOBIRA, Pablo; ROLLA, Marco Paulo; SILVEIRA, Yuri Simon da; LEMOS, Flávia (Orgs.). **Refletindo Sobre a Cultura: política cultural, memória e universidade**. 1ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017, v. 1, p. 114-137.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CLASTRES, Pierre. **A Sociedade Contra o Estado: pesquisas de antropologia política**. Tradução: Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

COSTA, Sérgio. Diferença e Identidade: a crítica pós-estruturalista ao multiculturalismo. In: VIEIRA, Liszt (Org.). **Identidade e Globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 33-60.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CUNHA, Joceneide; SILVA, Júlio Cláudio da. **História da Cultura Afro-Brasileira**. São Cristóvão: Universidade Federal do Sergipe, CESAD, 2010.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem, avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

CURY, Marília Xavier. **Roteiro de Observação para Visita e Análise de Museus e Exposições**. São Paulo: MAE-USP, 2021.

DAVALLON, Jean. Comment se fabrique lepatrimoine: deux régimes de patrimonialisation. In: KHAZNADAR, Cherif (Org.). **Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine?** Paris: Maison des Cultures du monde, 2012. p. 41-57.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, Remontagem (do Tempo). **Caderno de Leituras** – n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o Fio**. Tradução: Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.

DOARTE, Luciano Chinda. **Ernani Zetola**: uma luz que não se apaga. Curitiba: Impressoart Gráfica e Editora, 2021.

DOARTE, Luciano Chinda. Acerca da Musealização da Dor: corpo, narrativas e contra-hegemonia em *Pedras Portuguesas* e *Brinquedo de Furar Moletom* de Jaime Lauriano. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 30–53, 2020. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/13976>>. Acesso em 21 jan. 2023.

DOARTE, Luciano Chinda. Geopolítica do conhecimento, identidade e agência político-cultural: sobre as forças simbólicas dos Sacudimentos de Ayrson Heráclito. **Aquila**, v. 1, n. 24, p. 217-232, 2021. Disponível em <<https://ojs.uva.br/index.php/revista-aquila/article/view/156>>. Acesso em 21 jan. 2023.

ELEISON, Keyna. Entrevista concedida ao MAM Rio. In: MAM RIO. Nova Direção Artística do MAM Rio, **MAM Rio**, Rio de Janeiro, s. d. [2020]. Disponível em <<https://mam.rio/historia/nova-direcao-artistica-do-mam-rio/>>. Acesso em 21 jan. 2023.

ENTREVISTA: Ernani Zetola - além das aparências. **GuiaSJP**, São José dos Pinhais, 12 dez. 2008. Disponível em <<https://www.guiasjp.com/noticias/cidadania/entrevista+ernani+zetola++alem+das+a+parencias/36356>>. Acesso em 8 jan. 2022.

ERO ERE. Texto de apresentação retirado do site do Coletivo Ero Ere. **Apresentação**. Disponível em: <<https://eroere2018.wixsite.com/coletivo-eroere/quem-somos>>. Acesso em 21 jan. 2023.

FARIA, Moacir Serralvo; GASPAROTTO, Odival Cezar; LEITE, Laura Difini; PINTO, Cristina Maria Henrique. **Fisiologia Humana**. Florianópolis: UFSC, 2009.

FEATHERSTONE, Mike. A globalização da complexidade: pós-modernismo e cultura de consumo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n° 32, 1996.

FELIPE, Delton Aparecido. A Presença Negra na História do Paraná (Brasil): a memória entre o esquecimento e a lembrança. **Revista de História UEG**, Porangatu, v.7, n.1, p. 156-171, jan./jun. 2018.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral: possibilidades e procedimentos**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GARCIA, Nelson Jahr. **Propaganda: ideologia e manipulação**. Rocket Edition, 2002. E-book.

GINZBURG, Carlo. **Medo, Reverência, Terror: quatro ensaios de iconografia política**. Tradução: Federico Carotti, Joana Angélica d'Ávila Melo, Júlio Castanon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOB, André; DROUGUET, Noémie. **A Museologia**: história, evolução, questões atuais. Tradução: Dora Rocha, Carlos Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Prefácio. In: SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A Escrita do Passado em Museus Históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. s.p. [5-7].

