

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação Em Artes Visuais



Dissertação

DANILSON OLIVEIRA DE VASCONCELOS

Memória negra e representação africana em Porto Alegre: mediações culturais possíveis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Larissa Patron Chaves

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

V331m Vasconcelos, Danilson Oliveira de

Memória negra e representação africana em Porto Alegre : mediações culturais possíveis / Danilson Oliveira de Vasconcelos ; Larissa Patron Chaves, orientadora. — Pelotas, 2023.

147 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Memória negra. 2. Invisibilidade histórica. 3. Estudo de imagem. 4. Educação antirracista. I. Chaves, Larissa Patron, orient. II. Título.

CDD : 305.896

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Danilson Oliveira de Vasconcelos

Memória negra e representação africana em Porto Alegre: mediações culturais possíveis

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa:

Banca examinadora:

Prof. Dr.^a Larissa Patron Chaves (Orientadora)

Doutor em pela Universidade

Prof. Dr.

Doutor em pela Universidade

Prof. Dr.

Doutor em pela Universidade

Agradecimentos

Este trabalho não existiria sem o apoio, por vezes incondicional, de muitas pessoas envolvidas. Dirijo aqui os meus agradecimentos:

A Deus que pela minha fé cristã se tornou uma força impulsiva sobre os momentos difíceis e obscuros que tentaram me abater. Sua graça, na luta, foi essencial pela busca desta vitória.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas que por meio da equipe de professores, de professoras, direta e indiretamente me ajudaram durante o percurso nestes anos em minha formação, bem como ao técnico administrativo Alexandre Freitas Cardoso, pela disponibilidade e dedicação no acompanhamento de minhas dúvidas.

À professora Dra. Larissa Patron Chaves, minha orientadora, pela orientação e incentivo com os desdobramentos deste esforço, minha admiração e meu muito obrigado por todos os seus apontamentos durante as dúvidas também nas questões sobre a imagem, patrimônio e arte educação. O meu muito obrigado!

Ao professor Dr. Felipe Merker Castellani por nossas longas conversas que me ensinaram sobre racialidade, territorialidade e questões sobre as religiões afro-brasileiras além das sugestões em minha pesquisa. O meu muito obrigado!

À professora Dra. Carmen Lúcia Capra por todas os comentários e sugestões para o enriquecimento de minha pesquisa. O meu muito obrigado!

À Universidade Federal de Pelotas que através de seu programa, me permitiu a construção do diálogo com outros pesquisadores e pesquisadoras durante a formulação de minha dissertação que certamente contribuirá para outros no campo epistêmico. Agradeço também por esta instituição me permitir recuperar um sonho interrompido em Portugal quando tentei uma formação como mestre há alguns anos.

À minha querida esposa Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos companheira na partilha em todos os desafios na vida e na arte educação desde a faculdade, obrigado por me ensinar a ter resiliência e criticidade.

À minha querida filha Ana Beatriz de Brito Pedrosa Vasconcelos que durante as madrugadas me aparecia como um incentivo persistente aos meus objetivos. Gratidão e orgulho por ser teu pai.

Aos meus pais Maria do Socorro Oliveira de Vasconcelos, minha nêga e Danilo Vasconcelos (*In memoriam*) onde quer que esteja, obrigado por terem me dado educação e carinho.

Aos queridos Leandro Machado e Pedro Rubens Nei Ferreira Vargas por nossas conversas sobre suas contribuições como negros na concretização do projeto do Museu de Percurso do Negro.

A todos (as) militantes, professores/pesquisadores, professoras/pesquisadoras, griôs, mães de santo e artistas como Pelópidas Thebano (*In memoriam*) que contribuíram na construção do projeto do Museu de Percurso do Negro, o tornando um exemplo de patrimônio cultural, artístico e histórico. Muito obrigado!

Aos colegas mestrandos e mestrandas que compartilharam os temores e anseios em comum na forma como um incentivo a continuarmos no caminho até o final desta jornada.

A todos os negros e negras que viveram e trabalharam acreditando em construir a memória de uma sociedade melhor para sua afrodescendência.

Encontrei minhas origens

Encontrei minhas origens
em velhos arquivos
..... livros
encontrei
em malditos objetos
troncos e grilhetas
encontrei minhas origens
no leste
no mar em imundos tumbeiros
encontrei
em doces palavras
..... cantos
em furiosos tambores
..... ritos
encontrei minhas origens
na cor de minha pele
nos lanhos de minha alma
em mim
em minha gente escura
em meus heróis altivos
encontrei
encontrei-as enfim
me encontrei

Oliveira da Silveira

Resumo

VASCONCELOS, Danilson Oliveira de. **Memória negra e representação africana em Porto Alegre:** mediações culturais possíveis. Orientadora: Larissa Patron Chaves. 2023 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) –Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

A presente dissertação busca investigar as quatro obras do Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre (*Tambor* em 2010, a *Pegada Africana* em 2011, o *Bará do Mercado* em 2013 e o *Painel Afrobrasileiro* em 2014) consideradas demarcadoras da presença negra na história da capital sul-rio-grandense, a partir da reflexão sobre uma questão: *como estas obras se articulam como arte pública sugerindo mediações culturais que contribuam para a memória negra no estudo de imagem, na representação africana, e para uma educação antirracista?* Esta dissertação parte da análise do impacto da arte pública como forma de possível reversão no processo de invisibilidade histórica sofrida pela comunidade negra dentro de Porto Alegre. Para tal finalidade, contamos com a leitura de alguns autores como Assmann, (2011); e Candau, (2016) para debater sobre a importância memorial na sobrevivência da identidade do indivíduo e do coletivo, Fernandes (2008) na questão da introdução do negro dentro da sociedade após a escravidão e de Rosa (2019) ao tratar da história social do racismo em Porto Alegre. Complementamos o levantamento de dados informativos por meio de entrevistas semiestruturadas dirigidas a algumas personalidades negras para fins de análise sobre as atuais repercussões das obras do Museu de Percurso do Negro como instrumentos de combate à invisibilidade da memória negra e de como esta estética africanizada influencia escolas com uma educação antirracista, menos colonizada e uma história da arte menos eurocêntrica.

Palavras chave: Memória negra, invisibilidade histórica, estudo de imagem, educação antirracista

Abstract

VASCONCELOS, Danilson Oliveira de. **Black memory and African representation in Porto Alegre:** possible cultural mediations. Advisor: Larissa Patron Chaves. 2023 143 f. Dissertation (Master in Visual Arts) – Federal University of Pelotas, Pelotas, 2023.

The present dissertation seeks to investigate the four works of the Museu de Percurso do Negro in Porto Alegre (Drum in 2010, the African Footprint in 2011, the Bará do Mercado in 2013 and the AfroBrazilian Panel in 2014) considered demarcators of the black presence in the history of the capital south-rio-grandense, from reflection on a question: how are these works articulated as public art, suggesting cultural mediations that contribute to black memory in the study of image, in African representation, and for an anti-racist education? This dissertation starts from the analysis of the impact of public art as a possible way of reversing the process of historical invisibility suffered by the black community in Porto Alegre. For this purpose, we rely on the reading of some authors such as Assmann, (2011); and Candau, (2016) to discuss the memorial importance in the survival of the identity of the individual and the collective, Fernandes (2008) on the issue of the introduction of black people into society after slavery and Rosa (2019) when dealing with the social history of racism in Porto Alegre. We complemented the survey of informative data through semi-structured interviews directed at some black personalities for the purpose of analyzing the current repercussions of the works of the Museu de Percurso do Negro as instruments to combat the invisibility of black memory and how this Africanized aesthetic influences schools with an anti-racist, less colonized education and a less Eurocentric art history.

Keywords: Black memory, historical invisibility, image study, anti-racist education.

Lista de figuras

Figura 1:	A obra Enchente instalada sobre o viaduto Jânio Quadros	18
Figura 2:	A proposta visual da obra de Eduardo Srur.....	19
Figura 3:	Registro da batalha do Cerro de Porongos.....	23
Figura 4:	Foto antiga da entrada do Parque da Independência	43
Figura 5:	Chico da Matilde em alegoria à libertação dos negros.....	46
Figura 6:	Chico da Matilde com membros abolicionistas do Ceará.....	49
Figura 7:	Estátua de <i>Chico da Matilde</i>	51
Figura 8:	Estátua. <i>Mulher-rendeira</i> , 1966	53
Figura 9:	Professor José Viana da Silva Neto após o resgate.....	54
Figura 10:	A deusa Ceres e a cornucópia na fachada do Mercado Público	61
Figura 11:	Mercúrio, Ceres e Minerva na fachada do Paço Municipal.....	64
Figura 12:	Esculturas de Alfred Adlof na Delegacia Fiscal do Tesouro.....	65
Figura 13:	Alegoria à navegação na entrada do atual Banco Safra.....	66
Figura 14:	Estátuas de marujo da antiga alfândega de Porto Alegre	68
Figura 15:	Escultura do Éfebo de <i>Crítios</i>	68
Figura 16:	Negra com tabuleiro	70
Figura 17:	Foto de Zélio de Moraes em frente ao Ponto riscado.....	76
Figura 18:	Portal da memória e Monumento a Iemanjá.....	79
Figura 19:	Obra <i>Oxóssi</i>	79
Figura 20:	Foto de <i>Osuanlele Okizi Erupê</i> , o príncipe negro.....	80
Figura 21:	Marco <i>Tambor</i>	81
Figura 22:	Marco <i>Pegada africana</i>	86
Figura 23:	<i>Calçada Portuguesa no Roccio</i>	88
Figura 24:	<i>Calçada da Praça São Sebastião</i>	88

Figura 25:	<i>Calçada de Copacabana</i>	88
Figura 26:	<i>Calçada da Praça dos Girassóis</i>	88
Figura 27:	Adeptos de matriz afro-religiosa diante do Mosaico do Bará	89
Figura 28:	Marco <i>Painel afro-brasileiro</i>	93
Figura 29:	Detalhe da coluna de Trajano	95
Figura 30:	Narrativas do Tambor.....	97
Figura 31:	Ônibus utilizado no Percurso dos Territórios Negros	108
Figura 32:	Imagem do jogo de tabuleiro.....	110
Figura 33:	Pintura de Pelópidas Thebano.....	112
Figura 34:	Obra. <i>Livro</i>	113
Figura 35:	Obra de Carlos Alberto de Oliveira, o Carlão	114
Figura 36:	Obras <i>Oxumaré</i> e <i>Ossaim</i>	117
Figura 37:	Obra de Paulo Só.....	118
Figura 38:	Obra de Mitti Mendonça ..	120
Figura 39:	Foto de um <i>tour</i> guiado em Areal da Baronesa.....	123

Sumário

Introdução.....	15
Capítulo 1 Memória e recordação.....	39
1.1. Percorrendo experiências de memória e o ser negro no espaço urbano: considerações iniciais.....	39
1.2. As imagens da cidade e a presença/ausência da representação do negro: do Nordeste ao extremo sul do país.....	41
1.2.1. Os cruzamentos entre Experiência Estética e Memória: sobre percepção e atenção.....	52
Capítulo 2 A mitologia no espaço público: símbolos presentes no cotidiano.....	57
2.1 Mitologia e história dos monumentos: elementos culturais e diáspora.....	57
2.1.1 A influência do positivismo no entorno do Mercado Público de Porto Alegre.....	62
2.1.2 A cosmologia introduzida pela Diáspora Africana	69
2.1.2.1 A ligação da ancestralidade com os símbolos: o caso dos Monumentos Públicos	75
2.2. A origem do Mito do Bará do Mercado	80
2.3. Os quatro monumentos do percurso: histórico e representação.....	81
Capítulo 3 A educação e a negritude: a experiência da Arte Pública como transformação.....	103
3.1 A temática História e Cultura Afro-Brasileira e Africana na Educação pela Lei 10639/03.....	103
3.2 Percursos das escolas ao Museu de Percurso do Negro: projetos ligados às políticas públicas.....	106
3.3 A Educação Antirracista: uma nova perspectiva para projetos na escola?.....	109
3.3.1 A mediação da arte na educação por meio da experiência estética	110
3.3.1.1 A leitura de imagem no Ensino de artes visuais.....	124

Considerações finais	127
Conclusões	129
Referências Bibliográficas.....	133
Anexos: Questionário para entrevistas.....	142

Introdução

O tema em questão surgiu, primeiramente como uma curiosidade em conhecer referências negras dentro da história da arte gaúcha, paralelamente as demais referências culturais destacadas na construção histórica do Estado¹. O tema então parte na direção aos ‘porquês’ quando estes começam a surgir junto a constatação da inexistência dos exemplos afrodescendentes. Talvez pelo fato de ser negro e cearense, artista, professor e investigador, condições em mim aglutinadas e que me despertam reflexão, junto a minha identidade que partilha o espaço-tempo contextualizando sua história, sua memória, e suas experiências, por vezes percebo experiências que envolvem questões de um racismo quase velado.

O trâmite da investigação e de seu percurso epistemológico me fizeram percorrer em uma empreitada, às vezes, ilógicas, pois me deparava em incertezas de haver registros documentais e relatos mnemônicos que atestassem indícios de uma africanidade na arte porto-alegrense. As minhas impressões como pesquisador que vinha de fora do contexto sulista era de haver um grande meandro histórico que me impedia de adentrar em alguma conclusão sobre o negro na cultura porto-alegrense. Descobriria mais tarde sobre as ocultações das marcas de uma negritude que não deveriam ser vistas ou ouvidas como parte da história pertencente ao Rio Grande do Sul, e assim como acontece à Lisboa ou a outro local do mundo que tivera crescimento econômico com a *diáspora africana*², estas ocultações terminavam por revelar semelhantes mecanismos sistemáticos de invisibilidade. E

¹ Apesar do Rio Grande do Sul ser habitado por povos indígenas *Kaingang*, *Guarani*, *Charrua* e *Xokleng* (Originários), e de possuir afro-brasileiros descendentes dos antigos africanos presentes desde o século XVIII, a cultura gaúcha enaltece sua “diversidade” a partir das contribuições dos imigrantes europeus, referências mais que comum, confirmadas nos livros didáticos escolares e até nas comemorações e efemérides do estado como a *Festa Nacional da Uva* (Origem italiana em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Festa_da_Uva>) e a *Oktoberfest* (Origem alemã em: < <https://www.oktoberfestsantacruz.com.br/index.php/a-festa/>>) que terminam servindo a campanha de apagamento racial de outras etnias que também contribuíram para a formação do povo gaúcho.

² Diáspora é a dispersão de um povo que pode ser forçada ou não. No caso dos africanos, a dispersão ocorreu durante o período do tráfico transatlântico de escravos entre os séculos XV e XIX. SANTOS In: MACEDO, JR. (2008, p.182)

o tema finalmente nasceu por meio das dúvidas, por ter lido, visto e entendido a necessidade de aprofundamento do conhecimento de imagens que pudessem trazer a história dos negros na Arte, não como forma de protesto, mas como um registro para o que foi apagado, e que precisa de espelhamento para o futuro. Assim, terminei por me deparar com as obras públicas do *Museu de Percurso do Negro de Porto Alegre*, RS, como demarcações estratégicas para os locais que foram, em outrora, vivenciados pelo povo de etnia negra na capital, as quais espero que respondam como mediadoras da memória histórica dos negros e negras.

O meu interesse está em aprofundar interpretações sobre a Arte Pública que envolve a história dos negros no Rio Grande do Sul, as quais serão explicitadas na justificativa da minha pesquisa intitulada: *Memória negra e representação africana em Porto Alegre: mediações culturais possíveis*.

Interpretando as inquietações que naturalmente surgem durante o processo da investigação, percebi algumas pesquisas sobre o Museu de Percurso do negro: *O grande tambor (ou da força ao tambor): o Museu de Percurso como resgate histórico da presença do negro na formação da cidade de Porto Alegre*, Soares (2017), e *O Museu de Percurso do Negro de Porto Alegre - RS: interrompendo invisibilidades, reinscrevendo experiências negras na cidade*, Rosa (2019). O que revela algumas inferências iniciais sobre o interesse por esse museu como pauta de discussão. Neste sentido, a presente pesquisa buscará desenvolver, de acordo com questionamentos a partir da Arte Pública, a verificação de uma estética que manifesta a presença do negro e que seja dialogada com a educação na capital do Rio Grande do Sul, em possíveis mediações culturais por meio do *Museu de Percurso do Negro de Porto Alegre*.

Por consequência, como problema de minha pesquisa, ressalto: *como as obras de arte pública do Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre podem promover a mediação cultural da memória negra e de um Ensino da Arte antirracista?* Devendo verificar possíveis reversões no processo de invisibilidade da comunidade negra de Porto Alegre após mais de uma década da implantação da obra *Tambor* em 2010.

Para o início de uma discussão é necessário sabermos primeiro o que venha a ser Arte Pública? Elas se relacionam, em um sentido mais literal, às obras pertencentes aos museus e acervos ou às estatuárias que representam algumas das personalidades históricas que conhecemos e que ficam situadas em ruas e praças públicas? Quais seriam as características mais relevantes para considerarmos obras de arte como arte pública? É muito natural que dúvidas como estas, ainda permeiam reflexões sobre este assunto. Na obra *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*, sob a organização de José Francisco Alves, várias discussões trazem à tona, algumas experiências com a arte pública em diferentes aspectos. O organizador da obra, já supracitado, começa fazendo uma observação sobre a dicotomia de ideias contrárias que na junção dos termos: arte [elitizada] e pública [democrática] (SENIE, 1992, p.3 in ALVES, 2014, p.5) teria dado espaço para polêmicas sobre esta união quando não seria possível à época. Categorização à parte, Alves (p.5), termina dando uma definição esclarecedora para este gênero de arte, nos dizendo que: Numa simples constatação sobre todo o rol de obras de arte e objetos os quais são “classificados” ou nomeados como pertencentes à Arte Pública, estabelecem-se duas características que determinam a inclusão de tais obras de arte como integrantes desse campo:

- a **localização** das obras de arte em **espaços de circulação de público**, e
- a conversão **forçada** desse **público** em **público de arte**.

Desta maneira, as obras de arte do *Museu de Percurso do Negro de Porto Alegre (MPNPA)*, estão enquadradas na definição Arte Pública, já que se incluem dentro das características citadas acima. E com base nessas primeiras exposições posso indicar que emergem outros questionamentos para a discussão sobre as obras de arte pública desse museu que formam uma exposição permanente ao ar livre. Levando em conta que estas obras se encontram em espaços de circulação de público e que a estética disposta não está só para o deleite da fruição visual que na BNCC³

³Segundo o Parâmetro Curricular Nacional de Arte (1997, p.41): “A fruição refere-se à apreciação significativa de

está relacionada como uma das seis dimensões da aprendizagem e refere-se ao deleite, ao prazer, ao estranhamento e à abertura para se sensibilizar durante a participação em práticas artísticas e culturais. Essa dimensão implica disponibilidade dos sujeitos para a relação continuada com produções artísticas e culturais oriundas das mais diversas épocas, lugares e grupos sociais (BNCC, 2019, p.195). Partindo desta linha de raciocínio trago as indagações sobre o potencial crítico e político da Arte que pode ocorrer muitas vezes para a conscientização dos cidadãos em relação à convivência social com o meio urbano. A exemplo da parceria formada entre um órgão público como a Prefeitura Regional do Butantã e o artista Eduardo Srur que fizeram nascer a obra “*Enchente*” que faz parte de uma série de obras públicas permanentes.



Imagem1: A obra *Enchente* instalada sobre o viaduto Jânio Quadros.
Fonte: <<https://laart.art.br/blog/arte-publica/solution-e-eduardo-srur.jpg>>. Acesso em: 08 mai 2022

Instalada em 2019 sobre o viaduto Jânio Quadros, na Avenida Oscar Americano, região do Morumbi, a obra *Enchente* expõe uma aglomeração de carrinhos de plástico inserida em uma estrutura de concreto, pintada por Tchê Ruggi (Artista da cena Street Art).



Imagem 2: A proposta visual da obra e o artista Eduardo Srur.
Fonte: <http://www.revistause.com.br/wp-content/uploads/2019/05/creditos-fisheye-image-solution-e-eduardo-srur.jpg> Acesso em: 08 ago 2022.

Este trabalho de Eduardo, traz uma reflexão sobre a problemática das enchentes que assolam o cenário paulista e sobre a responsabilidade coletiva na ocupação do espaço urbano. Segundo a matéria exposta em uma revista online⁴, o artista diz que: “A cidade é carente de ações cidadãs no espaço público e esta postura irá educar o olhar das pessoas. A sociedade precisa entender que arte pública vai muito além dos monumentos e grafite”. A última frase crítica do artista sobre o entendimento delimitado do público no que diz respeito a arte pública termina pesando sobre a própria parceria com o grafiteiro Tchê Ruggi, pois o grafite, assim como as intervenções de Eduardo produzidas na *Attack Intervenções Urbanas*⁵, empresa criada por ele, nasceram da mesma necessidade em propor um novo olhar sobre o produção artística das ruas que existem paralelamente ao sistema institucionalizado da arte. Desta maneira, caminham juntos para um mesmo objetivo: nos dizer sobre a nossa experiência estética e sobre como interagimos junto ao cenário urbano em que habitamos. Certamente também existem outras questões envolvidas com a arte

⁴ Informações retiradas da Revista Use. Disponível em <<http://www.revistause.com.br/enchente-de-eduardo-srur-invade-sao-paulo/>> Acesso em: 04 abr 2022.

⁵ Mais informações disponíveis em <<https://www.attack.art.br/>> Acesso em: 19 fev 2023.

pública além daquelas relacionadas ao contexto territorial. Os acontecimentos globais e locais da humanidade, por exemplo, podem nos ajudar a perceber a necessidade de uma revisão crítica e emergencial de nossa representação histórica.

A morte de **George Floyd**, por asfixia em 25 de maio de 2020 provocada pelo policial norte-americano Derek Chauvin quando ajoelhou-se sobre o seu pescoço enquanto estava algemado de braços no chão⁶ e a morte de **João Alberto Silveira Freitas** por asfixia mecânica após espancamento, no dia 19 de novembro de 2020 (Véspera do Dia da Consciência Negra), por dois seguranças (Giovani Gaspar da Silva, um PM e Magno Braz Borges)⁷ em uma unidade da Rede Carrefour de Porto Alegre, geraram protestos contra o racismo estrutural o qual suas concepções se encontram arraigadas dentro da sociedade.

No caso de George Floyd, mesmo com a acusação e condenação do ex-agente da polícia à prisão por três crimes, uma onda global de protestos foi desencadeada contra o racismo e a violência policial que incluíram ataques a monumentos relacionados à escravidão e ao colonialismo como as estátuas do navegador genovês Cristovão Colombo⁸ que foram derrubadas nos Estados Unidos e na Colômbia. No Reino Unido uma estátua do traficante de negros escravizados, o britânico Edward Colston e na Bélgica monumentos do rei belga, Leopoldo II foram ao chão. No Brasil, os ícones históricos também são marcantes, pois as manifestações internacionais trouxeram a necessidade de revisão de personalidades que representam a nossa história enquanto nação. Dentre muitas destas personalidades nacionais que receberam a imortalidade em forma de um monumento está a escultura equestre instalada em 1941 na Praça Princesa Isabel, no bairro Campos Elíseos, em São Paulo. A estatuária foi uma homenagem a Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias e foi concebida após um concurso de maquetes, cujo vencedor, Vítor Brecheret, criaria mais tarde o famoso Monumento às Bandeiras (1953), ícone famoso da cidade de São Paulo.

Um artigo publicado em 2020 sob o título: *A memória controversa de Duque de*

⁶ Maiores informações em: < <https://www.azmirror.com/blog/testimony-in-chauvin-murder-trial-continues-on-excessive-force-drugs-found-in-floyds-car/> > Acesso em 18 ago. 2022.

⁷ Informações retiradas em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/11/17/caso-joao-alberto-juri-reus-assassinato-homem-negro-carrefour-porto-alegre.ghtml>> Acesso em 17 abr. 2023.

⁸ Informações históricas colhidas na página do Jornal da BBC News/Brasil Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53472767> > Acesso em 10 abr 2022.

*Caxias sugere a remoção do seu monumento*⁹, demonstra que a figura do ilustre coronel e patrono do exército, cujo o heroísmo que o destaca na liderança das forças imperiais na Guerra do Paraguai (1865-70), seja o mesmo que recebeu o título de “pacificador” na contenção das revoltas populares na monarquia de Pedro II.

Reverendo os acontecimentos históricos de forma mais analítica, as condutas de Luís Alves como militar tornam sua figura emblemática mais propriamente como um genocida a serviço dos interesses da corte imperial brasileira que em um pacificador. Seguindo pelos relatos no artigo¹⁰, sobre a Revolta da Balaiada (1838-40) quando o coronel foi enviado para neutralizar o conflito, cumpre a missão deixando mais de 10.000 mortos (muitos deles camponeses, escravizados e pobres). A Balaiada surgiu como uma luta popular, gerada por insatisfações da província maranhense contra os desmandos políticos dos grandes latifundiários da região. Teve como principais líderes o fabricante de balaios Manuel Francisco dos Anjos Ferreira (O Balaio), o vaqueiro Raimundo Gomes Vieira (O Cara Preta) e o quilombola Cosme Bento das Chagas (O Líder Negro) que contava com 3 mil negros sob o seu comando, portanto, os três representavam classes mais populares que eram desfavorecidas perante as classes mais poderosas.

Em um dos conflitos de combate, Manuel dos Anjos é morto e Cosme Bento assume a liderança. No ano de 1840, o coronel Luís Alves de Lima e Silva assume o comando das tropas do Maranhão, Piauí e Ceará, somando 8 mil homens bem armados ao seu lado com experiência militar, derrota Raimundo Gomes em um cerco o que culmina em sua rendição. No mesmo ano o Imperador Dom Pedro II resolve anistiar a todos os rebeldes que se entregassem, o que causa uma desarticulação da tropa que se rebelou, restando ao coronel derrotar somente os poucos que puderam resistir em conflitos armados (1841), sendo finalmente Cosme Bento, o quilombola, capturado e enforcado. Após as vitórias sobre o Maranhão e o Piauí, o coronel recebe o título de Barão de Caxias, por ter “pacificado” as revoltas populares. Isso sem falar dos possíveis indícios do envolvimento do coronel Luís Alves juntamente com David

⁹ Referências históricas retiradas em: < <https://medium.com/@larissasilvast/a-mem%C3%B3ria-controversa-de-duque-de-caxias-sugere-a-remo%C3%A7%C3%A3o-do-seu-monumento-2fc58dc967c5>> Acesso em: 05 de abr. de 2022.

¹⁰ Informações retiradas do blog da Professora de História Juliana Bezerra em Toda a matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/balaiada/>> Acesso em 11 abr. 2022.

Canabarro em um dos episódios mais polêmicos da Guerra dos Farrapos que foi o “Massacre dos Porongos”, que vem se resumir ao ataque aos lanceiros e infantes negros que teriam a liberdade após a guerra e que até hoje divide as opiniões entre os historiadores.

Na reflexão como investigador me pergunto: qual seria o papel da arte pública quando serve a representação de uma personalidade como Duque de Caxias quando os interesses que envolvem a sua memória dividem a sua retratação como identidade nacional? Mesmo que a memória histórica de uma personalidade tenha se destacado como parte da identidade da nação que ela representa, não se deveria lançar o olhar primeiramente sobre as fontes que produziram esta memória, partindo dos contextos envolvidos na época? Já que a memória que transita por épocas pode ser modificada quando a identidade representada por ela, pede uma reformulação. Como nos deixa claro Assmann (2011) quando esta diz que a:

Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos; e isso reflete em uma reformulação dos livros de história, na derrubada de monumentos, na renomeação de prédios públicos e praças. (ASSMANN, 2011, p.70)

Se colocarmos esse questionamento a parte no possível envolvimento do general dos farroupilhas David Canabarro no “Massacre dos Porongos”, ocorrido na madrugada de 14 de novembro de 1844, aos lanceiros e infantes negros, é possível compreender a contradição nas opiniões dos historiadores sobre as lacunas na reorganização da memória local, pois é uma questão conflitante, que envolve a honra da própria Revolução Farroupilha e de sua defesa pela liberdade. Mas liberdade para quem? Segundo o professor José Euzébio Assumpção da Unisinos que ministrou uma conferência intitulada *Rompendo o silêncio: O negro na história e historiografia do Rio Grande do Sul*, em uma entrevista de 2016 à *Revista IHU online*, relatou sua opinião sobre o evento dos Porongos dizendo que:

[...]“A **infantaria** dos farrapos era basicamente **feita de negros**”, afirmou. Indígenas e negros eram “**bucha de canhão**” nessa guerra, disse Jorge. Os negros que lutavam ao lado dos farrapos eram escravos do **Império** que haviam sido capturados pelos rebeldes, e houve um acordo entre as partes: “**lutem por nós e vamos libertá-los**” era o trato oferecido pelos líderes farroupilhas aos negros. (Trecho da entrevista registrada pela revista

O fato é que o negro nesta guerra saía perdendo, pois independente de que lado estivesse, pousaria o controle pela submissão de seu corpo, quer fosse pelos imperialistas, ou pelos ditos farroupilhas, enfim, eram negros escravizados para ambos! E ainda hoje, nos festejos de setembro se evita tocar no assunto do massacre, havendo uma espécie de amnésia em demasia pelo consenso à sonegação de um maior esclarecimento histórico deste caso, contribuindo para o apagamento das ações de bravura e estratégia dos negros em campo na Guerra dos Farrapos.



Imagem 3: Registro da batalha do Cerro de Porongos, em 14 de novembro de 1844, em Bagé, na atual área de Pinheiro Machado. Fonte: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2017/07/180-anos-do-combate-de-porongos-9849958.html>> Acesso em: 17 ago. 2022

Por outro viés, algumas vezes os atos de silenciamento que foram praticados dentro de uma historiografia manipulada de forma hegemônica, caem por terra deixando vir à tona, ainda que tardia, a restituição de uma memória por outros meios em documentar as passagens históricas como o fato ocorrido no *Cerro de Porongos* em Bagé, no ano de 1844, acontecimento no qual a historiografia moderna intitula “Traição dos Porongos”. Há uma homenagem datada em 2004 pela bravura dos lanceiros negros como reconhecimento pela defesa destes ao território sul-rio-

grandense. E se a pretensão do monumento foi de reescrever a memória local pela ressalva aos negros que também lutaram na formação da identidade coletiva da região sul, se verifica a possibilidade de reformular possíveis fontes de registro, que conduzem ao esquecimento memorial, pois a memória transita por épocas devendo ser modificada quando a identidade representada por ela, pede uma reformulação. Como nos diz Assmann (2011):

Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos; e isso reflete em uma reformulação dos livros de história, na derrubada de monumentos, na renomeação de prédios públicos e praças. (ASSMANN, 2011, p.70)

Desta maneira, se deve verificar sempre a confiabilidade sobre do que se fala em uma memória, a partir da consideração de quem a está produzindo. Desta forma, a mesma memória pode ser vista de forma crítica por outros olhares, que podem refutar o fato ocorrido e exigir um reposicionamento enquanto registro memorial na história.

Muitos casos na história do Brasil poderiam ser enquadrados neste reposicionamento por meio de personalidades **como os** jesuítas, **os** bandeirantes, **os** militares e até personalidades da monarquia. A Princesa Isabel, por exemplo, cuja a assinatura na *Lei Áurea*¹¹ de 1888, veio por uma decisão piedosa para abolir a escravidão no Brasil ou o fato é que houveram razões políticas para levar a monarca à extinguir a condição escravocrata do país? Sabemos que fomos a última nação no Ocidente a sair deste regime em relação a outros países como os Estados Unidos da América (1865) e a Inglaterra (1833) a maior potência capitalista do mundo na época, pois mesmo um acontecimento que ameaçava o sistema escravista, como a Insurreição vitoriosa dos negros escravizados da ilha de São Domingos (Revolução Haitiana)¹² entre (1791- 1804) contra o domínio colonial dos franceses, não fizeram nosso país refletir por uma abolição da escravidão, ao contrário, o Brasil preferiu mergulhar em um longo processo de negociação política com a classe senhorial por

¹¹ Informações retiradas em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM3353.htm> Acesso em 11 abr. 2022

¹² Maiores informações em: <<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/771-Texto%20do%20artigo-2851-1-10-20151008.pdf>> Acesso em 20 fev. 2023

meio de leis razoáveis, na tentativa de conter movimentos abolicionistas como aqueles articulados por Luís Gama, José do Patrocínio e André Rebouças, homens negros instruídos pelo estudo e com posição dentro da sociedade. Um fator que também incomodava a mentalidade escravista da sociedade brasileira foi o surgimento da imprensa negra no Rio de Janeiro em 1833 por meio de Francisco de Paula Brito e de seu periódico chamado *O Homem de Cor* que se colocava dentro das discussões sobre a ascensão social dos afro-brasileiros e a luta contra o preconceito aos negros. Muito embora, tenha tido uma vida curta, devido a existência de poucos dentro da população negra que sabiam ler, o periódico terminou serviu como abertura a outros veículos de imprensa negra.

O perigo de um colapso na economia da classe senhorial se aproximava e esta não tinha o interesse em perder a mão-de-obra escrava em atividades como as charqueadas da região sul do Brasil. A influência externa, como as relações políticas e comerciais com a Inglaterra pressionaram o Brasil em uma coibição à escravidão resultando na *Lei Feijó Barbacena*¹³ promulgada em 7 de novembro de 1831 como a primeira lei dentro do território brasileiro a caminhar na intenção de proibir o tráfico transatlântico negreiro. Muito embora esta tenha desmantelado a estrutura deste tipo de comércio, serviu como norma paliativa “para inglês ver”, visto que sua ineficácia tenha dado lugar a um eficaz sistema econômico paralelo no qual contrabandistas continuavam a suprir a produção de mão-de-obra escrava.

Somente anos mais tarde, com a *Lei Eusébio de Queirós* de 1850 é que foi impedida a renovação de escravizados para o Brasil, ficando a classe senhorial a contar com uma expansão de mão-de-obra somente por meio do nascimento de novos membros familiares de pessoas escravizadas que já habitavam as propriedades, possibilidade que estancaria mais à frente no ano de 1871 com a *Lei do Ventre Livre* que garantia a liberdade a toda criança nascida no referente ano, porém permissiva com a serventia da mão de obra da criança para os senhores até certo período de sua infância. Depois veio a *Lei dos Sexagenários* (1885), que libertava os negros

¹³ Informações retiradas da página A lei de 7 de novembro de 1831 - Portal de Periódicos UFF. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/cantareira/article/download/30778/17884/105907>> Acesso em 28 jan. 2023.

escravizados com mais de sessenta anos até que finalmente, fatores internos como o crescimento de associações abolicionistas contribuíram para a assinatura da *Lei Áurea*. As historiadoras Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling em sua obra *Brasil: uma biografia* (2015, p.305) destacam a atuação da *Sociedade Brasileira contra a Escravidão* e da *Confederação Abolicionista* na década de 1880 pela causa abolicionista dentro da sociedade. Também havia a participação de alguns jornais conscientizando por meio de panfletos e publicação de artigos. Os negros também tomavam consciência sobre o direito a sua liberdade o que consequentemente originou rebeliões e fugas. As autoras pontuam ainda que “conscientes de que a escravidão perdia a legitimidade e o consenso, grupos de escravizados ganhavam em ousadia e articulação, revoltando-se fugindo, cometendo crimes, clamando por melhorias em suas condições de vida e por autonomia” (p.308). Sobre o trâmite político que envolvia a condição de escravatura no Brasil, Fernandes (2008) ressalta que:

A preocupação pelo destino do escravo se mantivera em foco enquanto se ligou a ele o futuro da lavoura. Ela aparece nos vários projetos que visaram regular, legalmente, a transição do trabalho escravo para o trabalho livre, desde 1823 até a assinatura da Lei Áurea, a 13 de maio de 1888. Como expediente para manter os escravos no trabalho, dissemina-se entre os senhores na década de 1880 e, de maneira exacerbada, a partir do momento em que as fugas em massa dos escravos se tornaram incontroláveis. Com a Abolição pura e simples, porém, a atenção dos senhores se volta especialmente para seus próprios interesses. Os problemas políticos que os absorviam diziam respeito a indenizações e aos auxílios para amparar a “crise da lavoura”. A posição do negro no sistema de trabalho e sua integração à ordem social deixam de ser matéria política. (FERNANDES, 2008, p. 30)

Se olharmos pelo contexto contemporâneo há nas massas populares, o desejo em restituir ao patamar do reconhecimento, personalidades que foram destituídas por alguma cultura hegemônica ou por outro meio de poder, silenciados. Representações como as da Colômbia onde ergueram a *Wiphala*¹⁴, a bandeira dos povos indígenas

¹⁴ Informações retiradas da página Globo News Disponível em: < <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/07/07/a-polemica-em-torno-da-derrubada-de-estatuas-de-cristovao-colombo-generais-e-trafficantes-de-escravos-na-america-latina.ghtml> > Acesso em 11 abr. 2022.