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GROSGOUEL, Ramón. A Estrutura do Conhecimento nas Universidades Ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro denocídios/epistemicídios do longo século XVI. In: CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). **Relações Raciais e Políticas de Patrimônio**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016. p. 27-62.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Identidades Negras no Brasil: ideologias e retóricas. In: SALLUM JR., Brasílio; SCHWARCZ, Lilia Moritz; VIDAL, Diana; CATANI, Afrânio (Orgs.). **Identidades**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 49-64.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso Amplo Presente**: o tempo e a cultura contemporânea. Tradução: Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **Los Cuadros Sociales de la Memoria**. Rubi/Barcelona: Anthropos Editorial; Concepción: Universidad de la Concepción; Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Tradução: Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de

Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva, Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

HOBBSAWN, Eric. Introdução. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A Invenção das Tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 9-24.

HOFFMANN, Jens. **Curadoria de A a Z**. Tradução: João Sette Camara. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: DAVATZ, Thomas. **Memórias de um colono no Brasil: 1850**. Tradução, prefácio e notas de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1980.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Vinte anos depois de Santiago: a Declaração de Caracas – 1992. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995. P. 61-66.

KNAUSS, Paulo. O Desafio de Fazer História com Imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KNAUSS, Paulo. Arte e Política: imagem e cultura visual. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. **História e Arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 55-64.

KOSELLECK, Reinhart. **Uma Latente Filosofia do Tempo**. Tradução: Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Vídeo Vozes da Floresta | Ailton Krenak – 2020. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 14 abr. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w&t=2323s>>. Acesso em 21 jul. 2022.

LACLAU, Ernesto. Universalismo, Particularismo y el Tema de la Identidad. **Revista Internacional de Filosofía Política**, Espanha, p. 38-52, 1995.

LA PASTINA FILHO, José. Eram as Telhas Feitas nas Coxas das Escravas? In: Arqueologia. Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas. Curitiba, v. 10, 2006. P. 17-21. Disponível em: <<http://betobertagna.com/wp-content/uploads/2013/02/Eram-as-telhas-feitas-nas-coxas-das-escravas.pdf>>.

Acesso em 21 nov. 2019.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Tradução: Sonia M .S. Fuhrmann. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. P. 111-153.

MACHADO, Cacilda da Silva. **Trama das Vontades**: Negros, pardos e brancos na produção da hierarquia social (São José dos Pinhais – PR, passagem do XVIII para o XIX). 2006. 360f. Tese (Doutorado em História) - UFRJ/IFCS, Programa de Pós-graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2006.

MACHADO, Diego Finder. **Marcas da Profanação**: versões e subversões da ordem patrimonial em Joinville-SC. Tese (Doutorado em História), Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação. Florianópolis, 2018. Disponível em <http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/2953/diego_finder_machado_fina_l.pdf>. Acesso em 20 jan 2023.

MAHER, Terezinha de Jesus Machado. A educação do entorno para a interculturalidade e o plurilinguismo. In: KLEIMAN, A. B.; CAVALCANTI, M. C. (Orgs.). **Linguística aplicada**: faces e interfaces. Campinas: Mercado de Letras, 2007. p. 255-270.

MARASQUIN, Isadora Graser; DOARTE, Luciano Chinda. *Guerrilla Girls*, Arte e Relações de Gênero: mulheres e debates culturais em museus na contemporaneidade. In: DOARTE, Luciano Chinda (Org.). **Nem Tudo Para Todos**:

estudos sobre patrimônio cultural e violências no mundo contemporâneo. Curitiba: Instituto Memória Editora, 2020. p. 225-250

MAROCHI, Maria Angélica. **Câmara Municipal de São José dos Pinhais: 150 anos, 1853-2003**. São José dos Pinhais: Câmara Municipal, 2003.

MAROCHI, Maria Angélica. **Imigrantes: os europeus em São José dos Pinhais - 1870-1950**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.

MAROCHI, Maria Angélica. **De Freguesia à Diocese: a trajetória da Igreja Católica em São José dos Pinhais, 1690-2007**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.

MAROCHI, Maria Angélica. **História & Memória: a busca pela construção de uma identidade de São José dos Pinhais**. São José dos Pinhais: edição da autora, 2014.

MAROCHI, Maria Angélica. **Ordem e Poder: uma ideia de construção da vida política e administrativa de São José dos Pinhais - Paraná**. Curitiba: Edição da autora, 2016.

MARTINS, Bruno Sena; SANTOS, Boaventura de Sousa. Socialismo, Democracia e Epistemologias do Sul. Entrevista com Boaventura de Sousa Santos. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], número especial. 2018. P. 9-54. Disponível em <https://journals.openedition.org/rccs/7647>. Acesso em 12 nov. 2019.

MARTINS, Romário. **História do Paraná**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995.

MARTINS, Wilson. **Um Brasil Diferente: ensaios sobre fenômenos de aculturação no Paraná**. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. **Revista Serrote**, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/#>>. Acesso em 24 mar. 2023.

MEDEIROS, João Luiz. Elementos da Análise para a Construção de Identidades. In: MEDEIROS, João Luiz (Org.). **Identidades em Movimento: nação, cyberspaço, ambientalismo e religião no Brasil contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 27-62.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Os Novos Rumos da História Oral: o caso brasileiro. **Revista de História**, 155, n. 2, 2006, p. 191-203.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História Oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual” (versão 2, 14/06/2005). In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.

MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. Escravidão, Africanos e Afrodescendentes na “Cidade Mais Europeia do Brasil”: identidade, memória e história pública. **Tempos Históricos**, V. 20, p. 218-240, 1º Semestre de 2016.

MENDONÇA, Joseli Maria Nunes; RAMOS, Renê Wagner. Afro-brasileiros no Museu Paranaense: silêncios, demandas públicas e ressignificações. **Revista Observatório**, Palmas, v. 3, n. 2, p. 113-135, abr./jun. 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHEL, Johann. Podemos Falar de uma Política do Esquecimento? **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.2, n.3, ago.-nov. 2010, p. 14-26.

MIDGLEY, Mary. **A Presença dos Mitos em Nossas Vidas**. Tradução: Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007

MIGNOLO, Walter. **Historias Locales/diseños Globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronteirizo**. Madrid: Akal, 2013.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-Território & Educação Decolonial:** proposições afro-brasileiras na invenção da docência. Salvador: EDUFBA, 2020.

MONTEIRO, Emanuel. **Ero Ere:** negras conexões - guia para educadores. Curitiba: MAC-PR, 2018.

MONTIEL, Edgar. A nova ordem simbólica: a diversidade cultural na era da globalização. In: SIDEKUM, Antônio. **Alteridade e Multiculturalismo.** Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2003. p. 15-50.

MORENO, Jean Carlos. Revisitando o Conceito de Identidade Nacional. In: RODRIGUES, C. C.; LUCA, T. R.; GUIMARÃES, V. (Orgs.). **Identidades brasileiras:** composições e recomposições. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 7-29.

MUNIZ, Tiago Silva Alves. Patrimônio Aplicado e Estudos de Patrimônio Crítico: engajando a sociedade para sustentabilidade e patrimônios futuros. **Cadernos do Lepaarq**, v. XVII, p. 44-57, jul.-dez. 2020.

MUSEU Atílio Rocco, em São José dos Pinhais, comemora 35 anos. **G1 PR**, Curitiba/PR, 19 set. 2012. Disponível em <g1.globo.com/pr/parana/noticia/2012/09/museu-atilio-rocco-em-sao-jose-dos-pinhais-comemora-35-anos.html>. Acesso em 15 abr. 2013.

MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO. **Livro de Registros de Acervo.** São José dos Pinhais/PR. Sem data.

MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO. **Ata de Reunião Interna.** 9 de julho de 2012.

MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO. **Zacarias Alves Pereira:** o marco da história artística são-joseense. São José dos Pinhais/PR, Exposição. 2014. Disponível em: <museu.sjp.pr.gov.br/zacarias-alves-pereira-o-marco-da-historia-artistica-sao-joseense-12-05-2014/>. Acesso em 24 jan. 2023.

MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO. **A História do Esporte:** São José dos Pinhais - 1929-2014. Exposição. 2015. Disponível em: <<http://museu.sjp.pr.gov.br/exposicao-a-contribuicao-historica-da-mulher-negra-e-sunguilar-contos->

[africanos/?view_mode=table&perpage=24&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail&fetch_only_meta=3036](#)>. Acesso em 26 jan. 2023.

MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO. **A Contribuição da Mulher Negra do Brasil**. Exposição. 2018.

MUSEU MUNICIPAL ATÍLIO ROCCO. **Identidade Negra: trajetórias afro-são-joseenses**. Exposição. 2019.

MUSEU PARANAENSE. **Negra Curitiba**. Exposição. 2015.

NANCY, Jean-Luc. **A Comunidade Inoperada**. Tradução: Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, André Marques do. Interculturalidade: apontamentos conceituais e alternativa para a educação bilíngue. **Revista Digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História** - UNILA, n. 3, p. 1-19, 2014. Disponível em <<https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/121/127>>. Acesso em 9 jan. 2023.