(originários) no local que antes havia a estátua de Colombo o que reforça talvez, a perda da força da arte pública quanto ao seu simbolismo cultural quando ao invés de construir a memória positiva na História, termina por acentuar uma situação de descrédito na vida pública do(a) representado(a).

Acredito que o mesmo potencial crítico e político também venha participar na mentalidade da implantação das obras do MPNPA, pois todos os envolvidos também foram ativistas na intenção de utilizar estas obras como dispositivos críticos que demonstram, pela ocupação espacial, a todos os espectadores, que não sabem ver ou que não querem ver (RANCIÈRE, 2014, p.29), uma raça negra que pertenceu aos locais antes da reformulação geográfica atualizada. Devemos lembrar que as obras não seriam só demarcadoras de memórias, já que as mesmas lançam a estes espectadores que conhecem a história dos territórios antes habitados por negros e negras, uma retomada de consciência, perante o que se é observado por meio delas, um reposicionamento da história dos ancestrais africanos que também participaram na formação do povo porto-alegrense.

A obra do *Bará do Mercado*, já reconhecido como patrimônio imaterial, expõe o local para cultos diários de grupos ligados a matriz afro-religiosa, e talvez seja das quatro obras, aquela que mais concretiza a resistência negra local devido estas atividades que se articulam junto às atividades do mercado. Para quem visita os outros três territórios (A Praça Brigadeiro Sampaio, a Praça da Alfândega e o Largo Glênio Peres) os indícios de uma resistência negra não ficam esclarecidos, já que devido à falta de uma ligação das obras do museu com seus respectivos locais não trazem qualquer referência do porquê da implantação destas como dispositivos críticos ao apagamento memorial do povo negro. E sem esse aparato argumentativo, a tonalidade de resistência dos negros e negras nos locais também se torna invisível a todo expectador que não conhece os fatos ocorridos no passado histórico da capital.

Nesse sentido, como a estética visual destas obras pode ser mediada em seus contextos espaciais de ocupação? Além disso, indago sobre quiçá sua relação na influência da memória sobre a matriz africana que também nos formou como nação, pois como diz (ASSMANN, 2011, p.33), “[...] diferentemente do ato de decorar, o ato de lembrar não é deliberado: ou se recorda ou não se recorda”. Assim, o aspecto visual das obras que se apresenta dentro da simbologia cultural termina

por demarcar a influência mais nitidamente no espaço e na memória coletiva. E na pertinência da necessidade da memorização, pergunto: De que maneira se dá a negociação entre as memórias no coletivo porto-alegrense com a exposição a todos estes traços africanos presentes na cidade? Como poderia ser tratada a evocação da memória do povo africano entre o global e o local?

O objeto de pesquisa envolverá principalmente a reflexão sobre a análise de como as quatro obras de arte do Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre (*Tambor* em 2010, a *Pegada Africana* em 2011, o *Bará do Mercado* em 2013 e o *Painel Afrobrasileiro* em 2014), se articulam na Arte Pública sugerindo mediações culturais que contribuam para a memória negra no estudo de imagem e na representação africana, para uma educação antirracista em Porto Alegre, além de envolver objetivos mais específicos como: Analisar por meio de pesquisa em literatura especializada, as desconstruções culturais e narrativas desenvolvidas pela sociedade hegemônica a fim de silenciar a cultura negra no Brasil. Discutir sobre as obras do *Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre*, a partir da abordagem iconográfica e iconológica, indicando possíveis mediações culturais. Refletir sobre a importância das obras de Arte Pública que podem trazer à tona a memória do negro no estudo de imagem e representação africana, assim como sua importância para uma educação antirracista por meio da mediação cultural.

A pesquisa se justifica diante do que encontrei no decorrer da investigação proposta, percebendo também um amplo interesse pelo MPNPA, o qual tem se constituído como um tema investigativo para muitos pesquisadores e pesquisadoras. Apesar disso, acredito que não foi realizada ainda uma pesquisa sobre os efeitos, em que as quatro obras do MPNPA tenham colaborado em termos de mediação cultural e registro para a história da Arte e de seu ensino, desde sua criação como dispositivos que reforçam a visibilidade da comunidade negra de Porto Alegre.

No que tange à adequação deste projeto à linha de pesquisa *Educação em Artes e Processos de Formação Estética* do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais - PPGAVI da Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, entendo

a necessidade de referências negras na História da Arte e de seu ensino no Rio Grande do Sul e no Patrimônio Cultural e Artístico do Estado.

Pontuo que as obras do MPNPA produzidas ao longo de um período de 2010 até 2014, tem uma importância do ponto de vista da memória, da identidade e da cidadania dos habitantes africanos que constituíram grande parte da população no início da formação de Porto Alegre, e não estariam atrelados como contribuintes da produção de conhecimento, de economia e de cultura por questões de uma política que não os reconhece como parte da história do Rio Grande do Sul.

Marco teórico

Em relação à questão das obras do *Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre* funcionar como proposta expositiva em um espaço público aberto, destaco as palavras de Canclini (1998, pg. 170), quando aponta para o embate antagônico entre setores tradicionais e setores modernos na sociedade latino-americana em relação ao patrimônio cultural, pois “se o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições, condensadas em objetos, ele precisa de um palco-depósito que o contenha e o proteja, um palco-vitrine para exibi-lo”. O autor supracitado diz ainda que:

Hoje devemos reconhecer que as alianças, involuntárias ou deliberadas, dos museus com os meios de comunicação de massa e o turismo foram mais eficazes para a difusão cultural que as tentativas dos artistas de levar a arte para as ruas. (CANCLINI, 1998, p. 170)

Olhando por este viés, as instituições tradicionais de Arte com seu sistema de parcerias tornam-se mais convidativos e eficazes em resguardar o patrimônio cultural do que se faria fora destas. Por outro lado, a luta pela implantação do projeto do Museu de Percurso do Negro, muito embora fosse um museu a céu aberto, em sua primeira etapa contou com sua própria rede de parceria que incluem o Ministério da Cultura - MinC, o Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID, o Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO.

No ponto de vista da participação do negro na memória construída no decorrer da história brasileira descrita no livro coordenado por (MOTTA, 2017), pode-se encontrar indícios sobre a ideia da construção da identidade nacional brasileira que foi formalizada a partir do final do século XIX, período em que o país passava por mudanças econômicas, políticas e sociais e que terminariam por impor o fim do escravagismo. No material, se destaca uma reflexão sobre como ocorreu, o momento em que se vai imaginar e fabricar o cidadão brasileiro, um sujeito multicultural. Na montagem da narrativa d'*A fábula das três raças*, os autores relatam a situação do branco, do índio e do negro no período, dizem eles que:

Antes da República, os românticos tomaram o índio, todos sabem, não o índio real, mas não deixava de ser o índio. O negro era como se fosse o não-ser. Não existia e não iríamos chamá-lo para construir uma identidade, um Estado. Ele pertencia ao reino da animalidade. (MATTA, ORTIZ e NEVES *in* MOTTA, 2017, p.160).

Sabe-se que a liberdade dos negros quase no fim do século XIX não significou que tivessem garantias para se adaptarem às novas condições sociais que se apresentariam no campo de trabalho. A verdade é que o negro se tornara após a sua “libertação” um descaso político, social e econômico. Politicamente o negro tinha um valor quando estava ligado à crise das lavouras (FERNANDES, 2008, p.30), em que o seu posicionamento no sistema de trabalho e a sua integração à ordem social afetavam diretamente aos senhores que só estavam preocupados com possíveis indenizações pela a perda da sua força motriz principal.

O restabelecimento da ordem moral para o nosso país, frente a outros países que não tinham mais o regime escravocrata, era exigido nas campanhas abolicionistas, mas a princípio isso seria mais um instrumento político utilizado pelos participantes para derrubar inimigos políticos que se mantivessem contrários aos ideais da abolição. Em nenhum momento se teve a notícia de que os negros tiveram o acompanhamento por aqueles que prezavam a sua liberdade, em orientações de

(re) integração dentro da sociedade. Ao contrário, a abolição terminou por alavancar o auxílio aos senhores que quisessem se livrar da situação onerosa que os ligasse a escravidão. O negro agora, concorria com uma mão-de-obra importada da Europa, “[...] com frequência constituída por trabalhadores mais afeitos ao novo regime de trabalho e às implicações econômicas e sociais”. (p.31)

A situação do indivíduo negro entre o passado para a atualidade não mudou muito, pois a sua entrada em alguns lugares, posições profissionais, espaços de poder, etc., ainda continua sendo intermediada por lutas contra o racismo estrutural, que veio sendo construído desde o final do século XIX até os dias atuais, funcionando como uma condição normalizada dentro da sociedade. Destarte, estudando as significações das obras do MPNPA por meio da iconografia, procurando o significado das obras e de suas formas, contextualizando-as em relação ao espaço, tempo e conexões de significado, poderá ser uma plataforma de registro de uma outra história da Arte e de seu ensino no Rio Grande do Sul.

Assim, interpreto acerca de como as ideias e conceitos podem se revelar de forma antagônica, já que as obras que se apresentam no percurso terminam por incorporar, fisicamente, o corpo negro, que não pertence mais ao local. A obra iconográfica poderá trazer em sua estrutura de composição alguns indícios de significação simbólica ao refletir sobre a significação intrínseca e de certa forma uma obra ou um conjunto de obras de arte, pode unir forças antagônicas entre o esquecer e o lembrar.

Recordações são muitas vezes indesejadas principalmente por culturas que tenham se envolvido na comercialização de mão de obra escrava, adotando por assim dizer, uma ‘iconoclastia mnemônica’ quando esta apaga quaisquer registros que possam oficializar a *mea culpa* no antepassado histórico com o enriquecimento comercial à custa do povo africano durante séculos. Em Lisboa, por exemplo, a pluralidade da artista, escritora e professora portuguesa **Grada Kilomba** trouxe à tona histórias a serem contadas. Por meio de sua obra artística, uma instalação

poética e performática intitulada *O Barco* (The Boat, 2021)¹⁵ cuja a disposição de 140 blocos de madeira queimada puderam desenhar o formato de uma embarcação que ao longo do Rio Tejo convidava o público a mergulhar na memória histórica portuguesa ao longo de cinco séculos de um comércio escravagista e o qual a partir de 1444 chegou a ser “liderado pelos portugueses”. Em uma metáfora orquestrada, a artista apresentou depois de três anos de pesquisa histórica, a lembrança dos corpos desaparecidos no mar e as vítimas dos 500 anos de escravatura. Referências de poesia foram gravadas nos blocos em várias línguas: português, inglês, árabe, crioulo, ioruba, quimbundo e tsuana, com frases como “uma dor é uma revolução”, “uma morte, uma dor”, “uma alma uma memória”, “uma ferida, uma morte, um esquecimento”. Enquanto performance, os três atos que contaram com um apoio musical, foram protagonizados por diferentes gerações de afrodescendentes em uma intenção ritual.

Kilomba diz que olha para o passado escravagista de forma a “criar um futuro para produzir nova memória”. E assim atuando no presente porque “há feridas que nunca foram devidamente contadas e se isto continua a acontecer, a barbárie repete-se, o fascismo, a desumanização, a opressão repete-se”.

No mesmo ano da exibição da obra de Grada Kilomba, uma entrevista feita pelo jornal *online Mensagem de Lisboa* à historiadora portuguesa **Isabel Castro Henriques** também nos revelava histórias de apagamentos que ocorreram além-mar e cujas pesquisas da historiadora terminaram por originar um livro intitulado *Roteiro Histórico de uma Lisboa Africana*, que traz apontamentos sobre a presença da africanidade em Lisboa, bem como o seu posicionamento pessoal contra a “descolonização da cidade” por justamente apagar os indícios da capital no envolvimento com o tráfico de negros escravizados durante o período colonial. Em relação a destruição de marcas da presença africana, a autora faz crítica a essa ação por apagar também todos os registros seculares de contribuições ancestrais africanas no processo da construção identitária lisboeta. A capital que também teve

¹⁵ Maiores informações disponível em: <<https://www.maat.pt/pt/exhibition/gradakilomba-o-barcothe-boat>> Acesso em: 28 fev 2023. E também na página <<https://www.esquerda.net/artigo/gradakilomba-construiu-um-barco-em-lisboa-para-falar-do-apagamento-da-escravatura/76608>> Acesso em: 28 fev 2023.

contato com outras culturas como a romana e a árabe no decorrer de sua formação cultural, deveria repensar que mesmo sob o jugo de um passado com o tráfico negreiro, ocultar estas marcas que a elegeram como a cidade mais africana da Europa, seria como negar grande parte de sua identidade histórica colonial, pois assim diz a historiadora:

Eu sou contra a destruição das marcas da história colonial. Acredito que a cidade de Lisboa tem várias histórias. Tem uma história romana, árabe, africana – que queremos dar agora a conhecer – e tem uma história colonial, entre várias outras. A história colonial faz parte da identidade portuguesa. E tal como nunca devíamos ter silenciado as outras histórias, não devemos silenciar a história colonial. Silenciar um aspeto da história global é esconder e limitar a reflexão sobre esse tempo violento e problemático, que é fundamental para podermos assumir, ultrapassar, reconhecer os erros e não voltar a cometê-los. (Trecho da entrevista feita pelo Jornal *online Mensagem de Lisboa* à Isabel Castro em agosto de 2021.)

A criação do bairro do *Mocambo* citado na entrevista na íntegra, que em umbundo – Língua angolana – significa *Lugar de refúgio*, foi iniciado por meio de um alvará régio em 1593 seguido de outro de 1605¹⁶ e se localizava nos arredores de Lisboa. Poderíamos associar a ideia deste lugar como um quilombo como era conhecido o local de refúgio para os negros fugidos, mas Mocambo tinha uma estrutura organizada pela população africana, muito embora, composto por aqueles que eram livres ou alforriados. As autoridades portuguesas ou castelhanas lhes permitiam a existência como bairro para o ajuste descongestionado da cidade. Essa interpretação de ‘quilombo’, é colocada de forma errônea sobre *Mocambo* pois se relacionarmos as informações da origem do local ao texto: *A liberdade e a paz quilombola* de Nascimento (2021), a autora relata concepções idealizadas na literatura específica sobre o que seja um quilombo, assim veremos que:

"Baseando-se ainda na literatura sobre o Quilombo dos Palmares, alguns eminentes historiadores veem no 'quilombo' um retorno a 'situação tribal',

¹⁶ Informações históricas colhidas na página do **Museu Afrodigital-Estação Portugal**. Disponível em: <<https://museudigitalafroportugues.wordpress.com/sobre/galeria-heranca-africana-em-lisboa/lisboa-ribeirinha/o-bairro-do-mocambo/>> Acesso em: 14 nov. 2021

uma necessidade imanente de o homem voltar às suas origens na África. Ou ainda o coroamento de um ideal inato de liberdade dos grupos comprometidos com o 'quilombo'. É justo que pensemos que uma das aspirações do escravo seja a liberdade, mas não no sentido em que a literatura a interpreta. Sem dúvida essa interpretação, está baseada numa visão impregnada de ideologia liberal burguesa que remonta aos utópicos e até a Rousseau e aos pensadores do século XVIII, o mesmo ideal que se presumo tenha levando à Revolução Francesa. Mais recentemente, baseando-se em princípios marxistas, os historiadores veem o quilombo como tentativa frustrada de tomada do poder, entendendo-se assim que o escravo, por não possuir uma consciência 'adequada', não conseguiu lograr essa vitória." (NASCIMENTO, 2021, p. 124)

A autora nos revela ainda sua compreensão sobre “a dificuldade metodológica e interpretativa que o estudo sobre o 'quilombo' oferece” (p. 124), dificuldade esta que poderíamos pressupor surgir exatamente pela falta de uma proximidade entre o pesquisador que se propõem a falar e o objeto proposto a ser pesquisado. Sem vivenciar o *loci* investigado, ou seja, no local suposto como um quilombo, é falar de algo sem ter uma constatação concreta, é antes de mais nada, cogitar por impressões idealizadas. Está evidente que as impressões exteriores dos historiadores sejam o que idealizam como quilombo que estão ligadas ao que eles interpretam sobre o que seja uma identidade sociológica do negro, dentro deste aspecto, para se discutir sobre a identidade teriam que reconhecê-la como processos históricos, que percorreram uma linha no tempo e remetem-se a uma construção coletiva, pois estamos falando de um local de convívio grupal. Desse modo, a discussão sobre identidade abordada por Hall (2006) ocorre a partir de três concepções: a primeira aproxima o sujeito do iluminismo. Atrelando a identidade à luz do iluminismo em que estão intrínsecas a racionalidade e a autossuficiência do sujeito. Nessa concepção, o indivíduo é situado no centro das ações, justificando, como acorda o autor como “a essência do eu” (HALL, 2006, p. 11). Desta maneira, a formação do sujeito sociológico é concebida nas trocas sociais com outras pessoas.

É irrefutável compreender que um pesquisador pode analisar o interior das pessoas, por meio da escuta de sua fala, mas no momento em que esta, se constitui as trocas socioculturais, outros valores são incorporados e ressignificados, sendo conforme observa Hall “modificados num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11).

Portanto a ideia de quilombo não pode ser equiparada a uma concepção estática de um ponto de vista. A história do bairro de *Mocambo*, assim como outros locais semelhantes vistos como quilombo, traz o histórico de luta dos negros por séculos e como seria do feitio destes povoamentos africanizados, e tenham se levantado como refúgio de resistência contra o sistema colonialista e escravocrata imposto, mas os que viveram neste local não precisaram se esconder como fugitivos, mas como negros e negras que sobreviveram de forma autônoma como protagonistas de seu próprio destino.

O alvará régio datado de 25 de março de 1742, o assinala *Mocambo* como um dos “doze bairros” que organizam a cidade de Lisboa. Em meados do século XIX, o bairro transforma-se em *Travessa do Mocambo* e já na segunda metade do mesmo século torna-se a Rua das Trinas e o bairro já seria *Madragoa* colocando assim em evidência a falta de importância do antigo *Mocambo* como referência ancestral africana para o desenvolvimento urbano no que outrora fora conhecido como um dos bairros mais frequentados e populares de Lisboa.

Tomando o exemplo de Lisboa, a capital gaúcha também teve um bairro como *Mocambo* de origem africana, chamado de *Colônia Africana* cuja formação nasceu da junção de vários territórios ocupados por aqueles que pertenceram ao antigo sistema escravagista no final do século XIX e quando a mão de obra escrava é substituída pela europeia, a Colônia passou a refugiar também imigrantes sem condições financeiras que dividiam com os negros a condição de explorados, mas segundo o pesquisador Marcus Vinicius de Freitas Rosa em sua obra *Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição* editado em 2019, constatou que no final do século XIX e início do XX, uma grande disputa territorial de moradia neste bairro, disse ele:

Durante os últimos anos oitocentistas, já havia vizinhos brigando por causa de animais que danificavam cercas, invadiam terrenos e estragavam pequenas plantações. O já referido Lúcio Baptista, descrito como “um pobre preto velho” de 70 anos de idade, dono de uma “pequena horta”, constantemente sofria danos produzidos por “algumas aves” que invadiam seu terreno. Os animais pertenciam ao carpinteiro Adão, vizinho de Lúcio. O que inicialmente era um simples incomodo tomou proporções mais graves já que é bem provável que houvesse acúmulo de tensões não resolvidas entre eles. (ROSA, 2019, p. 170)

O fato de estarem vivendo em um mesmo espaço geográfico e partilharem a mesma condição de pobreza na Colônia, não significava que todos os moradores tiveram boas relações de convívio, pelo contrário, o critério da cor expôs no bairro o choque entre vizinhos que além das diferenças culturais, revelavam diferenças demarcadas entre habitantes nacionais e estrangeiros que cresciam cada vez mais até chegarem ao ponto de se tornarem registros policiais. Na época, muito desses relatos solicitavam a expulsão de moradores, na maioria das vezes, dos negros como consta a crônica policial d'A *Federação* de 1895. Deixando claro, que a população negra, embora já estivesse a mais tempo na Colônia, não deveriam mais pertencer àquele território social.

A parda Justina e a crioula Josefa habitam na Colônia Africana uns casebres, que tiveram ordem judicial de desocupar. Não se conformando, porém, com o mandato de despejo, as rebeldes raparigas ameaçaram deitar fogo aos casebres, nas barbas do respectivo proprietário, o cidadão Manoel Henrique de Oliveira. E dito e feito. Cumpriram o mandato de despejo e, esta manhã, deitaram fogo aos casebres". (ROSA, 2019, p. 179)

Podemos constatar que a disparidade entre os termos escolhidos pelo redator da crônica no tratamento aos envolvidos, reforça uma opinião pejorativa sobre as pessoas de cor que habitavam a Colônia. O argumento de teor jornalístico e sensacionalista, é utilizado como ferramenta para a "construção do preconceito" visto que por meio da disseminação de informações textuais construídas por esses tipos de jornais, findaram por ajudar a inserir maneiras de pensar sobre o que era relatado nas páginas.

No início do relato, já há um apontamento para indicações epidérmicas juntamente com o nome das duas mulheres como a "parda" Justina e a "crioula" Josefa já levanta um destaque destas duas personagens na leitura para logo depois relacionar "o seu despejo por ordem judicial" e, portanto, fica intrínseca a ideia da intervenção policial para a garantia de que não vai haver resistência no cumprimento da ordem. E conseqüentemente o leitor poderia associar uma relação entre causa (ser pardas e crioulas) e consequência (serem despejadas). A referência às duas mulheres como "as rebeldes raparigas", pois "ameaçaram deitar fogo aos casebres" reforçando

a ideia de má conduta e índole violenta, frutos da raça que elas se classificavam. Desta maneira, o fato registrado no jornal republicano de 1890, utilizando termos como “parda” e “crioula”, também davam às mulheres o semblante depreciável no processo pós-escravista que se mostrava segregativo já que embora a escravidão tivesse chegado a um fim, pesava ainda sobre a cor preta, a exclusão ao direito à cidadania. Em contraponto ao “cidadão” Manoel Henrique de Oliveira, que o discurso no jornal foi o único a ser citado com o nome completo, e ser digno à posse de uma propriedade por naturalmente, ser de cor branca. E, portanto, o sistema semântico utilizado pelo redator termina por colocar distinções bem visíveis e carregadas de um simbolismo que vão além da diferença de pigmentação da pele.

Na constante invasão do bairro por imigrantes, em 1959 a prefeitura concede de vez, a finalização de quaisquer indícios com o passado da Colônia Africana, mudando a referência da cor local até no nome que passa a ser conhecido por Bairro Rio Branco.

Todos estes relatos de apagamentos cartográficos, históricos e mnemônicos nos fazem entender que ocorreram por meio de uma hegemonia local agindo como uma voz uníssona até os dias de hoje. Por isso se faz necessário as demarcações dos silenciados, dos corpos negros que se concretizam em obras de representatividade africana e as quais podemos ver em alguns locais geográficos de Porto Alegre.

Neste ponto de vista, as obras do MPNPA são os produtos corpóreos de um processo que parte do imaginário das pessoas ao invocarem a imagem mental sobre a identidade africana, para terminar se revelando ao observador por intermédio da mediação cultural, na leitura de imagens para o ensino de Artes Visuais, como pode ser discutido a partir das noções de Pillar (1999), Rossi (2003) e Mitchell (2015).

Metodologia

Diante do exposto, nesta investigação, intentarei construir caminhos conforme Lancri (2002, p.26) indica, na produção sobre o que é visto, e, com isso, interpretando

inclusive as dúvidas que ocorrem ao lançar em um tema que envolve a identidade e desenvolvimento enquanto pesquisador. No processo de investigação do objeto de estudo, optarei pela pesquisa qualitativa que conforme abordagem de (ENGERS 1999), cujo paradigma qualitativo é estrutural e com o propósito de aprofundar o conhecimento. E deste modo, obtendo uma maior compreensão da realidade nas suas diferentes manifestações e acontecimentos. A pesquisa qualitativa em sentido amplo pode ser definida como uma metodologia que produz dados a partir da observação extraídas diretamente do estudo de pessoas, lugares, manifestações, processos, etc., com os quais o pesquisador procura estabelecer uma interação direta para compreender os fenômenos estudados. Para tal, interpreto que será necessário a pesquisa mais próxima aos objetos do Museu de Percurso nos quais esperamos fazer uma análise *in loco* das obras de Arte enquanto imagens da Arte que tenham referência na Cultura negra e no percurso do negro no Rio Grande do Sul. Neste sentido, a pesquisa que foi lançada no contexto da pandemia que desde 2020 estava em processo na vida de milhões de pessoas causada pelo Coronavírus – Covid19. Assim, dentro dos desafios e das possibilidades para se produzir a pesquisa mais aprofundada, visto a impossibilidade de visitar locais, como o Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul - APERS, devido aos protocolos de segurança, e cujos acervos e documentos poderiam me auxiliar na conclusão de lacunas investigativas, se fez necessário usar de estratégias para exercer uma investigação nesse contexto. Pensando nos meandros investigativos, compreendo que a pesquisa de campo, será necessário o levantamento e a análise de questões que terão de funcionar de forma remota, a princípio, por meio de entrevistas semiestruturadas com o uso de questionários (se possível *online*), dirigidos às diversas pessoas que participaram de forma direta e indireta no desenvolvimento do projeto do *Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre - MPNPA* como o historiador Pedro Rubens Vargas, a mestra griô (Guardiã da memória) Maria Elaine Rodrigues Espindola, os artistas: Gutê, Leandro Machado, Elaine, Mattos, Xaplin criadores da obra *Tambor*. Vinicius Vieira criador da obra *Pegada Africana*. Leandro Machado e Pelópidas Thebano, criadores da obra *Bará do Mercado*, ou entidades que representam o movimento negro em Porto Alegre como a Congregação em Defesa das Religiões Afrobrasileiras - CEDRAB RS que poderia

representar Mãe Norinha de Oxalá falecida há dois anos e o Grupo de Trabalho Angola Janga, além de coordenações de projetos educativos que ofereçam a visitação às obras do Museu de Percurso do Negro. Atentaremos para a possibilidade também de realizar o trabalho presencialmente, a depender das medidas sanitárias vigentes e orientação via UFPEL.

No exposto, destaco que a hipótese levantada é se as obras públicas do Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre podem ser pensadas enquanto mediação cultural sobre a memória negra na Arte Pública da cidade e verificadas como exemplo para a educação antirracista na capital, não só para cumprir uma agenda curricular enquanto proposta, mas para tornar o espaço das salas de aula no Estado, coerentes com a história de parte da população que o habita, dando-lhe voz e vez por meio do Museu de Percurso do negro.

Como metodologia de pesquisa, procurarei ir além dos estudos iconográficos introdutórios de Panofsky (1987) com abordagem qualitativa, adensar a discussão no estudo de imagens em autores como Stuart Hall (2006) para falar de representação da identidade, W. Mithchell (2015) tratando da cultura visual e imagem, inspirando-se em Moreira (2001) e outros autores, tais como Didi-Huberman (1998, p.148), ao se pensar sobre o que se vê, operando visualmente no paradoxo de tornar visível o invisível na escrita, sabendo que este último é invisibilizado pela institucionalização da História da Arte. Ou, como Cauquelin (2005, p.130) quando se reflete sobre o papel da escrita de quem relê a história, na interpretação crítica e nos processos que porventura atravessem o percurso investigativo.

Capítulo 1 – Memória e recordação

1.1. Percorrendo experiências de memória e o ser negro no espaço urbano: considerações iniciais.

É estranho querer falar sobre a relação da memória do negro em Porto Alegre por meio de obras públicas sem que venha primeiramente fazer um percurso pelos meus apontamentos mnemônicos que aglutinarei juntamente aos discursos de pensadores como (ASSMANN, 2011; CANDAU, 2016) para debater sobre a importância memorial na sobrevivência da identidade do indivíduo e do coletivo. Afinal, recordar é necessário, pois essa ação nos traz o indício de que o esquecimento já despontou em nosso encaixo, inexoravelmente, pelo tempo que devora a tudo e a todos, pois “Somos sempre *condenados ao tempo*, condição ao qual não escapa nenhuma existência” (CANDAU, 2016, p.15). É por este momento que temos de nos defrontar com o princípio da sobrevivência identitária, por meio do resgate memorial. E por isso, sinto a necessidade de falar um pouco da minha trajetória para que se entenda que mesmo se tratando de uma memória individual, posso estar compartilhando experiências e vivências efetivadas pelo gosto da arte que estariam alinhadas à pontos de vista semelhantes à de outras pessoas. Assim estaríamos sintonizados dentro de uma memória coletiva.

Sou cearense, nascido na cidade de Fortaleza, muito conhecida por suas praias e pelos humoristas que de lá vieram: Renato Aragão, Chico Anysio, Tom Cavalcante, são alguns exemplos. Nesta capital me graduei em Artes Plásticas e em Letras iniciando minha carreira de professor no “chão da escola”, sentindo a realidade de falar sobre arte pelos olhos de educador, dando aula com a graduação em trânsito em arte e em Língua Portuguesa no Ensino Fundamental. Fiz as duas faculdades paralelamente participando como bolsista pela Casa de Arte do IFCE, Museu de Arte da UFC (MAUC) e Setor de Estágios da UFC. Nesta mesma época havia começado a participar das primeiras exposições coletivas e eventos de pesquisa científica tanto pela faculdade de Arte quanto pela faculdade de Letras. Em nenhuma destas participações na educação, me senti excluído por ser negro. Não quero dizer que não exista casos de racismo no Ceará, ele existe sim, no Brasil o racismo é muitas vezes velado, melhor dizendo, se certos espectadores não esperam encontrar uma cor como a sua no mesmo espaço que o deles, então talvez pode ocorrer um certo preconceito. Entretanto, como estudante ou professor nunca passei constrangimento devido a pigmentação de minha pele no Ceará.

O gosto pela História e pela Arte caminharam ao meu lado sempre e eram minhas disciplinas preferidas. Quando abria um livro escolar, costumava vê-las sempre juntas, em linguagem e forma, relatando um acontecimento, a vida de alguém, uma cultura. Enxergava-as para além dos fatos e datas como era comum perceber o passado nas primeiras leituras. Percebo que talvez, no fundo, desejava ter presenciado o que me era relatado nas páginas e no momento em que isso me encantava, transformava-se em meu conhecimento. Antes dos livros, de saber o que seria arte pública, as referências artísticas, as estátuas de forma particular e o estilo dos prédios antigos me forneceram o que eu chamo de acervos memoriais. Então tudo que me remetia ao passado, me despertava uma certa nostalgia, talvez porque quando via no objeto o valor agregado de uma época ou de seu estilo artístico.

1.2 As imagens da cidade e a presença/ausência da representação do negro: do Nordeste ao extremo sul do país

Talvez a primeira ausência que percebi na falta de uma representação para o negro relacionada a sua história memorial no Ceará, esteja relacionada justamente a uma estátua que me lembro na infância: um índio com a cabeça erguida em direção aos céus. O índio sobre o portal de um grande parque segurava grilhões em suas mãos e parecia gritar como alívio, talvez por isso sua imagem tenha marcado a minha lembrança pueril.

A estátua está fixada até hoje da entrada do **Parque das Crianças**¹⁷ próximo a Igreja do Coração de Jesus, no centro da cidade. E pelo o que me lembro, nas palavras de minha mãe, este parque já era bem velho quando ela o frequentava quando criança. Me recordo que durante o Dia das Crianças, pelos anos de 1982 ou

¹⁷ Informações retiradas do Jornal Online Diário do Nordeste. Disponível em: < <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/veja-listas-de-agendados-para-vacinacao-contracovid-19-em-fortaleza-neste-domingo-13-1.3192016?scrsingle=1> > Acesso em 27 abr.2022.

1983, o espaço abrigava em toda a sua extensão, um parque de diversão disponibilizado gratuitamente pela prefeitura para o público infantil.

Mas em relação à estátua do índio com grilhões, nunca soubera a razão da existência daquela estátua na entrada do parque. Pesquisando mais a fundo, descobri que o parque teve obras de urbanização iniciadas em 1890¹⁸ quando recebeu o nome de **Parque da Liberdade**, em referência à libertação dos negros escravizados no Ceará que tinha ocorrido em 25 de março de 1884, quatro anos antes da assinatura da Lei Áurea. Observe neste relato, que a intenção foi lembrar “a libertação dos escravizados no Ceará em 1884”. Então porque a referência escolhida foi a imagem de um representante dos povos originários? No mesmo portal de entrada existe uma placa feita provavelmente em bronze que diz: “O índio representa a liberdade, com os braços abertos, quebrando grilhões que lhe acorrentaram os pulsos. A escultura, é obra do pintor e escultor Euclides Fonseca, que esteve no Ceará realizando uma exposição de pintura na cultura artística de 1925”.

O nome **Parque da Liberdade** durou até 1922 quando em comemoração ao centenário da independência do Brasil foi modificado para **Parque da Independência** sendo modificada 14 anos depois para **Parque das Crianças** voltando depois ao nome inicial **Parque da Liberdade**, em 1948.

Embora os nomes do parque tenham sido modificados segundo o mandato de muitas gestões, a dúvida persistente ainda paira em meu pensamento, não só como um fato desconfortante para mim como professor e pesquisador, mas também como negro, visto que as informações sobre a estátua na entrada do parque tinham a intenção de exaltar a antiga província do Estado do Ceará pela libertação dos seus 116 negros escravizados¹⁹ antes da Lei Áurea. Porque então ter a estatuária de um índio ao invés da representação de um negro como um marco comemorativo? Pois o

¹⁸ Referências colhidas na página da professora, historiadora e memorialista Leila Nobre. Disponível em: < <http://www.fortalezanobre.com.br/2011/05/parque-da-liberdade-cidade-da-crianca.html> > Acesso em: 24 abr 2022.

¹⁹ Informações retiradas na página da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Disponível em: <<https://unilab.edu.br/historia-de-redencao-liberdade/#:~:text=O%20atual%20nome%20Reden%C3%A7%C3%A3o%2C%20oficializado,de%20Deocleciano%20Ribeiro%20de%20Menezes.>> Acesso em 28 abr. 2022.

que se relata historicamente é que a adaptação do índio para o trabalho escravo foi ineficaz frente a desenvoltura do negro para este trabalho, como descreve Costa (2001) quando este diz que:

A introdução do cultivo da cana de açúcar vai provocar uma demanda crescente de mão de obra africana, sobre tudo se constatou a superioridade desta, comparada com o trabalho realizado pelos índios. O tráfico tornou-se tão intenso que logo provocou interesse comercial no próprio contingente africano. (COSTA, 2001, p. 328).