NORA, Pierre. Entre História e Memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Dennis de. **Racismo Estrutural: uma perspectiva histórico-crítica**. São Paulo: Editora Dandara, 2021.

ORIÁ, Ricardo. O Negro na Historiografia Didática: imagens, identidades e representações. **Textos de História**, v. 4, nº 2, p. 154-165, 1996.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké . Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (Eds.). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

PAULA JUNIOR, Nilson de. **Negros/as na High Society Midiática: uma análise da presença do Clube Literário e Recreativo 13 de Maio no colunismo social e notícias do *Diário dos Campos* e *Jornal da Manhã* (1970-1989)**. Dissertação (Mestrado em

Ciências Sociais Aplicadas), Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa/PR, 2020.

PIRES, Letícia Cristina. **Presença Negra em São José dos Pinhais**: percurso para ensinar e aprender história. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História). Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas. Curitiba, 2022.

PIRES, Letícia Cristina. **Presença Negra em São José dos Pinhais**: percurso para aprender e ensinar história. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História), Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2022.

PITZ, Gustavo. Que fim levou a Sociedade Protetora dos Operários? **Turistoria**, Curitiba, 29 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.turistoria.com.br/que-fim-levou-a-sociedade-protetora-dos-operarios>>. Acesso em 21 jan. 2023.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Tradução: Dora Rocha Flaksman. **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>. Acesso em 21 jul. 2022.

POULOT, Dominique. O Modelo Republicano de Museu e sua Tradição. Tradução: Soraia Maciel Mouis. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org.). **Inovações, Coleções, Museus**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PRATS, Llorenç. Concepto y gestión del patrimonio local. **Cuadernos de Antropologia Social**, Buenos Aires, n. 21, p. 17-35, 2005.

PRATS, Llorenç. La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias. PH. **Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**, n. 58, p 72-80, maio 2006

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Exposição no Memorial abre comemorações dos 200 anos da Independência do Brasil. **PMC**, Curitiba, 21 set. 2021. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/exposicao->

[no-memorial-abre-comemoracoes-dos-200-anos-da-independencia-do-brasil/60645](#)>. Acesso em 21 jan. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política.** Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Os Nomes da História: ensaio de poética do saber.** Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RELPH, Edward. **Place and Placelessness.** London: Pilon, 1976.

RESENDE, Ana Catarina Zema de; NASCIMENTO, Sandra Márcia. Lógicas do Sistema Mundo Moderno Colonial e violências contra os Povos Indígenas no Brasil. **Revista de Estudos em Relações Interétnicas.** v. 21, n. 2, maio/ago 2018, p. 90-111.

ROCA, Andrea. Acerca dos Processos de Indigenização dos Museus: uma análise comparativa. **Mana**, v. 21, n. 1, p. 123-155, 2015.

ROCA, Andrea. O Retorno dos Protagonistas: objetos, imagens, narrativas e experiências indígenas nos processos de indigenização dos museus na província da Colúmbia Britânica, Canadá. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). **Anais do 3º Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia.** São Paulo: MAC/USP, 2019. p.39-41.

ROMANOVSKI, Natalia. O Ponto Cego de Wilson Martins: Identidade paranaense e as transformações no espaço intelectual brasileiro. **Ciências Sociais Unisinos**, vol. 55, nº. 2, pp. 287-299, 2019.

ROSA, Aline Letícia Trindade; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. A Educação de Negros e Imigrantes Europeus no Paraná: o projeto educacional dos intelectuais na Primeira República. **XIV Colóquio Nacional & VII Colóquio Internacional do Museu Pedagógico / XII Seminário Nacional & II Internacional do HISTEDBR**, 25 a 28 de outubro de 2022, Vitória da Conquista. p. 181-185.

ROUANET, Sérgio Paulo. Universalismo Concreto e Diversidade Cultural. In: VIEIRA, Liszt (Org.). **Identidade e Globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 15-32.

RUOSO, Carolina. Curadoria de Exposições, uma Abordagem Museológica: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. In: ARAÚJO, Bruno Melo de; SEGANTINI, Verona Campos; MAGALDI, Monique; HEITOR, Gleyce Kelly Maciel. **Museologia e suas Interfaces Críticas**: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: Ed. UFPE, 2019. p. 25-50.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cultura Visual e Patrimônio. In: CARVALHO, Aline; MENEGHELLO, Cristina. **Dicionário Temático de Patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas: Editora da Unicamp, 2020. p. 117-122.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Contra a Dominação. In: **Jornal de Letras**, Lisboa, 16 a 27 ago. 2017. P. 27-28. Disponível em <http://alice.ces.uc.pt/en/index.php/homepage-posts/opinion-portuguese-against-domination-boaventura-de-sousa-santos/?lang=pt>. Acesso em 28 jul. 2019.

SANTOS, Brenda Maria Lucilia Oeiras dos; BRAGA, Geslline Giovana; PINHEIRO, Larissa Brum Leite Gusmão. Dos Traços aos Trajetos: a Curitiba negra entre os séculos XIX e XX. **Boletim Casa Romário Martins**, edição especial, v. 37, n. 149, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2019.

SANTOS, Gevanilda. **Relações Raciais e Desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O Poder da Cultura e a Cultura no Poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, José Antônio dos. História e Cultura Afro-Brasileira e Movimento Negro. **Momento**, v. 22, n. 2, p. 39-64, jul.-dez. 2013.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

SANTOS, Raiane C. Ramirez dos. Discursos Identitários na obra *História do Paraná* de Romário Martins. **XV Encontro Regional de História**, 100 Anos da Guerra do Contestado: historiografia, acervos e fontes. 26 a 29 de julho de 2019, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SANTOS, Wellington Oliveira dos. **Políticas Educacionais Antirracistas Brasil e Colômbia: estudo comparado**. Tese (Doutorado em Educação) - Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **Racismo Brasileiro: uma história da formação do país**. São Paulo: Todavia, 2022.

SCHINDEL, Estela. Inscribir el Pasado en el Presente: memoria y espacio urbano. **Política y Cultura**, primavera 2009, n. 31, p. 65-87.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. Recurso digital.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o Autoritarismo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Entrevista concedida ao Globo. In: GIANNINI, Alessandro. Ao assumir cocuradoria do Masp, Lilia Schwarcz anuncia projetos sobre infância e escravidão. **O Globo**, São Paulo, 26 ago. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/ao-assumir-cocuradoria-do-masp-lilia-schwarcz-anuncia-projetos-sobre-infancia-escravidao-17310694>>. Acesso em 21 jan. 2023.

SCOTT, Joan W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Falas de Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. p. 21-55.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A Virada Testemunhal e Decolonial do Saber Histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SEYFERTH, Giralda. Os Imigrantes e a Campanha de Nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. P. 199-228. P. 220. Disponível em <https://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/142.pdf>. Acesso em 27 jan 2021.

SILVA, Roberto Jardim da. **Joseph Anténor Firmin**: conflitos teóricos e políticos entre Haiti e França. Tese (Doutorado em Sociologia) - Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

SILVA JÚNIOR, Elton Luis da; FARIAS, Silviane de Carvalho. Relações Étnico-raciais e Ensino de história no Brasil: o negro no saber historiográfico e saber histórico escolar. **Nova Revista Amazônica**, volume VIII, nº 03, pp. 189-203, Dez. 2020.

SMITH, Laurajane. **Uses of Heritage**. New York: Routledge, 2006.

SOLDAN, Tabata Larissa. **Uma “escola de negros” em uma “cidade de brancos”**: experiências e sentidos escolares em uma escola estigmatizada da cidade de Rafaela, Santa Fé, Argentina. Tese (Doutorado em Sociologia) - Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TAMASO, Izabela. Os Patrimônios como Sistemas Patrimoniais e Culturais: notas etnográficas sobre o caso da cidade de Goiás. **Revista Antropológicas**, ano 19, 26(2), p. 156-185, 2015.

TAKATUZI, Tatiana. O GT Culturas Negras no Paraná: a construção de uma exposição no Museu Paranaense. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 120-136, dez. 2019. Disponível em:

<<https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/02/13-Relato-Tatiana.pdf>>. Acesso em 22 jan. 2023.

TEIXEIRA, Thiago. **Decolonizar Valores: ética e diferença**. Salvador: Devires, 2021.

TELES, Luciano Everton Costa. Um olhar sobre a historiografia africana e afro-brasileira. **Revista História Hoje**, v. 1, nº 1, p. 239-252, 2012.

TIQQUN. **Tudo deu Errado, Viva o Comunismo!** Tradução: Vinícius Honesko Nicastro. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

TKAC, Felipe Augusto. Contestação do Começo Incontestável: identidade e patrimônio no Memorial de Curitiba. In: DOARTE, Luciano Chinda (Org.). **O Patrimônio Cultural entre as Teorias e as Práticas: reflexões de teoria e prática patrimonial**. Curitiba: Instituto Memória Editora, 2019. p. 99-109.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Museologia Social: apontamentos históricos e conceituais. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 8, p. 21-44, 2016.