Mas a condição do povo originário aqui limitada à escravatura não leva em conta todo o processo de genocídio e privação territorial que eles sofreram desde os séculos iniciais em nosso país. A mão de obra negra, acredito, perdurou no Brasil, até meados de 1888, prosseguindo adiante em constantes adaptações para o conforto existencial da política latifundiária. Mas voltando a grande questão aqui apontada, é qual o sentido da ideia de se utilizar a figura de um índio quando a pioneira província de Araripe, atual cidade de Redenção, teve o reconhecimento da libertação de cativos negros? Por que o apontamento deste fato com uma estátuária que não corresponde aos libertados da referida província? O que soube em meio a pesquisa neste caso de Abolição local que estará descrito mais à frente na história dos feitos de Chico da Matilde é que a Lei Provincial nº 2034 de 19 de outubro de 1883 não fora obedecida na íntegra pelos senhores de negros, já que seu efeito legal só surtiu em regiões ou

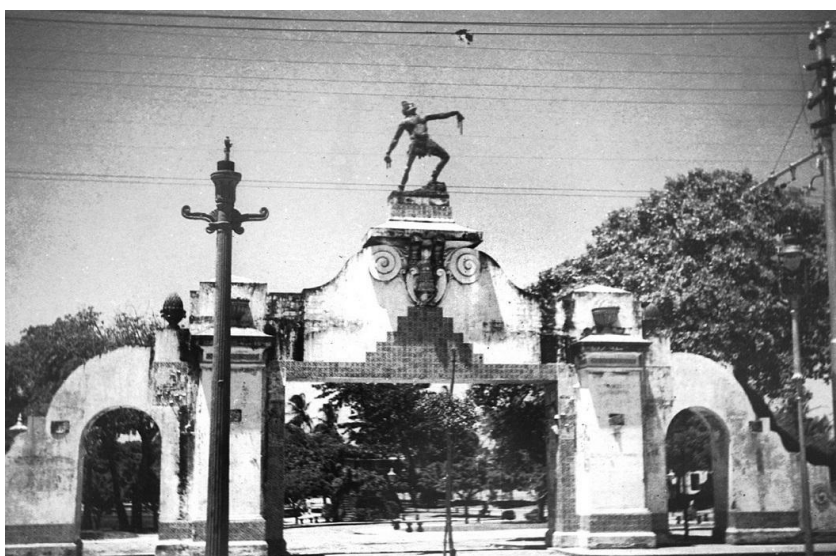


Figura 4. Foto antiga da entrada do Parque da Independência. (S/data, Foto: Nirez). Informações na página: <http://www.fortalezanobre.com.br/2017/08/cidade-da-crianca-praca-que-veio-do.html>

vilas em que a produção econômica não precisava tanto da mão de obra escrava e que, portanto, a lei tivera um “efeito simbólico”.

Talvez, ostentar a imagem de um índio com grilhões ao invés de um negro, em local público, causaria menos impacto na recordação de um passado problemático como um Estado escravista ou como uma terra que promovera paliativamente uma abolição.²⁰

Este índio idealizado é que vemos em igual essência quando nos debruçamos nas páginas de um romance histórico como *O Guarani* (1857) do escritor cearense José Martiniano de Alencar, parece-nos possibilitar seguir o conhecimento sobre um povo originário somente pelo imaginário romântico sem que fosse possível conhecê-los em seus diferentes matizes.

O pensamento da época que vem aliar-se com o ponto de vista de Alencar, quando pela classificação hierárquica, “evolutiva”, cuja a raça melhor preparada civilizadamente (branca), se sobreporia a outra declinada (futuras gerações negras) por impossibilidade desta com igual condição. Assim, estariam justificados, nas palavras de Alencar, os resultados “benéficos do tráfico” na qual a raça branca teria nobilitado aos negros pela transfusão de civilidade, melhorando-os, como ele expressa:

Senhor,

A repulsão e o amálgama das raças humanas são duas leis de fisiologia social tão poderosas como na física os princípios da impenetrabilidade e coesão. Integralmente, raças diversas não podem coabitar o mesmo país, como não podem corpos estranhos ocupar simultâneos o mesmo espaço. Os indivíduos, porém, que formam as moléculas das diferentes espécies aderem mutuamente e se confundem em nova família do gênero humano. Ninguém desconhece, todavia, quanto é lenta essa coesão ou amálgama de raças.

²⁰ O Decreto Provincial nº2034 não impediu de surgirem casos de negros mantidos como escravos no Município de Milagres-CE por mais de três anos do Decreto. Sendo necessárias ameaças de fisco e multa provincial pela posse dos mesmos. O que demonstra que a lei não tinha qualquer peso legal para a garantia no cumprimento da abolição escrava sobre o território estadual. Informações disponíveis em:< <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1641.pdf>>

Demanda séculos e séculos semelhante operação etnográfica; e traz graves abalos à sociedade. A tradição e o caráter, que formam a originalidade de cada grupo da espécie humana, não se diluem sem aturado e contínuo esforço. Desde que, por uma necessidade suprema e indeclinável, a raça africana entrou neste continente e compôs em larga escala a sua população; infalivelmente submeteu-se à ação desse princípio adesivo, ao qual não escapou ainda uma só família humana.

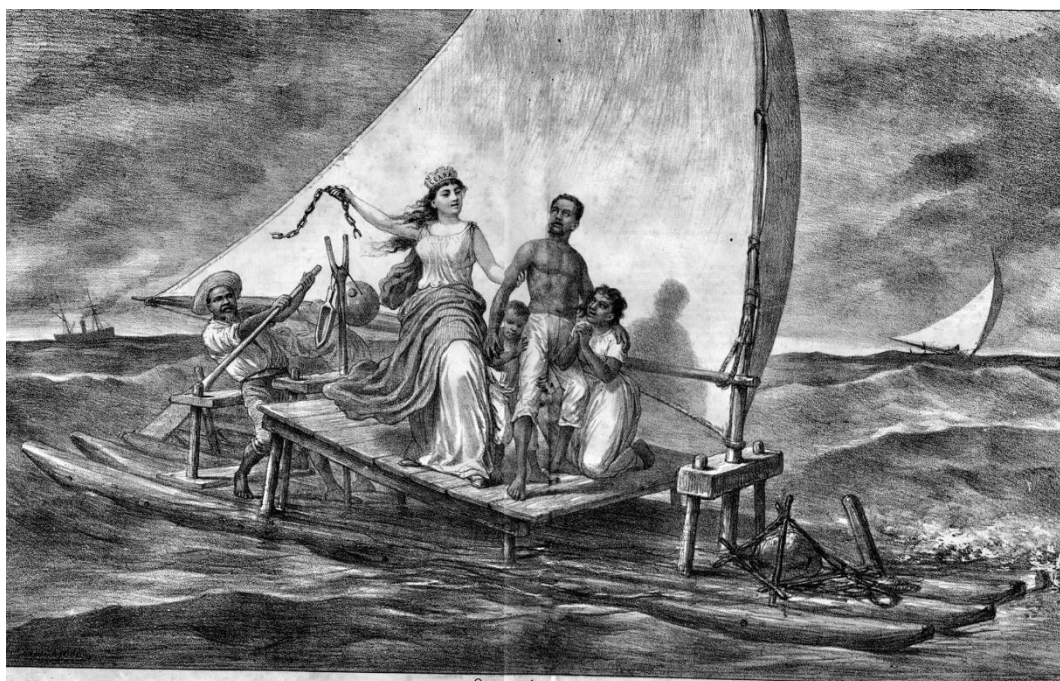
Eis um dos resultados benéficos do tráfico. Cumpre não esquecer, quando se trata desta questão importante, que a raça branca, embora reduzisse o africano à condição de uma mercadoria, nobilitou-o não só pelo contacto, como pela transfusão do homem civilizado. A futura civilização da África está aí nesse fato em embrião. (ALENCAR, Terceira Carta. Sobre a emancipação, p.295)

Ter acesso a alguns destes manuscritos de José de Alencar, nos chama atenção para a necessidade de revisitação histórica pontuando a importância de revermos criticamente as contribuições de nossos heróis históricos, que por sua vez reflete diretamente na forma como foi construída a nossa memória e identidade enquanto Nação. Vejamos um exemplo de descaso histórico e que tardiamente foi homenageado com monumento por seu ato contra a escravidão. O homem aqui tratado como um herói era da classe de pescadores. Um Jangadeiro mulato, chamado Francisco José do Nascimento que nasceu em Aracati-CE, terra de minha mãe. Por meio do estudo do documentário: *PERFIL | Dragão do Mar e a história da abolição no Ceará* exibido pelo canal TV assembleia Ceará no qual é retratado um pouco da vida pública de Francisco José ou Chico da Matilde, um homem do mar, que por seus atos o levaram a ser conhecido nacionalmente pela alcunha de “Dragão do Mar”, título dado por Aluísio de Azevedo célebre escritor de *O Mulato* (1881).

Francisco José era neto e filho de jangadeiro, seu Pai Manoel do Nascimento morrera no Amazonas durante o Ciclo da Borracha e sua mãe Matilde Maria da Conceição, uma rendeira, viu-se obrigada a deixar-lhe sob os cuidados de um senhor dono de embarcação para transportes na costa nordestina. Por isso, Chico da Matilde ainda como garoto de recados, convivia com trabalhadores ligados à navegação. Aprende assim, o ofício, testemunhando muitas vezes o tráfico de escravizados. Mais tarde Chico viria a se destacar no Estado no fim do século XIX, quando se iniciava os movimentos abolicionistas no Brasil. Em 1874 foi nomeado prático da Capitania dos

Portos e por ter conhecimento da geografia física local, operava no auxílio de embarcações de grande porte navegando pela costa e na entrada e saída dos portos sem o risco de encalhar nos bancos de areia. Apesar de ter se alfabetizado muito tardiamente, aos 20 anos, há relatos de que ele falava inglês e um pouco de alemão.

Na década de quarenta do século XIX, a economia brasileira estava apoiada na exploração da mão de obra escrava, na época, o governo imperial era articulado junto aos interesses dos latifundiários escravistas, por outro lado, um debate em torno da abolição da escravidão na assembleia geral, começava a se tornar uma realidade, pois existia um interesse de países como a Inglaterra que mantinha um grande comércio e visava o crescimento de seu mercado por meio do aumento de trabalhadores e consumidores que surgiriam com a abolição dos negros escravizados. O governo passava a adotar medidas como a Lei Eusébio de Queiroz (1850) que proibia o tráfico de africanos para o Brasil e com esta proibição, o tráfico passava a ocorrer no Brasil de forma interna, sendo o Ceará um grande exportador de escravos. Alguns proprietários vendiam escravos para o Sudeste que necessitavam desta mão



Livre!

Imagem 5: *Chico da Matilde em alegoria à libertação dos negros escravizados*. Litogravura de Angelo Agostini (1843-1910), com ilustração alegórica de Francisco Nascimento (1839-1914). Revista *Illustrada* v. 9, n. 376, 1884. Acesso em: 20 jun 2022.

de obra. Pois outro fator que propiciava o fim da escravidão no Nordeste era a seca que foi de 1877 a 1879 que tornava dispendioso o sustento de escravos.

Assim, as discussões das elites letradas na defesa dos direitos humanos também reforçaram o processo para uma abolição brasileira. O bloco dos escravagistas, reelaborou o tráfico negreiro internamente, negociando seus negros para as regiões do Sul que precisavam da mão de obra.

Chico da Matilde como prático da Capitania dos Portos e proprietário de algumas jangadas fez muitos dos deslocamentos dos escravos para serem levados para outras regiões do país. Os escravos que aguardavam na Praia do Peixe (Praia de Iracema) eram transportados de jangadas até os barcos maiores que não podiam se aproximar da praia devido à grande quantidade de bancos de areia, assim precisavam do prático do porto para navegarem com segurança próximo à costa. E segundo Rodolfo Teófilo:

Saíram pelo porto de Fortaleza, 2.909 escravos para o Sul do Império. Era um quadro desolador o embarque desses desgraçados. Todos uniformizados de fazenda azul de algodão, acompanhados pelo corretor, espécie de hiena domesticada, seguiam para a ponta de embarque. Não havia nenhuma dessas vítimas da barbaridade humana que, ao pôr o pé na jangada, não olhasse com os olhos úmidos de pranto para o azul do céu de sua terra. Todos choravam, mas suas lágrimas corriam despercebidas: eram lágrimas de escravos. Ninguém tinha dó deles! Quem podia ouvir também eram os desgraçados também agrilhoados nas senzalas dos grandes da terra. Rodolfo Teófilo em *História da Seca no Ceará (1877-1880)*, em 1922²¹.

Fortaleza já era sede de muitas das sociedades abolicionistas (*Sociedade Cearense Libertadora, Perseverança e porvir, Centro Abolicionista, Clube dos Libertos, 25 de dezembro.*), estes eram basicamente grupos da elite que arrecadavam fundos para comprar a alforria de escravos e que foram de fundamental importância no movimento abolicionista cearense. A Sociedade Cearense Libertadora usou a imprensa para divulgar seus ideais políticos, sociais e econômicos. Ela criou o seu próprio jornal: O libertador que teve a sua primeira edição em 1º de janeiro de 1881. Na noite de 26 de janeiro de 1881, durante o intervalo de uma peça, no Teatro São Luís, o abolicionista

²¹ TEÓFILO, Rodolfo *História da Seca no Ceará (1877-1880)*. Rio de Janeiro: Imprensa inglesa, 1922 *Apud* GIRÃO, Raimundo. **Abolição no Ceará**. Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto: 1988, p. 73

Pedro Arthur de Vasconcelos fez um discurso onde sugeriu que os jangadeiros poderiam ajudar a impedir o tráfico de escravos. José do Amaral membro da Sociedade Cearense Libertadora ouviu o discurso e levou a ideia adiante por meio da proposta de uma paralisação dos condutores do porto que faziam o traslado dos escravos entre o embarque na Praia do Peixe até as embarcações de grande porte. No dia seguinte ao discurso no teatro, o navio Espírito Santo iria partir para o Sul com um lote de cativos. Esse foi o momento para pôr em prática o plano da paralisação. Os jangadeiros se recusaram a embarcar qualquer escravo para o Espírito Santo que fica sem receber os negros nos dias 30 e 31 de janeiro de 1881. A esta altura a população regimentada pelos abolicionistas, já apoiavam a greve dos jangadeiros que frustraram qualquer reação da parte dos negociantes de escravos. Mesmo as autoridades militares se encontravam divididas sendo o Exército apoiador às causas dos abolicionistas enquanto a Marinha servia aos negociantes negreiros.

Depois do evento de embargo ao transporte escravista, a Sociedade Abolicionista procurou os jangadeiros para convidar o jangadeiro José Napoleão como representante dos abolicionistas na praia. Este se recusa, indicando Chico da Matilde que também se nega a liderar os jangadeiros devido a sua ocupação em um cargo na Capitania dos Portos, e mesmo assim, este passa a assistir à paralisação deixando suas duas jangadas à disposição do movimento interventivo. Somente na segunda paralisação dos jangadeiros, como 2º Prático das atividades portuárias de Fortaleza, é que Chico da Matilde, participa efetivamente do movimento de paralisação dos jangadeiros deixando a célebre frase na história: – No porto do Ceará não se embarcam mais escravos!

Então no dia 30 de agosto de 1881 um Major de nome Camerino tenta embarcar de volta ao Pará com duas escravas e por estratégia tanto de José Napoleão quanto de Chico da Matilde as pedras da estrada foram arrancadas para dificultar a passagem da charrete que terminou parando.

A população então cerca o veículo do oficial e o grupo dos abolicionistas resgata as duas mulheres do cativo fazendo-as sumir em meio à turba. O presidente da Província do Ceará, Leão Veloso, em represália às ações abolicionistas, resolveu então demitir aqueles que tinham empregos públicos, entre eles, Francisco José do

Nascimento que só foi reconduzido ao cargo em 1889. As ações praianas ganham repercussão nacional, chamando a atenção do tribuno e abolicionista José do Patrocínio que via no Ceará um lugar propício à causa abolicionista e após conhecer Chico da Matilde em 1882 na sede da Libertadora, juntamente com os outros abolicionistas, resolve escolher um lugar com o menor número de cativos para ser o primeiro do país a abolir a escravidão, que ocorreria na Vila do Acarape em 1883.

A abolição da escravatura de Fortaleza foi então decretada no dia 25 de março de 1884 pela Assembleia Legislativa do Ceará. Ao meio dia o Presidente da província do Ceará, Sátiro de Oliveira Dias, a declarou livre da escravidão. Já existia a Lei Provincial nº 2034 de 19 de outubro de 1883, mas esta não poderia ir de encontro à



Imagem 6: Chico da Matilde, em destaque, juntamente com os outros membros da Sociedade Cearense Libertadora. Fonte: < <http://coisadecearense.com.br/sociedade-cearense-libertadora/>> Acesso em: 20 jun 2022.

Constituição ou às leis gerais, pois a lei maior (Lei Áurea) que estabeleceria a libertação dos escravos dentro do território nacional, só surgiria quatro anos depois, assim, a lei cearense não estabeleceria realmente uma abolição da escravidão, já que seu efeito só surtiu em regiões ou vilas em que a produção econômica não precisava tanto da mão de obra escrava, até porque “Politicamente o negro tinha um valor quando estava ligado à crise das lavouras” (FERNANDES, 2008, p.30). E na mesma linha de pensamento Mbembe (2016), traz a reflexão que “Como instrumento de

trabalho, o escravo tem um preço. Como propriedade, tem um valor. Seu trabalho é necessário e usado. O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos²² (BAKER, 1986 *apud* MBEMBE, 2016, p.131). E mesmo depois da declaração do dia 25 de março de 1884, não houve qualquer garantia de que o negro pudesse circular livremente sem que sofresse pelo racismo social a prova disso, é que outras províncias, como a de Milagres, no Ceará ainda mantinham seus escravos. A lei libertadora só existia simbolicamente como nos esclarece Ferreira Sobrinho (2005) quando este diz que:

A abolição, no Ceará e no país, teve dois significados: Para os brancos, menos humanitária, no sentido da integração da população negra, ex-escrava, no mundo do trabalho livre e na sociedade na condição de cidadãos; para os ex-escravos, a ampliação sem limites dos espaços sociais (pelo menos nos primeiros anos). Em outras palavras, no imaginário dos ex-cativos, o acontecimento representou o fim das fronteiras que separavam, nos espaços públicos, escravos e brancos. Entretanto, a ocupação dos negros do mundo dos brancos provocou reação imediata, mostrando que ser livre não significava ser aceito na sociedade. (FERREIRA SOBRINHO, 2005, p.157)

A participação de homens de cor como representantes populares, dentro do movimento abolicionista a exemplo de José Napoleão e Francisco José do Nascimento demonstra que eles eram protagonistas de sua própria história. Tanto é verdade que Chico da Matilde foi escolhido pelos libertadores (abolicionistas) para representá-los no Rio de Janeiro, capital do Império, sendo lá recebido com o título de Dragão do Mar, ovacionado pela população em desfile sobre sua jangada (Liberdade) que foi puxada por carro de boi pelas ruas daquela cidade. Mesmo no *hall* da fama a vida de Chico da Matilde não terminou como deveria, à época de sua morte, no dia 05 de março de 1914 a cidade passava por instabilidade política devido às tropas que

²² *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave*. Houston A. Baker (Org.) New York, 1986. Referência utilizada por Achille Mbembe em Necropolítica.

vinham de Juazeiro do Norte, para derrubar o Governo de Franco Rabelo. Talvez por esse cenário gerado por tensões políticas, o esquecimento de Francisco José do Nascimento tenha marcado o seu enterro sem muita importância em relação a sua contribuição para o processo da abolição da escravidão no Estado. Seu nome ainda marcado pela história como um herói sem pedestal foi emprestado por muito tempo dentro da capital, batizando uma rádio (extinta), uma empresa de ônibus, um bairro e até um grande museu de referência internacional, mas nada que ligasse a alcunha *Dragão do Mar*, mais concretamente, à figura do homem que deveria ser um marco histórico. Mais uma memória apagada pelo desinteresse na conservação da identidade negra e da cultura cearense, dentro de uma cidade que foi intitulada “Terra da Luz”. Pois cabe a finalidade de se preservar a memória para se evitar o “abismo do esquecimento” (ASSMANN, 2011, p.60) é que se faz necessário os monumentos-reíquias que têm o papel de conexão com o passado como bem diz a autora citada: “Os acontecimentos e feitos realizados em um passado grandioso, porém obscuro, exigem validação por meio de locais e objetos. As relíquias que têm essa função de validação ganham o status de *monumentos*”. E ainda que tardio, o Museu Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura que foi inaugurado em 1998, após uma década de existência, em 2014, homenageou Francisco José do Nascimento com um monumento (Estátua) quando a cidade comemorava o seu centenário de morte. Consta ainda na página institucional do museu²³ sob o título: *Quem foi o Dragão do Mar?*, um pequeno resumo sobre a personalidade. Quando passei a morar no Rio Grande do Sul, encontrar alguma referência sobre a memória do negro não se tornou diferente em minha investigação



Imagem 7: **Murilo de Sá Toledo. Estátua de Chico da Matilde, 2014.** Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fonte: < <https://jornalggn.com.br/cultura/o-centro-cultural-dragao-do-mar-em-fortaleza/>> Acesso em 24 jul 2022.

²³ Mais informações em: < <http://www.dragaodomar.org.br/institucional/dragao-do-mar-na-historia-do-ceara>> Acesso em: 24 jul. 2022.

que ainda buscava indícios por artistas afrodescendentes que tivessem contribuído para a arte sul rio-grandense, pois até então ainda acreditava que houvessem casos como os dos pintores João Timótheo da Costa (1879- 1932) e Arthur Timótheo da Costa (1882- 1922) que embora vivessem limitados pelo preconceito da época contra os negros na vivência social, não deixaram de contribuir paralelamente como artistas, sendo reconhecidos. E por isso busquei por uma linha paralela que constataste não haver só o lado eurocêntrico na história da cultura gaúcha. Porém, uma publicação do jornal *online* Correio do Povo sob o título: *Onde estão os negros do Rio Grande do Sul?* Me apontou para indícios que fizeram a minha percepção mudar na busca de fatos que falassem justamente das ocultações históricas, na invisibilidade da população negra pelo processo de branqueamento na região Sul e sobre a percepção errônea que temos sobre sua história a partir da entrada dos imigrantes europeus no território sul rio-grandense. Outra fonte mais acadêmica dentro da investigação em relação a invisibilidade do negro na construção da imagem do Sul é a dissertação: *O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória regional nos murais do Palácio Piratini*, de Luciana da Costa Oliveira na qual a referência negra fica bastante limitada à figura folclórica do Negrinho do Pastoreio.

1.2.1. Os cruzamentos entre Experiência Estética e Memória: sobre percepção e atenção

Refletir sobre a experiência estética e memória rememora relato sobre um caso que ganhou repercussão nas redes sociais envolvendo uma obra de arte pública. Ocorrido no Ceará, o fato me chamou atenção por ser tratado como o heroísmo de um indivíduo comum que salvou uma obra de arte do desaparecimento patrimonial e memorial. José Viana da Silva Neto (Imagem 9) depois da sua intermediação no resgate da obra *Mulher-rendeira* (1966) do escultor, pernambucano José Corbiniano Lins. A realização do feito ocorreu durante a Pandemia em 2020 quando a maior parte das pessoas se encontravam paralisadas pelo medo em se exporem aos riscos de contaminação pelo vírus do Covid, o feito de agir do professor e educador social.

A escultura que fazia parte, há muitos anos, de uma agência do Banco do Brasil de Fortaleza, quase foi parar em um aterro sanitário após ter sido desmembrada à marretadas por operários da construtora responsável pela reforma da agência. O caso em destaque ocorrido no estado do Ceará, viralizou nas redes sociais e jornais depois que muitas pessoas souberam o que o educador tinha feito. Esse ato sensibilizou muita gente nas redes sociais ao ponto de deixarem comentários parabenizando sua atitude. Também compartilhei de sua causa e talvez qualquer um que reconhecesse o valor patrimonial, histórico e cultural da estátua para a história local, teria feito a mesma coisa que José Viana. O fato de uma pessoa comum deixar a sua casa para intervir no destino de uma obra pública não é corriqueiro, mesmo que essa obra represente não só uma figura cultural como o vaqueiro ou o jangadeiro, mas acima de tudo, o símbolo da sobrevivência pela labuta. A mulher rendeira simboliza também a transmissão do conhecimento que é passado de geração em geração quando em nossa cultura pecamos pela falta de memória patrimonial.



Imagem 8. **José Corbiniano Lins.** *Mulher-rendeira*, 1966. Foto da estátua antes da destruição. Fonte: <https://jornalggn.com.br/cultura/ole-muie-rendeira-ole-muie-renda/> Acesso em: 02 mai 2022

Segundo os relatos colhidos em uma página de um jornal *online*²⁴, o professor José Viana mal havia chegado em casa quando em contato com as redes sociais, soube da demolição da estátua *Mulher-rendeira* (1966), uma escultura criada em concreto armado pelo artista pernambucano José Corbiniano Lins e que fazia parte da arquitetura de uma agência do Banco do Brasil, localizada no centro da cidade há muitas décadas. Ela tinha sido desmembrada a golpes de marreta por operários que trabalhavam na reforma da agência. Neste ponto da leitura me lembro que havia lamentado a razão pela qual alguém teria para ordenar a destruição da referida estátua.



Imagem 9: Professor José Viana da Silva Neto com a cabeça da *Mulher-rendeira* após o resgate. Foto: Adriana Clemente. Fonte: < <https://jornalggn.com.br/cultura/ole-muie-rendeira-ole-muie-renda/>> Acesso em 02 mai 2022.

O professor imediatamente pegou sua bicicleta e foi pessoalmente até a agência para verificar a veracidade da notícia. Mas ao chegar ao local, a encontrou em um container de lixo, em vários pedaços. Ele então procurou o encarregado da

²⁴ Mais informações do resgate está disponível em: < <https://jornalggn.com.br/cultura/ole-muie-rendeira-ole-muie-renda/>> Acesso em 02 mai. 2022.

obra e pediu para levá-la do local. Voltou para casa, pegou sua Kombi e retornou ao banco, onde com a ajuda dos operários colocou todos os pedaços da estátua no carro. Depois do ocorrido, ele entrou em contato com alguns amigos, quanto os procedimentos para a situação. No dia 01 de junho de 2020, o professor entrou em contato com a gerência do Banco do Brasil que lhe comunicou que tinha havido “erros de comunicação” e que por consequência resultaram no quase desaparecimento da obra Mulher-Rendeira.

A gerência comunicou ao professor que o banco iria arcar como com todo o custeio da restauração da obra, tendo o caso acompanhamento institucional da Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza – SECULTFOR na pessoa do Coordenador de Patrimônio Histórico Cultural de Fortaleza.

Graças a interferência do professor que soube reconhecer o potencial artístico da escultura, e à repercussão de sua ação nas redes sociais, é que a reconstrução da estátua foi garantida. Sob a responsabilidade de Chico Lins, filho de Corbiniano, o trabalho de seu pai pode retornar restaurado para o jardim do Banco do Brasil que lhe serviu de lugar por anos.

Tenho certeza que qualquer um que tenha um pouco de sensibilidade por um bem material, seja ele artístico ou não, também se preocuparia ao saber do provável risco de sua perda irreparável, mas como explicar quando esse zelo corresponde a um bem que não é pessoal? A razão disto pode estar ligada a experiência estética e a memória, pois “Para que se possa viver uma experiência estética, antes de tudo, é preciso assumir uma atitude estética, ou seja, assumir uma *posição*, uma postura que constitua e configure a nossa percepção” (PEREIRA, 2012, p.186). Mais à frente ele nos diz que por consequência, a atitude estética está em uma abertura, uma possibilidade, não para a coisa ou acontecimento em si, mas para os efeitos que ele produzirá em nós, em nossa percepção, em nosso sentimento, (p, 186). “As obras de arte – sejam de que natureza forem – representam uma zona de confluência de possibilidades que foi trazida à vida pela operação de um artista e, por isso, representam um campo de potência ilimitado” (p.189). Talvez por estarmos no mesmo plano sensível, a atitude estética oferecida pela estátua de Corbiniano se encontrava no âmago da história coletiva dos cearenses, pois todos que passaram pelo

cruzamento da Rua Barão do Rio Branco com a Avenida Duque de Caxias construíram memórias com a obra em particular. Em mim, a atitude estética surtiu efeito na forma de uma repreensão ao receber a notícia do seu desmantelo, mas para o professor José Viana a ação impediu que seus pedaços fossem para um aterro sanitário. O fato é que reconhecemos na estátua uma potência com valor histórico, cultural, e patrimonial, e quando identificamos a potência de um objeto artístico pela experimentação dos seus efeitos em nós enquanto sujeitos, aceitamos a sua convocação enquanto objeto, dando então, a existência à sua materialidade. E nesta troca estética nos abrimos ao sentimento por algo material e o transfiguramos para uma existência acima desta condição de objeto.

No caso aqui relatado, a experiência estética causada pelo desmantelo de uma obra de arte entra em oposição à experiência do simulacro de um espetáculo teatral, exposto por (DEBORD *apud* RANCIÈRE 2018, p.12), no qual quanto mais o espectador em sua “exterioridade” contempla, menos coloca de si, agindo passivamente diante do que se apresenta frente ao seu olhar, um verdadeiro paradoxo. Sob o efeito da experiência estética por meio da história da escultura *Mulher-rendeira*, o espectador, professor José Viana foi arrancado da posição inerte para a ação do espetáculo exposto nas redes sociais terminando por envolver a empatia outros espectadores, que por consequência trouxeram a Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secultfor), a Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE), o Instituto dos Arquitetos do Brasil (Departamento Ceará), a assessoria do Banco do Brasil e o filho de José Corbiniano Lins também para o círculo da ação.

Capítulo 2

2.1 Mitologia e história dos monumentos: elementos culturais e diáspora

Para um melhor entendimento sobre o que seja mitologia, o termo pode referir-se ao conjunto de crenças ou de narrativas de um povo em que se explicaria a existência de tudo, é o que chamamos de mitos. Mitologia também é a área de estudo específica sobre os mitos.

Existem elementos arquitetônicos que podem trazer referência a alguma mitologia, muito em comum, exemplares da cultura clássica que foram tidos como referência, por muitos países do Ocidente, como símbolo de um valioso conhecimento que fora perdido. Não é à toa que o sentimento de resgate tenha tocado a muitas outras culturas muito tempo depois de seu desaparecimento no fim do século V d.C. A prova disso ocorreu na história da Itália na Renascença entre os séculos XIV à XVI como descreve Gombrich (1999) no qual:

Os italianos do século XVI acreditavam que a arte, a ciência e o saber haviam florescido no período clássico, que todas essas coisas foram destruídas pelos bárbaros do Norte, e que lhes cabia a missão de reviver o glorioso passado e, portanto, de inaugurar uma nova era. (GOMBRICH, 1999, págs. 123 e 124)

Passados alguns séculos, a mitologia continuou agregada à arquitetura agora por meio das Belas Artes²⁵, (*Beaux-arts*) que marcaram a arquitetura de influência europeia no Brasil no final do século XIX até meados do século XX. Também conhecida como arquitetura eclética, por associar elementos arquitetônicos do clássico, do Barroco, do medieval, do Renascimento, etc., surge dentro de um contexto com uma ascensão industrial cujos avanços tecnológicos permitiram a realização de construções que utilizavam ferro forjado e de um progresso econômico de setores industriais e da cultura cafeeira, como a exemplo da cidade de São Paulo. Em nosso país a arquitetura supria o gosto erudito das elites sociais como afirma o historiador Matheus Lemes:

²⁵ Sf. pl. Manifestações artísticas de natureza visual e plástica, que são predominantemente do espaço, como a arquitetura, o desenho, a escultura, a gravura e a pintura, bem como as artes de natureza auditiva e predominantemente do tempo, como a música e a poesia, situando-se a dança entre os dois grupos, associadas ao ideal exclusivamente contemplativo do belo ou, ainda, da beleza formal. Informações em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/belas-artes/>> Acesso em 15 dez 2021.

[...] assim como o Teatro Municipal de São Paulo, o Mercadão tem sua construção dentro dos moldes europeus que caracterizam uma cultura erudita que invade a cidade de São Paulo entre o final do século XIX e o início do século XX. Sua edificação corresponde a um período conhecido na historiografia como Belle Époque (Bela Época) que buscava agradar uma elite crescente em todo o Estado (LEMES apud LEMES, 2009, p. 19 in SOUTO, 2012, p.29).

As ocorrências dessas influências, muito naturalmente foram sendo exportadas por todos que viajavam ao “Velho Mundo” e se encantavam com o clima destas modernas cidades que surgiam, passando a querer reproduzir o mesmo aspecto visual europeu em seus países. No Brasil, inúmeros projetos arquitetônicos foram encomendados em escritórios como o do arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo que atendia às demandas de enquadramento ao gosto erudito, o que permitia a liberdade de explorar até mesmo o universo de personagens que povoavam o imaginário mitológico, já representados tantas vezes na arte e na literatura durante séculos.

No caso do Teatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911 e que servira, mais tarde, como palco para a polêmica Semana de Arte Moderna de 1922 foi um projeto de Ramos de Azevedo inspirado no Ópera de Paris (Palácio Garnier). O teatro traz em sua arquitetura eclética (Renascentista, Barroca e *Art Nouveau*), duas esculturas de Atlantes²⁶ em arenito na faixa principal que lembra pela expressão dramática na face do Titã, a penitência infligida por Zeus. Há outros quatro bustos em mármore branco nas fachadas laterais em que as musas²⁷ gregas *Euterpe* (poesia lírica e música), *Thalia* (comédia), *Melpômene* (tragédia) e *Terpsichore* (dança) complementam o acervo clássico. É fácil perceber o porquê da ligação desta seleção de estatuárias com o edifício dedicado à fruição das artes cênicas e musicais. Mas para que a exposição destas imagens surtisse o efeito esperado pela proposta arquitetônica seria preciso que indivíduos de um grupo

²⁶ Na mitologia grega, o Atlas ou Atlante era um dos Titãs, filhos dos gigantes que se rebelaram contra os deuses do Olimpo, tentando invadir o monte sagrado. Todos os irmãos do Atlas foram mortos e sendo ele o único sobrevivente fora condenado a carregar os céus sobre seus ombros durante toda a eternidade.

²⁷ Na mitologia grega, figuras femininas na forma de nove musas do Olimpo inspiravam nas artes ou nas ciências e conhecidas por: Terpsícore (dança), Erato (poesia lírica), Euterpe (música), Polímnia (música sacra), Melpômene (tragédia), Thalia (comédia), Calíope (Eloquência), Clio (História) e Urânia (Astronomia).

social tivessem o conhecimento sobre a mitologia clássica, sua importância simbólica e sua história. Sem isso, parte do investimento da estética no projeto do Teatro Municipal cairia por terra. É evidente de não falamos de um grupo social analfabeto que sentiria medo em seus corações ao vislumbrar a imagem das almas condenadas ao Inferno em um tímpano da igreja medieval, Sem dúvida não estamos falando de qualquer público para a frequência do teatro na exibição de peças e óperas, estamos falando de um público rico que não só reconheceria a estatuária mitológica, mas que também teria força para impor o mesmo tipo de entretenimento local que tinham quando viajavam à Europa, pois muitos eram da elite cafeicultora, os Medici tupiniquins que lançavam São Paulo à modernidade como seus mecenas²⁸ como bem relata a arquiteta e urbanista Helena Werneck citada por Souto (2012):

São Paulo a partir do século XIX tem um caráter ambíguo. É uma mistura de todos os estilos realizados na Europa e que refletiam os confusos destinos ecléticos da classe burguesa da cidade. Os patriarcas do café viajavam para o exterior e se agradavam daquilo que viam – ainda que em obras separadas. Chegando à São Paulo ordenavam aos seus escritórios de Engenharia e Arquitetura que reproduzissem - em uma só obra - a somatória de todos os tempos históricos e estéticos. (WERNECK apud LEMES, 2009, p.29 in SOUTO, 2012, p. 28)

A comparativa com os magnatas cafeicultores torna-se válida se levarmos em conta a semelhante intencional que os Medici originais tiveram como influenciadores da cultura, da economia e da política italiana, durante o período da renascença. Isso garantiria uma maior durabilidade de sua fama, por meio do mecenato, perante aos olhos do povo, como diz Hauser:

Os cidadãos ricos e ilustres das cidades-república queriam assegurar-se de sua fama póstuma, embora de exercer um certo grau de comedimento em seu modo de vida por consideração para com seus concidadãos. As doações à igreja era o método mais adequado para garantir fama sem desafiar as críticas públicas.
[...] Os próprios Medici consideraram adequado dar um matiz

²⁸*Subst.Masc.1.* Protetor dos literatos e das letras.*2.*Pessoa ou entidade que patrocina financeiramente um artista, instituição ou evento cultural. Disponível em: <<https://dicionario.primeram.org/mecenas>> Acesso em 15 dez 2021.

Após estudar na *École Spéciale du Genie Civil et des Arts et Manufactures* da Universidade de Gante, Bélgica, o arquiteto Ramos de Azevedo ao voltar para o Brasil é eleito o arquiteto dos barões do café, como descreve Souto (2012, p. 28). Desta maneira, as escolhas do arquiteto pelo recorte histórico do clássico por meio das estatutárias, terminam por imprimir, a marca da personalidade, um gosto mais culto, representando em suas formas, a vida e o legado cultural de uma civilização que serve continuamente de modelo, para a imitação, como argumenta Mitchell (2015) em seu texto *O que as imagens realmente querem?* Que nos fala sobre a personalidade das coisas:

Ao afirmar que as imagens têm certas características da personalidade, trago a questão acerca do que é uma pessoa. Qualquer que seja a resposta à pergunta, deverá levar em conta o que é que há nas pessoas que torna possível que as representem ou as imitem. A argumentação poderia iniciar-se pela origem da palavra *per-sonare* (soar através), que funda a figura da pessoa nas máscaras usadas na tragédia grega. Em suma, pessoas e personalidades podem ter suas características derivadas de imagens bem como as imagens derivam suas características suas características de pessoas. (MITCHELL, 2015, p.167)

Por outro viés, a escolha de Azevedo para elite cafeicultora ao expor representações mitológicas de estilo greco-romano, as tornam representantes, aliadas a marca do poder dominante, visto o simbolismo que estas exercem como influência em todo o Continente Ocidental não só como objetos de arte, mas também como parte do sistema de saberes que foi utilizado pelo interesse científico durante séculos. Mas quando essas representações mitológicas se encontram em construções arquitetônicas que não estão ligadas à fruição da arte como o caso dos mercados públicos onde existem relações comerciais de gêneros alimentícios? O que justificaria a representatividade destes ícones mitológicos? Que elementos formais e simbólicos inspiraram os artistas na criação das referências mitológicas? Interpretando todas essas concepções indago também sobre de que maneira as obras dispostas no espaço público podem remeter a um reconhecimento do observador sobre a simbologia das obras expostas?

No Mercado Público de São Paulo encontra-se fixada em um arco na entrada do prédio, a deusa Ceres enfeitada por “ramos de café”, símbolo da classe dos magnatas cafeicultores, que juntamente com a elite dos industriais, eram responsáveis por grande parte da renda econômica de São Paulo na época, já a cornucópia repleta de frutas é um antigo símbolo que representa a fertilidade e a fartura.

O ornamento teria sido uma ideia do arquiteto italiano Felisberto Ranzini, que trabalhava no escritório de Ramos de Azevedo, responsável pelo projeto do mercado público paulistano, como relata Souto (2012, p.29).

Esta deusa cultuada pela população romana, principalmente pelas classes sociais que dominavam o comércio dos grãos, durante o festival *Cereália* ou “Jogos Cereais”. Ceres representava outras coisas, a força das entranhas da terra, ou seja, a capacidade da terra em gerar vida para os homens e talvez por isso, a ideia de homenagear a deusa em um lugar que representaria sua ligação com a cultura de produtos da terra, como o Mercado Público de São Paulo que embora não seja consagrado à fruição da arte, encontra na história da deusa romana o seu envolvimento com o âmbito agrícola.



Imagem 10: **Dan Vasconcelos**, 2021. *A deusa Ceres e a cornucópia como ornamento sobre sua cabeça na fachada do Mercado Público de São Paulo.* Técnica: Lápis sobre papel.

2.1.1 A influência do positivismo no entorno do Mercado Público de Porto Alegre

Caminhando pelo espaço urbano no entorno do Mercado Público de Porto Alegre, pude perceber muitos indícios de uma arquitetura que também dialogava por meio de uma estatuária relacionada ao mitológico clássico não muito distante, como podemos observar no **mapa 1**. Prédios do Paço Municipal, Santander Cultural, do Museu de Artes do Rio Grande do Sul – MARGS, do Memorial do Rio Grande do Sul, da Superintendência Estadual do Ministério da Saúde no Rio Grande do Sul entre outros. Na passagem do século XVIII para o século XIX, os continentes Europeu e Americano retomaram na corrente Neoclássica, o gosto por representações da Antiguidade Clássica. Na mesma linha de pensamento estético muitas destas estavam atreladas de forma alegórica no às ideias de conhecimento e de progresso econômico dentro do contexto histórico positivista Estado do Rio Grande do Sul. Por isso, todo um estilo estético haveria de ser pensada para imprimir esteticamente as ideias do movimento filosófico e político comtiano em construções arquitetônicas espalhadas pela cidade de Porto Alegre.

O Positivismo foi uma corrente de pensamento filosófico, sociológico e político. Surgida na França no início do século XIX, cujos pensadores como Auguste Comte e John Stuart Mill tinham como linha, a ideia de que o conhecimento científico era a única forma de conhecimento verdadeiro e, portanto, não consideravam outros fossem oriundos de crenças religiosas, supersticiosas ou de um campo semelhante que não utilizasse a comprovação científica para a afirmação de uma teoria.

O positivismo tinha ainda por lema: “O amor por princípio, a ordem por base, o progresso por fim”. Júlio de Castilhos que era um grande adepto da corrente comtiana desde que era um estudante de direito, permaneceu fiel a esta até à morte. Sempre presente no cenário político, em 1882 bacharelou-se em direito ao mesmo tempo em que participou juntamente com Venâncio Aires, Assis Brasil, Álvaro Chaves, Pinheiro Machado, Ernesto Alves e outros, da fundação do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), em Porto Alegre. Em 1891, Júlio elaborou a Constituição Estadual repleta de ideologias positivistas Rodriguez (2015, p. 134).



Porto Alegre na
República Positivista.

- MERCADO PÚBLICO
- ANTIGA ALFÂNDEGA
- DELEGACIA FISCAL DO TESOUREIRO NACIONAL
- PRÉDIO DOS CORREIOS E TELÉGRAFOS
- PAÇO MUNICIPAL

A chegada da República em 1889 marca o início da construção do projeto do **Paço dos Açorianos**²⁹ durará até 1901 e atualmente é conhecido por Paço Municipal. O então presidente do Estado Júlio de Castilhos indicou o engenheiro italiano João Antônio Luiz Carrara Colfosco para realizar a obra que deveria transparecer ideologia positivista em sua arquitetura.

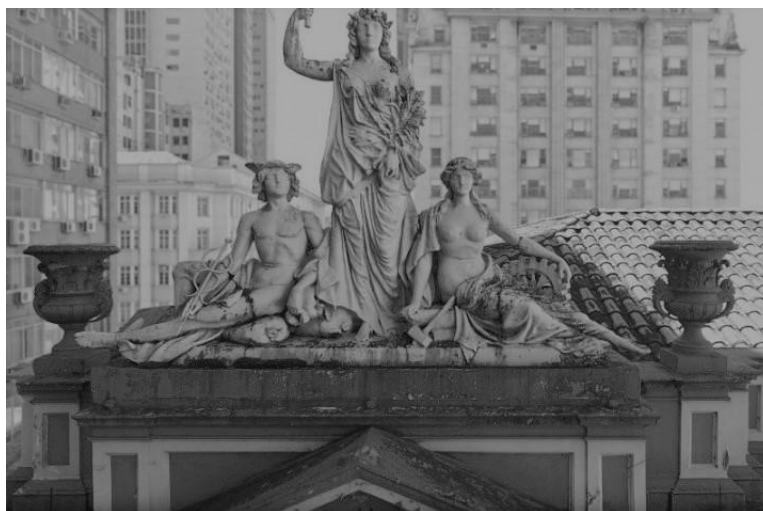


Imagem 11: *Deus Mercúrio à esquerda, a deusa Ceres ao centro e a deusa Minerva à direita na fachada do Paço Municipal.* Fonte: < <https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/coronistas-matinal/juremir-machado/juremir-jose-francisco-alves-livro-esculturas-de-porto-alegre/> > Acesso em: 07 mar 2022.

Ocupando um quarteirão na parte frontal da Praça Montevideu, o prédio dispõe em sua construção no estilo eclético, três pavimentos com inúmeros elementos clássicos: no pavimento térreo existem colunas e pilastras dóricas e no pavimento superior, um arco pleno, vergas retas, frontões triangulares e curvos além de nichos e jarrões. O acervo estatutário reúne um grupo que representa na mitologia romana a Liberdade (*Libertas*), a História (*Clio*), a Democracia e a Ciência (*Minerva*); a estátua da República (*Minerva*), a estátua da Justiça (*Justitia*), bustos do Marechal Deodoro da Fonseca e de José Bonifácio e outro grupo (Figura 21), que representam o Comércio (*Mercúrio*), a Agricultura (*Ceres*) e a Indústria (*Minerva*), que certamente

²⁹ Informações baseadas da página do Projeto Viva o Centro - Paço dos Açorianos. Disponível em: < http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p_secao=68 > Acesso em 07 mar 2022.

representavam os setores a progredir economicamente na meta do governo republicano e positivista.

O prédio que abriga hoje o Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS foi projetado pelo arquiteto alemão Theodor Alexander Josef Wiederspahn em estilo Neobarroco para a **Delegacia Fiscal do Tesouro**³⁰ entre 1913 e 1915.

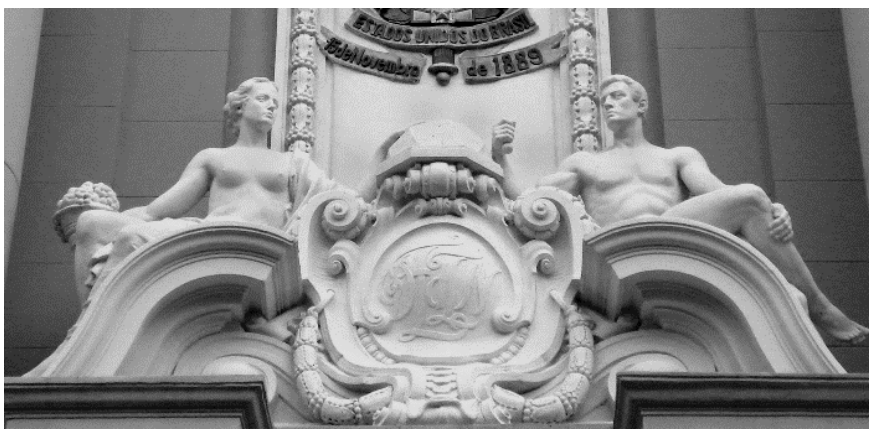


Imagem 12. *Esculturas de Alfred Adlof apresentadas sobre o frontispício. A deusa Ceres à esquerda (Agricultura) e o deus Mercúrio (Comércio).* Fonte: < <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Adloff-MARGS.jpg> > Acesso em: 07 mar 2022.

Toda a sua grandiosidade em vitrais, ornamentos e mármore demonstram outro exemplo de uma construção que deveria transparecer o ideal de modernização e progresso da república positivista no início do século. A ostentação pelos ornamentos da delegacia contou com a execução das oficinas de escultura de João Vicente Friederichs, com os ornamentistas Victorio Livi, Franz Radermacher e com o escultor Alfred Adlof, responsável pelas figuras no frontão da entrada ficam uma dupla de esculturas acima da porta: *Ceres* com uma cornucópia (símbolo da abundância) e *Mercúrio* segurando o que foi provavelmente o Caduceu (símbolo dos negociantes), mais acima, há o Brasão Nacional que representa a República Federativa e na altura dos torreões há estátuas femininas alegóricas representando a *Pecuária* na qual segura um cordeiro e a *Navegação* tendo uma vela sobre os ombros, a *Arquitetura* e a *Indústria*, ainda na fachada.

³⁰ Informações baseadas da página do Projeto Viva o Centro - Museu de Arte do RGS Ado Malagoli - Margs Disponível em: < http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php?p_secao=47# > Acesso em 07 mar 2022.

O prédio em que funciona o Memorial do Rio Grande do Sul situado na Praça da Alfândega foi no passado a **Agência Central dos Correios e Telégrafos** (1913) construído em estilo eclético, mas com uma forte inclinação para o Neobarroco alemão. Seguem algumas outras coincidências com o prédio do MARGS, antiga Delegacia Fiscal do Tesouro (1914) tendo ainda o mesmo arquiteto Theodor Wiederspahn e a mesma oficina decoração de João Vicente Friederichs e engenharia de Rudolph Ahrons que teve sua empresa escolhida não só por sua competência, mas como uma forma de aproximação do governo positivista com a comunidade alemã do Estado. A construção tem em sua fachada um pórtico em projeção, uma torre com relógio à esquerda criada para contrastar simetricamente com a torre da Delegacia Fiscal do Tesouro que fica à direita. Há



Imagem 13: *Entrada do atual Banco Safra*. Fonte: <<https://www.skyscrapercity.com/threads/cono-sur-asunci%C3%B3n-curitiba-y-porto-alegre.1828673/page-8?u=481896>> Acesso em: 07 mar 2022.

elementos ornamentais em motivos florais e abstratos, cúpulas de metal nos cantos e algumas estatuárias dentre elas, um *Atlas* acima do frontão e ao lado personificações da *América* e da *Europa*. As personagens de figuras da mitologia clássica estão presentes em coincidente gosto em outros prédios a exemplo da estátua de *Mercúrio*, citado como uma alegoria ao Comércio e representado no Paço Municipal de Porto Alegre, no MARGS e em forma de uma efígie no antigo **Cine Guarany**³¹(1913), atual Banco Safra onde também existe uma alegoria feminina segurando uma âncora enquanto observa o Guaíba cuja representação seria a Segurança da Navegação projetado pelo arquiteto Theodor Wiederspahn, no escritório do engenheiro Rudolph Ahrons. Já a figura do *Atlas* ou *Atlante* se repete no Memorial do Rio Grande do Sul,

³¹Informações retiradas da página Viagens e Expedições. Disponível em: <viagensexpedicoes.blogspot.com/2017/04/banco-safra.html?m=1> Acesso em 07 mar 2022.

na **Confeitaria Rocco** (1912) e na **Antiga Alfândega de Porto Alegre**³² (Superintendência Estadual do Ministério da Saúde no Rio Grande do Sul) na lateral esquerda do prédio (Visto pela Rua Siqueira Campos) Tanto o Atlante quanto a alegoria feminina que representa a Agricultura, no mesmo conjunto escultórico são de autoria de Alfredo Adloff. Segundo Ezequiel (2007), citando o historiador Arnaldo Doberstein, especialista na estatuária porto-alegrense, a dimensão deste Atlante está relacionada ao que os especialistas da área chamam de *titanismo figurativo*. Diz ainda o autor que: “[...] Sua grandiloquência representa a força produtiva que gera riqueza, ideia defendida com ardor pelos governantes sul-rio-grandenses, adeptos do positivismo” (DOBERSTEIN 1992, pp.53-54 *apud* EZEQUIEL, 2007 p.163). Na lateral direita do mesmo prédio da antiga alfândega, embora falte a continuidade na figuração mitológica como temática fachadista, encontra-se a figura de um marinheiro em posição ereta segurando um leme exposto e olhando em direção ao Guaíba. Em seu gorro, quase imperceptível, a escrita *Alfândega* em baixo-relevo que segundo Ezequiel (p.164) “indica a intenção do escultor em representar o funcionário do corpo oficial da repartição, um guarda, um vigia aduaneiro”. Hoje a estátua se encontra quase imperceptível aos olhos dos transeuntes por estar quase encoberta pelo prédio do Sistema Nacional de Emprego - SINE. Se na figura do marinheiro falta a continuidade mitológica iniciada com o Atlas, pela perspectiva estética, observando bem, Adloff não fugiu à intenção de uma verossimilhança entre o estudo do seu marinheiro com as regras técnicas seguidas pelos escultores gregos. Essa mesma postura presente na estátua do marujo negro seria uma evolução estética apresentada na escultura *Éfebo de Crítios* (c. 480 a.C.) durante uma transição estética da escultura grega para a superação da rigidez e frontalidade em que se encontravam as primeiras estátuas no período arcaico. Nesta estátua do Éfebo “[...] a cabeça é ligeiramente voltada para o lado; e em vez de apoiar-se igualmente sobre as duas pernas, seu corpo descansa sobre uma delas, que assume uma posição mais afastada em relação ao eixo de simetria” (Proença, 2008, p.31). Essa nova estética para as estátuas nos passaria uma impressão de realismo e mobilidade de um corpo real. A feição

³² Informações baseadas da página do Projeto Viva o Centro - Inspeção da Receita Federal - Disponível em: <http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php?p_secao=46#> Acesso em 07 mai 2022.

semelhante a um homem negro descreve um projeto *sui generis* de Adloff, pois não estaria nos planos iniciais do escultor, mas que aponta para a absorção da mão de obra de um realismo e mobilidade de um corpo real. A feição semelhante a um homem negro descreve um projeto *sui generis* de Adloff, pois não estaria nos planos iniciais do escultor, mas que aponta para a absorção da mão de obra de um afrodescendente no mercado de trabalho livre e assalariado (EZEQUIEL, 2007, p.165). Talvez a intenção de Adloff fosse uma demonstração propagandista do governo positivista que apresentaria reais perspectivas para a construção de uma sociedade porto-alegrense apresentando a possibilidade do negro ser um homem como outro, neste caso assalariado pelo funcionalismo público.

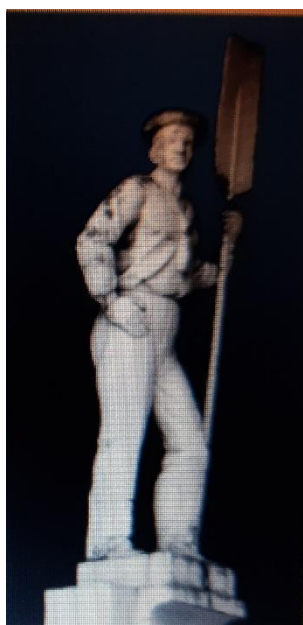


Imagem 14. À esquerda estátua do marujo que está até hoje no antigo prédio da antiga alfândega de Porto Alegre e à direita um estudo da mesma estátua. Fonte: EZEQUIEL, Marcio. Alfândega de Porto Alegre: 200 anos de história. Porto Alegre: Sindireceita, 2007, p. 165.



Imagem 15. Escultura do Éfebo de Crílios (c. 480 a.C.) Fonte: PROENÇA, Graça. História da Arte. São Paulo: Editora Ática, 2008, p.31

2.1.2 A cosmologia introduzida pela Diáspora Africana

Para melhor entender o que venha a ser a *Cosmologia* podemos defini-la como “a ciência do universo, uma ramificação da física e da astronomia.”³³ Dentro desta abordagem sobre o estudo do Universo, a humanidade sempre buscou compreender a sua origem por diferentes pontos de vista quer fossem pela crença sobre os Mitos e lendas (Subjetividade) que iam pelo consenso social, quer fossem pelas teorias científicas (Objetividade) que iam pelo consenso da comunidade científica. O primeiro ponto, sobre mitos, surgiu em várias culturas numa crença de que o poder dos deuses e das deusas seria o responsável pela origem da humanidade, assim como de seu destino. E desta maneira, na crença de alguns africanos existe o Panteão com os deuses e deusas da criação como na mitologia clássica presente nas culturas grega e romana haveriam o Olimpo dos deuses e das deusas responsáveis pelo destino dos mortais.

Na proposta arquitetônica republicana e positivista do século XIX, os deuses e deusas da mitologia clássica foram expostos em alguns prédios como personificações ora para setores da economia (Agricultura, indústria e comércio), ora para ideais humanos (Democracia, Justiça e Liberdade) ou para áreas do conhecimento (História e Ciências), enfim a utilização destas divindades deveriam ser também representações ideológicas do positivismo, algo em que os cidadãos pudessem ter como aspirações na construção de uma sociedade que deveria crescer dentro da Ordem e do Progresso, mas presente também na cidade de Porto Alegre estava um pouco da cosmologia africana, não tão exposta como a mitologia clássica, mas de igual importância, pelo menos era no firmamento da identidade dos africanos e africanas que chegaram para servir ao crescimento econômico da região na condição de escravizados e muito tempo depois de libertos. Sabemos que qualquer manifestação de religiosidade exposta a sociedade dos brancos cairia em alguma condenação moral, assim desde que a igreja católica e o governo uniram forças na condenação às práticas religiosas dos africanos, estes muito cedo aprenderam a cultuar seus orixás de forma velada. Dentro do atual mercado público que foi

³³ Informações retiradas de uma entrevista ao Prof. Dr. Domingo Soares ao Programa Circuito UFMG da TV UFMG em 2013 cujo tema foi: **A visão do cosmos do ponto de vista da ciência, especificamente da cosmologia**. Disponível em: < <http://lilith.fisica.ufmg.br/~dsoares/PR/cosmologia.htm> > Acesso em 18 abr. 2023

inaugurado em 1869 servindo para abrigar o comércio de abastecimento da cidade, estava supostamente sob o piso o orixá Bará cuja a origem será relatada mais à frente em duas versões.

Antes do Mercado Público de Porto Alegre ser uma realidade, o comércio da capital ficava distribuído em vários estabelecimentos e somente após a segunda administração de Saturnino de Souza e Oliveira foi cogitado a construção do primeiro prédio para o mercado em alvenaria de tijolos, com uma planta quadrangular e portão de ferro. Em 1845 foram discutidas a proposta da construção de um prédio novo, mais ampliado e 1861 o engenheiro alemão Frederico Heydtmann apresenta o projeto que foi mais tarde alterado para se adequar à ampliação de suas dimensões e adição de torreões nos cantos, sendo inaugurado em 1869. Dentro da realidade deste mercado havia grande presença de negras quitandeiras e vendedoras com seus tabuleiros e barracas montadas para a venda de mocotó, pinhão, amendoim, canjica e ervas medicinais. Mas nem todas as negras vendiam no mercado, haviam outras com funções de benzedeiras, parteiras, leitoras de mãos e especialistas no uso de ervas medicinais e culto, e de certa forma, estas mulheres traziam para o mercado um saber de África. Participavam ativamente na fixação da cultura, da culinária e da religiosidade do velho continente para o local, e que, portanto, fizeram de suas ações uma referência histórica, social e econômica que comprova a grande presença da matriz negra e muito importante para a conservação memorial e cultural africana. As escravas que participaram da história do mercado eram conhecidas como *negras minas* em referência ao litoral africano conhecido como Costa da Mina, Nigéria e Togo onde estaria a feitoria São Jorge da Mina durante o período escravagista³⁴.



Imagem 16. *Negra com seu tabuleiro*. Foto: Christiano Junior. Fonte: < <https://jornaldomercado.com.br/as-negras-minas/>> Acesso em: 31 out 2021.

³⁴ As informações históricas foram baseadas na matéria do Jornal do Mercado: As negras minas. Publicada em 27 de junho de 2016. Disponível em: < <https://jornaldomercado.com.br/as-negras-minas/>> Acesso em 31 out 2021.

Em 1870 o mercado já funcionava normalmente e no ano seguinte, sob a responsabilidade do poder público, iniciaram seu calçamento interno, arborização e construção dos primeiros banheiros públicos. Naquela época não haviam bancas fixas, o pátio interno não tinha delimitação de espaço que era ocupado por barracas e tabuleiros que eram montados e desmontados. O mercado oferecia uma variedade na venda de produtos que ia desde bichos vivos como galinhas, ervas medicinais até refeições e em 1874 chegaram os primeiros açougues. Segundo as informações, a matéria do Jornal do Mercado, intitulada *Dos tabuleiros aos chalés* nos traz ainda sobre as reformas que:

As condições de higiene, especialmente das bancas centrais, era um problema constante. Para melhorar isso, e também estabelecer um controle do comércio no Mercado, a Intendência Municipal estipulou uma reforma no pátio interno em 1886 e instalou um sistema de aluguéis, o que acabou com os tabuleiros³⁵.

E exatamente depois que a Intendência mandou construir 24 chalés com 48 tendas organizados em duas fileiras, no lugar onde anteriormente haviam árvores passando a cobrar aluguéis por eles, forçou aos trabalhadores sem condição a saírem do espaço do mercado, bem como as negras que também circulavam no interior do espaço, passando elas a comercializar nas zonas periféricas, nas quatro entradas do mercado e não mais onde estavam habituadas a trabalhar no ganho essencial para o sustento de seus familiares ou de seus senhores no pagamento do pecúlio para a compra de sua alforria³⁶. Este processo do afastamento da comunidade negra dos locais centrais da cidade para zonas cada vez mais longínquas seria uma prática muito comum no desenvolvimento urbano e higienista, tornando as possibilidades do negro na adaptação social e no campo trabalhista como reflete Fernandes (2008), praticamente impossível, pois:

O negro e o mulato foram eliminados das posições que ocupavam no artesanato urbano pré-capitalista ou no comércio de miudezas e de serviços, fortalecendo-se de modo severo a tendência a confiná-los a tarefas ou

³⁵ As informações históricas foram baseadas na matéria do Jornal do Mercado: *Dos tabuleiros aos chalés*. Jornal do mercado, Porto Alegre, 06 de mar de 2018. Disponível em: <<https://jornaldomercado.com.br/dos-tabuleiros-aos-chales/>> Acesso em 31 out 2021.

³⁶ As informações históricas foram baseadas na matéria do Jornal do Mercado: *As negras minas*. Publicada em 27 de junho de 2016. Disponível em: < <https://jornaldomercado.com.br/as-negras-minas/> > Acesso em 31 out 2021.

ocupações brutas, mal retribuídas e degradantes. (FERNANDES, 2008, p. 41)

O negro não tinha chance de se colocar de forma justa no campo de trabalho. Todas as boas oportunidades desapareciam quando ele tinha de competir com cidadãos brancos da terra ou recém-chegados imigrantes. A conclusão que podemos ter sobre o caso da reforma estrutural do mercado ocorrida na época, é que pode ter havido sim a preocupação com a higiene local, a exemplo de reformas urbanas como a da Praça do Paraíso (Praça XV de Novembro) em 1811 quando esta servia como ponto de comércio ambulante, mas não poderemos deixar de considerar que também pode ter havido um controle daqueles que poderiam ou não comercializar dentro do mercado como um fator de adequação na estrutura da microssociedade do mercado, que funcionou mais como uma “higienização social” desfavorecendo as negras que precisavam do espaço para a sua subsistência no comércio interno, e aos pequenos comerciantes que podiam oferecer concorrência a outros mais posicionados politicamente e financeiramente no comércio. Dessa forma a administração abriu caminho para uma classe de comerciantes com maior poder aquisitivo e que combinariam mais com a nova perspectiva administrativa para o mercado público mais moderno.

Se por um lado a população negra sofria com o desterritorialização na capital durante o processo de “modernização”, mais dificuldades em sua subsistência comercial surgiriam com a concorrência imigrante beneficiada pelo Estado positivista. Em outros flancos em regiões mais campestres o processo em prol da “Ordem e Progresso” iniciava-se nas primeiras décadas do século XX, a campanha de desenvolvimento das colônias como Erechim, que estava desterritorializando também os povos originários e caboclos locais que seguiram para regiões das matas como está relatado no artigo *O Estado positivista no norte do RS: a questão da propriedade da terra e a fundação da colônia Erechim (1890/1910)*, no qual Caron e Tedesco (2012) indagam que os representantes dos povos originários:

Desterritorializados, embrenharam-se cada vez mais nas matas e nas barrancas do Rio Uruguai, local em que até hoje é possível encontrar redutos indígenas que não aceitaram o aldeamento (como, por exemplo, em Erval Grande, Itatiba do Sul e Mariano Moro). (CARON e TEDESCO, 2012, p. 226)

Ainda na mesma página, os autores em sua análise, apontam sobre as consequências em que o favorecimento da imigração pelo governo positivista causará em relação aos “nacionais”, os nativos originários, um certo desequilíbrio dentro do universo na “ordem das coisas”, transformando este que já fora dono desta terra em um possível intruso e desordeiro:

Estabelecia-se a necessidade de continuar incentivando a imigração, com vistas à modernização do estado. No entanto, por outro lado, à medida que avançavam os projetos de imigração e colonização, acentuava-se o processo de exclusão do *elemento nacional*. Esse processo de exclusão passou a fazer parte do rol de preocupações dos dirigentes do estado, visto que a exclusão alimentava a intrusão. Ao tornar-se “intruso”, o *nacional* caracterizava-se como elemento desordeiro, o que não condizia com os preceitos positivistas preconizados no estado. (*Ibdi*, 2012, p. 226)

Esse foi um dos exemplos na qual a comunidade negra sofreu pela perda da sua identidade social com o local. Bem como do descaso para com o direito à dignidade de uma renda essencial que garantisse o sustento próprio, de familiares ou pagamento do pecúlio para a compra de sua alforria, no caso dos que ainda trabalhavam para sustento de seus senhores. Talvez isso possa explicar a necessidade da garantia de um território de sobrevivência para os negros no interior do Mercado Público de Porto Alegre, desta maneira, para a sua subsistência poderiam buscar a saída exatamente na proteção espiritual, que seria firmado pelo assentamento de um orixá, uma divindade mitológica que os ligasse aos ancestrais da África. Hoje um medalhão em mosaico no interior, do Mercado Público, marca com o desenho de sete correntes e sete chaves, a presença deste orixá, mas diferente do exemplo da mitologia clássica exposta no mercado público paulista, a divindade dos africanos não era favorecida como ocorreria com uma divindade pertencente à tradição histórica eurocêntrica. Desta maneira a aceitação da mitologia ioruba, por parte da sociedade, encontraria ainda muita resistência em relação a mitologia greco-romana que era reforçada pela literatura específica, pelo teatro, pelas artes plásticas e outros meios de produção cultural do século XIX e XX.

O Orixá *Bará Agelu Olodiá* ou Orixá do batuque, *Òrìṣà* em ioruba, é uma divindade pertencente à cosmologia africana ou cosmologia dos iorubas³⁷. Esta cultura religiosa africana chegou ao Brasil através dos negros e negras trazidos sob a condição de escravizados e que vieram como imigrantes por meio da Diáspora Africana e, portanto, sua cosmologia representava o corpo na condição de submisso, além de outras questões como sua fé que também trazia problemas à harmonia religiosa em nosso país predominantemente cristão. Pois a crença religiosa do africano era vista quase sempre de forma preconceituosa como relata Rodrigues (2010) em sua pesquisa no capítulo sete sob o título: *Sobrevivências religiosas religião, mitologia e culto*, traz os relatos de alguns jornais de época na Bahia em relação à religião africana que demonstravam o clima de revolta por parte de cidadãos como o que se identificava pelo codinome “patriota” o qual reclamava das “cenas religiosas praticadas pelo fetichismo africano” que enervavam e embruteciam o espírito popular.

JORNAL DE NOTÍCIAS, de 22 de maio de 1897:

Um apelo justo. – Recebemos ontem a seguinte carta: – “Amigo Sr. Lellis Piedade – Esta é a segunda carta que tenho a honra de dirigirvos, esperando de vosso não desmentido patriotismo chamar a atenção de quem de direito fôr para o desaparecimento dessas cenas religiosas praticadas pelo fetichismo africano, que de dia a dia mais se enraíza aqui nesta terra, enervando e embrutecendo o espírito popular que, levado pela superstição, só pode é degenerar em vez de se elevar aos altos destinos a que é chamado e de mais quantos desgostos no centro das famílias tem produzido estes pais de santo e mães de santos... – Um Patriota”. (RODRIGUES, 2010, p. 266)

Observando estes protestos exaltados de alguns brasileiros contra as práticas religiosas dos africanos no século XIX, me questiono como se dá nos dias de hoje, o intercâmbio cultural entre diferentes crenças em um espaço como o mercado público, em que temos a crença no Orixá Bará, “assentado” por um procedimento ritual ligado à matriz africana que participa em um espaço coletivo com indivíduos de outras

³⁷ O termo Iorubá/Yorubá faz referência a um dos maiores grupos étnicos do Sudoeste da República Federativa da Nigéria. O *Dicionário da Umbanda*, diz que “iorubas” são os negros africanos que falam a linguagem nagô. Disponível em: < <https://ticun.files.wordpress.com/2015/09/dicionacc81rio-da-umbanda-altair-pinto.pdf> > Acesso em: 20 dez 2021.

crenças particulares? E como se comportam os olhares durante os rituais de culto ao orixá Bará? A leitura dos observadores locais sobre o mosaico enquanto demarcação territorial dos negros é amigável ou velada?

A interpretação de alguém que sabe o significado deste objeto está mais à frente na compreensão de sua representação que outro indivíduo que pode desconhecer por uma delimitação cultural. Talvez por uma prévia leitura, o observador possa identificar as figurações dispostas na forma de uma radiação em linhas de sete correntes e sete chaves que partem do centro para as extremidades do círculo, relacionando as funções dos dois objetos (correntes e cadeados) a ideia de prender e/ou soltar algo. E mesmo passando por esta fase de interpretação, o observador ainda estaria encerrado em um estranhamento, se não tiver a compreensão do papel deste símbolo para o contexto local. Já um indivíduo participante da matriz afro-religiosa pode corresponder melhor a leitura do símbolo disposto no mosaico, pois saberia que a informação da representação corresponde a um orixá, a uma entidade responsável pela abertura dos caminhos está outras coisas, como ideias de fartura e abundância que justificariam a razão da fixação do orixá a um local de abastecimento e comercialização de alimentos.

A obra não se encerrará só ao significado religioso dos símbolos. O medalhão torna o local corpóreo naquilo que está ao nível do intangível. É a expressão da identidade coletiva da fé dos praticantes.

2.1.2.1 A ligação da ancestralidade com os símbolos e representações: o caso dos Monumentos Públicos

Nesta mesma linha com a ancestralidade religiosa encontra-se a abstração de signos, reconfigurando-se em emblemas incorporados o universo do Panteão dos Orixás (Divindades que são identificadas por elementos da natureza e, portanto, personificações destas), o Orixá *Bará* tem como representação as correntes, chaves e foices que envolve as cores vermelha e amarela, que na religiosidade de matriz africana podem representar a harmonia e a solidariedade. As chaves estão

simbolicamente ligadas a uma das funções, pois é uma entidade responsável pelo fechamento e abertura dos caminhos³⁸. A saudação e culto ao orixá também pode garantir fartura, abundância e prosperidade, ideias que reforçam a ligação do orixá ao mercado. Os números 3, 7 (ou múltiplos de sete), são seus números, neste caso o 7 que define quantidade de chaves, não é de exclusividade do candomblé, pois é um número universal com referências em outras religiões como o cristianismo, o budismo e o judaísmo. Em relação aos símbolos utilizados no culto, pode se ver uma relação de caso na umbanda, religião que agrega aspectos do candomblé, espiritismo e catolicismo.



Imagem 17. Foto de Zélio de Moraes em frente ao Ponto riscado do Caboclo de Sete encruzilhadas. S/data. Fonte: <<https://www.tensp.org/fotografias-historicas>> Acesso em: 11 mai 2022.

Na foto, vemos uma pessoa ajoelhada diante de símbolos (ponto riscado), que é um procedimento ritual. Trata-se de Zélio de Moraes, um médium da Tenda Espírita N. Sra. da Piedade, fundada por ele em São Gonçalo no início do século XX (1908). Esta seria considerada como o primeiro centro umbandista do Brasil, já tombado como patrimônio imaterial do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), desde 2016³⁹

³⁸ Por meio de um ritual, o ato de 'abrir caminho' significa eliminar ou afastar obstáculos que atravanquem o caminho. É superar dificuldades em direção a um objetivo com a ajuda da divindade

³⁹ Informações baseadas na página Educa+ Brasil. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/religiao/umbanda>> Acesso em 11 de mai. de 2022.

Os pontos riscados agem como um procedimento ritual que trata uma composição com linhas desenhadas cuja função se atrela a uma variação de uso como podemos constatar nas palavras de Valle (2020, p.63) quando ele relata que:

Pontos riscados desempenham várias funções. Notadamente, eles invocam ou identificam um grande número de entidades espirituais: deusas e deuses iorubás e seus santos católicos correspondentes; espíritos de indígenas brasileiros (os chamados *Caboclos*); velhos escravos negros (*Pretos Velhos*); *boiadeiros*; *marinheiros*; *pombagiras*; *exus*; etc. Através do uso de tais *pontos*, literalmente centenas de entidades espirituais são invocadas hoje no Brasil. [...] são comumente sinais transitórios para invocação e/ou nomeação espirituais. Com frequência, eles são desenhados no chão dos terreiros usando uma espécie de giz grosso chamado *pemba*. (Ibid, p.64)

As formas que estruturam os pontos riscados por meio do desenho, compõem um acervo visual de símbolos que servem às práticas dos cultos religiosos afro-brasileiros. O acervo simbólico também pode estar presente em variadas representações que se ligam à forma de objetos utilizados como adereços na representação de divindades como bem relata Alexandre de Almeida Marcussi, ao dizer que:

Entre esses objetos, os emblemas, ferramentas e adereços carregam-se de especial carga simbólica, pois têm a função de representar diferentes divindades (orixás, voduns, inquices, 2 caboclos ou encantados, de acordo com a religião) e seus vários aspectos e mitos a partir da composição de formas, sinais e cores. Eles constituem uma verdadeira linguagem simbólica de grande complexidade, que o iniciado é capaz de decifrar de acordo com seu grau de domínio dos mistérios religiosos. Destacam-se os objetos carregados pelos iniciados, que estabelecem hierarquias internas nos terreiros e indicam as divindades que se manifestam, a exemplo do oxê (machado de lâmina dupla de Xangô) ou dos abebês (leques ou abanos principalmente associados a divindades femininas). Os ferros são objetos forjados em metal, de formas geométricas e estilizadas, usados nos assentamentos e altares para indicar as divindades. Composições geométricas também caracterizam, na umbanda, os pontos riscados desenhados em giz. (MARCUSSE, 2011, pp. 01-02)

Muito naturalmente, pode ocorrer uma reconfiguração tanto do papel do símbolo que representa o orixá quanto da materialidade que o compõe. Uma representação pode mesmo que delimitada à concepção de uma função, ser tomada pela apropriação artística, sendo incorporada a uma nova forma de leitura como ocorreram com os objetos (*Ready-mades*) no Dadaísmo ou com as latas de *Campbell*

Soup na Pop Art, ganhando notoriedade e amplitude tão grande pelo público, que transfiguraram-se para além da ideia do objeto comum e neste caso também, os símbolos puramente religiosos foram absorvidos de produções culturais para um contexto artístico, conforme Valle (2020) nos escreve:

A partir de meados do século XX, tornou-se comum que artistas ligados ao campo institucionalizado da arte no Brasil se apropriassem de elementos das artes sacras afrobrasileiras. Nesse contexto, os *pontos riscados* se afirmaram como um repertório privilegiado de formas e muitas vezes foram utilizados como inspiração para renomados artistas negros como Abdias do Nascimento (1914-2011), Rubem Valentim (1922-1991), Emanuel Araújo (n.1940) e Jorge dos Anjos (n.1957). Em grande parte do trabalho desses artistas, vemos a suposta pureza de tendências modernistas como a Abstração Geométrica e o Construtivismo sendo atravessada pelo pensamento geométrico inerente aos *pontos riscados*. (VALLE, 2020, p,69)

Os exercícios criativos vivenciados pelos artistas brasileiros citados anteriormente, ao se apropriarem de algo extra-artístico, no caso, das formas consagradas à religião, como os exemplos de uma obra pública (*Portal da memória e Monumento a Iemanjá*) ou de uma obra de arte (*Oxóssi*), não anularam o significado dos símbolos em sua origem. Ao contrário, eles ainda continuam a existir ao olhar de um iniciado, de um babalorixá ou de uma mãe de santo, assim como seriam como objetos consagrados nos altares ou nos pontos riscados dos terreiros.

E como ocorre com a utilização da simbologia nas chaves e correntes do *Exú Bará*, senhor das encruzilhadas, o mosaico concebido pelos artistas Leandro Machado e Pelópidas Thebano viabiliza junto a três outras obras (*Tambor*, *Pegada Africana* e o *Painel Afrobrasileiro*) o resgate memorial dos locais vivenciados pelos os negros e as negras ancestrais por meio do Projeto do *Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre - MPNPA*.



Imagem 18: **Jorge dos Anjos**. *Portal da memória e Monumento a Iemanjá*, 2006. Lagoa da pulha, BH. Fonte: <<http://portalbelohorizonte.com.br/p-ampulha/outros-atrativos/portal-da-memoria-monumento-a-iemanja>> Acesso em: 23 mai



Imagem 19: **Emanuel Araújo**. *Oxóssi* 2007. Fonte: <https://www.artequaeacontece.com.br/emanoel-araujo-a-ancestralidade-dos-simbolos-africa-brasil/> Acesso em: 23 mai 2022

Funcionando desta maneira, cada obra pública deste museu demarca, territorialmente, uma referência da presença negra em Porto Alegre. Trazendo para a discussão no que tange às indagações sobre o potencial crítico-político da Arte, neste caso, podemos dizer que os artistas participantes na implantação do *MPNPA* tiveram a intenção de utilizar as obras como dispositivos críticos, por meio da ocupação espacial, demonstrando a todos os espectadores, o que não sabem ver ou o que não querem ver (RANCIÈRE, 2012, p.29). Devemos lembrar que estas obras têm um duplo efeito: são antes de tudo, demarcadores memoriais que estão ressignificando visualmente os espaços que ocupam, e o espectador que ao observar as obras termina por agir pelo olhar, selecionando, interpretando, relacionando o que vê com muitas coisas que já viu em outros lugares (p.17), e assim, aprende à sua maneira se emancipando, daquilo que ignorava, e talvez por uma retomada de consciência, se reposiciona em relação à memória histórica local que envolve os negros e as negras. Muito embora, “[...] não há evidências de que o conhecimento de uma situação provoque o desejo de mudá-la” (p.29), pois as obras também despertam um sentimento de culpa no espectador já que são dispositivos críticos.

2.2 A origem do Mito do Bará do Mercado

Ninguém sabe dizer ao certo, a origem do assentamento do *Bará* do Mercado que divide, até hoje, as opiniões sobre a autoria do ritual do assentamento e que por meio da oralidade do povo, existem duas possíveis versões:

A primeira era de que os negros que trabalharam na construção do mercado público teriam feito o procedimento religioso do assentamento, talvez por uma questão de tradição, pois segundo o que relata a matéria: *O Bará do Mercado, mito ou realidade?* Publicação do *Jornal do Mercado* de 2009 cujo texto diz que: “Esta era, então, uma prática muito comum entre eles na África ao construírem seus mercados, uma vez que representam a fartura e abundância”. Cunha (2007) também relata que o fato estaria ligado ao Mercado Público por ter sido erguido no período escravista, que ocorria ainda em 1869. (CUNHA, 2007 in VARGAS, 2011 p.104)

Na segunda versão, o príncipe *Osuanlele Okizi Erupê* (Custódio Joaquim de Almeida) exilado de Benin, África, devido às invasões inglesas que o seu país havia sofrido, teria sido obrigado a procurar refúgio em outras regiões do continente. Ele primeiramente se dirige para São João Batista de Ajudá, nas proximidades de Benin. Sempre utilizando o jogo de Ifá ou jogo de búzios (Oráculo africano), para consultar os orixás, o príncipe seguia ao seu próximo destino. Em 1898, o príncipe pisa em solo brasileiro com sua comitiva real, mais precisamente na Bahia e depois Rio de Janeiro. No ano seguinte desembarca em Rio Grande, mas segundo a antropóloga Maria Helena Nunes⁴⁰, devido perseguições políticas, ele termina indo para Pelotas em 1900, onde



Imagem 20. Foto de *Osuanlele Okizi Erupê*, nome tribal do príncipe negro. Fonte: Acervo Fotográfico do Museu Antropológico RS/CODEC de POA/RS- Brasil, 1988.

⁴⁰ Maria Helena Nunes, antropóloga, pesquisa há mais de 30 anos, a vida do Príncipe Custódio e participou em depoimento sobre ele no documentário: *O Príncipe Negro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dler08E_bTE>

conhece o político Júlio de Castilhos e depois para Bajé e finalmente para Porto Alegre onde passa a viver próxima à região da Ilhota, atual Cidade Baixa até o ano de sua morte em 1935. Este homem teria feito o assentamento do *Bará* e de outros pela capital gaúcha. Então, o que pode se ver é que o assentamento do orixá nesta versão nos daria outra visão para a territorialidade negra dentro do mercado, já que as mãos que o teriam fixado não viriam de uma classe da margem como eram os negros escravizados, mas de um representante da realeza beninense. O príncipe que também era babalorixá (Pai de santo, pai de terreiro, sacerdote), e que mantinha relações próximas a alguns políticos dentro da sociedade gaúcha quando na época seria impossível para outros negros de condições menos abastadas na época tanta proximidade.

Aparentemente, um pouco do reposicionamento sociocultural do povo negro na memória coletiva gaúcha parece ter sido garantida em relação às ações de territorialidade no mercado público, por meio do reconhecimento do *Bará do Mercado* como Bem Cultural de Natureza Imaterial de Porto Alegre, e o qual teve sua aprovação efetivada pelo Conselho do Patrimônio Histórico e Cultural (COMPAHC) sendo inscrito como patrimônio cultural do Livro de Registro dos Lugares⁴¹, por iniciativa de Mãe Norinha de Oxalá junto à Secretaria Municipal da Cultura.

2.3 Os quatro monumentos do percurso: histórico e representação

Para recapitular importância de cada uma das quatro obras do Museu de Percurso do Negro, apresentarei um percurso histórico que envolve cada um dos locais que demarcam cartograficamente no **Mapa 2**.

Marco 1: *Tambor* (2010), esta obra de concreto armado, na cor amarela para Oxum, traz doze representações da trajetória da vida do povo negro: dor, alegria, luta e

⁴¹ Informações baseadas na reportagem do Jornal do Mercado: Mosaico faz do Bará do Mercado um marco definitivo. Publicada em 08 de março de 2013. Disponível em: < <https://jornaldomercado.com.br/mosaico-faz-do-bara-do-mercado-um-marco-definitivo/> >

perseverança. A obra foi debatida entre artistas e griôs (guardiões da memória), coletivamente. Gutê, Leandro Machado, Elaine, Mattos, Pelópidas Thebano falecido em 04 de janeiro de 2022, e Adriana Xaplin criaram o tambor e talvez a obra tenha sido escolhida como referência à evocação de pessoas, para uma celebração pois este instrumento *“tocado por um ou por muitos comunica a alma”*, como nos diz Pedro Rubens Vargas. Olhando por esta perspectiva, a figura do Tambor torna-se metaforicamente, com sua presença no espaço, um mensageiro que comunica pelo som, como fazia percorrendo os espaços das fazendas, garimpos e engenhos, evocando os indivíduos nas redondezas, convidando-os para a participação nas mais diversas manifestações em que ele estava. Assim encontra-se o marco do tambor, situado atualmente na Praça Brigadeiro Sampaio, que no passado recebeu outros nomes.

A praça no passado reunia pessoas, não para celebrações alegres como faria o chamado do tambor, mas para unir-se em aglomerações com uma finalidade bem



Imagem 21: **Gutê, Leandro Machado, Elaine, Mattos, Pelópidas Thebano e Xaplin.** *Tambor* 2010 Fonte: <<http://museudepercursodonegroemportalegre.blogspot.com/p/realizacoes.html>> Acesso em: 24 out 2021.

mais macabra: para servirem como testemunhas de execuções públicas. Talvez a proposta da existência do tambor tenha sido para exorcizar as lembranças que faziam com que as pessoas se reuniam neste lugar, modificando a forma como se olha hoje para o Largo, quando se conhece a sua história no passado. Nos anos 30 do século XIX, a cidade de Porto Alegre ainda provinciana e pacata, abrigava execuções de negros em local conhecido como *Largo da Forca*.

Um destes relatos narrado pelo historiador Sergio da Costa Franco descreve que no primeiro caso de negro enforcado não bastou o cumprimento da pena, mas a decapitação do mesmo para ser restaurada a honra da Junta perante o público que assistia a medida disciplinar:

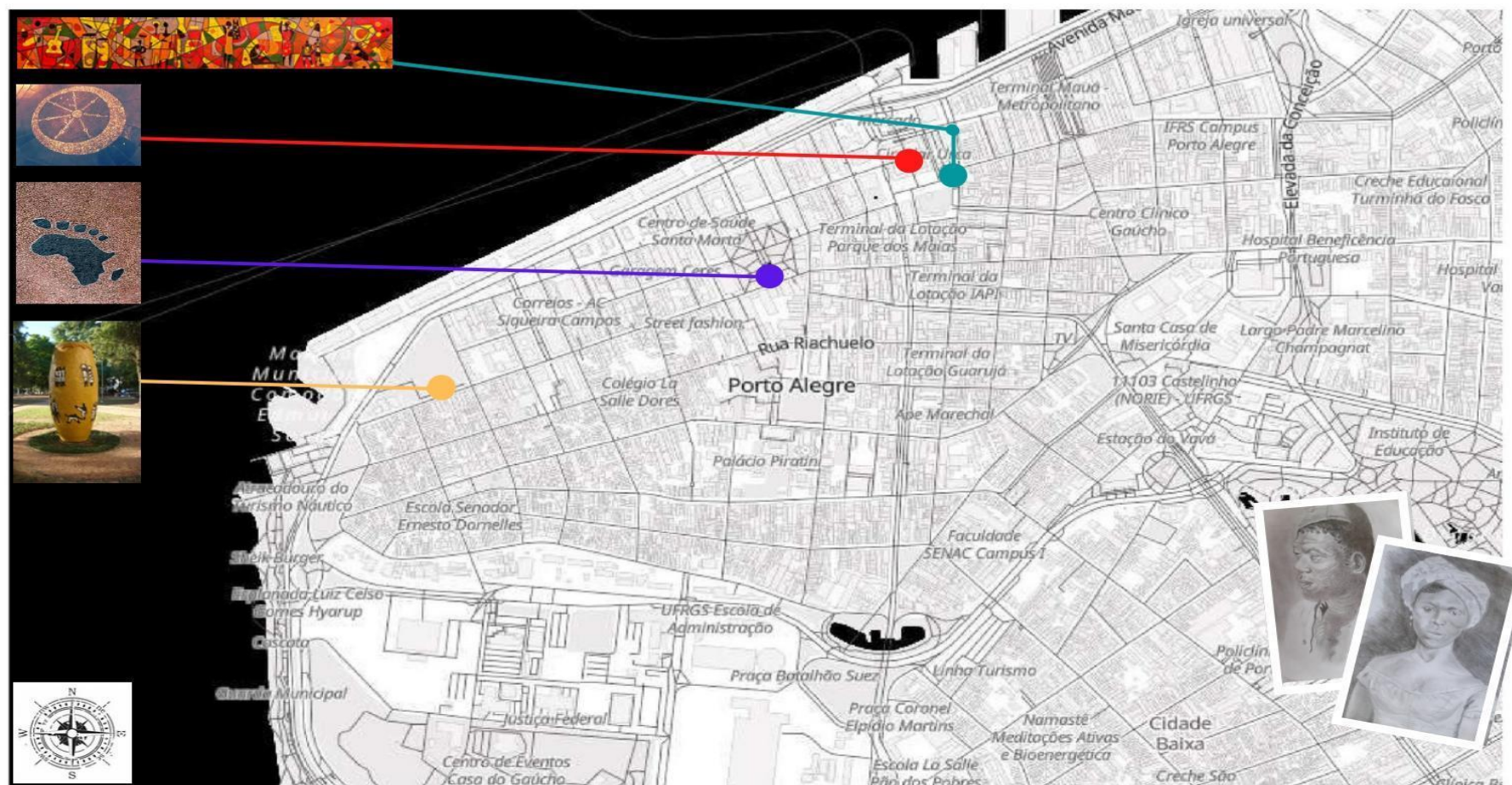
[...] o primeiro padecente no patíbulo foi o africano Joaquim, de nação Mina, escravo de Joaquim Machado Leão, que matara a mãe de seu senhor, Maria Joana do Nascimento Leoa. Cumpriu-se, na oportunidade, a horrorosa determinação da Junta, de ser exibida ao público a cabeça decepada do condenado. (FRANCO, 2006, p.180).

Um artigo publicado no dia 03 de novembro de 2005 pelo *Jornal Correio do Povo* na página 4, sob a autoria de Landro Oviedo que também publicou a crônica em um blog pessoal, traz o relato tão detalhado que quase nos tornamos, pela sua escrita persuasiva, testemunhas oculares da época:

Uns dias antes do trágico evento, o Largo da Forca, então um extenso capinzal, era limpo e preparado. O infeliz ficava sabendo da sentença de execução e, desde seu anúncio, sua manutenção ficava a cargo dos irmãos da Misericórdia. Aliás, então, numa compensação eufemística e tardia, sua alimentação melhorava, liberavam-se-lhe as visitas e ele recebia pão-de-ló e até vinho do Porto.

No dia da execução, formava-se o funesto cortejo que o conduziria ao patíbulo. Ladeado por um sacerdote, por um sacristão com a bandeira da Misericórdia, pelos soldados e por um meirinho, o qual alardeava que se “iria executar a sentença”, o condenado, exposto à curiosidade pública, era conduzido para missa de corpo animado e ainda fremente na Capela dos Passos, “regalia” que recebia consternado.

Logo após, a comitiva retomava seu rumo sinistro. Sob os dobres dos sinos das igrejas, vinha descendo a Rua da Praia, hoje Andradadas, até chegar ao local da forca. Lá esperavam o juiz da execução, o escrivão de Justiça, o carrasco, além de escolares e de negros cativos, levados ao local com o didático fim de constatarem que o mal não compensa. Mais tarde, levariam corretivos próprios. Dividiam espaços com a turba ávida de sangue e de desgraças alheias.



Museu do Percurso do Negro em Porto Alegre

- **MARCO 1:** TAMBOR
- **MARCO 2:** PEGADA AFRICANA

- **MARCO 3:** BARÁ DO MERCADO
- **MARCO 4:** PAINEL AFROBRASILEIRO

Lida a sentença, com o réu de cócoras frente a um crucifixo, ele era alçado ao cadafalso, vestindo um largo casacão de algodão branco, com mãos amarradas. Um sacerdote rezava o Pai-Nosso, cujo final era a senha para o carrasco colocar o pé nas mãos manietadas e forçar os ombros da vítima para baixo valendo-se de seus pesos. Ele estrebuchava, com olhos catapultados das órbitas, num balouçar desesperado, até silenciar para sempre o último fio de vida. (OVIEDO, 2005, p.3)

Partindo da perspectiva a qual as execuções públicas de negros criminosos passam a ser espetáculos públicos como medida disciplinar e interpretando o fragmento acima, quando Franco (2006) descreve a execução do africano Joaquim por assassinato, interligo à ideia de parâmetro aceitável no qual a ação para matar o réu é legitimada. A Junta que definia o cumprimento da pena, não só acompanha a execução do escravo que é enforcado, mas decide após morte, sua decapitação. Há então o gerenciamento da morte, pois não basta deixar o corpo morrer, mas há a necessidade de desmembrar o corpo de um negro para que haja a apreciação de uma justiça pública. Há evidentemente um excesso da execução penal já que o corpo negro após enforcamento, não seria mais uma ameaça em potencial para a segurança pública. Coube assim, ao senso da Junta decidir pela instauração do controle da hegemonia local, pois era inadmissível que alguém da classe escrava matasse um proprietário para assumir o controle de um corpo reconhecido como propriedade adquirida. Expor então a cabeça decapitada do escravo Joaquim terminou por servir como fim didático para outros, lembrando-os que poderiam ter o mesmo destino violento, caso tentassem se rebelar contra a hierarquia já estabelecida.

Marco 2: *Pegada Africana (2011)*, situado na Praça da Alfândega, antigo Largo das Quitandeiras. Esta praça no final do século XVIII surge com o núcleo que origina a cidade. Um antigo porto fluvial garantia uma grande movimentação ao povoado da época. Em 1783, vereadores ordenaram que fosse construído um cais de pedra junto ao rio para o desembarque de passageiros e mercadorias. Mais tarde sob a ordem do Governador da Província, Paulo da Gama, a ampliação de um ancoradouro foi realizada com uma ponte sobre o rio com cais e trapiche e defronte a esse trapiche estaria a Praça da Quitanda próxima ao prédio da primeira Alfândega, localizada na



Imagem 22: **Vinicius Vieira.** *Pegada africana*, 2011. Fonte: <<http://museudepercursoedonegroemportoalegre.blogspot.com/p/realizacoes.html>>. Acesso em: 24 out 2021

Rua da Praia, esquina com a Rua General Câmara onde haveria grande aglomeração de comerciantes e quitandeiros. Um viajante em 1820⁴² teria descrito o local assim:

É na Rua da Praia, próximo ao cais, que fica o mercado. Nele vendem-se laranjas, amendoim, carne seca, molho de lenha e de hortaliças, principalmente, couve. Como no Rio de Janeiro, os vendedores são negros. Muitos comerciam acocorados junto à mercadoria à venda, outros possuem barracas, dispostas desordenadamente.

O marco da Pegada Africana é de autoria do artista Vinicius Vieira que foi produzida em armação de aço inox no formato de um grande pé negro em alusão

⁴² Trecho histórico relatado em: **Praça da Alfândega**, Projeto Viva o Centro. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?reg=9&p_secao=118> Acesso em: 20 nov. 2021.

ao continente africano, revestido com pedras do mesmo tipo existente em calçadas à moda portuguesa que surgiram por volta de 1500 no Reinado de D. Manoel com o granito trazido da cidade do Porto. Não se sabe se o posicionamento do marco da pegada ao lado do calçamento de referência lusitana teve a intenção proposital por uma confrontação cultural, mas independente disto, a disposição visual entre as duas ideias para o espaço abre naturalmente discussões sobre a decolonialidade,⁴³ termo defendido por Catherine Walsh, relacionado às lutas dos povos que foram subalternizados historicamente pelos processos da colonialidade, pois como diz a autora:

[...] teniendo como referencia los movimientos sociales indígenas ecuatorianos y los afroecuatorianos, que la decolonialidad implica partir de la deshumanización y considerar las luchas de los pueblos historicamente subalternizados por la existencia, para así construir otros modos de vivir, de poder y de saber. Por lo tanto, la decolonialidad a partir de las personas, de sus prácticas sociales, epistémicas y políticas. (WALSH, 2007, P. 286)

O padrão das ondas exposto na Praça da Alfândega teve sua origem criada para a Praça do Rossio em Lisboa, no ano de 1848, mas existem outras cópias como da calçada do Largo São Sebastião, em Manaus desde 1901, a do calçamento da praia de Copacabana no Rio de Janeiro, desde 1906 e da Praça dos Girassóis em Tocantins. As ondas em calcita branca e basalto negro tem como representação simbólica o encontro das águas doces do Tejo com o Oceano Atlântico, já o padrão nomeado como Mar Alto seria uma homenagem aos descobrimentos portugueses. O mesmo padrão das ondas exposto na Praça da Alfândega teve sua origem criada para a Praça do Rossio em Lisboa, no ano de 1848, mas existem outras cópias como da calçada do Largo São Sebastião, em Manaus desde 1901, a do calçamento da praia de Copacabana no Rio de Janeiro, desde 1906 e da Praça dos Girassóis em Tocantins

⁴³ O termo *decolonial* tem o sentido diferenciado de *descolonial*. A autora Catherine Walsh prefere suprimir o “s” para marcar uma distinção do significado tradicional do termo “descolonizar”, pois a intenção não seria se desfazer do colonial, mas superá-lo pelo momento pós-colonial, posicionando-se em uma insurgência, uma transgressão.

desde 1991. As ondas em calcita branca e basalto negro tem como representação simbólica o encontro das águas doces do Tejo com o Oceano Atlântico, já o padrão nomeado como Mar Alto seria uma homenagem aos descobrimentos portugueses. O que se sabe sobre a pegada africana é que esta traz em seu desenho uma reconfiguração contemporânea do uso das pedras portuguesas para o local junto ao ícone das ondas de origem europeia, reafirmando também a presença negra das quitandeiras escravas de ganho e alforriadas que atuaram na praça até o Mercado ser erguido quando não havia ainda bancas fixadas no prédio.



Imagem 23: *Calçada portuguesa no Rocio, PT.* Fonte: <<https://www.nacionalidadeportuguesa.com.br/calçada-portuguesa-historia-e-arte/>> Acesso em: 24 out 2021.



Imagem 24: *Calçada da Praça São Sebastião, AM.* Fonte: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/06.065/4431>> Acesso: 24 out 2021.



Imagem 25: *Calçadão de Copacabana, RJ.* Fonte: <<http://casaaocubo.com.br/o-segredo-das-curvas-de-copacabana/>> Acesso: 24 out 2021.



Imagem 26: *Calçada da Praça dos Girassóis, TO.* Fonte: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g668997-d10535263-i231572264-Dezito_do_Forte_Monument-Palmas_State_of_Tocantins.html> Acesso em: 24 out 2021

Marco 3: *Bará do Mercado* (2013), situado no Mercado Público. Este medalhão criado pelos artistas Leandro Machado e Pelópidas Thebano, traz um símbolo com sete chaves de cobre incrustadas no mosaico que dentro do universo religioso africano vem aliar o significado das chaves diretamente à importância do orixá como a entidade responsável pela abertura dos caminhos.



Imagem 27: Adeptos de matriz afro-religiosa diante do Mosaico do Bará do Mercado no dia de culto.
Fonte: Dan Vasconcelos, 2021

Segundo Mãe Norinha de Oxalá – Fundadora e Presidente da Congregação em Defesa das Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul – o Mercado se torna importante por ajudar na preservação e culto ao Orixá *Bará Agelu Olodiá* que estaria assentado no local, ou seja, o orixá estaria fixado, por meio de práticas rituais, em um objeto (*Ocultá*) no centro do cruzeiro do edifício. O reconhecimento do *Bará* como patrimônio imaterial não deixa de se tornar uma vitória para a territorialidade e para a história negra bem como para as religiões afro-brasileiras.

Esclareço que esta manifestação afro-religiosa ligada a um mercado não é um caso único, pois alinhada a este exemplo de Porto Alegre, existe outra celebração do Mercado Municipal de Santo Amaro, reconhecida em 2012 como Patrimônio Imaterial

da Bahia, que se encontra acontecendo no município de Santo Amaro da Purificação localizado na região do Recôncavo baiano há 133 anos.

A celebração *Bembé do Mercado, Festa de Preto ou Candomblé da Liberdade* é um Candomblé de rua de origem afro-religiosa que é festejado anualmente desde o século XIX, quando os negros tiveram conhecimento sobre o final da escravidão. Pela oralidade local, sabe-se que um africano de origem Malê de nome João de Obá saiu às ruas com seus filhos de santo para comemorar a abolição em 1889 na região da Ponte do Xaréu, neste ano teriam construído um caramanchão⁴⁴ e realizado uma grande cerimônia de Candomblé que durou três dias até sua finalização com a entrega de oferendas à Mãe d'Água⁴⁵. Portanto, a celebração nasce um ano depois da assinatura da Lei Áurea que serviu mais como uma estratégia para aliviar as pressões políticas que o Brasil sofria nas relações com outros países como a Inglaterra, uma vez que para o povo negro a “liberdade concedida” foi limitada e delimitada, não vindo de forma pacífica a sua adaptação enquanto cidadão na sociedade brasileira durante muito tempo. Deve se lembrar que o negro ainda lutaria para professar sua fé e cultura livremente em meio a esta sociedade que era cristã e conservadora como é relatada no fragmento de um jornal de época da Bahia (*Jornal de Notícias* em 1897), exposto na página 69 desta dissertação. E mesmo nas tentativas de uma aproximação entre os territórios religiosos cristão/diaspórico, quando o africano se unia à Igreja para saudar as santidades católicas em congadas, numa manifestação afro-cristã, o lado cristão poderia ainda levantar a guarda na associação com os negros quando se sentisse ameaçado pela “africanidade” em seu *territorium Christianum* como observa o professor Marcus Vinicius de Freitas Rosa quando ele nos diz que:

Em Porto Alegre, na primeira metade do século XIX, o 'candombe da Mãe Rita', localizado na Várzea do Bom Fim – região situada entre a Colônia Africana e a Cidade Baixa – servia como ponto de partida para grupos de negros que, 'com guizos nos tornozelos', além de “de tambores, marimbas, orocungos e cauzás” iam 'sapatear no corpo da Igreja [do Rosário]', no centro da cidade, até que os proibiu o vigário José Inácio, provavelmente

⁴⁴ Construção estrutural com ripas ou madeira e recoberta com palha ou planta trepadeira.

⁴⁵ Informações colhidas na página do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1958> > Acesso em 24 abr.2022.

percebendo o caráter demasiado “africano” das manifestações realizadas dentro do templo cristão. Nem sempre o verniz católico funcionava. (ROSA, 2019, p. 199-200)

Assim como aconteceu no relato sobre o candombe de Mãe Rita que se manifestava sob a vigilância cristã do vigário José Inácio, outra manifestação afro-cristã na cidade de Fortaleza, ainda no século XVIII, muito antes do surgimento da *Colônia Africana* na praça atualmente conhecida como Praça dos Leões, surgiria a igreja mais antiga da cidade: a igreja do Rosário. Sua trajetória foi construída por mãos negras. Conta-se que em 1730 um africano construiu, exatamente no atual local, uma capela de palha e taipa onde eles se reuniam para rezar terços e novenas. Como nas demais igrejas, mas os negros eram discriminados por estarem lá presentes. Foi preciso construir seu próprio templo longe da vila que estava localizada ao redor da matriz de São José.

Em um determinado trecho de sua tese intitulada: *O ritual apresenta a sua complexidade: festividades, cortejos e maracatus*, Caxile (2011) apresenta o seguinte relato de Antônio Bezerra de Meneses, um pesquisador do século XIX sobre a Igreja Nossa Senhora do Rosário:

Quando o visitador Dr. Lino Gomes Correia andava em visita no ano de 1742, ao passar pela vila de Fortaleza em 28 de abril desse ano, no 6º capítulo de sua visita determinou que os senhores de escravos, havendo um só dia santo na semana, lhes desse sempre o dia de sábado 46 livre para grangear o sustento no sábado e nos dias santos, com que mantivessem a sua igreja de Nossa Senhora do Rosário, o que observariam debaixo da privação dos ofícios divinos. Em 27 de dezembro de 1747 celebrou-se com toda solenidade a primeira festa desta Senhora, despendendo-se com os padres pela missa cantada 10\$000 réis e com a música 7\$000 réis. (MENEZES, 1906, p.35)

Acontecendo desta maneira, a primeira festa em homenagem à padroeira. Daí em diante, muitos grupos de congos formados por escravizados e forros vinham dançar todos os anos na noite de Natal em frente à igreja. O memorialista cearense João Nogueira, também descreve de forma mais detalhada sobre festividades de coroações já ocorrendo no início do século XX em frente a essa Igreja do Rosário:

Festa de pretos, mas levada com grande pompa e luxo. As negras escravas ostentando cordões de ouro, brincos e joias de valia que suas bondosas senhoras lhes emprestavam para que se apresentassem como o espavento e brilho exigido pela importância da missa e coroação dos reis. (NOGUEIRA, 1981, s/página in: CAXILE, 2011, p.45)

E pelas ruas vinha o cortejo cantando e executando bailados e jogos simulando combate, rumo ao Rosário:

*O Secretário, então, perguntava: Os pretinhos dos congos, pra onde vão?
O coro respondia: Nós vamo pro Rosário. Festejá a Maria.
Secretário: Oh! Festeja, oh festeja, oh festeja. Com muita alegria.
Coro: Nós vamo pro Rosário, Festejá a Maria.
Secretário: É de zambi a pumba. É de bambê.
Coro: Miserere, miserere. Misere rê.
Secretário: Papaconha, papaconha. Peneruê.
Coro: É de zambi a ponga. E qui bambê.*

E assim, com a permissão do clero, em 1753, é dado início às obras de reconstrução da igreja que ameaçava desabar. Após dois anos, estava pronta a nova igreja do Rosário, agora de pedra e cal. E mais tarde surgiria no século XIX, que compreendem os anos de 1840 a 1870, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Fortaleza, a antiga Irmandade dos homens pretos⁴⁶

Por todas essas passagens históricas, deve se imaginar a quão árdua foi a trajetória dos negros no direito à expressão de sua identidade nas muitas Áfricas trazidas por eles. Pois, mesmo quando as manifestações religiosas do negro nada tinham referência aos orixás africanos, ainda se corria o risco de uma segregação sociocultural dentro de territórios urbanos que se restringiam a uma crença dominante. Imaginar locais em que possa haver compartilhamento pacífico de diferentes crenças religiosas como há aparentemente nos mercados públicos de Porto Alegre e de Santo Amaro abre espaço para a imaginação de como se deu a concretização dos assentamentos dos orixás. Essa discussão poderá ser melhor evidenciada no

⁴⁶ Mais informações sobre a Irmandade dos homens pretos: disponível em <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/14797/1/2015_dis_abpereira.pdf> Acesso em 16 de mai de 2022.

desenvolvimento da pesquisa arrolada após o capítulo 2 em “*A cosmologia introduzida pela Diáspora Africana*”.

Para se entender melhor sobre o assentamento é preciso levar em consideração que ele não se restringe só a um ponto geográfico no espaço do terreiro no qual se encontra uma divindade presente, mas que este propicia uma rede de relações construída entre divindade e adeptos dentro do culto como nos diz Miriam C. M. Rabelo ao indagar que:

Longe de ser uma entidade fechada e acabada, o assentamento parece ser antes um campo aberto de referências, ocupa um lugar de acesso restrito no terreiro, que lhe confere uma posição particular na arquitetura da casa e no fluir das suas relações. Mas também é ou institui o lugar em que se encontram (e se fazem) orixá, filho e mãe de santo. (RABELO, 2014, p.199)

Marco 4: *Painel Afro-brasileiro (2014)*, situado no Largo Glênio Peres, Cais do Porto e antigo Acoradouro. O mural em mosaico cerâmico concebido pelo artista Pelópidas Thebano, falecido no dia 04 de janeiro de 2022, está localizado entre o Mercado Público e a Praça XV de novembro, uma das mais antigas de Porto Alegre.



Imagem	28.	Pelópidas	Thebano	<i>Painel</i>	<i>afro-brasileiro,</i>	2014	Fonte: < https://museudepercursoedonegroemportoalegre.blogspot.com/ >. Acesso em 24 out 2021.
--------	-----	------------------	----------------	---------------	-------------------------	------	---

No primeiro projeto de logradouro recebeu o nome informal de Praça do Paraíso teve como primeira referência oficial em 8 de abril de 1811 sendo temporariamente um ponto de comércio ambulante com bancas de peixe e quitandas entre outras coisas.

Na primeira década do século XX, o engenheiro encarregado do Plano da Vila e da obra da nova alfândega chamado João Batista Alves Porto haveria pedido

transferência das quitandas e demais mercados da Praça da Alfândega para a Praça do Paraíso destinada ao Mercado do Peixe, mas a ocupação oficial da praça vem a acontecer mesmo com a construção do primeiro Mercado Público em 1844.

Em 1869, o nome da Praça do Paraíso é alterado para Praça Conde D'Eu, ano que também marca cronologicamente a demolição do primeiro mercado Público e transferência do mesmo para o local do primeiro aterro da cidade. No ano seguinte o vereador José Antônio Rodrigues Ferreira apresenta uma proposta para ajardinamento, calçamento e a construção de um chalé destinado para a venda de refrescos e de um coreto para apresentações da banda municipal. Em 11 de dezembro de 1889, sua denominação foi alterada para Praça XV de novembro⁴⁷.

Reconheço que cada um desses locais havia muito da presença africana e que foi invisibilizada no decorrer do desenvolvimento da cidade por uma história dominante, muito embora a história de africanos e de africanas tenha perpassado as cidades do Rio Grande do Sul com pontos em comum na luta e na resistência.

Diante disso, compreendo que a luta para existirem enquanto indivíduos sociais que trabalhavam e produziam um desenvolvimento econômico, enquanto perdiam o direito à propriedade de seus corpos e pensamentos, para serem “coisificados”, pois “[...] o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital.” (MBEMBE, 2014, p.19). O povo negro assistiu à chegada de outras culturas, na pós-escravatura, sendo afastado dos indivíduos de outras descendências para espaços cada vez mais periféricos no passar do tempo. Sendo negada aos ex-escravizados, assim como a sua descendência, a legitimação ao pertencimento de alguma contribuição para o epicentro histórico e econômico sulista, principalmente quando a narrativa oficial favorecia a uma política de hegemonia branca e eurocêntrica tão em voga no final do século XIX, no Brasil. N'A *fábula das*

⁴⁷ Informações históricas relatadas em: Praça XV de novembro, Projeto Viva o Centro. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?reg=11&p_secao=118#:~:text=Seu%20nome%20foi%20alterado%20de,local%20atual%2C%20possibilitando%20sua%20urbaniza%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 20 nov. 2021

três raças, Matta, Ortiz e Neves (2017) resumem, mais à frente, a farsa do que viria a ser a montagem da formação de nossa identidade nacional.

Pesquisando a história, em suas diversas narrativas, como nas visões de Belting (2006) e Bauman (2012), encontra-se o fato em comum, que esta história quando escrita, tem a percepção dos fatos pelo olhar de quem a escreve, e isso interfere, naturalmente, na percepção de quem lê a narração contada. Entendemos que não é pela estrutura da escrita, a única forma de se produzir memória, as representações e símbolos também podem fazer isso. Algumas das obras artísticas contidas na História da Arte foram utilizadas com a finalidade de expor uma narrativa que se guardou na memória coletiva.

Na cultura romana por exemplo, a *Coluna de Trajano*, um marco comemorativo do período clássico, cujas cenas⁴⁸ representadas em relevos na superfície da coluna evidenciam as vitórias das campanhas militares contra a Dácia, - hoje Romênia - ao mesmo tempo em que infunde por meio das cenas, em quem as vê, a lembrança da supremacia militar do Império Romano e do próprio Trajano, como Imperador de Roma. Este marco instalado em Roma seria para os romanos à época, motivo para se orgulhar, como cidadãos, de sua pátria. Agora imaginemos



Imagem 29: Detalhe da coluna de Trajano: cena das campanhas militares de Roma em Dácia. Fonte: <<https://apaixonadosporhistoria.com.br/artigo/262/a-coluna-de-trajano>>. Acesso em: 12 ago 2021

⁴⁸ Fonte da Imagem: <<https://apaixonadosporhistoria.com.br/artigo/262/a-coluna-de-trajano>>

se este mesmo marco fosse instalado na pátria de Dácia que perdeu para as incursões militares dos romanos?

Que tipos de sentimentos os dácios teriam sobre toda a situação, tendo essa coluna como um lembrete comemorativo dos seus rivais? Certamente, o poder destas imagens-narrativas seria a própria face de Roma aterrorizando seus olhos e entrando em seus corações como o fantasma da guerra, causando-lhes uma mistura de idolatria e aversão a este objeto. E como uma estratégia de manipulação política e ideológica, Trajano garantiria, pelas más lembranças geradas nos dácios, que Roma estaria sempre disposta a derrotá-los, se estes ousassem erguer-se contra o seu Império.

A igreja católica durante a Idade Média utilizou muitas imagens em elementos da arquitetura de seus mosteiros e igrejas como capitéis de colunas e pórticos, com a finalidade de “evangelizar” aos olhos do observador por meio de imagens, sobre o caminho do bem e do mal, para uma população que só entenderia pelas figuras em lugar das palavras inalcançáveis devido a existência de um baixo nível de letramento na época como expõe Gombrich (1999, p. 177) nos relatos do poeta francês François Villon, do final da Idade Média, ao descrever os efeitos que as imagens causaram a memória de sua mãe:

Sou uma pobre e velha mulher, muito
ignorante, que nem sabe ler,

Mostraram-me na igreja da minha terra um
Paraíso com arpas pintado.

E o Inferno onde fervem almas danadas, um
enche-me de júbilo, o outro me aterra...

O poder de uma imagem na Idade Média podia realmente influenciar e dependendo de como seria apresentada aos olhos, podia interferir diretamente no intelecto e na crença das pessoas como afirma John Berger apontando que:

Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo que vemos las cosas. Em la Edad Media cuando los hombres creían en la existencia física del infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy. No obstante, su idea de infierno debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, así como experiencia de sus dolorosas quemaduras. (BERGER, 2000, p,13)

Dessa forma, como nos exemplos com o uso das imagens foram expostos, acredito que as intenções que repousam sobre obras artísticas do *MPNPA* revelam ao olhar dos espectadores bem mais que a mera frivolidade de uma apresentação artística. Já sabemos a essa altura, que o espaço público demarcado por obras do *MPNPA*, africanizadas e que ocupam estrategicamente alguns locais como guardiões da memória negra. Na obra *Tambor*, por exemplo, em suas 12 representações como quilombolas, lanceiros, capoeiristas, músicos, que ressalta o percurso histórico do povo negro e que segundo o historiador Pedro Vargas em uma *Live online*⁴⁹ sobre o Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre destaca o último grupo com um círculo vermelho, pois é uma imagem positivada do negro do século XXI na qual estes carregando livros, ilustram a sua presença dentro das universidades da UFRGS em alusão às cotas que modificavam o cenário no espaço epistemológico, ou seja, nestas narrativas imagéticas do *Tambor* por meio das cenas ligadas de certa forma aos costumes da vida da comunidade negra existe também o empoderamento da comunidade negra que pela imagem demonstra que seus representantes têm o direito a exercitarem sua intelectualidade sendo detentores e produtores de pensamento e narrativas. E a partir de suas ações no campo intelectual combatem o

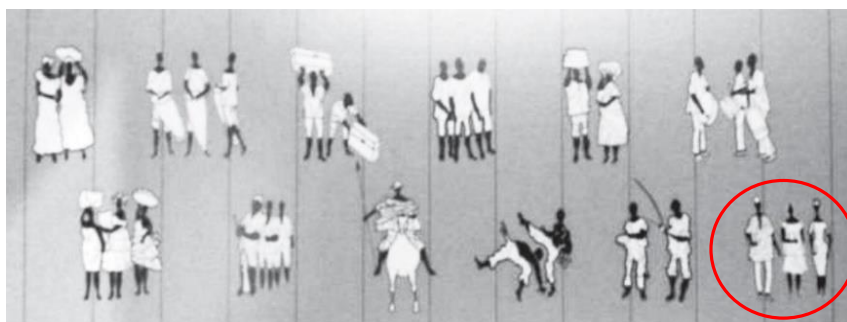


Imagem 30: *Narrativas do Tambor*. Fonte: Bittencourt Jr. e Souza (2010, p. 144).

⁴⁹ Live online disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B0rmHa95CBI>>

racismo estrutural e os mecanismos que regem o controle do conhecimento. As imagens que registram memórias estão paralelas à ocultação das mesmas referências vividas no percurso histórico do negro no Rio Grande do Sul que negando a ligação da matriz africana pela ocultação com o passado gaúcho, não desligam só os indícios com o escravagismo, mas a própria memória coletiva porto-alegrense. Pois todos os que contribuíram na construção da identidade de Porto Alegre não só culturalmente, mas com a narração de outras histórias, se agregaram na construção da região sulista e devem estar contidas como parte de sua memória coletiva. Neste ponto devemos considerar os bons e maus momentos no percurso da formação desta memória até para que possamos aprender com os erros no passado e interferirmos em nosso futuro, desta maneira trago novamente o exemplo da historiadora portuguesa Isabel Castro Henriques e alinho as minhas palavras junto as dela , quando critica o silenciamento da presença negra, pois: *“Silenciar um aspeto da história global é esconder e limitar a reflexão sobre esse tempo violento e problemático, que é fundamental para podermos assumir, ultrapassar, reconhecer os erros e não voltar a cometê-los.”*

Em todas essas passagens a imagem tem sua serventia ao olhar do espectador, mostrando a sua face para o espectador que a observa, sendo corporificada de cada personalidade por ela representada, quer seja em um império, em uma Igreja ou em uma cultura, pois como diz W.J.T. Mitchell:

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem. (MITCHELL, 2015, p. 167),

Nesta linha de raciocínio, as imagens das obras podem estar ligadas à produção de significados, apontando para questões mais complexas relacionadas ao objeto artístico, pois o que este poderia transmitir ao nosso olhar? E que leituras poderíamos fazer ao observá-lo quando este trouxer inerentemente possíveis simbolismos?

Mesmo em locais aparentemente comuns como mercados públicos, como o de Porto Alegre onde existe um medalhão colocado bem no centro de seu cruzeiro para demarcar a presença de uma divindade africana – o Bará do Mercado – pode passar despercebido como um ponto de culto para quem não conhece a história que envolve a obra que foi criada em 2013 e tombada como patrimônio imaterial local devido às visitas de grupos religiosos de matriz africana durante o cotidiano das comercializações de alimentos. No Mercado Público de São Paulo, outro local de abastecimento alimentício, também podemos encontrar fixada em um arco na entrada do prédio uma outra referência religiosa conhecida por *Ceres*, uma deusa romana, mas que pode passar despercebida por muitos que cruzam seu portal. Naturalmente que neste caso a fixação da representação mitológica, é só um adorno decorativo que não tem a ver com uma demarcação para cultos religiosos.

Interpretando todas essas concepções, indago também sobre de que maneira as obras dispostas no espaço público gaúcho podem remeter a um reconhecimento do que seja uma cultura africana? Que elementos formais e simbólicos inspiraram os artistas afrodescendentes na criação de referências africanas? Que ações culturais junto aos quatro marcos artísticos servem à manutenção da memória e da cultura afro, atualmente, no cotidiano de Porto Alegre?

Os outros marcos do Museu de Percurso do Negro também simbolizam a conquista política, social e cultural para a comunidade negra, mas como investigador digo que se não tivesse conhecido a história de todas as obras no *blog* do MPNPA antes de visitá-los em Porto Alegre talvez nem soubesse do que se tratava a proposta das obras. Assim, reflito se não deveria haver alguma maneira que garantisse a coerência entre o porquê da presença das obras e a razão política que há por detrás destes trabalhos artísticos. Pois, mesmo com a existência de informações nas redes sociais ou da possibilidade de adquirir o conhecimento por meio de visitas guiadas que podem relatar sobre a origem e significado das obras, insisto na dúvida se isso é suficiente para ter o conhecimento sobre as obras fora destes contextos? Minha preocupação em torno deste assunto, de certa forma, nivela-se ao pensamento de Alberto Manguel quando questiona: “[...] *me pergunto até que ponto posso associar ou dissociar as imagens de sua fonte (isso se uma identificação irrefutável da fonte*

fosse possível) ou das circunstâncias de sua criação. (MANGUEL, 2001, p.225). Portanto, um monumento devidamente identificado com as circunstâncias que informem os motivos de sua origem, pode evitar outras interpretações ou o descaso quando não há nada para uma leitura.

A fim de verificar a pertinência de um possível problema de comunicação entre as informações sobre as obras do MPNPA e o espectador, além de outras questões, consegui organizar um pequeno roteiro para uma entrevista de cinco perguntas a duas pessoas que participaram do projeto do Museu de Percurso do Negro. O primeiro entrevistado participou como um dos artistas que produziu algumas das obras para o projeto. Este me avisou que estaria em viagem à Belém do Pará, mas que poderia me responder às informações depois que voltasse. No dia 19 de junho de 2023, finalmente consegui a entrevista a Leandro Machado. Meu roteiro foi estruturado com cinco, das quais selecionei duas como mais importantes para uma exposição mais pontual sobre o MPNPA. A primeira pergunta estava relacionada ao objetivo do museu como instrumento de resistência memorial:

Pesquisador: *Na sua opinião, de que forma as obras do museu poderiam informar ao público que não conhece a ligação dos locais demarcados com a resistência à invisibilidade histórica?*

Leandro:

A meu ver são algumas as possibilidades – a depender de qual seja o Marco e em que lugar o mesmo se encontre: um banner/uma placa, um QR Code. Ademais criar e alimentar com regularidade um perfil no Instagram (e/ou em outras redes sociais), seguir propondo/realizando caminhadas regulares, abertas ao público, guiadas por conhecedores do assunto/ integrantes da comunidade negra. (Entrevista concedida em 19 de agosto de 2023 às 11:06 hs)

Podemos ver que o entrevistado em seu discurso, oferece inúmeros meios (Banner, placa, QR Code, etc.) para solucionar a falta de informação sobre a finalidade da obra como sinalizador de memória negra. O espectador poderia então consultar informações sobre alguns dos marcos visitados, suprir sua curiosidade quando estivesse fora de contextos de *tours* guiados por especialistas, por exemplo.

A segunda pergunta estava relacionada ao retorno do museu, no papel social como mediador da invisibilidade negra, em Porto Alegre, após mais de uma década.

Pesquisador: *Na sua opinião, após mais de uma década da implantação da obra Tambor, poderíamos dizer que o Museu de Percurso do Negro conseguiu dar uma maior visibilidade à comunidade negra porto-alegrense? Por quê?*

Leandro: Acredito que ele se somou aos esforços já existentes a época (leis, medidas, manifestações individuais e coletivas...) e seguiu incentivando o surgimento de outras ações positivas. São movimentos importantes na busca da visibilidade, da presença, do reconhecimento, da celebração, do fortalecimento da comunidade afro gaúcha/afro brasileira.

Para Leandro, o museu havia ajudado a cumprir com sua proposta inicial, na reversão da invisibilidade por meio de reconhecimento e ações positivadas, que irá se confirmar com a resposta de Pedro Vargas, o segundo entrevistado. Pedro também havia participado do projeto do MPNPA, na posição de técnico (historiador), no final da década de 1990, da então Secretaria Municipal da Cultura, mas este também se encontrava viajando e por isso só consegui entrevistá-lo no dia 08 de agosto de 2023. Podemos verificar que a resposta de Pedro em relação a de Leandro entram em acordo na visão do museu como mobilizador de ações:

Pesquisador: *Na sua opinião, após mais de uma década da implantação da obra Tambor, poderíamos dizer que o Museu de Percurso do Negro conseguiu dar uma maior visibilidade à comunidade negra porto-alegrense? Por quê?*

Pedro: Sim. O museu tinha entre suas pretensões iniciais:

- a) dar visibilidade a trajetória do negro na formação histórica e política de Porto Alegre;
- b) Aumentar a autoestima da população negra por meio da representação patrimonial no espaço urbano;
- c) causar estranhamento na população não negra contribuindo para o debate geral da população sobre o papel do negro na formação social da capital;
- d) Ser um projeto participativo com a colaboração e a participação ativa de segmentos da população negra. No entanto, como aponta a pesquisadora Elza Vieira da Rosa, o museu se tornou um divisor de águas se tornando um elemento catalisador e espécie de mola propulsora para as diversas demandas e reivindicações da população negra, quer seja no âmbito cultural, político e social.

Em relação a opinião de Pedro sobre a ligação das obras do museu com a finalidade de instrumentos de resistência memorial parece ter cumprido o seu objetivo, ultrapassando ao papel de instrumento da resistência memorial como podemos constatar na resposta abaixo.

Pesquisador: *Na sua opinião, de que forma as obras do museu poderiam informar ao público que não conhece a ligação dos locais demarcados com a resistência à invisibilidade histórica?*

Pedro: Creio que de certa forma respondi parte da questão na pergunta anterior. No entanto, penso que nos últimos 10 anos o museu conseguiu uma dimensão comunicacional, o que implica em divulgação, importante. É, talvez possa-se dizer, uma espécie de corrente que atinge escolas e meios políticos entre outros. Por exemplo, o vereador e agora deputado estadual Mateus Gomes foi qualificado para ser monitor do museu quando era adolescente, o que implica expansão dos ideais do museu e materialização em medidas legislativas.

Antes de tudo as argumentações dos entrevistados apresentadas são de bastante relevância quanto a resposta sobre o processo de reversão da invisibilidade das comunidades negras de Porto Alegre, pois os dois entrevistados participaram da evolução do museu enquanto mobilizadores de um política de resistência no combate às ideias de apagamento social e racismo estrutural que ficam arraigadas na sociedade.

Desta maneira, constata-se pelos depoimentos que as obras tiveram participação não só no processo de reversão da invisibilidade, bem como “um elemento catalisador e espécie de mola propulsora para as diversas demandas e reivindicações da população negra, quer seja no âmbito cultural, político e social” como declarou o segundo entrevistado.

Na opinião como observador do museu, visitando a cada obra pude constatar como alguém de fora da comunidade porto alegreense, que mesmo tendo pesquisado a sua história, não há como constatar relações no objetivo das obras fazendo apenas uma leitura visual. E neste ponto reflexivo, concordo com algumas soluções de Leandro machado sobre meios informativos para MPNPA. Pois todo museu atualmente tem algum recurso para a mediação entre as obras de arte e o público visitante quer seja virtual (*Tour* virtual, plataformas *online*, etc.) ou presencial (*QR*

Code, visitação mediada, áudios sobre as exposições, etc.), e embora o MPNPA seja um museu ao ar livre, não deixa de ser um museu! Assim como ocorre com outros na mesma condição que exploram suas potencialidades museológicas, o MPNPA também deveria possuir uma possibilidade de mediação entre as quatro obras e o visitante na ausência de mediadores físicos até como objetos que envolvam a educação do público, assim como nos aponta Puig (2009, p.59) em um fragmento do jornal de Montaner que relata: *A ampliação do âmbito dos museus tem contribuído para o aumento de exposições sobre temas etnográficos convertendo cada objeto da cultura material, ou seja, quase tudo é motivo de estudo ou exposição...*

Por este viés retorno a discussão sobre um maior interesse de pesquisas sobre o MPNPA como estudo, que não deixa de ser um fator de *empowerment* na sobrevivência e manutenção da memória negra e das obras do museu como patrimônio público. E de certa forma responde em parte sobre o retorno da intenção do museu para a visibilidade da comunidade negra de Porto Alegre.

Capítulo 3 – A educação e a negritude: a experiência da Arte Pública como transformação

3.1 A temática História e Cultura Afro-Brasileira e Africana na Educação pela Lei 10639/03

Nos primeiros anos do século XXI entrava em vigor a Lei 10639/03 que alterava a Lei de Diretriz da Educação 9.394/96 conhecida também por estabelecer as diretrizes e bases da educação nacional na época. Esta lei em seu texto original pouco tratava sobre a questão étnico-racial, desta maneira em 2003 por meio da luta dos

movimentos sociais a Lei 10639/03 foi aprovada, obrigando a inclusão da história e cultura afro-brasileira no currículo das escolas brasileiras.

A alteração das diretrizes modificou diretamente o conteúdo programático do Ensino Médio e do Ensino Fundamental que abarcava não só o estudo da História da África e dos Africanos, mas também a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, reolocando a importância do dele nas discussões sociais, políticas e econômicas pertinentes à História do Brasil. De acordo com a lei, esses conteúdos deveriam ser ministrados no campo de todo o currículo escolar com especificidade nas áreas de Educação Artística e de Literatura e Histórias Brasileiras.

No ano seguinte à publicação da Lei 10639/03, que garantiu a inclusão no currículo oficial o Ministério da Educação a fim de estabelecer orientações à todas as instituições de ensino, publicou a *Diretriz Nacional para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*⁵⁰ cujo o texto do Parecer confirmava a necessidade de se levar ao conhecimento da população afrodescendente, uma política “de reparações, e de reconhecimento e valorização de sua história, cultura, identidade”, desmistificando a democracia racial do país além de dar orientação aos professores no tratamento adequado ao tema.

Ainda com o objetivo de acompanhar a implementação da lei e auxiliar na disseminação do conteúdo sobre a História da África e dos Afro-brasileiros, a UNESCO publicou em 2010, em parceria com o MEC e com a Universidade de São Carlos-UFSCar, a *História Geral da África* em 8 volumes traduzidas para 16 línguas, inclusive na versão em português. Em novembro de 2020, por sua vez, a UNESCO transmitiu em seu canal no Youtube o Webinar: *História Geral da África e Discriminação Racial: o que mudou no Brasil?*⁵¹, com a participação de vários especialistas na discussão sobre a função da escola no combate ao racismo. No

⁵⁰ Informações relatadas no Parecer nº 01 publicado em 17 de junho de 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf>

⁵¹ Informações sobre Webinar: História Geral da África e Discriminação Racial: o que mudou no Brasil? Webinar - Unesco Portuguese. Youtube: 26 de nov. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f9J7i6mEWno>>

encontro foi debatido entre outras coisas a importância da aprendizagem para a formação de um pensamento que superasse os preconceitos, reconhecendo também o papel da cultura africana como parte da construção da sociedade brasileira, algo fundamental em nossa identidade como cidadãos negros. Toda essa discussão apontava para a urgência e relevância de uma educação no país que envolvesse um pensamento concreto sobre a equidade racial brasileira. Dentro da discussão do webinar a cientista política e professora do Núcleo de Estudos de Políticas Públicas em Direitos Humanos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NEPP-DH/UFRJ), Fernanda Barros, defendeu a educação como base para o fim do chamado “*colonialismo do saber*”, ou seja, o fim da visão eurocêntrica de mundo para os bancos escolares, a visão hierarquizada do conhecimento. Pois nos alerta a escritora nigeriana **Chimamanda Adichie** sobre *O perigo de uma história única*⁵², pois uma única linha de pensamento basta para nos trazer o risco de ouvirmos apenas uma história sobre outra pessoa ou país, e para correremos a um erro crítico.

É mais que um fato, sabermos sobre a importância do entendimento de todos sobre a equidade racial em nosso país. Dentro do acervo legal temos o art. 5º de nossa *Constituição Federal de 1988* que nos pressupõe o direito de igualdade entre todos os cidadãos e cidadãs perante a lei: “*todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade*”. Além da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 que estabelece que todo ser humano tem **direitos invioláveis** que devem ser respeitados em qualquer situação. No inciso I do art. 2º, afirma-se que “*todo ser humano tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, idioma, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição*”. O conhecimento sobre essas duas leis deveria ser suficiente para a conscientização de um Estado Democrático de Direito

⁵² O perigo de uma história única é uma adaptação da primeira palestra proferida por Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talk, em 2009. Disponível em:
<https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/comments>

sobre a inclusão da História da África e dos Afro-brasileiros como parte de uma narrativa plural na história da formação do povo brasileiro, mas todas as formas de poder que envolveram dominação, colonização e escravidão, forjaram a nossa nação em níveis de diferenciação. Vimos que historicamente, o negro era uma problemática dentro da formação da identidade nacional no século XIX antes mesmo do período republicano brasileiro evidência já arrolada no início da dissertação (Marco teórico, págs. 43-44) como deixam claro Matta, Ortiz e Neves *in* Motta (2017, p.160) sobre *A fábula das três raças*, na qual o negro não existia, pois “[...] *para construir uma identidade, um Estado. Ele pertencia ao reino da animalidade.*”

Pode demonstrar que da mesma maneira que a construção da identidade nacional em nossa história pertenceu a uma fábula, as duas leis que garantiriam a equidade de direitos raciais também parecem pertencer ao campo do mito, pois o Mito ou *Mythos*, palavra originária do grego antigo está relacionada a uma narrativa fantasiosa e não condizente com a realidade já que a relação legal com a democratização racial de nosso país não existe, pois em uma democracia de verdade deveria haver igualdade entre pessoas de diferentes raças, não havendo quaisquer distinções entre elas seja de renda, de acesso à informação, de acesso à escolarização, etc. O quesito “raça” no Brasil talvez seja o maior fator histórico-social que criaria abismos entre os indivíduos brasileiros. Segundo os estudos do sociólogo Florestan Fernandes em sua tese *A integração do negro na sociedade de classes*, não existe no Brasil uma democracia racial, pois:

“[...] a democracia só será uma realidade quando houver, de fato, igualdade racial no Brasil e o negro não sofrer nenhuma espécie de discriminação, de preconceito, de estigmatização e segregação, seja em termos de classe, seja em termos de raça. Por isso, a luta de classes, para o negro, deve caminhar juntamente com a luta racial propriamente dita” (FERNANDES, 1965, p. 24)

3.2 Percursos das escolas ao Museu de Percurso do Negro: projetos ligados às políticas públicas

A opinião da cientista política e professora do Núcleo de Estudos de Políticas Públicas em Direitos Humanos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NEPP-

DH/UFRJ), Fernanda Barros, que defendeu a educação como base para o fim do chamado “*colonialismo do saber*” durante a exibição do webnário: *História Geral da África e Discriminação Racial: o que mudou no Brasil?* É a certeza de que precisamos incluir, cada vez mais, exemplos da produção científica e artística da cultura negra na Educação para combatermos o racismo e vencermos a visão hierarquizada do conhecimento. Muitas personalidades negras surgiram no Rio Grande do Sul por meio desta luta como o escritor e poeta **Oliveira da Silveira** uma das lideranças mais significativas para o movimento negro desde a década de 1970 e a professora Dra. **Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva** que foi relatora do Parecer que estabeleceu as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Destaque também para o Mestre e griô **José Alves Bittencourt** (Nego Lua) e sua liderança no ativismo negro que certamente contribuíram muito para a existência do Museu de Percorso do Negro em Porto Alegre.

Uma ideia de grande relevância que surgiu como proposta de resistência à invisibilidade memorial da cultura negra e a partir da articulação de alguns integrantes do Grupo de Trabalho Antirracista (GTA) e da Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre (SMED), em 2008, foi desenvolvida a partir de um curso cujo o tema a ser trabalhado seria o antirracismo. Partindo desta experiência, foi então criado o Projeto que se chamaria: *Territórios Negros: Afro-brasileiros em Porto Alegre*⁵³. O projeto contou com a parceria da Companhia Carris que cedeu um ônibus para a o trajeto dos participantes pela cidade, com a Secretaria Adjunta do Povo negro, órgão responsável pela coordenação política e com a Empresa de Processamento de Dados de Porto Alegre (Procempa).

A repercussão do projeto cresceu e ganhou a adesão da população local e de várias esferas da sociedade, pertencentes aos movimentos artísticos, às lideranças religiosas de matriz africana, às pessoas envolvidas com movimentos políticos

⁵³ Informações sobre o projeto disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/gpn/default.php?p_secao=18> Acesso em 17 abr 2023.

antirracista, etc. O interesse das escolas públicas e particulares, e também das universidades na procura pelo projeto o tornou bastante positivo na questão do combate à invisibilidade que pairava sobre a importância dos ancestrais africanos na pluralidade histórica de uma Porto Alegre que se limita a visão eurocêntrica. As palavras de Manoel Ávila, um dos idealizadores do projeto, explicam melhor como se deu o fluxo deste junto à educação no passar dos anos:

Em 2010 carregamos 2 mil alunos, em 2011 foi crescendo para 4 mil, 2012 foi para 8 mil. Eu sei que o máximo que a gente atingiu em um ano foram 14 mil alunos atendidos, entre escolas municipais, estaduais, alunos das universidades, de vários cursos... Aí em 2014 foi o *boom*. As universidades privadas, PUC [...] A gente conseguiu uma coisa que era genial, que era transformar o ônibus em uma sala de aula em movimento, que para as crianças, para os jovens era uma coisa muito legal, sempre deu muito certo. (Informações retiradas da matéria do historiador Jorge Maia: *O Rio Grande do Sul também é terra de negros*, concedida ao Portal Geledés em Janeiro de 2022)

E com isso o projeto *Territórios Negros: Afro-brasileiros em Porto Alegre* contribuiu para a construção de outras relações do público com a cidade e com o seu patrimônio cultural. O “colonialismo do saber” empregado pelo olhar eurocêntrico já não haveria como negar os inúmeros locais de convivência e sociabilidade que foram marcados pela presença da população negra que viveu e trabalhou na capital porto-alegrense. As visitas semanais da excursão promovidas pelo projeto ocorriam a oito locais históricos para os estudantes de escola pública e uma vez por mês para a comunidade que ficaram assim definidos: 1. Largo Glênio Peres e largo da força (Praça Brigadeiro Sampaio), 2. Pelourinho (Igreja Nossa Senhora das Dores), 3. Mercado Público, 4. Campo da Redenção (Parque Farroupilha), 5. Colônia Africana (Bairros Bom fim e Rio Branco), 6. Ilhota (Perto do centro municipal de cultura e da Avenida Érico Veríssimo) 7. Quilombo do Areal da Baronesa (Travessa Luís Garanha), 8. Largo Zumbi dos Palmares.

Paralelo a movimentação de reconhecimento histórico gerado pelos percursos dentro da capital gaúcha, o Laboratório de Ensino de História e Educação - LHISTE da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que mantinha um diálogo e colaboração com as esferas da comunidade negra como as representações dos

movimentos de militância negra, as lideranças de matriz africana, artistas, professores e estudantes, também ofereceu cursos de extensão entre os anos de 2015 a 2019.



Imagem 31: Ônibus utilizado no Percorso do Projeto Territórios Negros. Fotografia de Bruna Teixeira/PMPA. (Fonte: Site da Prefeitura de Porto Alegre)

As atividades destes cursos tinham como objetivo, informar à sociedade que o Rio Grande do Sul, mais especificamente Porto Alegre, também era terra de negros, apesar dos casos de tentativas de apagamento histórico em relação a relevância da população negra na capital gaúcha.

No início do ano de 2017 (3ª edição do projeto), após a entrada de um novo governo municipal, o projeto *Territórios Negros: Afro-brasileiros em Porto Alegre* chega ao fim em decorrência de cortes orçamentários. Porém, em reconhecimento à projeção em que o projeto tomou nas relações sociais, históricas e culturais, o LHIESTE da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) terminou abraçando a iniciativa, trazendo novas esperanças para o andamento do projeto. Segundo a professora Daniele Machado Vieira da assessoria de EDH - ERER da Secretaria Municipal da Educação de Porto Alegre, os percursos foram retomados agora sob o título de *Rota Territórios Negros* no final do ano de 2021 sendo a sua pessoa que os realiza prioritariamente às escolas municipais, para formação de professoras/es e

saídas de estudo com alunos. Continuando assim, o trabalho iniciado por Adriana Santos e Manoel Ávila, assessores de ERER no início do projeto *Territórios Negros: Afro-brasileiros em Porto Alegre*.

3.3 A Educação Antirracista: há uma nova perspectiva para projetos na escola?

Qual é o objetivo da educação? Pergunta levantada por Herbert Read em sua obra: *A educação pela arte*. Um pensamento que acompanhava uma luta liderada por Read na arte-educação entre os anos de 1960 -1970 nos Estados Unidos, cenário que marcava uma intensa mudança crítica de conceitos. Segundo Herbert Read, o objetivo da educação, “[...] só pode ser o de desenvolver juntamente com a singularidade, a consciência social ou a reciprocidade do indivíduo”. (READ, 2001, p.6). Mas essa questão deixaria implícita uma concepção libertária da Democracia como o autor expõe, melhor dizendo, o coletivo nesta concepção, partilharia de princípios de igualdade, confiança e respeito mútuo no qual todos dialogariam em um mesmo nível. Ele relata ainda que: “[...] a educação deve ser um processo não apenas de individualização, mas também de integração, que é a reconciliação entre a singularidade individual e a unidade social” (p.6). Vemos aqui um cenário otimista para as relações sociais, pois se tratando de multiculturalidade crítica na unidade social, poderá ser entendido que um diálogo nem sempre virá de forma pacífica, pois como nos deixa claro Peter McLaren: “[...] na visão do multiculturalismo crítico, representações de raça, classes e gênero são compreendidos como sinais e significados alcançados através de lutas sociais e desta maneira não representam apenas uma simples acomodação à ordem social.” (MCLAREN 1993-1994, pp.181-183 *apud* RICHER 2003, p.35). E justamente para garantir a consciência social, na importância para a abertura de discussões que envolvam a pluralidade dentro da educação brasileira, é que a Lei 10639/03 foi lançada em 2003 pelo Ministério de Educação. Porque a representação do negro tem ainda um espaço limitado na produção cultural e na qual sua identidade, traz uma história e uma memória sobre a

formação do povo brasileiro que ainda não condiz com seu ponto de vista e por tudo isso ele ainda tem a necessidade de lutar por sua autonomia.

Desde a mencionada Lei 10639/03, muitos projetos foram pensados em todo Brasil afim de divulgar o ensino de cultura africana e afro-brasileira nas escolas. E por esse viés, o Programa de Extensão Universitária Laboratório de Ensino de História e Educação: Territórios Negros: patrimônios afro-brasileiros em Porto Alegre, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) criou um jogo de tabuleiro sob o título de *As viagens do Tambor*, formulado em meio a discussões sobre a potencialidade dos jogos como ferramentas pedagógicas, trazendo desta forma, os lugares como “marcas de presença” que salientavam o pertencimento negro a Porto Alegre, além de destacar a todos os envolvidos na educação, as personalidades negras importantes.

Em 2018 a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) também concebeu uma coleção de cartões em um fascículo que combinava reproduções de obras de arte de artistas negros ou negras, pequenos textos informativos sobre os autores ou autoras nascidos ou radicados no Rio Grande do Sul, além de sugestões

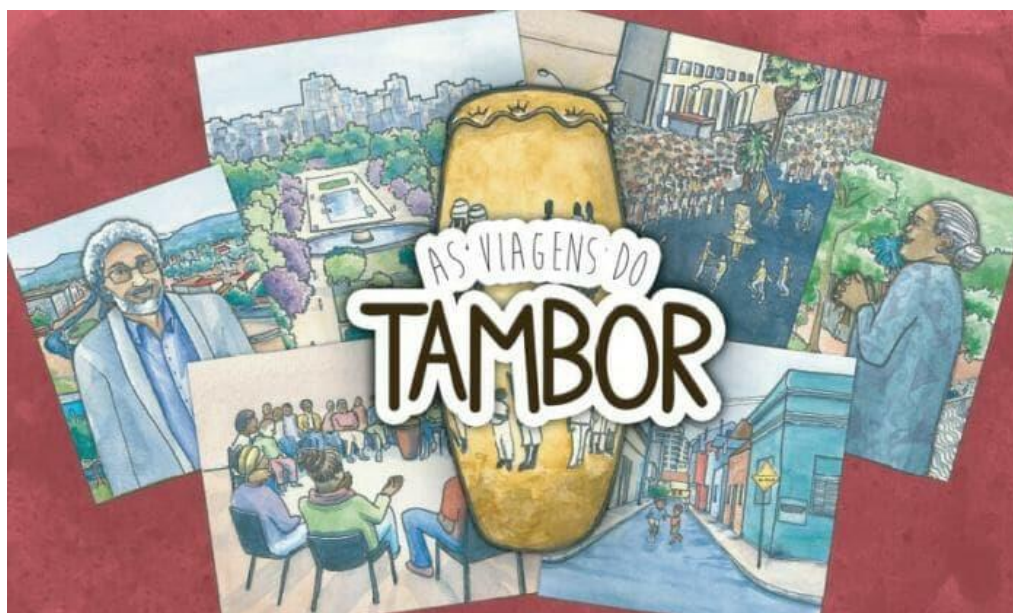


Imagem 32: Imagem pertencente ao jogo de tabuleiro localizado no acervo Jogos na página do LHIESTE, disponibilizado para download. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/lhiste/?s=viagens+do+tambor>>

atividades para uso em sala de aula. Graças às informações disponíveis no material produzido pela equipe de elaboração pedagógica do projeto *Arte Negra na Escola*, volumes 1 e 2, pude apresentar neste subcapítulo uma pequena coleta mais específica sobre os seis artistas afrodescendentes que foram escolhidos nas duas edições, desta maneira, nas possíveis “provocações” formuladas como propostas para atividades com estudantes dentro das salas de aula, aproveitei para formular possíveis contribuições das obras artísticas apresentadas em ligações com outros e outras artistas afrodescendentes ou que relacionaram seus trabalhos ao tema cultura negra como exemplos do fotógrafo franco-brasileiro Pierre Verger e do muralista argentino Carybé.

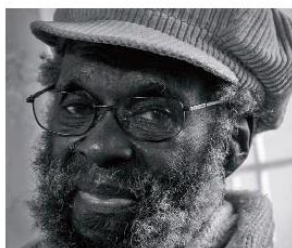


Foto: Ramon Moser

Pelópidas Thebano (1934-2022), servidor do estado que atuava como desenhista técnico profissional em arquitetura, paisagismo, urbanismo, topografia e engenharia. Ele também foi também figurinista de blocos de Carnaval de rua em Porto Alegre. Só depois disso foi reconhecido como artista plástico e escultor. O artista abarca diferentes técnicas e materiais, chegando a incluir a cola colorida em sua pintura. Em uma série, o artista evoca a diáspora africana, da partida forçada dos africanos até a inserção dos negros nos



Imagem 33: **Pelópidas Thebano** (Porto Alegre, 1934). Sem título. Acrílica sobre tela 84 x 64cm. Coleção do artista

parques industriais. Em suas últimas experimentações, Pelópidas chegou a produzir obras com a arte digital. O artista também ilustrou a capa do livro didático *Da África aos indígenas do Brasil: Caminhos para o estudo de História e Cultura da Afro-Brasileira e Indígena*⁵⁴

Homenageado em 20 de novembro de 2012 com o Troféu Carlos Santos, em sessão solene na Câmara Municipal de Porto Alegre e no XIV Prêmio Açorianos de Artes Plásticas Porto Alegre em 2021, Pelópidas é tido como uma das principais referências da arte negra no Rio Grande do Sul. É filiado à Associação dos Escultores do Rio Grande do Sul e um dos criadores artistas de obras no Museu de Percurso do Negro (*Tambor*, 2010, *Bará do Mercado*, 2013 e *Painel Afro-brasileiro*, 2014)

Provocações para a sala de aula: A pintura de Pelópidas após o contato do artista com a capital de Salvador na Bahia apresentará uma série de pinturas como esta cuja linguagem veremos um colorido mais iluminado, além de uma narrativa memorial sobre os negros e sua cultura que foram construídas por representações unindo a arquitetura, as figuras de orixás, a vegetação típica, etc. A discussão junto aos estudantes com a obra pode se dar também por meio de uma pesquisa sobre as influências da cultura negra no Brasil, além claro, de questões sociais e narrativas sobre a identidade e influência cultural dos negros e negras nas cidades do mundo. Alguns artistas como a pintora autodidata **Maria Auxiliadora da Silva**, o Pintor, gravador, desenhista, ilustrador, mosaicista, ceramista, entalhador, muralista argentino **Carybé** (Hector Julio Páride Bernabó) e o fotógrafo etnólogo, antropólogo e escritor franco-brasileiro, **Pierre Verger**.

⁵⁴ Material para download está na página da UFRGS, disponível em: < <https://www.ufrgs.br/deds/livro-da-africa-aos-indigenas-do-brasil-disponivel-para-download/> >

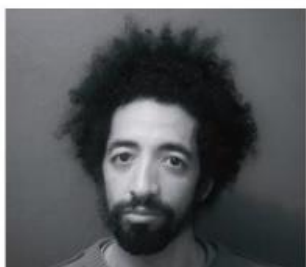


Foto: Ramon Moser

Leandro Machado (1970) artista contemporâneo que foi contemplado com o Prêmio Aliança Francesa em 2017. Trabalha com um amplo repertório poético que envolvem o desenho, a pintura, a fotografia e a escultura. Leandro percorre questões referentes à identidade, ao pensamento hegemônico, à diversidade, ao eurocentrismo e à territorialidade. Leandro também participou como artista junto a Pelópidas Thebano na criação da obra *Bará do Mercado*, 2013.



Provocações para a sala de aula: A intervenção da obra *Livro* de Leandro Machado em um livro didático sugere muitas provocações em relação ao conteúdo imposto pelos materiais educativos enviados às escolas precisam ser revistos e o fato da escrita “Folheio, folheio e não me vejo” nos diz claramente que o artista assim como muitos outros, sob a pele negra, é um corpo que desconhece sua história dentro das páginas destes livros, já que no “*colonialismo do saber*” a história parte da perspectiva branca e eurocêntrica. Este trabalho envolve questões sobre memória, identidade e territorialidade e pode ser um ponto entre o uso do objeto do cotidiano como obra de

Imagem 34: **Leandro Machado (Porto Alegre, 1970)**. *Livro*, 2011. Marcador permanente sobre capa de livro didático 28,5 x 22,6 x 1,4 cm Coleção do artista.

arte (*Ready-mades*) a exemplo das máscaras contemporâneas do artista beninense **Romuald Hazoumè** feitas com tambores plásticos e outros objetos revelando uma conexão direta com o conhecimento ancestral das máscaras sagradas ao mesmo tempo em que denuncia o sistema lucrativo de transporte ilegal de petróleo (em tambores) e o risco que a população nigeriana corre.



Foto Ramon Moser

Carlos Alberto de Oliveira (1951-2013), o Carlão trabalhou como funcionário no Atelier Livre do Município de Novo Hamburgo, atual Escola Municipal de Arte Carlos Alberto de Oliveira. Carlão se expressava no desenho e na pintura, sendo conhecido por seus trabalhos em grandes dimensões. Ele chegou a participar e ganhar prêmio na Bienal Naïfs do Brasil, realizada em 1996, em Piracicaba, mas o artista ainda não teve reconhecimento no contexto geral da Arte no Brasil.



Imagem 35: **Carlos Alberto de Oliveira, o Carlão** (Novo Hamburgo, 1951-2013). *Sem título*, 1989. Nanquim sobre papel 21 X 29,7cm Acervo Carlos Alberto de Oliveira.

Provocações para a sala de aula: A temática da coletividade é muito comum nos trabalhos deste artista. Existem referências que podem abrir uma discussão em sala sobre como a coletividade negra utiliza-se dos espaços como marca de territorialidade

a exemplo das agremiações, clubes de carnaval, templos, terreiros de candomblé, feiras, etc. Uma das pautas pode ser como esse convívio pode produzir uma identidade em comum dentro da comunidade negra? Uma pesquisa entrecruzando o sistema das artes pode dialogar com artistas que retrataram o negro em grupos como os pintores **Heitor dos Prazeres** (*Carnaval nos Arcos da Lapa*, 1961) e **Alberto da Veiga Guignard** (*Família do Fuzileiro Naval*, 1935)

Em novembro de 2020, o Departamento de Educação e Desenvolvimento Social - DEDS da Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS lançou de maneira virtual, pela página do DEDS no *Facebook*, a segunda edição *Arte Negra na Escola* que ocorreu junto à programação do Novembro Negro da UFRGS⁵⁵, destacando mais três artistas. O material produzido pela equipe de Educação e Desenvolvimento Social da UFRGS em parceria com professores e professoras das redes municipal, estadual e federal de ensino propôs também a partir desta edição, junto às questões étnico-raciais, o cuidado na inclusão de pessoas com deficiência (PCD), utilizando desta maneira, a descrição de uma entre cinco obras de cada um dos três artistas convidados Irene Santos, Paulo Só e Mitti Mendonça para um exercício descritivo pela equipe da UFRGS que concebeu o material como poderemos ver um fragmento textual dele na página seguinte. Duas das obras foram descritas em dupla entre uma pessoa vidente e uma com deficiência visual e a terceira obra (uma escultura), teve duas descrições uma por uma vidente e outra por uma consultora e pesquisadora na área de acessibilidade (Mariana Baierle).

⁵⁵ Maiores informações na página da UFRGS, disponível em: < <https://www.ufrgs.br/novembronegro/> >



Irene Santos
(Porto Alegre, 1947)
Subindo por onde se desce
 Porto Alegre, Carnaval de 2017
 Fotografia



Mitti Mendonça
(São Leopoldo, 1990)
Angela Davis, 2018
 Técnica mista, 21 x 29,7 cm

Exercício Descritivo: Estêvão da Fontoura **Consultoria: Mariana Baierle**

Em uma fotografia na horizontal, duas figuras femininas aparecem apenas da cintura para baixo e de costas, durante um dia nublado. Deslocam-se pelo meio de uma avenida larga. Entre elas, no asfalto, está a faixa segmentada que delimita as pistas da via, em diagonal da direita para a esquerda, pois é uma leve subida. Ambas usam vestidos e calçados prateados de salto alto do mesmo modelo. A da esquerda está com um vestido branco com estampas pretas de motivos florais, que vai até a altura dos joelhos, e a da direita, um vestido vermelho liso, até as canelas. As roupas têm pontas esvoaçantes, irregulares e estão em movimento, o que nos sugere uma festa como o carnaval. A posição das pernas e dos tecidos indica que, além de estarem caminhando, as personagens retratadas podem estar dançando. Ao fundo, percebemos parte de um carro estacionado e de pernas de cinco pessoas próximas à calçada.

Exercício Descritivo: Rebeca Campani Donazar **Consultoria: Mariana Baierle**

A obra Angela Davis é composta na posição vertical pela sobreposição de colagens, desenhos, pinturas e poesia. É uma obra vibrante tanto pela mistura de cores, quanto pela diversidade de técnicas. A ativista política, Angela Davis, é o elemento central desta obra. Sua imagem está à esquerda da página, ocupando quase sua totalidade, tracejada em papel transparente, por meio de linhas finas esboçadas em preto, que contrastam no papel branco. Sua expressão é séria e seu olhar está focado à esquerda de quem a vê de frente. É uma jovem mulher, com cabelos crespos, curtos, no estilo Black Power e olhos grandes, amendoados, castanhos, muito expressivos. Seu rosto está apoiado no dorso da mão direita, braço este que está apoiado no joelho. Já o seu braço esquerdo está relaxado para baixo. Não aparecem as suas pernas. Seu desenho está sobreposto às demais colagens, principalmente sobre um poema, escrito em preto, numa fonte que dá a impressão de ter sido datilografado, num papel branco amarelado, esmaecido. Intitulado PERSEGUIÇÃO, ele diz: “minha alma é pedra preta bruta/lapido todo dia/amargo é a (...) tortura/com o olhar torto/a suspeita sutil/o xingamento/o assédio/sou feito turmalina negra/espanto o mau olhado/protejo-me dos ataques/pego atalhos/não me distraio/sou para raio.” À direita da ativista há pinceladas, de forma irregular, nas cores marrom escura e preta. Ao fundo de toda obra listras estão desenhadas à caneta preta. Sobre este padrão, recortes de papel colorido foram colados irregularmente. Um deles tem uma espécie de estampa de tecido africano nas cores rosa, amarelo, preto, azul, verde, vermelho e laranja. Demais recortes têm as cores amarelo, rosa, preto e branco, sendo alguns listrados.



Foto Irene Santos

Irene dos Santos: É reconhecida por trabalhos em fotografia na captação de imagens dos universos do teatro e da música e por sua pesquisa e produção de fotos sobre a cultura afro-brasileira. A artista também é licenciada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971). Manteve um estúdio e laboratório fotográfico em Porto Alegre entre 1974 e 2009. É autora de dois livros que são referência sobre a população negra da capital: *Negro em preto e branco - história fotográfica da população negra de Porto Alegre* (2005) e *Colonos e quilombolas – memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre* (2010).



Imagem 36: **Irene Santos (Porto Alegre, 1947)** *Oxumaré*, 2017, *Ossaim*, 2017. Da série *Universos paralelos* (Inédita). Foto manipulada digitalmente.

Provocações para a sala de aula: A manipulação das imagens fotografadas pela artista nas quais divindades da cultura Iorubá se apresentam sobreposta em referências locais de Porto Alegre como *Oxumaré* que foi colocado junto a imagem da Igreja de Nossa Senhora das Dores pode trazer várias provocações de pesquisa, desde estratégias em que os negros utilizaram para cultuar suas divindades durante a imposição do cristianismo pela Igreja Católica, o surgimento de Irmandades Negras

Cristãs até a origem das coroações de reis e rainhas do congado. Já a figura de *Ossaim*, senhor das folhas sagradas no interior do Mercado Público pode gerar discussões e pesquisas sobre a origem da cultura do uso de ervas medicinais para a cura de males ou o envolvimento das Negras Minas que paralelo ao comércio do Mercado Público de Porto Alegre, fornecia ao público, o consumo destas ervas.



Foto: Acervo DEDS

Paulo Só: Em 1972, o artista realizou um curso de xilogravura no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Ele dedica-se só a xilogravura e às esculturas em argila. É autodidata, e a partir da década de 80, passa a se envolver na temática negra que termina influenciando sua produção artística. Participou de exposições coletivas nas últimas décadas levando o tema da cultura afro-brasileira em espaços culturais como o Museu da UFRGS (1992); a Usina do Gasômetro (1999); a Sociedade Beneficente Floresta Aurora (2000); e o espaço Cultural Tereza Franco da Câmara Municipal de Porto Alegre (2002). O artista teve uma exposição individual de gravuras em 2004 no Espaço NAV da Casa Cultural Mario Quintana.



Imagem 37: **Paulo Só (Porto Alegre, 1946)** *S/Título, S/ Data*. Terracota. 25 x 20 x Foto: Flávio Dutra.

Provocações para a sala de aula: A apresentação detalhada da escultura de uma figura feminina é um convite a leitura visual da obra. A pesquisa sobre a história da cerâmica africana a exemplo da peça em terracota mais antiga (500 a. C.) encontrada no vilarejo de Nok, Nigéria. Os seios de fora, podem sugerir uma análise sobre a temática da sensualidade feminina utilizada pela Arte desde as figuras das *Vênus* que representavam a fertilidade na Pré-história até o uso da nudez das mulheres em obras contemporâneas. Os adornos podem também sugerir uma discussão sobre como os objetos e vestimentas podem retratar o *status* social ou falar de uma determinada cultura da sociedade. Neste ponto podemos cruzar referências com artistas como o nigeriano **J. D. 'Okhai Ojeikere** que reuniu um acervo fotográfico sobre penteados de mulheres nigerianas entre 1968 a 1999 e o malinês **Seydou Keïta** que em seu acervo fotográfico reunido desde o fim da Segunda Guerra até a independência no início dos anos 1960 que ajudam a expressar a posição social dos modelos locais ou da sua personalidade.



Foto: Juliana Kreling

Mitti Mendonça: Produtora cultural e artista visual independente tem em seus trabalhos passagens por diferentes linguagens como o bordado, a gravura, o desenho e a colagem. Em sua poética aborda questões sobre o feminismo negro, o afeto, a ancestralidade e a liberdade. Em 2017 criou o Projeto *Mão Negra Resiste*, com a finalidade de dar protagonismo a poética negra no universo da arte. A artista ainda atua no Circuito de Feiras da Arte Imprensa e exposições, obtendo o segundo lugar no Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea em 2020.

Provocações para a sala de aula: A obra de Mitti Mendonça que utiliza a colagem para a construção da realidade de uma cidade negra costurada por muitos elementos: Mapas, estampas coloridas, imagens de pessoas negras e imagens de habitações, pode fomentar à pesquisa sobre a realidade social da África que não conhecemos, também pode sugerir como se deu a ocupação da população africana na capital gaúcha por meio de um mapeamento ou ainda uma pesquisa sobre artistas africanos contemporâneos que também se utilizam várias imagens para produzir uma visualidade multifacetada a exemplo do sul africano **William Kentridge** que se utilizou

de sombras, livros com escritos em chinês, e mapas de territórios para retratar a Revolução Cultural Chinesa no filme *Notes Toward a Model Opera*.



Imagem 38: Mitti Mendonça (São Leopoldo, 1990) *Cidade Negra*, 2018. Colagem sobre papel.

3.3.1 A mediação da arte A leitura de imagem na educação por meio da experiência estética

Considero que no registro da Arte haja o mesmo tipo de política que opera, no controle das memórias que devem ser destacadas ou ocultadas, quando ensinamos Arte ou quando temos um material didático, ou seja, como um livro que cita artistas brancos em maior relevância na história da Arte, de forma eurocêntrica, sem considerar em equivalência, as contribuições de artistas africanos e afro-brasileiros também como produtores dessa história. Mesmo com a modificação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação pela lei 10.639/03 cuja sua obrigatoriedade trouxe a presença da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana” no currículo da educação brasileira, não vem esta garantir uma eficácia na formação de professores para lidar com questões sobre a história da África e consequentemente com a promoção deste conhecimento dentro dos processos educacionais em espaços formais e informais. Muitas destas inquietações encontram imbrincadas em nosso

âmbito onde o ser professor (a) se encontra com as questões dos conteúdos podendo discordarem-se em nossa essência pedagógica, pois como afirma Marián López F. Cao ao expor que:

Muitas vezes nós professores e professoras que nos preocupamos pelos valores da educação, além dos conteúdos próprios de cada disciplina, deparamos com a dificuldade de tecer uma colcha de retalhos pedagógica na qual a urdidura ética e os conteúdos próprios sejam suficientes e se encontrem coordenados e equilibrados. (CAO, 2002, p.187)

Estas são possibilidades em que poderemos nos deparar em relação a como observamos as manifestações da arte e o que ela desperta em nós. Tentarei aqui iniciar uma discussão sobre a estética relacionada à educação. E sabemos que há muito tempo a arte se desvincilhou da busca pela imitação e pelo *belo*, a ideia de estética aqui nada tem a ver com isso. A arte já percorreu o caminho da sublimação quando era efeito do sentimento originado pela razão, já foi uma ideia de singularidade quando o indivíduo tinha uma experiência única com o meio, já ligou-se a função decorativa, foi questionada segundo sua utilidade, até chegar na contemporaneidade, ultrapassando os limites do perceptível, da inteligibilidade, quando um objeto ganha notoriedade como obra pela simples designação, que para alguns pode parecer o fim da arte ou de sua história, e de certa forma, é, mas não no sentido literal, pois o fim chega para o seu legado tradicionalista canônico e previsível (BELTING 2006, p.33), já que na atualidade é suscitada novas questões para o que seja Arte. Pela lógica, então, não podemos ver a Arte ou o objeto artístico, só pelo parâmetro da racionalização, devemos *“Agir no domínio da Arte”* (CAUQUELIN 2005, p. 134), no qual tudo pode ser arte só porque acreditamos que é, e *“Se não compreendemos as formas de manifestação desta arte, talvez seja porque estejamos distantes do caminho que permita a compreensão de nós mesmos, do ser humano que nos tornamos”*. (SILVA, 2004, p.408)

A questão acima enunciada repercute mais quando se reflete sobre a formação de professores de Artes Visuais, pois um dos seus principais enfoques é a formação crítica e contextualizada do olhar, do perceber e do criar. E fica claro, que estas questões devem envolver a *experiência estética* a qual já foi discutida no

subcapítulo: *Os cruzamentos entre Experiência Estética e Memória: sobre percepção e atenção*, quando relaciono relatos de uma memória ao dismantelo de uma obra de arte (*Mulher-rendeira*, 1966) que pode ser resumido no encontro sensível do espectador com a obra de arte. Sensibilização que todo educador tem de ter no cotidiano das aulas de artes, repassando a experiência estética a todos que ensina. Sobre essa experiência estética que deve ser compartilhada, nos relata Pereira (2012, p.186), que: *“Para que se possa viver uma experiência estética, antes de tudo, é preciso assumir uma atitude estética, ou seja, assumir uma posição, uma postura que constitua e configure a nossa percepção.”* O autor nos diz ainda que antes mesmo de viver a experiência é necessária uma atitude estética que seria uma posição, uma atitude que configure nossa percepção. E ao contrário do que pode se pensar, nossa atitude, ou abertura para o acontecimento está mais relacionado a um efeito que o objeto produz em nós que propriamente um sentimento pelo objeto, que não está definido ser sempre uma obra de arte, mas tudo que desperte a experiência: um canto, um sonho, uma pintura na parede, uma fotografia, etc. O sujeito que passa pela *experiência estética* tem uma espécie de deslocamento profundo com o objeto, pois:

Uma experiência estética, nesses termos, assemelha-se ao estado de espírito daquele que se apaixona: no encontro com seu amado, inaugura-se um tipo de relação que não é de dominação, mas de composição, de arranjo, que desloca boa parte das referências que até então o constituíam e o projeta numa espécie de abismo. (PEREIRA, 2012, p.188)

Por isso, para nós educadores em nosso feitio de ser, que operamos no ensino formal ou informal devemos estar abertos a experiência estética e aqueles que ensinam arte, devem mais ainda, por atitude estética, assumirem o plano da sensibilização, da *exploração dos sentidos*, do *refinamento da percepção* e da *criatividade* sem a preocupação com os efeitos de quaisquer cânones que ainda podem viciar os olhares mais restritos. Neste ponto, acredito que a formação de professores deve ser atual e continuada para que estes não tenham o pensamento engessado a uma única história da arte etnocêntrica, mas que o pensamento seja aberto a uma proposição plurissignificativa e que esteja preparado para acompanhar toda possibilidade de mudança em relação à arte, pois o mundo muda

constantemente e o nosso olhar também deve. Vimos que a arte contemporânea nos tirou de um lugar de conforto em relação a tradição dos cânones como espectadores, renomeando a posição da obra de arte enquanto significado, como nos deixa claro Silva (2004, p.408), dizendo que: *“Aquele que percebe uma obra, pode atribuir-lhe diversos significados, pois esta não se encontra acabada por que é fenômeno, ou seja, manifestação constante. O artista, por sua vez, dá ao mundo sua visão, seu expressar, que não termina em uma obra”*.

Considero a abordagem das obras do MPNPA e do projeto *Arte Negra na Escola* como exemplos de matéria para discussões junto a uma educação pluralista, como exemplos de democratização da arte e como abertura ao desenvolvimento das expressões e linguagens visuais, ou das formas de ver e rever o mundo, um desenvolvimento de competências e habilidades indispensáveis na área de Artes Visuais que estão diretamente ligadas tanto à memória quanto à contextualização, na capacidade de ler e reler, produções de imagens artísticas em diferentes materiais e meios. As formas de ver e rever o mundo, neste sentido, atuam na construção de significados simbólicos sobre o contexto em que se tem a vivência. Por essa razão, percebo que esse processo não é inofensivo, pois é permeado num entrelaçamento entre culturas, no diálogo em que a cultura local atravessa a influência de outras culturas, diante de aspectos das culturas regional, nacional e estrangeiras, nos processos de socialização que na institucionalização da arte passam por um filtro de memória que podem interferir na produção de uma História da Arte e de seu ensino



Imagem 39: Grupo no tour guiado em Areal da Baronesa, 2021.
Foto: Eduarda Alcaraz/SMDS PMPA.

menos abrangente e mais colonizado. Em relação as formas de como vemos e revemos o mundo, considero relevante a primeira retomada experimental da *Rota Territórios Negros*, em 2021 que envolveu a participação de catorze estudantes do 8º ano da Escola Municipal de Ensino Fundamental João Goulart. Um exemplo claro de democratização da Arte, além de ser uma abertura a outras possibilidades de leitura sobre a obra de arte e uma forma de mediação junto à educação além de servir à população negra porto-alegrense na apropriação da história e da memória ancestral, pois como registra a professora Daniele Vieira da assessoria de EDH - ERER da Secretaria Municipal da Educação de Porto Alegre na página *online* da Prefeitura da capital: *“Nós precisamos nos apropriar da nossa história. Eu mesma sou porto-alegrense e só conheci o legado dos negros aqui na faculdade”*.

A retomada das visitas guiadas aos pontos de referência da população negra trouxe de volta a discussão sobre os marcos conceituais atuando como sinalizadores das formas de registro, tais como corporificações socioculturais dos negros. Assumindo que esses sinalizadores estão presentes nas obras de artistas da Arte Pública, que por sua vez, exemplifica e, possivelmente simplifiquem uma democratização da Arte na institucionalização da mesma por meio dos sistemas tradicionais de registro.

3.3.1.1 A leitura de imagem no Ensino de artes visuais

E tendo nesta pesquisa, abordado questões que envolvem a relação do uso da imagem e das obras de arte como produtoras de significados, quero aqui apontar também para questões mais complexas que envolvem a nossa relação de leitores/espectadores com o a obra artística/patrimônio para o individual/social. Me pergunto como nos colocamos em relação as obras de arte e públicas como cidadãos (ãs)? Por que poucos (as) são tocados (as) pela importância da valorização dos artefatos que representam a nossa identidade? Independente se somos negros ou não negros, a produção destas obras públicas em seus códigos culturais não fala de nossa memória, de nossa história enquanto povo? O que parece prevalecer é que o

antissincretismo cultural instalada pela classe dominante e que controla os códigos culturais, nos empurra para a incapacidade de nos integrarmos a um conhecimento partilhado como uma identidade nacional e que infelizmente nos divide em classes entre o gosto popular e o gosto erudito. Neste ponto, Barbosa (2009) apontava a escola como uma possibilidade de aproximação de códigos culturais de diversos grupos, dizendo:

A escola seria um lugar em que se poderia exercer o princípio democrático de acesso à informação e formação estética de todas as classes sociais propiciando-se na multiculturalidade brasileira uma aproximação de códigos culturais de diferentes grupos. (BARBOSA, 2009, p.34)

Entretanto, o que tinha era o *Apartheid* cultural como ela diz ainda que:

Para o povo, o Candomblé, o carnaval, o Bumba-meu-boi, e a sonegação de códigos eruditos da arte que presidem o gosto da elite dominante, que por ser dominante, tem a possibilidade de ser mais abrangente e também domina os códigos da cultura popular. Basta ver o número de teses que se escrevem nas universidades sobre cultura e arte popular e ainda a elite econômica e cultural desfilando nas escolas de samba no carnaval (2009, p.34)

A mesma elite dominante que em sua homogeneidade apropriou-se também da cultura de massa. Em relação a cultura de massa que abarca a mídia eletrônica que nos impregna de informações também pelas imagens, nos dá poucas chances para processá-las devidamente, nos tornamos disléxicos, por nossa falta de zelo epistêmico e incapacidade de aprender profundamente com as imagens que se apresentam diante de seus olhos, como nos diz Manguel (2001):

Paradoxalmente, na nossa época, quando as imagens ganham novamente pertinência sobre a palavra escrita, falta-nos esse vocabulário visual compartilhado. Temos permitido que a propaganda e a mídia eletrônica privilegiem a imagem para transmitir informações instantaneamente ao maior número de pessoas, esquecemos que a própria velocidade as converte na ferramenta ideal de comunicação para toda sorte de propaganda porque, manipuladas pela mídia essas imagens não nos dão tempo para uma crítica ou reflexão pausada. “Adoramos as imagens” mas não “aprendemos em profundidade, por meio delas.” (MANGUEL, 2001, pp. 143-144)

E essa nossa *incapacidade de aprender profundamente com as imagens* envolve também a nossa incapacidade de criticidade em relação a elas. Cabe então

aos métodos da educação nos desenvolvendo intelectualmente para nos integrarmos ao mundo que nos cerca, junto ao nosso interior perceptivo, nos transformando em leitores críticos, como deixa claro Read (2001) quando nos fala: [...] *a base de toda força intelectual e moral jaz na adequada integração dos sentidos perceptivos com o mundo externo, do pessoal com o orgânico, uma integração que só pode ser alcançada pelos métodos da educação.*

Estas questões de leitura crítica relacionada às imagens, pontuo sendo fundamental no ensino da arte, não só para a análise de obras ou possíveis intenções dos artistas, mas para o exercício da percepção em relação a alguma ideia que possa surgir durante uma leitura mais aprofundada e a partir desta leitura o (a) estudante poderá levantar suposições e inter-relacionar significados para essa leitura, mas todo esse processo pode ser bem complexo até que ele (a) se posicione com hipóteses concretas, uma experiência ousada para o (a) estudante, mas que amadurecerá o seu criticismo e protagonismo enquanto leitor (a). De acordo com Martins (1994, p.17):

[...] quando começamos a organizar os conhecimentos adquiridos, a partir das situações que a realidade impõe e da nossa atuação nela; quando começamos a estabelecer relações entre as experiências e a tentar resolver problemas que se apresentam- aí então, estamos procedendo leituras. (MARTINS 1994, p.17)

Desta maneira o ato de ler torna-se mais significativa quando somos capazes de relacionar o objeto de leitura a nossas experiências como leitor (a).

Muito embora, hoje a discussão sobre este tipo de leitura e de sua interpretação tenha incluído o envolvimento de outras disciplinas como a Geografia, a História, a Filosofia, a Língua portuguesa, etc., por trabalharem textos multimodais e multissemióticos como expõe a BNCC.

Considero o envolvimento primordial da educação do olhar no ensino das artes visuais devido ao seu percurso histórico na pesquisa metodológica e epistemológica desde o início dos anos 80 do século XX em nosso país que começava a repensar as bases conceituais em relação às pesquisas contemporâneas em arte, (PILLAR, 1999, p.11). Diz a autora ainda que “*Os professores passaram a trabalhar não só a produção da criança e do adolescente, mas também a leitura das imagens, a contextualização histórica. Surgiram, também as releituras enquanto produções realizadas com base*

em obras de arte” (1999, p.11). No campo da pesquisa “[...] começaram a aparecer dissertações e teses, sobre a problemática da leitura de imagens, seja da própria produção da criança, seja de obras de arte”. (PILLAR, 1999, p.15) Influências motivadas por uma série de pesquisas que ocorriam pelas mãos de outros estudiosos em outros países, uma década antes.

Considerações finais

Considerando e interpretando os dados consultados em uma literatura que me levasse a entender melhor sobre o apagamento ou invisibilidade histórica que envolviam a memória negra dentro da capital gaúcha e consequentemente sobre o papel do *Museu de Percurso do Negro de Porto Alegre - MPNPA* como instrumento político de resistência mnemônica cuja a página do blog que expõe informações sobre este museu e que fora visitada e revisitada por mim várias vezes também como material de pesquisa, durante a pandemia relacionada ao Coronavírus (COVID-19), só reforçavam as minhas inquietações, no começo da pesquisa, sobre possíveis contribuições do MPNPA para a comunidade afrodescendente gaúcha desde a implantação de sua primeira obra (*Tambor*), em 2010. Partindo desta premissa, e como deixei claro na apresentação desta dissertação, formulei um pequeno questionário semiestruturado para aplicar em uma entrevista dirigida às diversas pessoas que participaram de forma direta e indireta no desenvolvimento do projeto do *Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre*. No entanto, no andamento da pesquisa, muitos dos candidatos ou candidatas faleceram ou não foram encontrados meios de contatos ou não sinalizaram um interesse em participar da entrevista. Assim, tive de reformular o roteiro das perguntas para outras pessoas que responderam a algumas dúvidas sobre o Museu de Percurso do Negro.

Foram analisadas as informações sobre diversos projetos que pesquisei durante o percurso investigativo como: *Territórios Negros: Afro-brasileiros em Porto Alegre* do LHIESTE (Laboratório de Ensino de História e Educação) - (UFRGS) que funcionou do ano de 2010 a 2017 levando estudantes, estudiosos e população em

geral a conhecerem os pontos geográficos considerados locais de memória negra. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul também desenvolveu o projeto *Arte Negra na Escola*, volumes 1 (2018) e volume 2 (2020), concebendo uma coleção de cartões em um fascículo que combinava reproduções de obras de arte de artistas negros ou negras, pequenos textos informativos sobre os autores ou autoras nascidos ou radicados no Rio Grande do Sul, além de sugestões de atividades para uso em sala de aula. Estes materiais didáticos dentro das escolas foram exemplos da democracia do saber dentro das discussões sobre o *Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nas escolas de Porto Alegre*, contribuindo consequentemente para uma educação antirracista e demonstrando por meio das obras afro-brasileiras, o impacto significativo que a Arte tem sobre todos.

O projeto experimental *Rota Territórios Negros* (Assessoria de EDH - ERED da Secretaria Municipal da Educação de Porto Alegre) foi um exemplo de que houve uma apropriação da história e da memória ancestral pela população negra. A retomada dos percursos aos territórios negros trouxe de volta, em 2021, a participação de estudantes de escola pública e da população nestas aulas coordenadas pela professora Daniele Vieira que não só levou o conhecimento sobre os quatro marcos do MPNPA, mas também de outros locais considerados como memória negra em Porto Alegre. Estes exemplos de projetos ocorridos depois da implantação da primeira obra do MPNPA responderam ao meu ver, às verificações sobre o impacto das obras do museu sobre pequenas reversões no processo de invisibilidade da comunidade negra de Porto Alegre.

Ainda que a Democracia Racial em nosso país seja um mito, e que, a durabilidade da luta pelos negros seja indeterminada, continuo acreditando que a cada dia damos um passo à frente em direção ao significado real de igualdade racial.

Quando soube que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, ao longo de 70 anos só contava com apenas 25 artistas negros (as) em um total de 1.079 artistas⁵⁶ dentro de seu acervo, me recordei das leituras que fiz sobre as

⁵⁶ Dados fornecidos pela página do museu sobre a matéria da exposição: *Presença Negra no MARGS*. Disponível em: < <https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/> > Acesso em 09 ago 2023

desconstruções culturais e narrativas desenvolvidas pela sociedade hegemônica a fim de silenciar a cultura negra no Brasil. Percebi na conclusão do acervo limitado, a reverberação da velha mentalidade das instituições que exercem o controle da historiografia oficial, da memória e da cultura. Por outro lado, também vejo na atitude do MARGS quando repensa sobre sua delimitação, e prioriza uma mobilização para atividades junto à artistas, teóricos/as, pesquisadores/as, curadores/as e intelectuais negros/as e do pensamento negro no Brasil, uma abertura para a desobediência à ordem homogênea e ao progresso hegemônico, o que terminará culminando na Exposição *Presença Negra* no MARGS em 2021, o que é algo muito positivo para o dismantelo do sistema de branqueamento e de apagamento do negro. Se relacionamos esta posição atualizada de uma instituição que tradicionalmente é representante do sistema da arte, veremos igual positividade nesta ação para a contribuição paralela nos registros da História da Arte e do seu ensino nas instituições de ensino, pois o negro é apresentado como protagonista. Constatei que algumas barreiras no caminho começam a ruir, deixando pequenas passagens para o diálogo com a reversão da invisibilidade da comunidade negra que habita a cidade mais europeizada da região sul.

Conclusões

Percorrendo as ligações traçadas nos capítulos anteriores, entendo que o processo da invisibilidade em relação ao negro foi sendo construído historicamente no Brasil em meados do século XVII paralelamente ao processo de colonização implantada pelos portugueses, quando os negros trazidos ao país pelo tráfico transatlântico foram substituindo, aos poucos, os nativos originários no trabalho escravo que já era exercido por eles desde o século XVI. Essa condição de escravo imposta pelas sociedades escravocratas, terminou marcando a cor da pele do negro como a de um indivíduo subalterno, por isso vemos os reflexos do sintoma do racismo estrutural como a segregação, a exclusão, a dominação e a opressão, sobre ele, mesmo depois de décadas da chamada *Lei Áurea*. “O negro era como se fosse o não-

ser. [...] *Ele pertencia ao reino da animalidade.*” (MATTA, ORTIZ e NEVES in MOTTA, 2017, p.160)

Assim, caminhando no percurso da vida a persistência da invisibilidade sobre o negro continuava no século XIX quando este ainda tentava tomar seu lugar no tecido social, buscando por uma cidadania sem sucesso, pois [...] *a ocupação dos negros do mundo dos brancos provocou reação imediata, mostrando que ser livre não significava ser aceito na sociedade.* (FERREIRA SOBRINHO, 2005, p.157). Dentro deste aspecto, vejo o negro como uma figura periférica, como diz Pedro Vargas. Na mentalidade sulista, o papel do negro seria de um figurante, sem crédito à fala, expressão ou representatividade. Sonegação social, que veio a piorar com a chegada de mão de obra europeia, apoiada pelas campanhas do governo positivista no qual:

Estabelecia-se a necessidade de continuar incentivando a imigração, com vistas à modernização do estado. No entanto, por outro lado, à medida que avançavam os projetos de imigração e colonização, acentuava-se o processo de exclusão do elemento nacional. (CARON e TEDESCO 2012, p. 226)

Mesmo em bairros africanizados como a *Colônia Africana*, bairro que nasceu da junção de vários territórios ocupados por negros que pertenceram ao antigo sistema escravagista no final do século XIX como diz Rosa (2019), não havia a garantia de uma territorialidade para o negro, pois a certa altura este passou a conviver com imigrantes pobres, o que não significava que tinham boas relações de convívio, pelo contrário, o critério da cor expôs no bairro o choque entre vizinhos que além das diferenças culturais, revelavam diferenças demarcadas entre habitantes nacionais e estrangeiros.

Vejo ainda hoje o impacto positivista da separação do negro e do indígena na construção sociocultural da região sul, intrínseca às comemorações e efemérides do estado como a *Festa Nacional da Uva* de origem italiana e a *Oktoberfest* de origem alemã que terminam reforçando o *apartheid* de representatividades culturais de outras etnias que também contribuíram para a formação do povo gaúcho (a etnia negra que habitava o sul desde o século XVIII e os povos originários, *Kaingang*, *Guarani*, *Charrua* e *Xokleng*, muito antes destes). Não obstante, estes festivais terminam servindo a uma referência monocultural, e contribuindo na crença de um inventário sobre a

origem do Rio Grande do Sul embranquecido que parece ter começado a partir da chegada dos imigrantes europeus à região, gerando privilégios simbólicos reforçados pelo registro histórico, pela divulgação na mídia e por todos os canais estruturados de um mecanismo hegemônico já caducado pelas atuais discussões inter-raciais, mas que continuam se atualizando por estas práticas recorrentes de uma mentalidade colonizadora em relação à pluralidade racial contida em uma cidade, em um estado, enfim, em um Brasil, que cresceu em meio às contribuições de outras etnias.

Partindo das leituras de todos estes acontecimentos que tecem a trama de ocultações históricas e silenciamentos sobre as memórias, executadas pela hegemonia, resultou-se o apagamento social dos negros. Desta maneira, entendo a importância da ocupação geográfica realizada por meio das obras de arte pública do Museu de Percurso do Negro nos locais considerados importantes para a conservação da memória ancestral dos africanos. Ouso dizer que estas obras, merecem ultrapassar o conceito de “arte pública”, pois elas ultrapassam a esta classificação em sua representatividade africana com a finalidade de marcarem a presença negra pela cidade, devida a ocultação de outras referências na geografia urbana de Porto Alegre, contrabalançando o equilíbrio do sistema de branqueamento gaúcho, preservando a memória para se evitar o “abismo do esquecimento” (ASSMANN, 2011, p.60). É como propõe Marina Garcés em sua obra, *Visão Periférica. Olhos para um mundo comum* quando nos chama à reflexão por um reposicionamento de nosso olhar enquanto espectadores pois:

La crítica de la visión, és hoy una reacción a la distancia, la pasividad y al aislamiento que dominan nuestras vidas en tanto que espectadores: espectadores de la historia, espectadores culturales, espectadores de nuestras propias vidas, en definitiva, del mundo. Lo que nos proponemos con este texto es cuestionar es la idea de que hacer la crítica de la condición de espectadores del mundo pase necesariamente por hacer una crítica del dominio de la visión. (GARCÉS, 2011, p.77)

E refletindo no que implica para nós, e na forma de como olhamos, como espectadores, para as obras do Museu de Percurso do Negro, vejo seus efeitos nas ações em projetos para a presença da arte negra nas escolas, em *tours* guiados aos locais de memória e até mesmo nas escritas de algumas pesquisas, relacionadas a

este museu. Concluo que em todas estas buscas por conhecimento, investigação e escrita, existem caminhos para a reversão da invisibilidade negra e de sua história, memória, cultura e religião por meio do reposicionamento do olhar crítico de muitos em novas narrativas.

Refletindo sobre os projetos que envolvem a educação em Porto Alegre quanto a aplicabilidade da Lei 10639/03 que garantiu a obrigatoriedade da inclusão nos currículos escolares do *Ensino da História e Cultura Afro-Brasileira*, percebo que na adoção de materiais didáticos como o jogo de tabuleiro (Viagens do Tambor) que apresentava aos estudantes as personalidades negras importantes, bem como os cartões que continham informações sobre os (as) artistas negros (as) e de suas obras, uma abertura na busca pelo diálogo multiculturalista e pelo combate ao racismo. Quanto ao envolvimento das escolas, e de outras referências de ensino em *tours* guiados ao MPNPA e a outros pontos de referência memorial dos negros, visualizo nesta experiência, uma reverberação da memória passada às novas gerações de afrodescendentes e de não-afrodescendentes, que de certa forma, terminam por apropriar-se da cultura e da história dos negros, em meio as aulas campais, realizando assim também uma reversão da invisibilidade negra dentro do convívio social gaúcho. Garantindo desta maneira, a preservação do legado negro iniciado pelos antigos africanos às futuras gerações de afrodescendentes e demonstrando a uma sociedade racista, o que não sabem ver ou o que não querem ver (RANCIÈRE, 2012, p.29), por importar-se somente com seu sistema de valores.

Todas estas menções ao meu ver, seriam frutos da implantação do projeto do *Museu do Percurso do Negro*, em retorno à comunidade negra após mais de uma década de sua origem.

Referências Bibliográficas

ALVES, José Francisco (Org). **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**, – Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Edições da Unicamp, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. 1ª Ed. – São Paulo: Contexto, 2016.

CAO, Marián López F. Lugar do outro na Educação Artística-olhar como eixo articulador da experiência: uma proposta didática. *In* BARBOSA, Ana Mae. (Org.) **Arte-Educação Contemporânea: Consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

EZEQUIEL, Marcio. **Alfândega de Porto Alegre: 200 anos de história**. Porto Alegre: Sindireceita, 2007.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. (“O legado da raça branca”) Vol. 1. 5. ed. São Paulo: Editora Globo, 2008.

_____. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Nacional, 1965.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombos: Mudança social ou conservantismo?** In. Uma história feita por mãos negras. (Org.): Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021

MACEDO, José Rivair. Os educadores em face da educação antirracista: o desafio necessário. *In*: BITTENCOURT JR, Iosvaldyr Carvalho; SABALLA, Viviane. (Org.). **Procedimentos didático-pedagógicos aplicáveis em História e cultura afro-brasileira**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo. Companhia das Letras, 2001

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MATTA, Roberto da; ORTIZ, Renato e NEVES, Luiz Felipe Baeta. A imagem do negro na cultura brasileira *In* MOTTA, Roberto. (Org.) **Os Afro-brasileiros: Anais do III Congresso Afro-brasileiro**. Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massagana, 2017.

MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? *In*: ALLOA, Emmanoel. (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

PILLAR, Annalice Dutra. Leitura e releitura *In* PILLAR, Annalice Dutra (Org). **A educação do olhar do ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

RABELO, Miriam C. M. **Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé**. Salvador: EDUFBA, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Mercado de Letras, Campinas-SP, 2003.

ROSA, Marcus Vinicius de Freitas. **Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante a pós-abolição**. Porto Alegre: EST edições, 2019.

SPONCHIADO, Breno Antonio. **O positivismo e a Colonização do Norte do Rio Grande do Sul**. 2000, 344 f. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 344 f.

Referências Complementares:

ALENCAR, José de. **Cartas a Favor da Escravidão**. (Org.) Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2008.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**, 12 ed. São Paulo: Edusp, 1998.

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: Educ /FAPESP/ Cortez, 2003.

COSTA, Sebastião Héber Vieira. Alguns aspectos da religiosidade afro-brasileira em vista de uma adequada pastoral da iniciação cristã. *In* BRANDÃO, Sylvana, **História**

das Religiões no Brasil. Recife: Ed. Universitária da UFPe, 2001.

ENGERS, Maria Emília Amaral (coord.) **Paradigmas e Metodologias de Pesquisa em Educação - notas para reflexão.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte.** São Paulo: LTC Editora, 1999.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na universidade. *In* BRITES, Blanca e TESSLER Elida. (Orgs.). **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra.** Lisboa: Antígona, 2014.

PANOFSKY, Erwin. **El significado en las artes visuales.** Madrid: Alianza Editorial, 1987.

PUIG, Carla Padró. Modos de pensar museologias: educação e estudos de museus *In* BARBOSA Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.) **Arte/Educação como mediação cultural e social,** São Paulo: Unesp, 2009.

PINTO, Altair (Org.) **Dicionário da Umbanda:** Anexo - pequeno vocabulário da língua yorubá. 6.ed. Editora Eco. s/d.

PROENÇA, Graça. **História da Arte.** São Paulo: Editora Ática, 2008

READ, Herbert. **A educação pela arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam:** leitura da Arte na escola. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SCHWARCZ, Lília Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil:** uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TEÓFILO, Rodolfo História da Secca no Ceará (1877-1880). Rio de Janeiro: Imprensa inglesa, 1922 *Apud* GIRÃO, Raimundo. **Abolição no Ceará.** Fortaleza, Secretaria da Cultura e do Desporto, 1988.

VALLE, Arthur. **Pontos Riscados**
Invocação Espiritual, Nomeação, Pensamento
Geométrico. Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Inquietações e estratégias na história da arte Pelotas-RS 29 out.- 02 nov. 2019. Rio de Janeiro: CBHA, 2020. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Arthur%20Valle.pdf>> Acesso em: 07 mai de 2022.

WALSH, Catherine. **Pedagogias decoloniales:** prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Série Pensamiento Decolonial. Editora Abya-Yala. Equador 2017.

Periódicos:

CARON, Márcia dos Santos e TEDESCO, João Carlos. **O Estado positivista no norte do RS: a questão da propriedade da terra e a fundação da colônia Erechim (1890/1910).** História Unisinos, São Leopoldo, Brasil, Universidade do Vale do Rio dos Sinos Vol. 16, Nº 2, pp. 220-231, maio/agosto de 2012. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=579866795005>>

PEREIRA, Marcos V. **O Limiar da Experiência Estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação;** IN: Revista Pro-posições, Campinas, v.23, n 1 (67), pp. 183-195, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072012000100012&script=sci_abstract&tlng=pt>

SILVA, Úrsula Rosa da. **Os territórios da subjetividade artística a partir do olhar da modernidade.** IN: Revista eletrônica Pucrs, Veritas, Porto Alegre, v.50, n.02 pp.407-415, 2004. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/download/34576/18016/>>

Teses e dissertações

FERREIRA SOBRINHO, José Hilário. **Catirina minha nega, Teu sinhô ta te querendo vende, Pero Rio de Janeiro, Pero nunca mais ti vê, Amaru Mambirâ:** O Ceará no tráfico interprovincial-1850-1881. 2005, 172f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, BR-CE, 172 f.

CAXILE, Carlos Rafael Vieira. **O ritual apresenta a sua complexidade:** festividades, cortejos e maracatus. 2011, 343 f. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) São Paulo, BR-SP, 343 f.

MARIA TEXEIRA SOUTO, Idália. **Patrimônio Cultural e imigração:** A tradição e invenção do Pastel de Bacalhau no Mercado Público de São Paulo. 2012, 218 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Anhembi Morumbi, Dissertação (Mestrado), Programa de Mestrado em Hospitalidade, na área de concentração Planejamento e Gestão Estratégica em Hospitalidade e linha de pesquisa Dimensões Conceituais e Epistemológicas da Hospitalidade e do Turismo, São Paulo, BR-SP, 218 f.

MARTINS, Paul Henrique de Souza. **Escravidão, Abolição e Pós-Abolição no Ceará:** sobre histórias, memórias e narrativas dos últimos escravos e seus descendentes no sertão cearense. 2012, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de

História, 2012. Niterói, BR-RJ, 128 f.; il. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1641.pdf>> Acesso em: 02 mai 2022.

OLIVEIRA, Luciana da Costa de. **O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória regional nos murais do Palácio Piratini.** Porto Alegre, 2011. 269 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Porto Alegre, BR-RS, 269 f.

SOARES, Karitha Regina, **O grande tambor (ou da força ao tambor): o Museu de Percurso como resgate histórico da presença do negro na formação da cidade de Porto Alegre.** 2017, 64f. Trabalho de conclusão de curso de graduação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 64 f.

VARGAS, Pedro Rubens Nei F. **O Mercado de Porto Alegre e os caminhos invisíveis do negro: uma relação patrimonial.** 2011, 147 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional – PROPUR, Porto Alegre, BR-RS, 147 f.

VIEIRA DA ROSA, Elza. **O Museu de Percurso do Negro de Porto Alegre - RS: interrompendo invisibilidades, reinscrevendo experiências negras na cidade.** 2019, 92 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, BR-RS, 92 f.

Páginas da web

A experiência do Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre: história, desafios e potencialidades. Live online - Porto Alegre/RS. Youtube. 28 de junho de 2022. (01:04:07 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B0rmHa95CBI>> Acesso em: 02 jun 2023.

A memória controversa de Duque de Caxias sugere a remoção do seu monumento. Medium, São Paulo, 15 de jul. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@larissasilvast/a-mem%C3%B3ria-controversa-de-duque-de-caxias-sugere-a-remo%C3%A7%C3%A3o-do-seu-monumento-2fc58dc967c5>> Acesso em: 05 abr 2022.

As negras minas. Jornal do mercado, Porto Alegre, 27 de jun. de 2016. Disponível em: <<https://jornaldomercado.com.br/as-negras-minas/>> Acesso em: 31 out 2021.

A origem da Igreja do Rosário. Fortaleza, 20 de abr de 2019. Disponível em: <<https://cearacriolo.com.br/a-origem-da-igreja-do-rosario-em-fortaleza/#>> Acesso em 16 de mai de 2022.

A Tradição do Bará do Mercado - Documentário Completo - Porto Alegre/RS. Direção: Ana Luiza Carvalho da Rocha. Youtube. 04 de fevereiro de 2013. (54 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kbDrJ16A2lw>> Acesso em: 12 mar 2022.

Calçada portuguesa - história e arte. Nacionalidade portuguesa, Lisboa, Disponível em: <<https://www.nacionalidadeportuguesa.com.br/calçada-portuguesa-historia-e-arte/>> Acesso em: 24 out 2021.

Colônia Africana: como teve início a remoção dos negros para a periferia de Porto Alegre. Sul21, Porto Alegre, 02 de abr de 2007. Disponível em:<<https://sul21.com.br/noticias/geral/2017/04/colonia-africana-e-o-constante-afastamento-da-cultura-negra-em-porto-alegre/>> Acesso em: 14 nov 2021.

Derrubar todos os monumentos do mundo não muda o que aconteceu, diz vencedor do Pulitzer. BBC News/Brasil. Nova York, 20 de jul. de 2020. Disponível em:< <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53472767>> Acesso em: 10 abr 2022.

Dos tabuleiros aos chalés. Jornal do mercado, Porto Alegre, 06 de mar de 2018. Disponível em: <<https://jornaldomercado.com.br/dos-tabuleiros-aos-chaes/>> Acesso em: 31 out 2021.

Emanoel Araujo, a ancestralidade dos símbolos: África-Brasil. Arte que acontece, São Paulo, 02 de abr de 2018. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/emanoel-araujo-a-ancestralidade-dos-simbolos-africa-brasil/>> Acesso em: 23 mai 2022.

Invocações do Largo da Força, Disponível em: <<https://www.landrooviedo.com/visualizar.php?id=3537767>> Acesso em 26 out 2021.

MARCUSSI, Alexandre de Almeida. **Iconografia Religiosa Afro-Brasileira.** São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. Disponível em: <[http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/marcussi-a-a-iconografia-religiosa-afro-brasileira-2011-\(1\).pdf?sfvrsn=0](http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/marcussi-a-a-iconografia-religiosa-afro-brasileira-2011-(1).pdf?sfvrsn=0)> Acesso: em 07 mai 2022.

Marina/PDF/Verdad/Platon. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/463226748/Marina#>> Acesso em 21 out 2023

Mercado Público de Porto Alegre – 150 anos de história. Disponível em: <<https://guaiba.com.br/2019/10/03/mercado-publico-de-porto-alegre-150-anos-de-historia/>> Acesso em 21 out 2021.

Mosaico faz do Bará do Mercado um marco definitivo. Jornal do mercado, Porto Alegre, 08 de mar. de 2013. Disponível em:<<https://jornaldomercado.com.br/mosaico-faz-do-bara-do-mercado-um-marco-definitivo/>> Acesso em: 16 abr 2021

Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre, Porto Alegre, Disponível em <<http://museudepercursodonegroemportoalegre.blogspot.com/>> Acesso em: 02 mar 2021.

Museu de percurso do negro, os passos da memória negra em Porto Alegre. Jornal do mercado, Porto Alegre, 03 de fev. de 2017. Disponível em: <<https://jornaldomercado.com.br/museu-de-percurso-do-negro-os-passos-da-memoria-negra-em-porto-alegre/>> Acesso em: 03 mar 2021.

Museu Afrodigital-Estação Portugal. Disponível em: <<https://museudigitalafroportugues.wordpress.com/sobre/galeria-heranca-africana-em-lisboa/lisboa-ribeirinha/o-bairro-do-mocambo/>> Acesso em: 14 nov 2021.

O Bará do Mercado, mito ou realidade? Jornal do mercado, Porto Alegre, 06 de set. de 2009. Disponível em: <<https://jornaldomercado.com.br/o-bara-do-mercado-mito-ou-realidade/>> Acesso em: 30 mar 2021.

Olê, muié rendeira. Olê, muié rendá!!! GGN, 02 de jun. de 2020 Disponível em <<https://jornalggn.com.br/cultura/ole-muie-rendeira-ole-muie-renda/>> Acesso em: 02 mai 2022.

Onde estão os negros do Rio Grande do Sul? Correio do povo, Porto Alegre, 20 de nov de 2019. Disponível em: < https://www.correiodopovo.com.br/especial/onde-est%C3%A3o-os-negros-do-rio-grande-do-sul-1.381578?utm_source=Facebook-P&fbclid=IwAR2oGopFK4HeDfmZD6eQm70w8EePZxlxVIU0WIDhtGYfQqNtxRR7rqi1FmQ> Acesso em: 21 jan 2020.

O Príncipe Negro Joaquim Custódio de Almeida - Documentário Completo - Porto Alegre/RS. Direção: Claudinho Pereira. Youtube. 05 de maio de 2013. (15 min). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Dler08E_bTE> Acesso: 12 mar 2022.

O Rio Grande do Sul também é terra de negros. Portal Geledés. Porto Alegre, 19 de jan de 2022. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-rio-grande-do-sul-tambem-e-terra-de-negros/#:~:text=Segundo%20os%20dados%20do%20%C3%BAltimo,pardos%20representa%2016%2C1%25.>>> Acesso em: 17 abr 2023.

O republicanismo brasileiro. Ricardo Vélez Rodríguez, - Londrina, PR. 2015, 168 f. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2018/11/rodriguez_republicanismo_brasileiro.jpg.pdf> Acesso em: 11 mai 2022.

PERFIL | Dragão do Mar e a história da abolição no Ceará - O documentário completo – Fortaleza/CE. Coordenação de Núcleo Documentário: Angela Gurgel. TV

Assembleia Ceará. 27 de jan. de 2015. (43 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pju_WvYfhp8> Acesso em: 18 jul 2022.

Praça da Alfândega, Projeto Viva o centro. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?reg=9&p_secao=118> Acesso em: 20 nov 2021.

Lei 10639/03: O que ela diz e qual a sua importância para a construção de uma sociedade antirracista? Instituto Aurora. Disponível em: <<https://institutoaurora.org/lei-10639-03-o-que-ela-diz-e-qual-a-sua-importancia-para-a-construcao-de-uma-sociedade-antirracista/>> Acesso em 08 abr 2023.

Rota Territórios Negros ensaia retomada com estudantes da Capital. Prefeitura de Porto Alegre. Disponível em: <<https://prefeitura.poa.br/smds/noticias/rota-territorios-negros-ensaia-retomada-com-estudantes-da-capital>> Acesso em 08 ago 2023

Revista Ilustrada-Museu Imperial. Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1884, v. 9, n. 376, p.1. Acervo da Biblioteca do Senado Federal (Brasil). Disponível em: <<http://dami.museuimperial.museus.gov.br/themes/Brasiliana/lib/plugins/pdfjs/web/viewer.html?file=http://dami.museuimperial.museus.gov.br/bitstream/handle/acervo/4364/Ano9-n.376-1884%20%28com%20OCR%29.pdf?sequence=2&isAllowed=y>> Acesso em 20 jul 2022.

Roman festival of cerealia at the Circus Maximus. The Colchester Archaeological, Reino Unido, 12 de abr. de 2016. Disponível em: <<https://www.thecolchesterarchaeologist.co.uk/?p=26227>> Acesso em: 16 mar 2021. SANTOS, José Antonio dos. **Diáspora africana:** paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO, JR., org. Desvendando a história da África [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/yf4cf/pdf/macedo-9788538603832-13.pdf>> Acesso em: 21 mar 2021.

Simbologia africana e ativismo na obra de Rubem Valentim. Atelier.guide. <<https://www.atelier.guide/home/simbologia-africana-e-ativismo-na-obra-de-rubem-valentim>> Acesso em 05 nov. 2021

Sou contra a destruição das marcas da história colonial. Lisboa tem várias histórias: silenciar uma é limitar a reflexão. Mensagem de Lisboa, Lisboa, 11 de ago. 2021. Disponível em: <https://amensagem.pt/2021/08/11/entrevista-isabel-castro-henriques-historia-colonial-roteiro-lisboa-africana-destruicao-simbolos-coloniais-padroo-descobrimientos/?fbclid=IwAR3LqtkKy59uwrz307JHvj2lqtiClvHNf4BJEo7ktibNBjxcn_TcJ EzJMzg> Acesso em: 23 out 2021.

Toda matéria: conteúdos escolares. Blog da Professora de História Juliana Bezerra em Toda a matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/balaiada/>> Acesso em 11 abr. 2022.

Umbanda: crença que surgiu em 1908. Educa+Brasil, em 12 de dez de 2018.

Disponível em:< <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/religiao/umbanda> >
Acesso em 11 mai 2022.

Webinário: História Geral da África e Discriminação Racial: o que mudou no Brasil? Webinário - Unesco Portuguese. Youtube: 26 de nov. de 2020 (01:52:44)
Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=f9J7i6mEWno> > Acesso em 17 abr 2023

Anexos: Questionário para a entrevista

Apêndice A – Transcrição da entrevista: artista

1. Existe alguma colaboração profissional de sua pessoa na criação ou gestão do Museu de Percurso do Negro localizado na cidade de Porto Alegre?

R. Sim. Dentro do projeto Museu de Percurso do Negro estive enquanto artista visual, somando-me ao coletivo de artistas participantes. Pontualmente nos marcos da “Praça do Tambor” e no Bará do Mercado.

2. Na sua opinião, após mais de uma década da implantação da obra *Tambor*, poderíamos dizer que o Museu de Percurso do Negro conseguiu dar uma maior visibilidade à comunidade negra porto-alegrense? Por quê?

R. Acredito que ele se somou aos esforços já existentes a época (leis, medidas, manifestações individuais e coletivas...) e seguiu incentivando o surgimento de outras ações positivas. São movimentos importantes na busca da visibilidade, da presença, do reconhecimento, da celebração, do fortalecimento da comunidade afro gaúcha/afro brasileira.

3. Sabemos que as quatro obras que compõem o Museu de Percurso do Negro possuem uma estética voltada à cultura afro-brasileira, mas se você não conhecesse a história dos locais em que elas estão implantadas, saberia dizer que estão relacionadas à resistência memorial dos negros que viveram em Porto Alegre?

R. Dentre o conjunto penso que o *Tambor* - pela força icônica, simbólica - é o Marco que com mais facilidade possibilita essa leitura, essa associação. Os outros três necessitam de um mergulho, de uma informação a mais - contando também que o expectador carregue - através de vivências pregressas - algum saber a respeito desse universo. Mas acredito que as coisas não precisam – o tempo todo - serem dadas, oferecidas, entregues de modo tão literal. A vida e as existências são maiores e complexas.

4. Na sua opinião, de que forma as obras do museu poderiam informar ao público que não conhece a ligação dos locais demarcados com a resistência à invisibilidade histórica?

R. A meu ver são algumas as possibilidades – a depender de qual seja o Marco e em que lugar o mesmo se encontre: um banner/uma placa, um QR Code. Ademais criar e alimentar com regularidade um perfil no Instagram (e/ou em outras redes sociais),

seguir propondo/realizando caminhadas regulares, abertas ao público, guiadas por conhecedores do assunto/ integrantes da comunidade negra.

5. Na sua opinião, atualmente acontecem mediações culturais entre a estética das obras do Museu do Percurso do Negro e a educação porto-alegrense?

R. Após a elaboração, construção e entrega dos marcos do Museu de Percurso do Negro a população de Porto Alegre, até onde soube, foram propostas e realizadas um circuito de caminhadas abertas ao público - entre as participações/contribuições lembro-me dos nomes de Pedro Rubem Vargas e Iosvaldyr Carvalho Bittencourt Júnior. Com o intuito de apresentar o Museu; apresentar os Marcos e os processos envolvidos; trazer à luz histórias da presença, da resistência, da contribuição dos africanos aqui chegados e de seus descendentes.

Desde a muito não sei notícias de movimentos nessa direção. Talvez o Deds/UFRGS e parceiros tenham realizado ações no desejo de seguir ativando os espaços do Museu. Em 2021/2022, soube da possibilidade do Angola Janga - entidade que até então esteve a frente do Museu de Percurso do Negro - ter acesso a recursos oriundos do Grupo Carrefour, do termo de ajuste de conduta (em virtude do assassinato covarde de João Alberto Silveira Freitas, nas dependências de um de seus hipermercados). Mas negociações não prosperaram.

Ainda que existindo independentemente do Museu de Percurso do Negro, lamentamos profundamente o término da parceria com a prefeitura de Porto Alegre/Carris, o que resultou na interrupção do projeto Territórios Negros.

Leandro Machado. 11:06 hs. 19.06.2023. Belém/PA.

Apêndice B – Transcrição da entrevista: Historiador.

1. Existe alguma colaboração profissional de sua pessoa na criação ou gestão do Museu de Percurso do Negro localizado na cidade de Porto Alegre?

R: Sim. No final da década de 1990 na posição de técnico (historiador) da então Secretaria Municipal da Cultura, lotado no Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo. Nesse período foi solicitado à Prefeitura via SMC, por entidades do movimento negro local por meio da temática de cultura do Orçamento Participativo da capital a realização de um seminário nacional para a discussão da modelagem de um

centro de referências da cultura negra na cidade, chamado de CRAB – Centro de Referências Afro-brasileiro. A realização e organização do evento ficou a cargo da Assessoria para o Povo Negro da Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura de Porto Alegre, comandada pelo ativista e militante negro José Alves Bittencourt, o Nego Lua e por Helena Vitória Machado (arquiteta) e Regina Parente (socióloga) funcionárias de carreira da mesma Assessoria e militantes do movimento.

Na ocasião fui designado pela então diretora do Museu Joaquim J. Felizardo professora Zita Possamai para dar apoio institucional e acompanhar o seminário com vistas a criar o CRAB. Foram constituídos grupos de discussão para as várias temáticas propostas no seminário. Participei de alguns desses grupos, e no tema sobre patrimônio negro levantei a questão sobre a existência de um paulatino apagamento territorial ou geográfico da memória negra na cidade. Este ponto foi prontamente aceito e passou a ser abordado pelos grupos de discussão.

Outras formas de reparação patrimonial foram sugeridas nos grupos de discussão como, por exemplo, a edição de um vídeo acompanhado de livro sobre rituais e outras formas de expressão das religiões de matriz afro-brasileiras, e mesmo a busca por uma sede para a instalação de um museu sobre a história do negro no RS nos moldes tradicionais. No entanto, prevaleceu a ideia de marcar territórios negros e outros pontos importantes para a história da cidade sob a perspectiva do olhar da comunidade negra, no espaço público. Esta ideia, desde aí chamada de museu de percurso do negro, passou a ser encarada como um dos principais projetos do CRAB em vias de ser instalado, fato que nunca aconteceu, se tornando o museu um projeto autônomo.

A partir deste ponto e adentrando ao século XXI a Secretaria de Direitos Humanos através da Assessoria para o Povo Negro e a Secretaria da Cultura promoveram uma série de debates em conjunto com as entidades do movimento negro, que sempre manteve o controle sobre o projeto. O objetivo de tais debates foi sobre orçamento e formatação do museu. Tais reivindicações só se tornaram possíveis a partir do ano de 2002 quando a cidade de Porto Alegre passou a ser parte do conjunto de 26 municípios no país que compuseram o Programa Monumenta do governo federal dedicado à requalificação de centros históricos, sendo o museu uma das ações estratégicas do Monumenta Porto Alegre. Também passei a integrar a equipe técnica do Monumenta com a historiadora Zita Possamai que já conhecia o projeto desde os primórdios. A arquiteta Helena Machado, agora na Secretaria da Cultura contribuiu para a formatação final abarcando as oficinas de formação de monitores do museu e o processo coletivo de criação artística reunidos em um processo de aproximação com os valores civilizatórios da África negra. As organizações do movimento negro constituíram e coordenaram o conselho gestor do museu.

2. Na sua opinião, após mais de uma década da implantação da obra *Tambor* poderíamos dizer que o Museu de Percurso do Negro conseguiu dar uma maior visibilidade à comunidade negra porto-alegrense? Por quê?

R: Sim. O museu tinha entre suas pretensões iniciais a) dar visibilidade a trajetória do negro na formação histórica e política de Porto Alegre; b) Aumentar a autoestima da população negra por meio da representação patrimonial no espaço urbano; c) causar estranhamento na população não negra contribuindo para o debate geral da população sobre o papel do negro na formação social da capital; d) Ser um projeto participativo com a colaboração e a participação ativa de segmentos da população negra.

No entanto, como aponta a pesquisadora Elza Vieira da Rosa, o museu se tornou um divisor de águas se tornando um elemento catalisador e espécie de mola propulsora para as diversas demandas e reivindicações da população negra, quer seja no âmbito cultural, político e social.

3. Sabemos que as quatro obras que compõem o Museu de Percurso do Negro possuem uma estética voltada à cultura afro-brasileira, mas se você não conhecesse a história dos locais em que elas estão implantadas, saberia dizer que estão relacionadas à resistência memorial dos negros que viveram em Porto Alegre?

R: Creio que de certa forma existe a percepção por parte da população e dos passantes nos lugares onde existem obras do museu, de que as intervenções se referem à resistência memorial dos negros. Houve um aumento substancial no interesse sobre o museu nos últimos anos sendo visível o número de visitas monitoradas aos espaços do museu, e importante, em entrevistas para a dissertação de mestrado, a pesquisadora Elza Vieira da Rosa constatou que entre os frequentadores, trabalhadores do comércio das proximidades e entre passantes, existe a percepção de que as obras públicas dedicadas a representantes da população não negra tem uma monumentalidade muito mais expressiva, fato que torna visível o racismo na representação patrimonial, mas ao mesmo tempo, remete a importância do museu como estratégia de lutas e de visibilidade da história do negro.

4. Na sua opinião, de que forma as obras do museu poderiam informar ao público que não conhece a ligação dos locais demarcados com a resistência à invisibilidade histórica?

R. Creio que de certa forma respondi parte da questão na pergunta anterior. No entanto, penso que nos últimos 10 anos o museu conseguiu uma dimensão comunicacional, o que implica em divulgação, importante. É, talvez possa-se dizer,

uma espécie de corrente que atinge escolas e meios políticos entre outros. Por exemplo, o vereador e agora deputado estadual Mateus Gomes foi qualificado para ser monitor do museu quando era adolescente, o que implica expansão dos ideais do museu e materialização em medidas legislativas.

O museu, tem parte significativa de seu sucesso por ser uma espécie de museu praticado, espontâneo.

5. Na sua opinião, atualmente acontecem mediações culturais entre a estética das obras do Museu do Percurso do Negro e a educação porto-alegrense?

R. Penso que as obras que fazem parte do museu trouxeram, além da visibilidade, uma contribuição para a estética do conjunto da arte pública da cidade, ao destacar cores e linhas de movimento, até então incomuns no cenário de Porto Alegre. As mediações chamam a atenção para este fato. Sobre as mediações é importante ressaltar que não existe uma forma padronizada. Elas incluem na narrativa do mediador e a sua experiência de vida e relação com a cultura negra. A partir do museu também se expandiu o olhar para outras ocupações do espaço como os quilombos urbanos. Um dos projetos tributários do museu foi o “territórios negros” que a partir de uma visita ao museu partia para quilombos urbanos no território da cidade. Também a visibilidade alcançada com a Tradição Bará do Mercado no Mercado Público, que tem como elemento de culto um dos marcos do museu de percurso tem contribuído para que aconteça algum debate estético que pode influir na relação com a educação porto-alegrense.

Pedro Rubens Nei Ferreira Vargas, 15:18hs 08.08.2023