TOMAZ, Carlos. Psicobiologia da Memória. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 4 (n. 1/2), p. 49-59, 1993.

TRAJANO FILHO, Wilson. Patrimonialização dos Artefatos Culturais e a Redução dos Sentidos. In: SANSONE, Livio (Org.). **Memórias da África: patrimônios, museus e políticas de identidade**. Salvador: ABA Publicações, 2012. p. 11-40.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

UNIVERSIDADE DE ÉVORA. **Estudos Críticos de Patrimônio**. Ementa - unidades extracurriculares. S.d. Disponível em: <<https://www.uevora.pt/estudar/estudantes-ue/unidades-extracurriculares?curso=2476&uc=HIS12105L>>. Acesso em 20 jan. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. **Linha de Pesquisa em Teoria, História, Patrimônio e Crítica**. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. S.d. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/prograu/teoria-historia-patrimonio-e-critica/>>. Acesso em 20 jan. 2023.

VANALI, Ana Crhistina. 1º Centenário da Exposição Regional de São José dos Pinhais (1916-2016). **REVISTA NEP** (Núcleo de Estudos Paranaenses) Curitiba, v.2, n.2, p. 618-670, maio 2016.

VINYES, Ricard. A Memória como uma Política Pública. **Cadernos do NUPPOME**, ano 2, número especial, junho de 2020. P. 4-17.

VELO, Katia. Exposição “A Contribuição Histórica da Mulher Negra no Brasil” está aberta ao público no Museu Municipal. **Katia Velo**, São José dos Pinhais, 21 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.katiavelo.com.br/exposicao-a-contribuicao-historica-da-mulher-negra-no-brasil-esta-aberta-ao-publico-no-museu-municipal/>>.

Acesso em 26 jan. 2023.

WALLERSTEIN, Immanuel Maurice. **Análisis de Sistemas-Mundo: una introducción**. México: Siglo XXI editors, 2006.

WARNIER, Jean-Pierre. **A Mundialização da Cultura**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2000.

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, Transculturalidade, Interculturalidade. **Revista Construção Psicopedagógica**, v. 26, n. 27, pp. 21-36, 2018.

6.1. FONTES ORAIS

BRITTO, Márcio Marchesini de. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 4 de fevereiro de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

CARMO, Vitor Magliocco do. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 7 de maio de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

CARMO, Vitor Magliocco do. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte para o projeto de memória institucional do Museu Municipal Atílio Rocco. Curitiba, 22 nov. 2022. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

CESAR, Juarez da Costa. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 24 de maio de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

CÔRTEZ, Katia. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 5 de fevereiro de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

CRUZ, Damiana Pereira da. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto de memória institucional do Museu Municipal Atílio Rocco. 12 de julho de 2022. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

DELAGE, Elza Maria Moro Zetola. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 9 de março de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FERRAZ CESAR. Marcelo. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 11 de março de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIALLA, Zelinda Helena Stonoga. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 25 de fevereiro de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIALLA, Zelinda Helena Stonoga. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto de memória institucional do Museu Municipal Atílio Rocco. 18 de julho de 2022. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

FIALLA, Zelinda Helena Stonoga. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte para o projeto de memória institucional do Museu Municipal Atílio Rocco. São José dos Pinhais, 5 ago. 2022. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

MAROCHI, Maria Angélica. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 24 de fevereiro de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

PALACIOS, Ariel. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 28 de fevereiro de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

POLI, Margareth. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 9 de março de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

POULOT, Dominique. O Modelo Republicano de Museu e sua Tradição. In: BORGES, Maria Eliza Linhares. **Inovações, Coleções, Museus**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. P. 13-24.

PREFEITURA DE SÃO JOSÉ DOS PINHAIS. **Decreto N. 223, de 16 de agosto de 2010**. Regulamento do Museu Municipal Atílio Rocco. São José dos Pinhais/PR, 2010.

SANTOS, Cleonice Souza. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, Nathália Selau e Vinícius Velozo para o projeto Mestre Kunta Kintê: um patrimônio da humanidade. São José dos Pinhais, 18 out. 2022. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

SETIM, Neide Maria Ferraz. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, para o projeto Ernani Zetola 100 Anos. 11 de março de 2021. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.

ZETOLA, Ernani. Entrevista concedida a Margareth Poli, para um dos vídeos de comemoração de seus 80 anos. 2001. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco.