

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
LINHA DE FORMAÇÃO: ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL



“E aí, o negro virou museu?”
Representações sobre o negro nas exposições do Museu Municipal Parque da
Baronesa (Pelotas-RS).

Fabiane Rodrigues Moraes

PELOTAS - RS - BRASIL

2023

Fabiane Rodrigues Moraes

“E aí, o negro virou museu?”

**Representações sobre o negro nas exposições do Museu Municipal Parque da
Baronesa (Pelotas-RS).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas, sob a orientação da Profª Dra. Rosane A. Rubert, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Data da Defesa:

Banca Examinadora:

Profª Dra. Rosane Aparecida Rubert (PPGANT/UFPEL) (Orientadora)

Prof. Dr. Guilherme André Aderaldo (PPGANT/UFPEL)

Dra. Santa Júlia da Silva

*Dedico aos trabalhadores do Solar da Baronesa
(século XIX e XX), à Anastácia, Bibiana,
Antonina, Jozefa dos Santos, seu João, Ramos,
Conrado, Clara, Helena, Ibrahina, à ama
Antonieta, à parteira Felisberta, à costureira
Dona Eulália, Cipriano, Graciliano, à lavadeira
França, à criada Dina, à ama Maria, ao copeiro
Aprisio, ao cozinheiro Ricardo, ao cocheiro
João...*

Agradecimentos

CAÔ CABELECI, meu pai **Xangô Agaundjú**

Unã

Omiódô

Aos meus antepassados que lutaram para que hoje eu estivesse usufruindo dessa oportunidade.

Agradeço a todos(as) os familiares e amigos (as), visíveis e invisíveis, que ajudaram na minha trajetória e proteção. Minha mãe de santo Gilmara de Yemanjá Naê, por cuidar do meu Orí.

Agradeço pela calma e paciência que minha orientadora Rosane Rubert teve comigo em todos os momentos desta dissertação, principalmente pelo apoio no momento em que estive sozinha com meus filhos, morando em uma pequena peça, amontoadas de coisas, e quando, eu, em meio às lágrimas, disse “vamos desistir... não sirvo pra isso”, o colo de mãe, colo de orientadora, mesmo quando sua vida também estava desorganizada, agarrou minha mão e disse “não vais desistir, vamos até o fim”. Acompanhei momentos de dores vividos pela orientadora, a morte de seus pais, mesmo no extremo de suas dores teve tempo para cuidar e me orientar, ajudou-me nas despesas produzidas pela dissertação, no pagamento das transcrições. Obrigada por não deixar eu desistir, obrigada por tudo Rosane Aparecida Rubert!

Agradeço imensamente à professora Santa Julia da Silva e ao professor Guilherme Aderaldo, por aceitarem o convite para fazer parte da banca examinadora na minha qualificação e agora na defesa.

Agradeço ao Departamento de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt), pelo cumprimento de um direito meu e que em outra ocasião nem me foi mencionado, obrigada por não apresentar a porta da rua e, sim, uma possibilidade de terminar a pesquisa.

Agradeço aos Professores(as) e funcionários(as) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt) da Universidade Federal de Pelotas, aos servidores

terceirizados que nos recebem sempre de sorriso aberto, aos colegas do curso de Pós-Graduação em Antropologia, em especial a Laís e a Luíza. Foi um prazer conviver com todos, certamente levarei a amizade e o carinho que tiveram comigo.

Agradeço aos professores do curso de Conservação e Restauro Andréa Bachettini, Roberto Haiden e a restauradora Keli Scolari, pela contribuição que tiveram na minha formação.

Agradeço aos meus interlocutores Sandra Narcizo, Mestre Dilermando, Annelise Costa Montone, Pierre Chagas, Caiuá Cardoso Al-Alam, Paulo Sérgio Medeiros Barbosa, Marcelo Hansen Madail, Mãe Nara Louro, Carla Ávila, Carla Gastaud; aos relatos de Flávia Sanes, pois sem ela o Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa não sairia do campo das discussões; a Pierre chagas; a Kako Xavier, por conceder uma entrevista e aos depoimentos de José Batista e a D. Magali Antunes Maciel Aranha, que ajudaram a preencher algumas lacunas.

Agradeço à minha mãe Leda, pelo apoio com os guris (filhos) e por me dar força nos diversos momentos difíceis; à minha irmã Franciele; aos meus guris William Thor Moraes de Martins, o “Will”, e Heitor Moraes de Martins, pelos quais tenho imenso amor e passaram momentos de “abandono” para eu poder chegar aqui; à minha tia leda, à minha tia Lu, que sempre orou por mim.

Agradeço ao meu parceiro, colega e amigo Marcelo Hansen Madail, que me atura e que sofreu para editar as fotos, ao meu chefe Paulo Augusto Pedrozo, por liberar o uso dos documentos da instituição.

Agradeço a três pessoas que me acompanharam e tentaram me “pôr no prumo”, Dr^a Evelynne Oliveira, Dr. Arthur Zago Ferri e Dr^a Fernanda Bifano Soares, meus psiquiatras, que não me deixaram “solta” como uma “pandorga desgovernada”, embora eu não seja obediente com os remédios.

Agradeço, por último, a todos que de alguma forma colaboraram nesse momento, obrigada pela compreensão e paciência demonstrada durante o período do projeto.

**Mas eu acho que o museu é isso,
é um espaço de conflito.
Ele tem que ser!
Um espaço de conflito ...
tem que ser um espaço, que as
narrativas,
sejam colocadas em cheque
e não importam quais.
Você tem que
sair dali incomodado!
Caiuá Cardoso Al-Alam
-22/02/2022 ¹**

¹Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo mapear e analisar as ausências e presenças do negro dentro do Museu da Baronesa (Pelotas/RS) no transcorrer do tempo e a relação dessa realidade com a forma como se estruturam as relações étnico-raciais na cidade. Com embasamento teórico nas discussões sobre antropologia e museus e antropologia das diásporas negras, o trabalho busca uma abordagem etnográfica dos embates em torno da melhor forma de representar essa presença negra, as materialidades escolhidas para isso e seus significados para alguns segmentos negros de Pelotas e região. Procura-se reconstruir o que foi selecionado como significativo na ocasião de constituição do Museu, as materialidades suprimidas nesse processo e o que isso significa em relação às tentativas de invisibilizar a presença negra na Chácara da Baronesa e na cidade. A análise avança para a gestão que assumiu a administração do Museu entre os anos 2001-2004, quando se busca inserir, de forma mais significativa, narrativas sobre a presença negra na cidade, os projetos e embates vivenciados nesse período e o investimento coletivo no Tambor de Sopapo como símbolo representativo da negritude afro-gaúcha. Finalmente, passa-se a uma detalhada exposição sobre a reinserção da temática negra no Museu, a partir do ano de 2014, quando o Tambor de Sopapo emerge como um objeto representativo dessa presença, por ser articulador de redes entre vários atores e organizações, que transcendem, inclusive, o próprio estado do Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Narrativas museográficas; Representatividade negra; Identidades Negras.

Abstract

The following work aims to map and analyze the absences and presences of black people within the Museu da Baronesa (Pelotas/RS) over time, and its relation to the way ethnic-racial relations are structured in the city. Theoretically based on discussions about anthropology and museums and the anthropology of black diasporas, this work will pursue an ethnographic approach to the clashes around the best way to represent this black presence, the materialities chosen for this and their meanings for some black segments of Pelotas and region. The work seeks to reconstruct what was selected as significant at the time of the Museum's constitution, the materialities suppressed in this process, and what it means regarding the attempts to make the black presence in the Chácara da Baronesa and in the city invisible. The analysis proceeds to the management that took over the administration of the Museum between the years 2001-2004, when it seeks to insert narratives about the black presence in the city in a more significant way, the projects and clashes experienced in that period, and the collective investment in the *Tambor de Sopapo* as a representative symbol of afro-gaucho blackness. Finally, it proceeds to a detailed exposition on the reinsertion of the black theme in the Museum, starting in 2014, when the *Tambor de Sopapo* emerges as a representative object of this presence, as it articulates networks between a number of actors and organizations, which transcend even the state of Rio Grande do Sul itself.

Keywords: Museographic narrative; Black representativeness; Black Identities.

Lista de figuras

Figura 1: Eu quando criança e minha avó, na casa em que esta trabalhava e residia. Fonte: Acervo Pessoal.....	14
Figura 2: Minha mãe (centro) e minhas tias na função de cuidadoras de crianças. Fonte: Acervo Pessoal.....	16
Figura 3: Quadro pintado por Dona Sinhá representando a dádiva do letramento, exposto na sala da direção na Biblioteca Pública Pelotense. Fonte: Paula, 2019.....	54
Figura 4: Inauguração do Museu da Baronesa, com a presença dos descendentes dos Antunes Maciel e do prefeito Irajá Andara Rodrigues. Fonte: Acervo MMPB.....	65
Figura 5: Casarão nos anos 1970, em que é visível a estrutura da garagem e as dependências de “empregados ou escravos”. Fonte: Acervo MMPB.....	67
Figura 6: Casarão atual do Museu da Baronesa, Mostra a fachada, sem as estruturas que foram suprimidas no processo de restauração. Fonte: Marcelo Madail.....	67
Figura 7: Parque da Baronesa e vista da casa com parte da garagem e demais dependências. Fonte: Acervo MMPB.....	68
Figura 8: Visão do Solar com espaço quadriculado evidenciando as dependências dos empregados. Fonte: Híbrida - Relatório final de campo _ Baronesa.....	70
Figura 9: Sala da vitrine do Sarau. Fonte: Acervo digital do MMPB.....	73
Figura 10: Estudantes durante as atividades desenvolvidas pelo Núcleo de Educação Patrimonial dentro do Museu, ano de 2002. Fonte: Acervo digital do MMPB.....	93
Figura 11: Atividades com o Grupo Odara, que aconteciam na parte externa do museu, na área do parque. Fonte: Acervo digital MMPB.....	94
Figura 12: Atividade de teatro junto às turmas de estudantes que frequentavam o Museu. Fonte: Acervo digital MMPB.....	97
Figura 13: Sala de Memórias Negras. Fonte: Acervo Digital do MMPB.....	102
Figura 14: Exposição da Sala das Memórias Negras. Fonte: Acervo Digital do MMPB.....	104
Figura 15: manequim usado para representar a empregada até 2000. Fonte: Acervo Digital do MMPB.....	107
Figura 16: Manequim usado a partir de 2001, após passar por processo de pintura. Fonte: Acervo Digital do MMPB.....	108
Figura 17: Sala do Império ou “sala verde”, composta por manequins com fardas militares e espadas. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	122

Figura 18: Peças do acervo produzidas por Paulo Barbosa, usadas na Sala de Música. Fonte: Marcelo Madail.	126
Figura 19: Configuração do espaço da Sala da Música no ano de 2007, na gestão que sucedeu a de 2001-2004. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	129
Figura 20: Sopapo na Sala da Música, nos anos 2001-2004. Fonte: Acervo Digital do MMPB....	137
Figura 21: Anotação feita em um dos Cadernos de Sugestões referente à sala com os quadros de vidro, denominada “Sala de Memórias Negras”. Fonte: Acervo institucional MMPB.....	146
Figura 22: Anotação de um dos Cadernos de Sugestões 2015. Fonte: Acervo institucional MMPB.	146
Figura 23: Representação de uma Yalorixá junto ao tambor de Sopapo, na exposição temporária do Dia do Patrimônio de 2014. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	152
Figura 24: Vitrine com parte da exposição "E o Homem Inventou". Fonte: Acervo Digital MMPB	155
Figura 25: Reunião para apresentação oficial do projeto com a temática negra, ocorrida em 2016. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	159
Figura 26: materiais relativos ao Clube Cultural Chove Não Molha, na exposição do Dia do Patrimônio de 2019. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	160
Figura 27: Logomarca Projeto do Negro no Museu da Baronesa.. Fonte: acervo Institucional.....	161
Figura 28: exposição da primeira edição “Sopapo - Iº Encontro no Museu”. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	162
Figura 29: 1ª noite do evento Sopapo, da esquerda para a direita, Mestre Dilermando, Mario Maia e Kako Xavier. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	163
Figura 30: coreografia de Daniel Amaro na segunda noite de programação artístico-cultural “Sopapo - Iº Encontro no Museu”. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	163
Figura 31: Bailarina, da orquestra Afrobeat, acompanhada em sua coreografia por uma senhora que estava na plateia. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	164
Figura 32: Cartaz-convite pra assistir ao documentário “Palcos de minha vida”. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	164
Figura 33: Exposição vista pelo lado externo da vitrine. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	166
Figura 34: Exposição vista pelo lado interno da vitrine. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	167
Figura 35: Crianças de uma escola particular interagem com o tambor. Fonte: Acervo Digital MMPB.....	167
Figura 36: Crianças de uma escola pública interagem com o tambor. Fonte: Acervo Digital MMPB	168

Figura 37: Registro do dia em que o Museu da Baronesa recebeu o livro Sopapo Contemporâneo- Um elo com a Ancestralidade. Fonte:

<https://www.facebook.com/museuparquedabaronesa/posts/pfbid0qgPDf6JGjTuzmMYmGULE7eG615H3DbbmRqvf4GX5Y7y1XhEatUSHWVudWdA7A9twl.....>.....170

Figura 38: Fotos da cerimônia de patrimonialização do tambor de Sopapo pelo poder pública de Pelotas. Fonte: site prefeitura.....172

Figura 39: Montagem com fotos da exposição “Giba Giba – O guardião do Sopapo”. A primeira imagem da direita para esquerda é da apresentação de Edu Nascimento, filho de Giba-Giba, a foto central temos um tambor de Sopapo e a esquerda o cartaz de divulgação do evento com a imagem de Giba Giba e seu Sopapo. Fonte: fotos de Marcelo Madail.....173

Figura 40: Fotos de Álvaro na Bahia, com o tambor de Sopapo. Fonte: Álvaro Saravaishon.....177

Lista de abreviaturas e siglas

ABREMEC: Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários

AHRGS: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul

AMBAR: Associação de Amigos do Museu da Baronesa

APERS: Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul

BHO: Banco de Historia Oral

CDL: Câmara de Dirigentes Logistas

IBRAM (Instituto Brasileiro

ICOM: Conselho Internacional de Museus

IPHAE: Instituto do Patrimônio Histórico Estadual

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

MAI: Museu de Arte Indígena

MINC: Ministério da Cultura

MMPB: Museu Municipal Parque da Baronesa

MNU: Movimento Negro Unificado

NEP: Núcleo de Educação Patrimonial

PPGAnt : Programa de Pós-Graduação em Antropologia

SECULT: Secretaria de Cultura

SEDAC/RS: Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul

SEDET: Secretaria de Desenvolvimento Turismo e Inovação

SMED: Secretaria Municipal de Educação e Desporto

SPHAN: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1 - Antropologia, museus e negritude.....	24
1.1 <i>Museus e Antropologia: narrativas sobre a nação.....</i>	<i>24</i>
1.2 <i>A guinada pós-colonial.....</i>	<i>31</i>
1.3 <i>Movimento negro e políticas de reconhecimento no Brasil.....</i>	<i>34</i>
Capítulo 2 - “A branca Princesa do Sul?” Projetos da branquitude no Museu da Baronesa	
2.1 <i>A Princesa do Sul e seu legado aristocrático e escravista.....</i>	<i>41</i>
2.2 <i>A família Antunes Maciel.....</i>	<i>48</i>
2.3 <i>O Museu da Baronesa como representação da branquitude.....</i>	<i>58</i>
Capítulo 3 - Contranarrativas: os distintos projetos de musealização.....	70
3.1 <i>Novos atores, novos desafios: havia um Museu para reinventar.....</i>	<i>70</i>
3.2 <i>A branquitude contestada: as interlocuções com o Movimento Negro.....</i>	<i>77</i>
3.3 <i>Repensando o projeto do Museu.....</i>	<i>82</i>
3.4 <i>A Sala de Memórias Negras.....</i>	<i>94</i>
3.5 <i>Colonialidade e representação: as polêmicas em torno da “criada” negra.....</i>	<i>98</i>
3.6 <i>Museu enquanto projeto em disputa.....</i>	<i>107</i>
Capítulo 4 - “Então o Sopapo tinha virado objeto do museu”	112
4.1 <i>Prelúdio: a Sala de Música.....</i>	<i>113</i>
4.2 <i>Tambor de Sopapo: a face negra da Princesa do Sul.....</i>	<i>121</i>
4.3 <i>O ressoar do tambor articulando redes.....</i>	<i>131</i>
4.4 <i>“O tambor criou corpo, ele está em movimento”.....</i>	<i>136</i>
Reflexões (In)Conclusivas.....	170
Bibliografia.....	n

Introdução

A foto abaixo retrata minha avó, Porcina Borges Rodrigues ou “dona Deca”, auxiliada por mim na limpeza da área da residência onde ela trabalhava. Seus patrões eram meus padrinhos, sou da época em que os patrões apadrinhavam os filhos de seus empregados. Minha avó, falecida há pelo menos 20 anos, trabalhava em um dos “Casarões” do centro de Pelotas, lugar onde passei grande parte da minha vida. Para que minha mãe pudesse trabalhar, eu ficava durante a semana com minha avó que morava no trabalho. Nosso quarto era ao lado da lavanderia, na parte superior da casa e ali havia uma porta e saleta que separavam a parte dos empregados da ala onde ficavam os quartos dos dindos e do casal de filhos. Minha avó trabalhou durante anos como doméstica.



Figura 1: Eu quando criança e minha avó, na casa em que esta trabalhava e residia. Fonte: Acervo Pessoal.

Como afirma Stuart Hall, “Todos nós escrevemos e falamos a partir de um lugar e de um tempo em particular, a partir de uma história e de uma cultura que são específicas. Tudo o que dizemos é sempre “em contexto”; i.e., posicionado” (2006, p. 21-22). Sob esse viés, trago alguns fragmentos da minha trajetória para situar quem é a autora do presente estudo: uma mulher negra, que escreve sobre a relação entre temática negra e um museu da cidade percebido, de forma geral, como um museu de elite branca.

Sei pouco dos meus antepassados, sei que a bisavó materna se chamava Inez, era Uruguaia, e que minha família materna é originária do município de Canguçu, de um lugar chamado “Coxilha dos Piegas”, 4º Distrito de Canguçu. Minha avó mudou-se para Pelotas depois de separar do meu avó, deixando seus três filhos sob o cuidado da bisa Inez – tio José, minha mãe Leda e tia Ieda – que vieram morar em Pelotas posteriormente.

Minha avó foi dama de companhia, babá e doméstica, costumava trabalhar e morar no serviço ou de favor em casa de parentes, pois nunca teve casa própria. Logo após a aposentadoria, teve um infarto e foi para o hospital, onde acabou morrendo. Já minha mãe foi babá e trabalhou por mais ou menos 34 anos em um hospital da cidade, no setor de alimentação; estudou até o nível fundamental. Minha tia também trabalhou como babá, conseguiu ingressar na universidade (UFPel), mas não concluiu o curso e atualmente trabalha como doméstica. É desse universo de mulheres negras, as quais tiveram pouco acesso ao ensino formal, que venho.



Figura 2: Minha mãe (centro) e minhas tias na função de cuidadoras de crianças. Fonte: Acervo Pessoal.

Minha irmã é doutora em literatura e eu luto para conquistar o título de mestra em Antropologia. Duas mulheres negras que seguiram caminhos diferentes, mas com o mesmo objetivo: sair do lugar de subalternidade da mulher negra, que marcou as gerações anteriores da família.

Eu me tornei mãe com 21 anos, fiquei casada por 23 anos. Entrei para a universidade com 32 anos, batalhando para conciliar estudos, maternidade e sustentação da família. Tornei-me conservadora-restauradora no ano de 2013 e, desde 2019, estou como diretora do Museu da Baronesa. Em 2020, ingressei no PPGAnt para o curso de mestrado, após uma experiência frustrada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPEL, o qual não consegui concluir. Iniciei o curso de mestrado em Antropologia marcada por uma experiência negativa: a mudança de curso presencial para ensino remoto, dificultando a compreensão de textos teóricos pela ausência de debates diretos e desafiando a realização do trabalho etnográfico, sem a necessária convivência com os interlocutores. A COVID – 19 chegava com tudo, fecharam escolas, universidades, restaurantes, e o caos se instaurou.

Além de todas as incertezas e angústias inerentes ao período pandêmico, situações extremamente delicadas marcaram minha trajetória nesse período: uma separação nada

tranquila, a necessidade de buscar um abrigo seguro para mim e meus filhos, a luta por conciliar trabalho e compromissos com a família, o término da dissertação e, no meio de tudo isso, a necessidade de manter minha saúde mental. Sou bipolar, portadora de TDAH, mulher intensa, que chora e grita, mas, felizmente, protegida permanentemente por seu anjo da guarda.

Trabalho há 12 anos no Museu da Baronesa e, logo no início do mestrado, o museu fechou suas portas em virtude da Covid-19 e até hoje ainda não as reabriu, já que, nesse meio tempo, entrou em fase de reforma e reestruturação. Esse fechamento trouxe para o meu trabalho, tanto técnico como acadêmico, um grande impacto, pela falta de contato com o público e pela impossibilidade de apreciar exposições presenciais. Mantive contato apenas com o acervo e com poucos servidores, que se revezavam em escalas, ou que atuavam em situações emergenciais (chuvas e goteiras) e faziam vistorias.

O que parecia que seria resolvido em apenas um mês², levou dois anos e, como sabemos, ainda não passou em sua totalidade. A vida acadêmica de inúmeros estudantes passou a ser de forma remota, créditos acadêmicos e toda produção metodológica foi feita sem o contato presencial, sem a vivência de campo. No meu caso meu projeto na qualificação tinha o enfoque restrito a documentos e arquivos digitais do museu, já que o contato com público e com os pesquisadores ficaria prejudicada em virtude do isolamento.

O que dá aos documentos e arquivos deixados pela equipe de 2001-2004, uma importância enorme, pois o trabalho teria um abordagem baseada nesses arquivos. Além de documentos digitais, fiz uso de entrevistas (desse período) e também outras gravações posterior, no ano de 2015, em que nossa equipe, procurou se instrumentalizar para reinserir a temática negra no Museu. Ao ler os documentos (físicos ou digitais) e transcrever esses diálogos gravados, senti a necessidade de ter mais informações que não estavam nessas fontes, para entender a relação dessas pessoas na construção de cada ação descrita nos arquivos.

O Museu Municipal Parque da Baronesa está localizado no bairro Areal, no interior da Chácara da Baronesa³ onde viveram os Barões de Três Serros Annibal Antunes Maciel

² O Museu da Baronesa fechou suas portas no dia 20 de março de 2020, momento em que foi divulgado nas redes sociais e colocado, nas janelas (prédio físico) da instituição, o aviso de que o fechamento seria por um mês, para cumprimento do Decreto Municipal nº 6.249/20, publicado nesta data, o qual dispõe sobre medidas temporárias a serem adotadas pela Administração Pública Municipal, objetivando a prevenção ao contágio, o enfrentamento da propagação do coronavírus (COVID-19).

³ A Chácara da Baronesa, imóvel situado à Avenida Domingos de Almeida nº 1490, é bem tombado municipal, conforme Termo de Tombamento de 3 de julho de 1985, cadastrado no Inventário do Patrimônio Histórico e Cultural de Pelotas realizado em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, 12º Coordenadoria Regional, e é protegido pela Lei Municipal 4568/2000.

Júnior e Amélia Hartley de Brito Antunes Maciel, local atualmente mais conhecido por Parque da Baronesa. A propriedade foi doada no ano de 1978, pelos descendentes dos barões, ao município de Pelotas para uso público. A casa que abrigou a família e seus trabalhadores permaneceu durante quatro anos em obras, recebendo adequações para assim ser transformada em museu. O museu, de cunho histórico, foi inaugurado em 1982 e está vinculado à Secretaria Municipal de Cultura. A instituição foi criada, legalmente, pelo Decreto Municipal nº 3069, de 15 de abril de 1992.

O Museu da Baronesa passou, no transcorrer de sua trajetória, por severas críticas por ser um lugar de esquecimento e silenciamento de alguns segmentos que fizeram parte da Chácara e da própria cidade, marcadamente do segmento negro, já que está associado quase que exclusivamente à memória da aristocracia charqueadora pelotense. A invisibilidade do negro nos espaços culturais, museológicos não é incomum em lugares como Pelotas, ainda que a escravidão tenha sido bastante expressiva, legando para a cidade até hoje um percentual expressivo de afrodescendentes. Não é incomum que narrativas forjadas em museus convencionais se apoie em políticas de identidade totalizadoras o protagonismo das elites, com representações ancoradas na figura de heróis ou senhores benfazejos. Essa situação é reiterada por Nila Rodrigues Barbosa, após pesquisar dois museus no estado de Minas Gerais:

Dois museus criados pelo Serviço Histórico e Artístico Nacional (Spanh) ainda na primeira metade do século XX . [...] O Museu da Inconfidência, criado em 1938, e o Museu do Ouro, criado e, 1943. [...] Nas instituições pesquisadas em um período em que a ideia de patrimônio nacional começa a tomar forma concreta dentro do aparato estatal, com a missão de construção de identidade nacional desejada a partir da interpretação do passado nacional brasileiro como descendência europeia. Por isso, representar o protagonismo negro estava fora de questão, mesmo em sem tratando de representação do século XVIII, em Minas Gerais, ciclo do ouro, onde a presença do elemento negro na população é inegável. (BARBOSA, 2018, p.14).

Dentro dessa perspectiva, cabe destacar que o Museu da Baronesa tem como missão a salvaguarda de bens de valor histórico e cultural, móveis e imóveis, que representem os usos e costumes da sociedade pelotense, que abrangem as últimas décadas do século XIX até a década de 30 do século XX, bem como a sua preservação, investigação, interpretação, comunicação e exposição ao público para fins de estudo, pesquisa, turismo, contemplação e promoção do conhecimento e educação, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, com base nos preceitos da Lei Federal nº 11.904/2009 e do Código de Ética do ICOM.

O texto da missão do museu foi revisado e atualizado em 2014 e a mudança mais significativa foi a substituição da palavra “elite” por “sociedade”. A missão antiga do museu tinha na aristocracia seu principal objetivo de representação. Com a troca da palavra, o museu abriu a possibilidade de tratar a identidade e a representatividade dos afrodescendentes, a diversidade cultural, a importância dos movimentos sociais negros e suas conquistas, aspectos que trouxeram mais que direitos mas também a construção de uma identidade negra e o reconhecimento do seu valor dentro da história do país. Segundo Cunha,

O museu tem exercido papel de grande importância, pois configura-se como espaço institucional de apresentação ritualizada das culturas, em um “palco” [...] Celebração como espetáculo, os museus revelam, ocultam e excluem, a partir do ideário de grupos detentores de poderes de montagem e de realização de tal espetáculo, no qual, efetivamente, o patrimônio é manipulado e utilizado como ferramenta política e de autoridade. (CUNHA, 2008, p. 154).

Um outro pesquisador que se propôs a analisar expografias relacionadas à temática negra em vários museus para a sua tese de doutorado foi Marcelo Nascimento da Cunha. O autor constata que, nas narrativas, o trabalho escravo é sempre retratado de forma naturalizada, sem referências aos processos de luta e resistência, como as insurreições e quilombos. Nas palavras do pesquisador,

são omitidas o caráter associativo dos negros escravos e libertos, e suas diversas formas organizacionais, desde o século XVI, através de irmandades, corporações secretas, sociedades diversas, produzindo ideia de passividade e incapacidade de resistência entre negros. Faltam discursos que valorizem o significado do africano escravizado, que evidencie que a sociedade brasileira, durante mais de trezentos anos, dependeu completamente da sua mão de obra, corpos, mentes e força de trabalho. (CUNHA, 2006, p. 79)

A inserção da presença negra em exposições e intervenções sociais do Museu da Baronesa iniciaram, como já sinalizado anteriormente, na gestão 2001-2004, passando por um intervalo de quase uma década de silenciamento, até que, em 2014, a equipe aceita a provocação de realizar uma programação dentro do evento Dia do Patrimônio, que tinha como tema Herança Cultural Africana, reiniciando o processo de trabalhar com a temática negra. Considerando esse vaivém das iniciativas de trabalhar com o tema, pergunto: o que restou dessa última intenção? Há ações na atualidade com o intuito de manter viva essa chama, retraindo, inclusive, com materiais que serviram de suporte para ações anteriores. Mas há também documentos guardados em caixas, arquivos,

conteúdos subutilizados. O tema dessa pesquisa foi escolhido com a pretensão de que essas iniciativas sirvam para que essas ações não sejam esquecidas, e que outros trabalhos venham desencadear ações dentro e fora da instituição. Essa demanda dos coletivos negros em serem reconhecidos pelas narrativas museográficas tornou-se uma demanda generalizada. Segundo Lody,

As comunidades afrodescendentes reclamam e exigem suas representações nos museus e também querem retomar testemunhos materiais de suas histórias, sociedades, para retornar assim os objetos a suas funções, desempenhando seus papéis, assumindo os verdadeiros significados (LODY, 2005, p. 18).

Considerando essa realidade, o objetivo do presente trabalho é mapear e analisar as representações sobre o negro nas narrativas expográficas do Museu da Baronesa no transcorrer do tempo, as materialidades e discursos mobilizados para isso e seus significados para representantes da cultura negra local. A partir dos projetos e eventos desenvolvidos no Museu sobre a temática negra, o estudo visa também identificar os atores envolvidos; dialogar e registrar a perspectiva dos atores envolvidos nas polêmicas sobre como representar a temática negra no Museu; colaborar nas discussões sobre a invisibilidade negra nos museus de modo a alargar o campo dessa representatividade. Cabe frisar que o material encontrado nos arquivos do Museu da Baronesa é de uma riqueza tão expressiva que, em alguns momentos, foi necessário parar e decidir o caminho a seguir.

Esse trabalho exigiu um tempo maior para a sua finalização não só por questões de saúde pessoal, como também pelos inúmeros desdobramentos que envolve essa temática. O aprofundamento das redes entretecidas pelo tambor de Sopapo me levou “longe”, desencadeando várias outras leituras e reflexões.

Logo que iniciei o estudo tinha a noção de que uma instituição, como o Museu da Baronesa, havia se formado a partir de escolhas, a partir de um desejo de representação. Percebo hoje que o museu não tem como deixar de representar seu momento inicial, sua origem. O Museu da Baronesa foi constituído a partir da doação de um imóvel para que a história da família Antunes Maciel se perpetuasse, uma casa aristocrática montada para representar a elite aristocrática do século XIX, onde cada canto dele foi pensado para mostrar o apogeu que o charque trouxe para Pelotas. O museu foi arquitetado nos moldes do que aquelas pessoas conheciam e idolatravam, por isso não é por nada que, na gestão 2001-2004, que questionou esse discurso, assim como outras gestões que se

sucederam, os embates e questionamentos aos modelos de expografia, criados pelas gestões anteriores, foram tão contundentes. Esses embates prosseguem até os dias de hoje.

Durante a pesquisa, percebi que há necessidade da criação de um acervo institucional que abranja o Projeto de Visibilidade do Negro e toda gama de materiais deixados pela gestão 2001-2004. Como será visto no capítulo 4, esse projeto foi constituído após o Dia do Patrimônio de 2014, para tornar permanente, no interior do Museu da Baronesa, discussões e ações sobre a presença negra na cidade de Pelotas. Materiais os mais diversos, desde os que foram usados nas exposições, até documentos administrativos relacionados a elas, precisam ser catalogados e preservados para que não sejam descartados em uma troca de gestão.

Cito esse evento do Dia do Patrimônio de 2014 porque se essa oportunidade não tivesse sido dada e executada, se não tivesse incomodado tanto aqueles que ali estavam, se o ruído dos visitantes não tivesse ressoado nesses trabalhadores, talvez nem esta dissertação estaria sendo apresentada. Em 2022, o Museu da Baronesa completou 40 anos, 8 anos de Projeto de Visibilidade do Negro no Museu e 5 anos do evento Sopapo – Encontro no Museu.

O Projeto de Visibilidade do Negro proporcionou-me o contato com pesquisadores de diversas áreas, o que me auxiliou a entender a complexidade de temas que eram tratados de forma superficial e com ênfase no sincretismo; ou então, com o foco em apenas alguns aspectos, como a religião de matriz africana que é tomada como a principal bandeira da cultura negra. O aprofundamento levou-me a entender que nossas práticas profissionais devem estar atentas para não reproduzir posturas hegemônicas, folclorizadas e estereotipadas, pois um museu é um ambiente de representação, campo de inúmeras disputas, e, como trabalhadores desses lugares de institucionalização da cultura, devemos garantir mudanças a partir de um olhar sempre reflexivo. Este estudo foi o resultado de inúmeras discussões, rodas de conversas, ajustes e negociações. A partir de 2014, quando a equipe se reposicionou em relação à temática, rotas e caminhos foram traçados por redes de conhecimento, redes de apoiadores e ancestralidades. Em 2015, já tínhamos um esboço da primeira versão, mas ainda precisávamos de apoio teórico e instrumental, que foi nos dado por palestras realizadas com acadêmicos e representantes da comunidade negra que aceitaram conversar e compartilhar suas experiências, auxiliando-nos na construção de alternativas.

Em 2019, recebi a missão de ser a gestora do MMPB (Museu Municipal Parque da Baronesa) e, desde então, escuto muitas coisas difíceis, expectativas e julgamentos contraditórios, oriundos de setores diversos da sociedade pelotense. Para alguns, sou a representante dos negros, que quer transformar o museu no museu do negro, que deve parar de falar sobre o assunto no museu porque isso se tornou muito excessivo. Segundo eles, os descendentes da família Antunes Maciel não gostariam que o assunto escravidão fosse tratado dentro da instituição. Por outro lado, na condição de diretora do Museu, ao receber esses descendentes em visitas à cidade e à instituição e, ao comentar sobre nossa proposta de inserção dessa temática, percebo que ela é recebida e considerada necessária, já que não há problema nem demérito em abordá-la e a história deve ser contada na sua completude.

Mesmo com todos os limites apresentados pela pandemia, procurei me pautar por uma perspectiva etnográfica. Segundo Ingold, “A boa etnografia é sensível, contextualmente matizada, ricamente detalhada e, acima de tudo, fiel àquilo que descreve” (INGOLD, 2017, p. 223). Durante a realização da pesquisa e escrita, perguntei-me como contemplar essa “fidelidade”, sendo parte da investigação. Clifford Geertz (1989), ao definir a etnografia como descrição densa, afirma que o objeto desta é “[...] uma hierarquia estratificada de estruturas significantes” (p. 17) nos termos das quais os gestos, comportamentos, práticas sociais são produzidos, percebidos e interpretados. Ele as chama ainda de “estruturas conceptuais complexas” (p. 20), que se sobrepõem e encontram-se amarradas umas às outras de forma descontínua e irregular, por entre as quais o etnógrafo circula com o objetivo de interpretá-las. Interpretações das interpretações de outros atores, que circulam nos diversos discursos sociais e seus significados. No caso da minha pesquisa, esses discursos foram/são produzidos por outros atores, mas eu também fiz/faço parte dessa construção, como funcionária/diretora do Museu. Geertz afirma que o etnógrafo deve “[...] escolher entre as estruturas de significação [...] e determinar sua base social e sua importância” (GEERTZ, 1989, p. 19). Procurei, na medida em que pude, explicitar na escrita de que forma, em determinados eventos e situações, estive envolvida como parte da equipe, embora isso tenha sido feito com as limitações inerentes aos condicionamentos do cargo que ocupo. Essa condição de “nativa/etnógrafa” fica mais explícita ainda se for considerado que sou parte interessada no tema, pois sou uma profissional negra engajada na luta por visibilidade do meu grupo étnico-racial na sociedade. Nessa condição, já fui atingida “[...] por intensidades específicas (chamemo-las de afeto), que geralmente não são significáveis” (FAVRET-

SAADA, 2005, p. 159). Procurei tornar essas experiências material de reflexão e situá-las em um campo de relações, na medida em que as tensões inerentes a esse campo o permitiram.

A proposta inicial do projeto era realizar exclusivamente uma antropologia de arquivos e documentos, através dos CD de backup que estavam guardados no cofre da instituição. Antes da pesquisa, sabia da existência desses materiais, mas nunca os tinha explorado. São documentos produzidos em reuniões de equipe, relatórios individuais dos estagiários, atas, materiais produzidos em oficinas com a comunidades escolar e com grupos diversos, documentos administrativos da gestão 2001-2004, que possibilitam compreender como se deu a inserção da temática negra nas atividades do museu, projetos, correspondências, relatórios, entrevistas realizadas por outros pesquisadores, fotografias. Cunha (2004) define a etnografia de arquivos como uma modalidade de investigação antropológica que toma conjuntos documentais como objeto de compreensão crítica. Segundo o autor, os arquivos devem ser abordados como locais que

[...] não preservam segredos, vestígios, eventos e passados, mas abrigam marcas e inscrições a partir das quais devem ser eles próprios interpretados. Sinalizam, portanto, temporalidades múltiplas inscritas em eventos e estruturas sociais transformados em narrativas subsumidas à cronologia da história por meio de artifícios classificatórios. [...] (CUNHA, 2004, p. 292)

Com a decisão de partir para novas entrevistas, foi necessário traçar um planejamento de quais pessoas seriam significativas, de acordo com as questões que me colocava. Os interlocutores foram escolhidos, especialmente, por terem tomado parte da gestão 2001-2004, ou então, por terem tido relação estreita com eventos ou personagens que eram centrais para a compreensão da inserção do tambor de Sopapo no museu. Foi, então, que fui ao encontro de Caiuá Cardoso Al-Alam, Carla Ávila, Carla Gastaud, Paulo Sérgio Medeiros Barbosa, Annelise Costa Montone, Ialorixá Nara de Xapanã (Nara Louro), o mestre Griot Dilermando Freitas, Sandra Narcizo. O contexto pandêmico fez com que a maioria de minhas entrevistas fossem realizadas de forma remota, somente a entrevista com Mãe Nara de Xapanã foi presencial, pois a situação de controle da pandemia de Covid-19 já permitia esse contato, com os devidos cuidados, como distanciamento físico mínimo e uso de máscaras. A plataforma digital trouxe o distanciamento dos interlocutores que moram em Pelotas, mas me aproximou daqueles que moram fora, como Sandra Narcizo que está em Porto Alegre e Paulo Barbosa que mora no Espírito Santo. O acesso remoto foi fundamental para que as informações

trazidas pelas entrevistas preenchessem lacunas dos documentos e acessasse perspectivas particulares sobre questões que queria compreender.

Sob esse contexto, o objetivo geral da presente pesquisa é mapear e analisar as representações sobre o negro nas narrativas expográficas do Museu da Baronesa em suas várias fases através das materialidades e dos discursos mobilizados para isso, de forma a evidenciar significados para os representantes da cultura negra local. Em termos de objetivos específicos, o trabalho pretende contextualizar o museu e as mudanças na sua função social e missão institucional no transcorrer do tempo; mapear e contextualizar os questionamentos dos segmentos negros à instituição, em relação às dinâmicas do discurso expográfico; mapear os projetos e eventos desenvolvidos pelo Museu sobre a temática negra, bem como os atores envolvidos; organizar, sistematizar e analisar os registros dos eventos e projetos desenvolvidos no museu, incluindo as expografias; dialogar e registrar a perspectiva dos atores envolvidos nas polêmicas sobre como representar a temática negra no Museu; colaborar nas discussões sobre a invisibilidade negra nos museus, alargando o campo dessa representatividade.

E para tentar responder os objetivos, além da revisão bibliográfica e de pesquisa documental, realizei o diálogo com alguns interlocutores que vivenciaram alguns ciclos do museu, assim como acontecimentos importantes relacionados ao associativismo negro na cidade e no estado, especialmente os relacionados ao tambor de Sopapo. Desse modo, apresento meus interlocutores.

No dia 06/11/2021, entrevistei Sandra Narcizo, que foi a produtora de Giba Giba e atualmente é a detentora dos direitos autorais da obra deixada por ele. Meu interesse com a entrevista foi de buscar subsídios para a contextualização de quem era esse homem, expoente da cultura afro-gaúcha, de entender o que foi o Projeto CABOBU e como se deu a recriação do Tambor de Sopapo. No dia 07/12/2021, entrevistei o Mestre Griô Dilermando Freitas, conversa repleta de detalhes sobre a sua relação com o Bairro Areal, local onde viveu sua infância. Um disseminador da cultura negra através do Sopapo e do Grupo Odara⁴, grupo que se formou a partir do Cabobu. É filho de um casamento interracial, seu pai era um negro de Canguçu e sua mãe branca, do Uruguai, de família umbandista. Vivenciou o carnaval desde adolescente, tocando instrumentos

⁴ O grupo de dança afro, e atualmente, ONG Odara, surgiu no ano de 2005 em decorrência da realização do Projeto Cabobu, evento que teve como objetivo a recriação do tambor de Sopapo em Pelotas. Possui fortes vínculos com escolas, mas também espaços comunitários periféricos, e por meio da dança, busca fortalecer os vínculos de crianças e adolescentes com a escola e impactar na autoestima, com a montagem de espetáculos.

percussivos em escolas de samba da cidade. Auxiliou Mestre Baptista⁵ na recomposição do tambor de Sopapo durante o Projeto Cabobu. Meu interesse em entrevistá-lo se dá na busca compreender suas conexões com o Sopapo e com o Projeto Cabobu e sua trajetória após esse projeto,, fez concurso para a Prefeitura de Pelotas, assumindo o cargo de administradora na Secretaria Municipal de Cultura (SECULT). No ano de 2004, passou a atuar no Museu da Baronesa, como administradora, assumindo, em julho de 2005, o cargo de diretora. Com um viés mais técnico, sua gestão buscou cursos especializados para dar apoio aos assim como tomar conhecimento em que redes o tambor de Sopapo engendrou.

Annelise Costa Montone conversou comigo no dia 08/12/2022. Ela é porto-alegrense, administradora formada pela UFRGS e arquiteta e mora em Pelotas desde 1988. No ano de 2003 projetos e aprimorar a preservação do acervo e da própria estrutura arquitetônica do prédio. O interesse com a entrevista de Annelise se deu pela experiência da entrevistada durante 15 anos como gestora do Museu da Baronesa, assim como por meu contato próximo a ela junto às ações realizadas durante a gestão já citada. Minha relação foi construída nesses 12 anos que trabalho no museu, período em que tive oportunidade de aprender com ela sobre a instituição, e principalmente de receber apoio para assumir a gestão do museu.

Caiuá Cardoso Al-Alam conversou comigo no dia 22/02/2022. Professor doutor em história, docente na Faculdade Federal do Pampa, no campus Jaguarão, trabalhou como bolsista e estagiário no Museu da Baronesa na gestão 2001-2004. Foi com ele a primeira roda de conversa que a então diretora Annelise Montone fez para instrumentalização da equipe sobre a reinserção da temática negra no Museu, no dia 23 de outubro de 2015. Nesse dia, ele descreveu como era o trabalho daquela equipe, as disputas, os enfrentamentos, as ações com os vários segmentos de público, as atividades com as escolas. Caiuá viria a fazer outras intervenções em eventos do Museu posteriormente. A conversa de 2015 foi gravada e fiz uso dela nessa dissertação, porém, considerei necessário fazer uma nova entrevista, direcionada para as lacunas e problemáticas que queria aprofundar, de acordo com objetivos específicos da minha pesquisa. Nessa

⁵ Neives Meirelles Baptista ou Mestre Baptista era conhecedor da história do tambor de Sopapo, e foi um dos responsáveis pela sua recriação e fabricação. Figura importante do carnaval de Pelotas, tendo atuado em várias funções (ritmista, ensaiador e mestre de baterias) em diversas escolas de samba e blocos carnavalescos da cidade, como Estação Primeira do Areal, Academia do Samba, Imperatriz da Zona Norte e General Telles. Mestre também foi um dos fundadores da Ong Odara e junto com o músico Giba-Giba, se tornou responsável pela recriação do tambor de Sopapo.

entrevista, pedi também um auxílio para que Caiuá fizesse a ponte com o Paulo Barbosa, para conceder uma entrevista, já que eu não estava tendo êxito nos contatos com ele.

Foi então que consegui acesso ao ativista Paulo Sérgio Medeiros Barbosa, no dia 24/02/2022, graduado em História, trabalha com projetos culturais, pontos de cultura. Atuou no Museu da Baronesa durante a gestão 2001-2004. Ele contou que seu nome de batismo é Paulo Sérgio Medeiros Barbosa e que sua mãe deu esse nome por conta do músico Paulo Sérgio, mineiro que fazia sucesso na época, um sujeito bem-afeiçoado nos padrões da beleza branca. “[...] sou renascido com nome de Aquim Alorim de Ogum, é o nome que eu ganhei com os povos de matriz africana, e, nos povos indígenas, meu nome é Aicó, sou reconhecido pelo meu povo por Aicó⁶”, afirmou Barbosa. Paulo conta que nasceu na periferia da cidade de Pelotas e se sentia, sua infância, a minoria em inúmeros lugares. Foi obrigado a parar de estudar na oitava série e começou a trabalhar em curtumes da cidade, a fim de pagar suas contas. Nesse momento, começou a refletir sobre seu lugar na sociedade, deparando-se com o tempo com a constatação: “pô ainda tô vivendo nas charqueadas”. Foi, ao sair do quartel, que resolveu voltar aos estudos. Na universidade, já no curso de História, conheceu o processo de reelaboração das atividades do Museu da Baronesa e passou a integrar a equipe, local que também o colocava na condição de minoria, assim como o era na universidade, pois ingressou em um período em que não havia cotas raciais. Foi por sua experiência como um dos únicos bolsistas negros e, especialmente, por ser o proponente da polêmica iniciativa de pintar a manequim que representava a serviçal da cozinha de preto, que considerei fundamental entrevistá-lo para essa pesquisa.

Amigo e colega de trabalho, o conservador restaurador Marcelo Hansen Madail, concedeu-me entrevista no dia 14/03/2022. Professor cedido pela SMED, hoje lotado na SECULT, atua no museu desde sua formação em Conservação e Restauro. Participou ativamente do processo de criação do Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa. É comum vê-lo relatar o quanto conseguiu visualizar o seu racismo e modificar ações após se envolver em iniciativas de reinserção da temática negra nas atividades do museu, a partir de 2014 assim como é frequente vê-lo enfatizar o quanto essa estrutura dominante é forte e entranhada em toda as camadas de nossas vidas.

No dia 16/03/22, uma tarde de sábado, a Yalorixá Nara Louro me recebeu em sua casa. Liderança de um terreiro de batuque da cidade, participou como consultora em assuntos religiosos da equipe da gestão de 2001-2004, período em que fez parte da

⁶ Entrevista com Paulo Sérgio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

AMBAR. Nossa conversa girou em torno da saúde da população negra, problemática que a ligou ao Projeto Cabobu, e este a ligou ao Museu da Baronesa e às conexões ancestrais com o tambor de Sopapo.

A professora doutora Carla Ávila concedeu sua entrevista no dia 17/05/2022. Eu a procurei em razão da sua participação na gestão 2001-2004 e de seu envolvimento em diversas outras atividades do Museu, seja na instrumentalização interna da equipe, seja na organização de eventos direcionados ao público. Carla traz uma perspectiva sociológica, é mulher, ativista negra, tem 41 anos, é professora da rede pública estadual e da Universidade Católica de Pelotas; bacharel e mestra em Ciências Sociais pela UFPEL e doutora em Política Social e Direitos Humanos/UCPEL. Participou da equipe de bolsistas em 2004, no último ano da gestão, e sua perspectiva é importante para olhar o que foi feito pelos jovens bolsistas da equipe.

Professora do curso de Museologia da UFPel e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Carla Gastaud foi diretora da gestão de 2001-2004 e nossa conversa aconteceu no dia 11/10/2022. A entrevista com ela foi fundamental para eu ter uma perspectiva panorâmica daquela gestão, das motivações para as mudanças que ocorreram, dos desafios e impasses enfrentados.

Após essa breve descrição sobre os entrevistados da pesquisa, passo a apresentar a organização do presente trabalho. No capítulo 1, desenvolverei, a partir da revisão bibliográfica, a relação dos museus com a alteridade, destacando o lugar da antropologia nas formas de representação do “outro” por meio dessas instituições. A ideia é desenvolver como determinadas formas de conceber “museu” e “patrimônio” reproduzem uma visão eurocêntrica de mundo. A ideia é também de contextualizar brevemente como ocorreu a abertura conceitual em relação a conceitos e políticas, a partir do protagonismo direto das organizações do Movimento Social Negro contemporâneo, o qual consolidou e institucionalizou, a partir da década de 1980, uma ampla agenda antirracista e de políticas de ações afirmativas e reconhecimento.

No capítulo 2, procuro, ao retratar, mesmo que parcialmente, a trajetória da construção de uma elite aristocrática e escravocrata na cidade de Pelotas, compreender as estruturas concretas que ancoraram a branquitude no local. A ideia é avançar para compreender os efeitos que isso teve na construção de narrativas sobre a formação da cidade no âmbito do Museu da Baronesa, evidenciando as próprias materialidades sobre as quais essas narrativas estão fundamentadas e os silenciamentos que elas impõe.

No capítulo 3, analiso um projeto do museu que começou a ser elaborado no período que Leal (2007) chamou de Terceira Fase na História do Museu da Baronesa, a qual abarca o período de 2001-2004. Essa fase buscou contemplar a construção de representações, no espaço do Museu, da presença negra na cidade, assim como envolver mais a comunidade local nas ações museais. Procuro, então, mapear algumas dessas ações, quais objetos, materialidades, atores e narrativas são mobilizados e quais contradições, impasses e polêmicas foram gerados por esse processo.

O capítulo 4 busca mostrar a trajetória do tambor de Sopapo, a partir da sua inserção no Museu da Baronesa, sob a ótica de algumas pessoas com quem dialoguei por meio de entrevistas ou informalmente. Procuro dar destaque ao fato de que esse tambor, que foi o principal marcador da inserção da temática negra no Museu, articula redes que atravessam a cidade de Pelotas, ramificando-se pelo estado e até mesmo fora dele. Procuro enfatizar também que, dentre todas as conquistas, a cidade de Pelotas tornou-se a cidade do tambor de Sopapo, instrumento que foi reconhecido como patrimônio imaterial pela municipalidade no ano de 2021 e busca, atualmente, o reconhecimento estadual.

Sob essa perspectiva, cabe destacar que o museu tensiona as relações de disputa em torno das representações construídas sobre a formação social pelotense e sulina, e o tambor de Sopapo está no centro dessa encruzilhada e nesse jogo de disputas de narrativas. Atuando a partir de uma rede de trocas, em que os atores envolvidos se constituem mutuamente, seus elos permeiam caminhos e mesmo em silêncio ele é ouvido; no decorrer dessas estradas encontrou uma equipe de estudantes que atuava no Museu como bolsistas e estagiários, que com força, energia e intencionalidade bateu forte o Sopapo. E foi nesse contexto, que cheguei ao museu como bolsista de um projeto da universidade (UFPEL), percorri o caminho de estagiária, até encontrar o tambor de Sopapo e me tornar a atual diretora do museu. Sou mais uma mediadora dessa história, e procuro bater forte o tambor para que a casa grande escute que tem negro no museu. Tenho a honra de estar nesse lugar, embora extremante cansada, preciso seguir, pois, nesse momento em que o museu encontra-se desmontado devido à obra de restauração, é preciso me debruçar na tarefa de reescrever um novo museu, sem tirar as coisas da casa, sem mudar a história; é preciso, sim, superar a invisibilidade e marcar a presença negra dentro desta casa, e tornar o museu um lugar de múltiplas histórias.

Para finalizar, cabe destacar que esta dissertação também se apresenta como uma iniciativa para que não haja mais esquecimento, mesmo que fique apenas no

campo acadêmico e que não chegue ao grande público. Penso que em algum momento, quando o museu precisar, alguém vai recorrer a essa história, pois como sinalizarei em vários momentos da dissertação, este museu é constituído por um intenso atravessamento de forças políticas, mas também por forças de outra ordem que o movimentam, que o tornam um espaço sempre inacabado e passível de acolhimento de novos projetos e perspectivas.

Que pai Bará abra meus caminhos, que mãe Iemanjá, que é dona das cabeças, guie e acalme meus pensamentos, indicando o caminho certo, e que meu pai Xangô Agandju Unã me dê equilíbrio e discernimento para entender minha missão. Pai Oxalá, me abençoe e me dê clareza.

Capítulo 1 – Antropologia, museus e negritude

Neste capítulo, desenvolverei, a partir da revisão bibliográfica, a relação dos museus com a alteridade, e o lugar da antropologia nas formas de representação do “outro” por meio dessas instituições. A ideia é desenvolver como determinadas formas de conceber “museu” e “patrimônio” reproduzem uma visão eurocêntrica de mundo e, depois, contextualizar brevemente como ocorreu a abertura conceitual em relação a esses conceitos e políticas, a partir do protagonismo direto das organizações do Movimento Social Negro contemporâneo, que consolidou e institucionalizou, a partir da década de 1980, uma ampla agenda antirracista e de políticas de ações afirmativas e reconhecimento.

1.1 Museus e Antropologia: narrativas sobre a nação

A Antropologia e os museus surgiram juntos e articulados, no século XIX, quando a etnologia requeria um espaço para a construção do conhecimento a partir do colecionamento de objetos, vistos como testemunhos e prova do trabalho de campo e da existência dos “nativos” (DIAS, 2007, p. 128-129). Botero (2021, p. 2) detalha essa origem conjunta, ancorada na exploração europeia do exótico. Diz que, de fato:

La antropología es una disciplina del saber indisolublemente ligada al museo, si bien una y otro tienen desarrollos diferenciados en el tiempo y en el espacio: mientras que ella aparece, con timidez, en las discusiones sobre lo que significa ser humano durante el siglo XIX, él se puede rastrear, con todas las transformaciones y matices pertinentes, desde los albores de la primera era imperial de Europa en el siglo XVI. El perfil especializado de la antropología se definió a partir del recorte que la disciplina hizo sobre cierto conjunto de objetos y materiales, ya presentes en las primeras colecciones de los gabinetes de curiosidades: aquellos que le permitirían identificar a la humanidad tanto en su unidad natural como en su diversidad histórica y cultural.

Esse modelo de museu, que originalmente estava vinculado ao colonialismo, permaneceu até meados do século XX. Numa perspectiva colonial, retirar objetos de um contexto e expô-los em um espaço situado na metrópole, ou num museu de elite, significava o poder da expropriação. Bruno (1996, p. 293) salienta também essa origem da instituição museal a partir daí...

[...] colonização, o saque e a destruição de alguns povos por outros. Sobretudo, esses acervos, espalhados em museus de portes diferentes, podem sinalizar aspectos inerentes a longevidade e diversidade da herança patrimonial dos seres humanos.

Significava também a construção de uma narrativa sobre o “outro” a partir do olhar do colonialista colecionador, que o tomava exclusivamente como objeto de pesquisa: “[...] nas primeiras pesquisas antropológicas geradas nos museus, não encontramos as vozes dos povos estudados, estes se configuram como “outros passivos” de um discurso científico” (ABREU, 2007, p. 142).

Entre as décadas de 1950 e 1980, houve uma crise na relação entre museus e Antropologia, em razão de transformações no conceito de cultura, que passou a enfatizar a dimensão simbólica da vida social, deixando em segundo plano a materialidade. No Brasil, nesse mesmo período, a Antropologia se institucionalizou a partir de compromissos políticos de pesquisadores com os grupos estudados, levando à criação de museus temáticos, como o Museu do Índio. Segundo Regina Abreu, por se tratar de um contexto de pós Segunda Guerra Mundial, de luta global contra o racismo, fascismo e colonialismo, os museus aderiram à ideia de uma humanidade única e mestiça, a partir do conceito antropológico de cultura que passou a vigorar com o advento da Antropologia moderna, em contraponto ao conceito de raça:

[...] o estudo e a exibição das culturas em suas particularidades deviam vir combinadas com a demonstração de uma relação permanente entre as culturas, de uma mestiçagem dinâmica entre as populações e de uma marcha comum de toda a humanidade (ABREU, 2007, p. 154).

Regina Abreu (2007, p. 144) aponta que até a década de 1960 a cultura afro-brasileira é representada nos museus de forma a ressaltar a “fábula das três raças”. Trata-se de uma narrativa de que o povo brasileiro teria como característica unificadora o mestiçamento a partir de três matrizes: o europeu luso, africanos e indígenas. Roberto Damatta (1997) e Antônio Sérgio Guimarães (2001) afirmam que essa ideia era defendida por pessoas de diversas classes, desde intelectuais às pessoas comuns, inclusive integrantes do associativismo negro das primeiras décadas do século XX. O pressuposto era de que essa mestiçagem ou já estava dada ou se consolidaria em pouco tempo, e trazia a ideia de que esse povo mestiço seria resultado de relações cordiais entre as três “raças” formadoras:

A ideia de que o Brasil seria uma sociedade sem “linha de cor” — uma sociedade sem barreiras legais que impedissem a ascensão social de pessoas de cor a cargos oficiais e a posições de riqueza ou prestígio. [...] No Brasil moderno, tal ideia deu lugar à construção mítica de uma sociedade sem preconceitos e discriminações raciais. (GUIMARÃES, 2001, p. 148).

Essas ideias de harmonia racial na base da formação brasileira, defendida especialmente por Gilberto Freyre, tornou-se conhecida como ideologia da democracia racial, e pressupunha um povo unificado no plano biológico, justamente para encobrir os conflitos e contradições de um sistema social hierarquizado em distintas categorias, onde cada qual possui um lugar previamente atribuído em razão do pertencimento étnico-racial (DAMATTA, 1997, p. 70).

Essa ideologia da mestiçagem foi antecedita pela ideologia do branqueamento, defendida especialmente por Silvio Romero, João Baptista Lacerda e Oliveira Viana, que consideravam que a miscigenação eliminaria as chamadas “raças inferiores”, negros e indígenas. O mestiço, nesta linha de pensamento, seria apenas um mal necessário para se chegar às pessoas com fenótipo branco (MUNANGA, 2004). O que estava em questão, nesse contexto do pós abolição e proclamação da república, marcado pelo discurso raciológico, era como inserir na condição de cidadãos e em uma lógica de igualdade formal, pessoas consideradas naturalmente desiguais. Munanga salienta que:

O fim do sistema escravista, em 1888, coloca aos pensadores brasileiros uma questão até então não crucial: a construção de uma nação de uma identidade nacional. Ora, esta se configura problemática, tendo em vista a nova categoria de cidadãos: os ex-escravizados negros. Como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou? Toda a preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito à influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo de formação da identidade étnica brasileira (MUNANGA, 2004, p. 54).

A narrativa da mestiçagem, embora tente valorizar o tipo mestiço em si mesmo, não apenas como um ponto de passagem para o branqueamento, prossegue com um processo de subalternização do não branco, que será considerado a partir de atributos estereotipados e folclorizados. A suposta ausência de racismo, que se manifestaria pela ausência de leis segregacionistas, encobre que a intimidade supostamente cordial entre negros e brancos era possível desde que cada um não transgredisse o lugar que lhe era reservado em uma estrutura altamente hierarquizada. A valorização de tipos raciais

intermediários, como os chamados mestiços ou “mulatos” possibilitava a mediação das posições polares do sistema, adiando conflitos e confrontos em razão do encobrimento dos mecanismos de exploração que instituem a desigualdade racial (DAMATTA, 1997, p. 83). Além disso, como aponta Munanga (2004), é um discurso que atua no corpo social criando subjetividades e direcionando comportamentos por meio da desmotivação da identificação étnico-racial.

Antônio Sérgio Guimarães chama a atenção que para as lideranças dos movimentos negros, das décadas de 1930-1950 o significado de democracia racial será distinto daquele propagado pelos intelectuais da elite branca. Para os primeiros, “a Abolição não fora completa, pois não representara a integração econômica e social do negro à nova ordem capitalista” (GUIMARÃES, 2001, p.151), sendo a democracia racial um ideal a ser alcançado; enquanto para os segundos, era algo já posto, procedendo-se, inclusive, a acusação de “afro-racistas” aos militantes e intelectuais que denunciavam as desigualdades entre brancos e não-brancos no Brasil (GUIMARÃES, 2001, p. 154).

Como afirma Guimarães, o que a ideologia da democracia racial proporcionou foi uma integração simbólica e subordinada dos negros à nação, dentro de um pacto que ressaltava o sincretismo, e nesse discurso, “não havia lugar para direitos a identidade ou singularidade” (GUIMARÃES, 2001, p. 157).

Letícia Cesarino (2017, p. 75) propõe que “[...] a mestiçagem como ideologia da identidade nacional hegemônica no Brasil e em outras partes da América Latina possa ser (re)pensada nos termos de uma colonialidade interna [...]”, que seria um desdobramento do conceito de colonialismo interno. Essa colonialidade diz respeito à reprodução de relações de poder que foram forjadas no colonialismo, mas que persistem na dinâmica política interna aos estados-nações latino-americanos, resultando na reprodução de grupos subalternos a partir dos mesmos princípios do colonialismo europeu.

A mestiçagem enquanto manifestação da colonialidade interna no Brasil foi marcada, segundo Cesarino, por uma gramática culturalista, em que manifestações culturais negras foram alçadas ao status de “símbolos hegemônicos da identidade nacional”:

Importante notar como a progressiva incorporação dos grupos subalternos no corpo político nacional através de símbolos culturais – especialmente os afrodescendentes, mas também grupos indígenas e mesmo outros de caráter regional, como os gaúchos e cangaceiros – seguiu-se à submissão política, econômica e, em alguns casos, militar desses mesmos grupos. (CESARINO, 2017, p. 92-93).

Segundo Nogueira (2008, p. 237), por meio dessas narrativas da mestiçagem reconhecia-se a diversidade da composição nacional, mas atribuindo-se papéis diferenciados para negros, índios e brancos na construção da história e da cultura, com enaltecimento da matriz luso-brasileira⁷, por meio dos conceitos de monumentabilidade e excepcionalidade, excluindo-se o legado das outras duas matrizes no processo de formação da nação:

Uma gama enorme de bens significativos não foi preservada por não se encaixar nessa categorização engessada de patrimônio. Ficaram de fora ou foram destruídos ou relegados ao esquecimento como as senzalas, os quilombos e os terreiros, as primeiras fábricas, os cortiços e as vilas operárias. (NOGUEIRA, 2008, p. 241).

Nessas construções discursivas sobre memória e identidade nacional, as concepções e políticas de patrimônio assumiram um importante papel, porque irão ser usadas para “expressar certa ilusão de homogeneidade e de coesão para os Estados-nações” (LIMA FILHO; ABREU, 2007 p. 23), de forma que sejam apresentados como tendo coerência e continuidade. Como afirmam Lima Filho e Abreu (2007, p. 28), “Os museus e suas coleções eram entendidos enquanto partes expressivas dos patrimônios nacionais”. Essa reflexão sobre memória e identidade como construção discursiva e suas relações com concepções de patrimônio e museus se desdobram para unidades políticas internas ao Estado-nação, como regiões, estados, ou, como é o caso em questão, municípios.

No Brasil, as políticas de patrimônio, junto com os aparatos institucionais responsáveis pela sua operacionalização, passaram a ser criadas a partir de 1937, capitaneadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade, cujo projeto político vigorou até 1979.

A política hegemônica do IPHAN de sua fundação até final dos anos 90 privilegiou os tombamentos e a preservação de edificações em “pedra e cal”, de conjuntos arquitetônicos e paisagísticos, bem como a proteção à bens moveis e imóveis considerados de relevo para a nação brasileira, seja por expressivas características arquitetônicas, artísticas ou históricas. (LIMA FILHO; ABREU, 2007. p. 30).

⁷ “Na trajetória do SPHAN, criado pelo decreto supracitado, até a década de 1970, consolidou-se uma prática preservacionista, que privilegiou bens e monumentos arquitetônicos, em conformidade com os valores estéticos e históricos representativos de determinados estilos arquitetônicos (“barroco colonial” e, posteriormente, o modernista) e/ou dos fatos memoráveis da história, segundo o conceito clássico de patrimônio”. (NOGUEIRA, 2008, p. 241).

Por privilegiar o patrimônio material e o tombamento de grandes monumentos, assim como objetos e obras de artes representativas dos grupos colonizadores, essa proposta era considerada francamente elitista, excluindo da construção da memória uma diversidade de manifestações e materialidades que não se encaixavam nos critérios vigentes. Conforme assinala Gonçalves:

Os objetos, valorizados pelos seus atributos internos e pelo fato de terem pertencido a membros daquelas famílias, os personagens históricos e heróis nacionais, autenticavam as narrativas históricas sobre o Brasil. Esses objetos eram em gerais doadas por essas famílias e as coleções formadas recebiam o nome do antepassado celebrado. (GONÇALVES, 2007, p. 94).

Como veremos, essa forma de conceber os museus detalhada por Gonçalves, suas coleções e expografias, foi preponderante no Museu da Baronesa até o início dos anos 2000, permanecendo, de certa forma, até hoje, embora, na atualidade, tensionado pela tentativa de abertura de espaço para outras narrativas.

Essa perspectiva de patrimônio foi aos poucos sendo substituída por outra mais pluralista, defendida por Aloísio Magalhães, que esteve à frente do antigo SPHAN de 1979-1983, criando no seu âmbito o Projeto Pró-memória. Aloísio retomava uma perspectiva que havia sido defendida por Mario de Andrade na década de 1930, mais alinhada a uma visão antropológica de cultura, com atenção à pluralidade de manifestações culturais, incluindo as populares. Segundo Gonçalves, se até os anos 1970 operava-se nos museus com uma representação da nação como totalidade, a partir daí passa-se a trabalhar com “[...] uma visão fragmentária, onde se enfatizam as identidades particulares de grupos e categorias sociais.” (GONÇALVES, 2007, p. 97). Passa-se a dar espaço então para perspectivas singulares, sem necessariamente almejar representar o Brasil como um todo:

Há portanto uma forte consciência de que o Brasil a ser representado é menos uma totalidade já concluída, composta por valores transcendentais e heróis nacionais do que um processo contingente de construção com base em fragmentos de sociedade e de cultura, representações do cotidiano de diversos grupos e categorias sociais situados no espaço e no tempo histórico. (GONÇALVES, 2007, p. 99).

É justamente a partir da década de 1980 que passa a ocorrer, segundo Gonçalves, uma reaproximação dos antropólogos com museus, coleções, arquivos e patrimônios, período em que se passa a problematizar...

[...] papel desempenhado por essas instituições enquanto mediadores sociais, simbólicos e políticos no processo de construção de representações ideológicas sobre diversos grupos e categorias sociais, especialmente aqueles que foram tradicionalmente eleitos como “objetos” de estudo da antropologia. (GONÇALVES, 2007, p. 22).

É importante destacar que essa revisão do conceito de patrimônio e suas repercussões sobre as próprias instituições dos museus deve-se também a um movimento internacional iniciado em fins da década de 1960 e que ganhou força na década de 1970. Chamado “nova museologia”, esse movimento se contrapunha aos modelos museográficos tradicionais, defendendo que...

[...] os museus devem assumir a sua função eminentemente social e superar os limites de uma concepção de cultura restrita à produção e circulação de bens culturais da elite, projetando-se assim como instituições afinadas com uma sociedade democrática. O “museu tradicional” seria elitista e voltado para si mesmo, distanciado do cotidiano dos indivíduos e dos grupos que compõem as modernas sociedades. (GONÇALVES, 2007, p. 89).

Esse movimento propunha, nesse sentido, alterar a ênfase dos museus nos objetos em si e potencializar a relação destes com os diversos segmentos sociais e seus processos de reconstrução de identidades e memórias, defendendo-se, inclusive, que os fatos ou práticas museais deveriam transcender o espaço restrito dos museus e interagir com outros espaços e atores sociais (GONÇALVES, 2007, p. 91)

Para além de discussões conceituais, realizadas entre acadêmicos e burocratas, repercutia no campo dos museus e patrimônio uma série de aspirações e pautas dos movimentos sociais, que passaram a se rearticular no Brasil forçando o processo de redemocratização, a partir de meados da década de 1970, dentre eles, o movimento negro organizado, passando-se a exigir também a cidadania cultural e o direito à memória (NOGUEIRA, 2008, p. 242).

Esse processo se desdobrou na contemplação de uma concepção de patrimônio cultural mais alargada no texto da Constituição de 1988, com atenção especial aos segmentos étnico-raciais que foram subalternizados no processo de colonização. No Parágrafo 1 do Art. 215 do texto constitucional consta: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”.

Já no Art. 216 contempla-se como patrimônio cultural “os bens de natureza material e imaterial”, atribuindo ao poder público a responsabilidade pela salvaguarda e valorização das manifestações de caráter intangível, o que significava a criação de

instrumentos legais e procedimentos técnicos adequados, uma vez que essas manifestações não eram passíveis de tombamento⁸.

Em paralelo às discussões que ocorriam em âmbito nacional, a UNESCO passou a realizar na década de 1990 uma série de conferências que resultaram em documentos que visavam proteger o que originalmente se denominou de “culturas tradicionais”, ameaçadas pelos processos de globalização⁹. Esse processo resultou, no ano de 2003, na “Convenção Para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” da UNESCO, a qual instituiu, na alínea 1 do Art. 2, como patrimônio imaterial:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Ao considerar que o “patrimônio” é passível de recriação, atribuía-se ao conceito um caráter dinâmico, permitindo o reconhecimento de um vasto conjunto de práticas e bens de grupos não-hegemônicos, abrindo-se espaço, assim, para a construção de outras narrativas por meio da mobilização de manifestações, lugares, saberes e materialidades diversas. No Brasil, essa guinada das políticas de patrimônio oportunizou o reconhecimento formal de inúmeras manifestações negras e indígenas.

Ainda no início da década de 1980, como um desdobramento das discussões sobre cultura negra dentro do movimento negro, assim como da redefinição em andamento do conceito de patrimônio, inicia-se um processo de inclusão de lugares e manifestações negras nas políticas de patrimonialização do estado. Em 1984 ocorreu o tombamento do Terreiro da Casa Branca em Salvador. Em 1986, após amplos fóruns de discussão que envolveu tanto representantes de instituições estatais, como acadêmicos e integrantes do movimento negro, houve a criação do Memorial Zumbi na Serra da Barriga, em Alagoas, local que acolheu o famoso Quilombo dos Palmares (NOGUEIRA, 2008, p. 243; PEREIRA, 2010, p. 202). Igualmente, os primeiros registros formais de patrimônio

⁸ Essa necessidade de regulamentação foi sanada pelo Decreto Presidencial 3.551/2000, que instituiu o procedimento de registro e inventário de bens culturais imateriais, constituindo-se para isso três livros: dos saberes, das celebrações, das formas de expressão e dos lugares.

⁹ “[...] Lastimava-se, agora, o desaparecimento daqueles que constituíam os “outros” do mundo civilizado – “outros” que expressavam culturas exóticas que teriam sobrevivido a diversas fases do capitalismo mas que, com a globalização, estariam irremediavelmente fadados à dissolução” (LIMA FILHO; ABREU, 2007, p. 34).

imaterial contemplaram manifestações indígenas e afro-brasileiras, como foi o caso do samba de roda do Recôncavo Baiano em 2004; o ofício de baianas do acarajé em 2005; o tambor de crioula do Maranhão e o jongo do Sudeste, também em 2005; e o samba de terreiro, partido-alto e samba enrede do Rio de Janeiro em 2007; só para citar alguns exemplos.

1.2 A guinada pós-colonial

Nos anos 1980, além do reencontro entre antropologia, patrimônio e instituições ou ações museais, houve a emergência do que passou a ser conhecido como pós-colonialismo, com a reivindicação dos representantes políticos de povos e grupos dominados no processo colonial de construir suas próprias narrativas sobre quem são, de não mais serem representados apenas por um olhar externo. Segundo Dias:

A era pós-colonial impõe um novo olhar sobre esse tipo de museu: questionam-se os modos de recolha e apropriação dos objetos à luz das relações coloniais. A autoridade dos antropólogos é posta em questão no seio da instituição museal. Os povos representados nos museus querem ter uma voz na maneira como suas culturas são dadas a ver nos espaços de exposição (DIAS, 2007, p. 131).

Regina Abreu igualmente colocará que...

[...] Muitas dessas populações começaram a frequentar instituições patrimoniais e a reivindicar a afirmação de outros olhares sobre si próprios. Esses movimentos engendraram não apenas a criação de museus étnicos ou de expressões locais ligadas a movimentos sociais, mas provocaram mudanças nos quadros de instituições estatais consolidadas (ABREU, 2007, p. 168).

A chamada “crítica pós-colonial” surge a partir da análise que muitos intelectuais oriundos de diversas diásporas – sul-asiática, africana, afro-caribenha, palestina, etc. – farão dos discursos que o ocidente constrói sobre os não-europeus (QUINTERO et. al., 2019; REINHARDT, CESARINO, 2017; COSTA, 2006). É um movimento que surge após a independência de países africanos e asiáticos e a constatação de que as estruturas de poder coloniais persistem mesmo após esses movimentos políticos, porque enraizadas na forma dos próprios não-ocidentais pensarem a si próprios. O termo “colonial” é usado, nesse sentido, para referir formas de relações criadas no colonialismo, processos de subalternização formados a partir da articulação de múltiplas categorias de diferenciação, mas em que se sobressai a categoria raça, ou seja, a construção do não-ocidental como portador de uma diferença essencializada que o inferioriza (COSTA, 2006, p. 117-18). A

crítica a essa forma de construção das diferenças, para a qual tanto a antropologia como as práticas museais teriam contribuído, é um dos principais pilares da crítica pós-colonial.

Ao abordar o pensamento pós-colonial, Costa (2006) afirma que é por meio do binarismo Ocidente/Resto que as sociedades modernas ocidentais alcançam o status de norma para todas as dimensões da vida humana, avaliando-se as outras formações socioculturais como falhas e incompletas. A partir dessa universalização do ocidental como parâmetro, ou as outras configurações socioculturais são invisibilizadas e suprimidas, ou são retratadas de forma estereotipada, como a imagem inversa que o Ocidente constrói para si próprio.

O pensador afro-brasileiro Luiz Rufino chamará de “marafunda ou carregio colonial”¹⁰ o que muitos teóricos denominam de colonialidade, e argumenta que os processos de descolonização já eram ensaiados bem antes de surgir toda essa reflexão acadêmica, por parte dos próprios povos subalternizados: “As populações negro-africanas nas Américas já dobravam as palavras e enunciavam com a força de seus corpos os chamados discursos pós-coloniais e desferiam as ações de descolonização” (RUFINO, 2019, p. 13).

Essa linha de pensamento abrange vários autores que focarão nas diásporas negras, especialmente africanas e afro-caribenhas, as quais têm a escravidão colonial moderna como ponto de partida, mas que persistem depois com os deslocamentos de africanos para as antigas metrópoles coloniais. Destacam-se Stuart Hall e Paul Gilroy. Ambos realizarão uma crítica das formas de construção da identidade como essência fixa, imutável. Os deslocamentos, forçados ou não, provocados pelas diásporas negras, por um lado estão atravessadas por posições de poder e subordinação, que geram relações sociais assimétricas. Por outro lado, geram intercâmbios circulares entre comunidades diaspóricas situadas em distintos locais. Referências, valores, formas estéticas e materialidades circulam por meio do deslocamento de pessoas, da mídia, etc., fazendo com que tradições sejam reconstruídas e transformadas, tornando-se matéria de resistência política e cultural e de construção de redes de solidariedade (GILROY, 2007; HALL, 2019).

A crítica pós-colonial vai colocar ênfase no que Hall denomina regimes de representação, ou seja, as formas como o discurso eurocêntrico constrói seus outros, o que implica em evidenciar as posições da enunciação a partir das quais o conhecimento e

¹⁰ “A marafunda colonial é o termo que reivindico para dimensionar os efeitos do colonialismo europeu ocidental como uma espécie de maldição. Assim, meus camaradinhos, o trauma corre em aberto, a produção de violências por parte desse feitiço de perda de potência e de desencante da vida nada mais é do que as operações e o lastro da presença da colonialidade” (RUFINO, 2019, p. 74).

as narrativas de memória são construídas. Desse modo os estudos sobre diásporas negras vão problematizar as formas como o sujeito negro se constitui como produtor de representações alternativas ao modelo hegemônico. Implica também em problematizar por quais regimes de representação as identidades negras são produzidas (HALL, 2006).

É muito comum, segundo Hall, uma forma de construção da identidade a partir da ideia do compartilhamento dos mesmos códigos culturais, que teriam uma continuidade no tempo independente das rupturas provocadas pelo processo escravista e a violência racializada que a ele se seguiu. Esse tipo de discurso acaba produzindo a ideia da possibilidade de identidades estáveis e relativamente imutáveis, além de não considerar outros marcadores de diferenças que atuam em conjunto com a raça na produção de subjetividades. Segundo Hall, essa forma de conceber a identidade permite uma “reunificação imaginária” entre os coletivos negros dispersos e fragmentados pelas inúmeras diásporas forçadas. Por meio desse tipo de discurso, “ligações esquecidas são recuperadas”, permitindo o confronto com as formas fragmentadas e patológicas com que as experiências negras são elaboradas por meio dos regimes dominantes de representação (HALL, 2006, p. 23).

Para fugir dessa forma essencializada de pensar a construção das identidades negras, Hall propõe considerar também as rupturas e descontinuidades que fizeram parte das trajetórias dos inúmeros coletivos dispersos por vários continentes:

Nesta segunda acepção, identidade cultural é um "tornar-se" e não apenas um "ser". Pertence tanto ao futuro como ao passado. Não é algo que já exista e transcenda lugar, tempo, história e cultura. As identidades culturais vêm de algures, têm histórias. Porém, tal como acontece com tudo o que é histórico, também elas sofrem transformações constantes. Longe de se fixarem eternamente num qualquer passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo "jogo" da história, da cultura e do poder. Longe de se fundarem numa mera "recuperação" do passado, que está à espera de ser descoberto e que, uma vez encontrado, assegurará para todo o sempre a estabilidade do nosso sentido de nós próprios, as identidades são os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos dentro delas. (HALL, 2006, p. 24).

Isso não significa, segundo Hall, que os processos de produção de identidade não sejam apoiados em histórias, as quais possuem efeitos reais materiais e simbólicos. Sendo que...

A relação [com o passado] é sempre construída por intermédio da memória, da fantasia, da narrativa e do mito. As identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instavam de identificação ou sutura, que se concretizam

adentro dos discursos da história e da cultura. Não são uma essência mas um posicionamento. (HALL, 2006, p. 25).

Paul Gilroy (2007) propõe que pensar as expressões culturais negras a partir da ideia de diáspora permite abordar os processos de identificação indo além da metáfora da “raiz”, contemplando “rotas” por meio das quais referências circulam e novas subjetividades são elaboradas.

1.3 Movimento negro e políticas de reconhecimento no Brasil

Como vimos anteriormente, o discurso da democracia racial foi central na construção de um projeto de nação, seja durante o Estado Novo, seja durante o período da ditadura militar (SANSONE, 2020; GUIMARÃES, 2001). Em torno desse pacto nacional orbitou inclusive as primeiras organizações negras do pós-abolição, que possuíam um “caráter eminentemente assistencialista, recreativo e/ou cultural” (DOMINGUES, 2008, p.102)¹¹. Isso consolidou durante décadas, no que se refere as discussões sobre relações raciais no Brasil, o que Sansone denomina “passado Etno fóbico”, em que se afirmava que “[...] o Brasil seria um país de fortes clivagens de classe, mas fracas divisões e discriminações de cunho racial” (SANSONE, 2020, p. 2).

Esse pacto em torno da construção da identidade nacional foi quebrado pelo chamado Movimento Negro Contemporâneo, que foi se constituindo aos poucos, desde o início da década de 1970 e se consolidou em 1978 com a criação do Movimento Negro Unificado (MNU). Segundo Pereira (2010, p. 166) o ato de criação do MNU, em 1978, só foi possível porque já estava consolidada uma ampla rede de organizações e militantes em vários estados do Brasil, as quais estavam formalizadas como Centros, Núcleos ou Institutos de Pesquisa ou Cultura. Em razão dos impedimentos legais de se registrar uma entidade como “racial”, devido à vigilância dos organismos de repressão do regime militar, que argumentavam que essas discussões contrariavam a lei de segurança nacional, por se importar com um problema dos Estados Unidos, já que não existiria racismo no Brasil.

Segundo Guimarães, o movimento negro contemporâneo trazia na sua agenda três pautas principais:

¹¹ Segundo Guimarães (2001, p. 161), nas primeiras décadas do século passado “[...]o movimento negro organizado concentrou-se na luta contra o preconceito racial mediante uma política eminentemente universalista de integração social do negro a sociedade moderna, que tinha a “democracia racial” brasileira como ideal a ser atingido.”

[...] a denúncia do racismo, da discriminação racial e do preconceito de que eram vítimas os negros brasileiros; a denúncia do mito da democracia racial como ideologia que impedia a ação antirracista; e a busca de construção de uma identidade racial positiva por meio do afrocentrismo e do quilombismo, que procuram resgatar a herança africana no Brasil (invenção de uma cultura negra). [...] (GUIMARÃES, 2001, p. 157)

Mesmo a ideologia da democracia racial ser um discurso de estado, no decorrer da década de 1970 o governo brasileiro buscou aproximações políticas com alguns dos países africanos recém-independentes, em razão de interesses econômicos. Para isso fez uso das origens africanas da cultura brasileira, o que significou incentivo a algumas manifestações afro-brasileiras, especialmente no estado da Bahia (GUIMARÃES, 2001; PEREIRA, 2010)¹². Embora isso possa ter favorecido uma abertura para se falar de cultura negra, o movimento negro contemporâneo se constituiu marcando uma posição abertamente contra o regime militar, em razão, dentre as já expostas, do caráter autoritário das instituições de segurança que penalizavam com sua ação truculenta especialmente indivíduos pobres e negros.

É recorrente na bibliografia a indicação de que nos primórdios do movimento negro contemporâneo havia uma tensão entre “grupos estritamente políticos” e grupos identificados como “culturais” (PEREIRA, 2010). Acusava-se os “culturalistas” de não problematizarem as gritantes desigualdades entre brancos e negros no país, estando articulados, às vezes, por meio de relações paternalistas a personalidades políticas conservadoras ou então aos interesses do mercado cultural. Desse modo, essas organizações ou manifestações estariam mais sujeitas a políticas de cooptação e assimilacionismo, que eram pautadas pela ideologia da democracia racial, o que enfraquecia a luta antirracista (CUNHA, 2000, p. 337).

Mas como aponta Pereira (2010, p. 174), algumas práticas que foram consideradas “culturalistas” por alguns intelectuais, como por exemplo, a ressignificação de datas históricas, tiveram um importante papel na consolidação de uma consciência negra, pois geraram debates em torno da reavaliação da presença negra na história do Brasil e reconstituição de narrativas¹³. Cunha (2000, p. 333) sinaliza que após a crítica às manifestações culturais negras que eram vistas como exclusivamente recreativas,

¹² Segundo Guimarães (2001) e Pereira (2010), essa década marca a criação dos famosos blocos afros no carnaval de Salvador, assim como o fim da exigência de licença policial para funcionamento de terreiros de candomblé daquele estado.

¹³ O principal exemplo é a proposição do 20 de novembro como data comemorativa da Consciência Negra, em substituição aos 13 de maio, dia da assinatura da Lei Área pela princesa Isabel, proposta elaborada originalmente pelo Grupo Palmares, criado em Porto Alegre no ano de 1971, e que tinha como um de seus integrantes o poeta e escritor Oliveira Silveira.

intelectuais no MNU passaram a construir uma proposta para a “cultura negra”, para que pudesse ser usada como “estratégia de mobilização, politização e conscientização da população”, especialmente os segmentos pobres que residem em comunidades periféricas. Para isso, essas manifestações precisavam ser depuradas das relações com a elite política que eram fundamentadas no personalismo político, clientelismo e troca de favores. Essa nova ideia de cultura negra...

[...] Em parte estava marcada por uma postura reativa, frente à banalização e mercantilização da “cultura” por parte das elites e do estado. Ao adjetivar-se “negra”, tal visão de cultura conquistava um certo valor num determinado mercado de bens simbólicos, na medida em que a pressupunham “pura” (porque não cooptada) e de “resistência” (ao traduzir de maneira singular um projeto de transformação político-social). [...] (CUNHA, 2000, p. 338).

Apoiada em escritos de Lélia Gonzales, Cunha afirma que essa ideia de cultura negra agrega também a noção de diversidade, ou seja, da pluralidade das manifestações geradas pela presença negra nas Américas, que passam a ser “resgatadas”, “valorizadas” e “divulgadas” como tais nas redes de militância e associativismo negro (CUNHA, 2000, p. 339). Esta ideia de pluralidade vai ao encontro da forma como o próprio movimento passou a se organizar a partir do final da década de 1980, em que houve uma fragmentação e multiplicação de organizações, de acordo com áreas específicas de atuação dos militantes como educação, gênero, empreendedorismo, etc., ocorrendo unificações em situações específicas, como marchas, encontros e congressos de abrangência estadual, nacional e até mesmo continental (DOMINGUES, 2008; RIOS, 2012).

Esse movimento articula-se com outro que consistiu em unificar na categoria “negro” uma multiplicidade de categorias – pardo, preto, mulato, moreno etc – que eram e ainda são utilizadas para designar pessoas de ascendência africana no Brasil¹⁴, fortalecendo construções de identidades negras.

Impulsionada politicamente, essa revalorização da negritude pretende funcionar como mecanismo pedagógico de construção do orgulho racial. Em outros termos, a estratégia política de enaltecimento dos símbolos e artefatos culturais atribuídos aos negros têm o intuito de produzir autoestima e uma autoimagem positiva nesse segmento populacional. Para o movimento negro, o processo de superação do racismo passa, indubitavelmente, pela etapa de (re)encontro do afro-brasileiro com sua identidade étnica. (DOMINGUES, 2008, p. 113)

¹⁴ “[...] a categoria “negro” referenciaria não só uma releitura da posição anterior de subordinação social, mas um lugar para onde convergiriam todas as vicissitudes no emprego de termos classificatórios de tipo racial.” (CUNHA, 2000, p. 344).

A incorporação como políticas de estado das pautas do movimento negro só foi possível com a abertura democrática que se consolidou com eleições diretas a cargos representativos no início de 1980. Com a chegada ao poder de forças políticas de oposição ao regime militar, criaram-se Conselhos de Participação e de Desenvolvimento da Comunidade Negra ou secretarias especiais nas esferas municipais e estaduais. Algumas dessas pautas foram incorporadas na Constituição de 1988, como a criminalização do racismo, o reconhecimento de direitos específicos para comunidades quilombolas e consideração do legado afro-brasileiro como patrimônio, conforme visto acima. Cita-se a criação, em 1988, da Fundação Cultural Palmares, no âmbito do Ministério da Cultura, o que se tornou uma importante fonte de valorização de manifestações negras no país.

A transformação dessas temáticas em dispositivos constitucionais foi viabilizado pela presença de constituintes negros na Assembleia Nacional Constituinte, sem contar que estava-se em um contexto de discussões sobre o centenário da abolição, com o movimento negro organizado articulando manifestações públicas significativas como foi o caso da “Marcha contra a Farsa da Abolição”, realizado em 1988, na cidade do Rio de Janeiro.

Para fins dessa dissertação considero importante as informações trazidas por Pereira (2010, p187-188) sobre a identificação dos principais militantes negros da década de 1980 com partidos de centro-esquerda, mesmo que algumas dessas organizações partidárias procurassem subordinar a problemática racial às questões de classe. Foram essas aproximações que permitiram a transformação de pautas históricas em políticas públicas em ocasiões em que essas forças políticas assumiram o poder, como foi o caso da implementação de políticas de ações afirmativas que reserva cotas para afrodescendentes nas vagas das universidades públicas e do funcionalismo público.

Como será visto em outros capítulos do trabalho, essa recriação do movimento negro no final da década de 1970 e que levou ao fortalecimento de organizações e pautas específicas em todo o país teve suas repercussões em Pelotas. Diversos grupos e personalidades negras passam a interagir com o poder público local, especialmente na área da cultura, cobrando narrativas mais plurais sobre a formação da cidade, não ficando o Museu da Baronesa imune a esse processo.

Capítulo 2 – A branca Princesa do Sul: projetos da branquitude no Museu da Baronesa

Construído pelos imigrantes europeus e influenciado pelos seus costumes na formação de seus povoados: assim é o Rio Grande do Sul, onde sua população é loira e de olhos claros. É essa imagem, pela qual o estado é retratado, perante boa parte de sua população e para o restante do país. E o meu total espanto é que parte desse estado até pode ter dentre seus habitantes tais características, mas generalizar toda a população de uma unidade federativa dessa forma é não reconhecer a participação do indígena e do negro para a construção e manutenção dessa formação social, econômica e cultural. Oliven (1996, p. 25) destaca que:

[...] a construção da identidade gaúcha encontra-se em um novo patamar já que estamos numa época em que tanto o Rio grande do Sul se urbanizou e modernizou como o Brasil [...] Trata-se de uma construção de identidade que exclui mais que inclui, deixando fora a metade do território sul-rio-grandense e grande parte de seus grupos sociais. [...] Se a construção dessa identidade tende a exaltar a figura do gaúcho em detrimento dos descendentes dos colonos alemães e italianos, ela o faz de modo mais excludente ainda em relação ao negro e ao índio.

Nos últimos anos da escravização, a tentativa de substituição do negro pelo imigrante do norte da Europa aparecia como a melhor saída, esses imigrantes poderiam ocupar terras pretensamente ainda não habitadas, o que garantiria a produção agrícola para o abastecimento interno, mas foram destinados, principalmente, para locais onde a presença negra, indígena e de lavradores nacionais era alta, o que pode ser caracterizado como um processo de branqueamento do Brasil.

As relações que se estabeleceram entre os grupos da sociedade no pós-abolição não se diferenciaram inteiramente do período anterior, pois a classe social continuou sendo definida em grande medida pela cor, determinando seu status. A passagem, por parte do negro, da condição de escravizado a de trabalhador, não lhe garantiu direito a terra, além de enfrentar normas de conduta que tornavam limitador suas práticas sociais, sendo que o associativismo fez as vezes de assegurar um pouco de dignidade a esses ex-cativos.

A segregação e a ampla campanha para que o estado aderisse a um projeto de branqueamento resultou, até os dias atuais, na diferenciação dos espaços de trabalho, moradia, cultura, patrimônio e identidade. Rosa (2019, p. 39) traz as palavras de Rubens Barcelos, que elogiou o Visconde de São Leopoldo no ano de 1824, como um exemplo de construção desse projeto de branqueamento:

Aqueles “germanos louros” eram “persistentes e laboriosos”, motivo pelo qual introduziram uma “nova fonte de riqueza” no Rio Grande do Sul. Tratava-se “de outra raça” de “gente diversa pelo sangue” e que levou para o sul do Brasil “a mentalidade europeia, forjada na escola do trabalho” (BARCELOS, apud ROSA, 2019, p. 39).

A construção desse “pedaço da Europa” no sul do Brasil significou um processo de construção de “outros” que se tornaram invisíveis nas narrativas sobre a formação do Estado, pois ao selecionar o que representar nessa narrativa, quais grupos aparecem nela como protagonistas, gerou o apagamento da diversidade racial do Rio Grande do Sul. Rosa (2019, p. 54) ressalta essa construção:

Das quatro estações, escolheram o inverno; das variações climáticas, o frio; entre índios, africanos e portugueses, os portugueses; por meio de uma original defesa de superioridade açoriana, matizaram o antilusitanismo republicano e, principalmente rejeitaram a tese da “degenerescência latina”. O resultado desse esforço simbólico e político era uma “raça” gaúcha “branca” e praticamente “pura”.

As colocações do historiador Marcus Vinicius de Freitas Rosa trazem a importância de se falar sobre branquitude. Esse conceito surgiu na década de 1990 nos Estados Unidos, ancorando no Brasil no início dos anos 2000. Os estudos e pesquisas guiados por ele buscam evidenciar os efeitos do racismo e do colonialismo na formação da subjetividade branca. Nesse sentido, busca-se “[...] preencher a lacuna nos estudos sobre as relações raciais que por muito tempo ajudou a naturalizar a ideia de que quem tem raça é apenas o negro” (SCHUCMAN, 2014, p. 55), ou seja, trata-se de tomar o branco como objeto de estudo (SILVA, 2017, p. 21). Conforme Priscila Elisabete da Silva,

[...] a branquitude é um construto ideológico, no qual o branco se vê e classifica os não brancos a partir de seu ponto de vista. Ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não brancos. Tais vantagens são frutos de uma desigual distribuição de poder (político, econômico e social) e de bens materiais e simbólicos. Ela apresenta-se como norma, ao mesmo tempo em que como identidade neutra, tendo a prerrogativa de fazer-se presente na consciência de seu portador, quando é conveniente, isto é, quando o que está em jogo é a perda de vantagens e privilégios (SILVA, 2017, p. 27-28).

Em uma sociedade como a brasileira, o branco como norma, no sentido estético e representacional, supõe a invisibilização de outros atores, o que supõe, como expôs Priscila Elisabete da Silva, a construção de privilégios, inclusive quando se trata da construção de narrativas sobre a formação de unidades sociais e políticas. A branquitude supõe uma relação com o “outro” não apenas de oposição, mas também de subordinação (SILVA, 2017, p. 29). Schucman (2014, p. 56-57) argumenta que a branquitude é estabelecida pela ocupação de posições e lugares sociais, nesse sentido, “[...] ser branco tem significados diferentes compartilhados culturalmente em diferentes lugares”. Para compreender a branquitude, é necessário então “[...] entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram. Por isso, é necessário entender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades”.

Esse capítulo, ao retrazar, mesmo que parcialmente, a trajetória da construção de uma elite aristocrática e escravocrata na cidade de Pelotas, tem por objetivo compreender as estruturas concretas que ancoraram a branquitude no local. A ideia é avançar para os efeitos que isso teve na construção de narrativas sobre a formação da cidade no âmbito do Museu da Baronesa, assim como, as próprias materialidades sobre as quais essas narrativas estão fundamentadas.

2.1 A Princesa do Sul e seu legado aristocrático e escravista

A História do Brasil foi marcada pela escravidão que durou mais de trezentos anos, em que milhares de africanos foram trazidos forçosamente para o nosso país, para realizar as mais diversas atividades produtivas e domésticas. Segundo Schwarcz e Starling (2018, p. 82), “[...] foram transportados para as Américas de 8 milhões a 11 milhões de africanos durante todo o período do tráfico negreiro; desse total, 4,9 milhões tiveram como destino final o Brasil.”

Africanos e seus descendentes nascidos no Brasil acabaram executando, na condição de escravizados, os mais diferentes trabalhos. Inicialmente esse processo foi impulsionado pela produção açucareira em larga escala no Nordeste e, posteriormente, estendida para as mais diversas áreas do âmbito doméstico, agropecuário e extrativista. Na cidade de Pelotas, assim como no restante do Brasil, a escravidão foi a base utilizada

para os mais variados trabalhos, principalmente nas charqueadas. Mello (1994, p. 9) assinala que:

[...] devido à localização privilegiada em relação aos rebanhos, ao porto de Rio Grande, às vias pluviais, [Pelotas] tornou-se o grande centro charqueador gaúcho e, conseqüentemente, um grande polo escravista. Na cidade e nas margens do Arroio Pelotas, concentravam-se milhares de cativos negros.

A cidade de Pelotas está localizada às margens do Canal São Gonçalo, que liga as Lagoas dos Patos e Mirim, no estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, ocupando uma área de 1.609 km², distante 250 quilômetros de Porto Alegre, a capital do estado. Até o ano de 1812, pertencia à cidade de Rio Grande, fundada em 1737 pelo poder colonial português para estrategicamente garantir seus domínios na região (GUTIERREZ, 2001, p. 27)

Assumpção (2013, p.21-22) afirma que mesmo a região tendo uma ocupação tardia, devido a não possuir atrativos econômicos, houve um empenho colonialista por parte dos portugueses para marcarem presença por, “[...] obedeceram à estratégia da expansão colonial portuguesa [...]”. Nesse sentido, Vargas (2016, p. 13) observa:

As charqueadas pelotenses foram frutos de investimentos de comerciantes que viram uma oportunidade de obter lucros com a expansão deste comércio durante o colonial tardio. Além do mais, a crise da produção de charque no nordeste da América portuguesa, ocasionada pelas duras secas nos anos 1770 e 1790, abriu um espaço no mercado para novos investidores.

Vargas (2016) afirma que o aumento de escravizados nas *plantations* açucareiras e cafeeiras gerou a necessidade de produção de mais alimentos, por isso a demanda pela produção de charque. Os primeiros estabelecimentos produtores de carne seca em grande escala em Pelotas e em Montevideu iniciaram em 1780, e em Buenos Aires, depois de 1810.

O número de charqueadas a funcionar em Pelotas, não ao mesmo tempo, foi de 43 estabelecimentos. Se, em 1822, havia 22 charqueadas no município, em 1850, este número atingia a casa dos 30, em 1873, chegava a 35 e, em 1880, a 38. As 11 charqueadas de 1900 indicam que o declínio do setor coincidiu com o fim da escravidão e a queda da monarquia – cujos charqueadores, nesta época uma aristocracia nobilitada e com significativo poder econômico, também funcionaram como uma espécie de sustentáculo do império luso-brasileiro na fronteira sul. (VARGAS, 2016, p. 15 – 16).

No contexto local, os charqueadores eram os proprietários mais ricos da sua época, o que garantia o seu lugar na composição da elite não só da província, como do Império, em razão da significativa concentração de recursos materiais e imateriais. Conforme relata Vargas (2016, p. 27):

Neste sentido, as elites reuniam as melhores condições para negociar e impor os seus projetos, influenciando, desta forma, decisivamente nos rumos da sociedade na qual ocupavam o topo da hierarquia. Estes mesmos grupos eram legitimamente reconhecidos como elites tanto pelos habitantes de seus territórios, quanto pelas elites dos territórios vizinhos e grandes centros políticos nos quais estavam inseridos. Por fim, as elites deviam apresentar uma “consciência de elite”, entendendo-se enquanto tal, algo que se refletia nos seus estilos de vida, nas políticas de sucessão familiar e nas engenharias matrimoniais.

O plantel agrário de escravos brasileiros, do século XIX, estava bastante relacionado com a posição dos seus proprietários nas hierarquias sociais. Segundo Vargas (2016, p. 41):

Dos maiores escravistas pelotenses inventariados entre 1800 e 1835 (possuidores de 35 ou mais cativos), pelo menos 15 eram proprietários de charqueadas. Estes 15 charqueadores, apesar de comporem somente 8% dos inventários, concentravam 415 dos escravos e apresentavam um plantel médio de 69 cativos.

Assumpção (2013), assim como Maestri (1993), ressaltam que embora a produção do charque, no Rio Grande do Sul, tenha iniciado com algumas charqueadas artesanais no litoral, passou a ter um caráter mais sistemático em Pelotas, chegando ao ápice de ser o principal produto exportado pela província. Obviamente que isso gerou transformações significativas do ponto de vista do desenvolvimento urbano e na atividade pecuária da região.

Vargas, salienta que em 1814, na então Vila de Pelotas viviam 2.419 pessoas, não passando de um tosco vilarejo, porém, em fins da década de 1870 esse número chegava à casa de 30.000 habitantes. Nessa já próspera urbe, “[...] sua elite social empenhava-se em dar à cidade ares europeus.” (VARGAS, 2016, p. 8-9).

Assumpção (2013) completa que Pelotas foi a cidade mais promissora, vivendo o apogeu e a riqueza decorrente da produção do charque e dos seus subprodutos, a qual dependia da mão de obra negra escravizada:

Os trabalhadores escravizados nesta freguesia, segundo o censo, superavam a soma das demais etnias. Enquanto que, em 1814, os cativos pelotenses perfaziam um total de 5,8% de toda a população escravizada do Rio Grande do Sul, os

brancos residentes naquela região somavam apenas 2,2% do total (ASSUMPÇÃO, 2013, p. 28-29).

Com isso, a cidade tornou-se um dos principais centros escravistas do sul do Brasil, com grandes levadas de africanos trazidos para cá, condicionados principalmente ao trabalho nas charqueadas.

Guardadas as devidas proporções, os mencionados índices relativos à população escrava de Pelotas eram bastante próximos das principais regiões de plantations açucareira e cafeeira do Brasil, o que demonstra o impacto do tráfico atlântico em Pelotas e como a economia charqueadora dependia dele (VARGAS, 2016, p. 38).

As famílias dos senhores do charque desfrutaram dessa riqueza e transformaram a cidade e suas vidas. Pelotas passou a ser vista, no final do século XIX, como a “Princesa do Sul”, cidade caracterizada por uma vida cultural sofisticada, gerada pela intensa relação com a Europa, através das viagens dos filhos das classes abastadas (AL-ALAM, 2008, p.35). Os charqueadores formavam a elite rural, rica, poderosa, ocupavam um lugar de destaque na hierarquia social. Vargas (2016, p. 25-26) reforça que:

[...] As famílias apresentam-se como agentes fundamentais deste trabalho. E aqui me refiro às famílias extensas formadas por casais nucleares ligados a laços consanguíneos e espirituais a outros indivíduos e casais não co residentes. A Charqueada era uma empresa familiar e seus proprietários buscavam agir de forma estratégica para manter o patrimônio nas gerações seguintes e encaminhar os demais filhos e filhas na vida adulta [...]. A política sucessória constituiu-se em outro fator de distinção entre as famílias charqueadoras mais ricas das menos ricas, conformando uma prática de elite que buscava a reprodução social de sua posição.

Para entender melhor o comportamento social da elite charqueadora pelotense, Vargas (2016) salienta que é preciso compreender a população, os grupos que circundam as charqueadas e a cidade onde a ostentação, o luxo e a riqueza das principais famílias ornavam suas casas, expressa em uma arquitetura suntuosa que até hoje marca o espaço público da cidade, especialmente na área central.

Nessas ocasiões, enquanto sua numerosa escravaria era empregada em diferentes serviços, os mesmos, juntamente com suas famílias, desfrutavam dos muitos espaços de lazer que a cidade oferecia, compartilhando com estrangeiros de diferentes classes sociais a vida urbana que cada vez mais se disseminava por Pelotas. Nesse sentido, tendo em vista a pluralidade de pessoas e grupos sociais que formavam a população pelotense, uma divisão dela entre ricos e pobres seria tão ingênua quanto uma divisão entre senhores e escravos (VARGAS, 2016, p. 57-58).

Como foi visto acima, não eram somente as elites que usavam a cidade, pois, era uma prática entre os senhores o aluguel de escravos para trabalhos diversos, o que fazia com que os trabalhadores escravizados circulassem entre diferentes espaços. Martha Bonow (2015, p. 96-97) salienta que alguns proprietários preferiam contratar ou comprar cativos abaixo do marco da idade adulta se estes pudessem desempenhar a função desejada, pois pagariam um valor menor pelo serviço/trabalhador. A autora traz alguns exemplos de anúncios:

Aluga-se um mulato de 10 para 12 annos, proprio para qualquer serviço segundo sua idade. Na rua 16 de Julho n. 66. (Jornal do Commercio, n. 236, sexta-feira, 16 de outubro de 1875. p. 3)

Escrava: quem precisar comprar uma escrava de 13 annos mais ou menos, muito boa, vinda de fóra e própria para ensinar a mucama, dirija-se a Casa Vermelha, a rua 16 de Julho, n. 18. (Jornal Paiz, n. 2, sábado, 02 de setembro de 1876. p. 3) (BONOW, 2015, p. 97).

Convém lembrar que trabalhos como o de acendedor de lampião, aguadeiro, amadeiteiro eram atividades mais simples, desempenhadas por escravos urbanos em Pelotas, sendo que havia uma infinidade de outras especializações funcionais que eram consideradas mais ou menos especializadas. Bonow (2015), a partir de farta revisão bibliográfica sobre o tema, aponta as principais atividades especializadas desenvolvidas por escravizados(as):

[...] boleiro, carpinteiro, carregador, copeiro, costureira, cozinheira (o), criada (o), engomadora/engomadeira, estivador, ferreiro, jardineiro, lavadeira (o), marceneiro, mucama, ourives, passadeira, pedreiro, pintor, remador, sangrador, sapateiro, servente, sombreeiro, tamanqueiro, tanoeiro, tira-dentes, torneiro, vendedor ambulante, entre outras. Algumas dessas eram realizadas por homens, outras por mulheres e outras, ainda, eram comuns a ambos os sexos (BONOW, 2015, p. 106).

Com tantas ocupações e serviços que os negros desempenhavam, e tendo uma ampla presença de escravizados, nas cidades e no meio rural, o medo e o controle parece ter sido a tática utilizada pelos escravocratas para evitar a rebeldia negra, que podia se afirmar na forma de fugas, rebeliões, homicídios, suicídios, roubos e sabotagens ao processo de trabalho (ASSUMPÇÃO, 2013, p. 169).

A vida desses trabalhadores, durante as horas de trabalho, que implicava o constante contato com o sal, sangue e vísceras, num ambiente insalubre, levavam essas pessoas ao limite certamente. Estes ambientes desenhavam um ambiente propício para

revoltas, tanto nas fazendas como nas cidades. Para punição e tentativa de coibir esses atos, algumas ações foram estabelecidas:

Códigos de posturas municipais, código civil e código de procedimento criminal, foram implementados, proibições como a permanência na cidade depois do toque de recolher, ter consigo sempre uma cédula datada e assinada por seu senhor, este estando sem esse documento será preso (AL-ALAM, 2008, p. 57 - 58).

Os(as) escravizados(as) não se mantiveram inertes, lutaram desde que chegaram ao Brasil. As campanhas abolicionistas, que se intensificaram a partir de meados do século XIX, geraram um processo de emancipação gradual, na forma de leis, como a do Ventre Livre (1871)¹⁵ e do Sexagenário (1885)¹⁶. Além disso, outras estratégias de conquista da liberdade, que contavam com forte protagonismo de escravizados, geraram as “alforrias condicionadas”¹⁷, cartas de liberdade. Segundo Schwarcz e Starling (20018, p. 97), os escravizados jamais abriram mão de serem agentes e senhores de suas vidas. Em primeiro lugar criaram entre si laços de afeição, associações religiosas e sociais, e redes.

Acordos e promessas de alforrias por bom comportamento e fidelidade a seus senhores eram acomodações, como uma forma de recompensa de trabalhos prestados. Essas alforrias eram condicionadas, estas poderiam ter cláusulas de trabalhar por um determinado tempo ou revisada pelos herdeiros após a morte do senhor, observa-se que as negociações de liberdade entre escravos e senhores não ocorriam de maneira tão facilitada, e os cativos não tinham total controle sobre essas negociações (BONOW, 2015, p.84-85).

Em 1888, quando houve a abolição em todo o Império, ainda existiam mais de oito mil escravizados(as) no Rio Grande do Sul. E após a abolição, a sociedade pelotense continuou composta em grande parcela pela população negra, população essa que se transformou em riqueza e desenvolvimento, onde a cidade se liga com a história dos

¹⁵Segundo Bakos, segundo essa lei: “Seriam libertos os filhos de mulheres escravas que nascessem depois da data da lei. Denominando-os de ingênuos, a lei pretende dispor sobre o tratamento que deveriam receber. Cria, em todas as províncias um fundo de emancipação e dá direito ao escravo de formar um pecúlio, regulamentando também contratos de prestação de serviços – que não poderiam exceder a sete anos – que, uma vez cumpridos, lhe davam direito à alforria.” (BAKOS, 1982, p. 52).

¹⁶Bakos (1982) explica que essa lei dava liberdade imediata e incondicional aos escravizados com 60 anos ou mais, aumentando ainda o fundo de emancipação que havia sido criado pela Lei do ventre Livre.

¹⁷ Trata-se, segundo Bakos, de uma tendência em conceder a liberdade mediante cláusula de prestação de serviços por um tempo limitado, para compensar o investimento feito pelo senhor na compra do escravo. Proporcionava ao senhor a imagem pública de benfeitor além de assegurar a continuidade da tutela sobre o escravizado por mais um tempo: “O negro, embora liberto permanecia socialmente vigiado e cerceado no caminho da integração social.” (BAKOS, 1982, p. 48).

escravizados. Lonner (2016, p. 66), em seu livro, traz um trecho do periódico semanal pelotense “Echo Operario”, exemplar datado de 18/10/1897, que fala sobre a situação dos negros em Pelotas no pós-abolição: “aqui os antigos escravos, que vivem ainda, ficam acorados de manhã à noite nas calçadas, esperando que se lhes dê um serviço qualquer e que ganhem alguns vinténs”.

Lonner (2016) salienta que a abolição transformou a vida social e econômica gaúcha, apresentando inúmeras perdas para a elite econômica, pois dependia da mão de obra escravizada. A autora ressalta que antes mesmo da abolição chegar, as atividades de propaganda abolicionista, fugas e revoltas, já sacudiam as relações entre senhores e escravizados, obrigando a ter que fazer arranjos com cartas de liberdades que de certa forma solucionaram o problema, transformando o então escravizado em contratado. Lonner levanta a questão do imigrante, como sendo muito delicada, para a substituição do negro escravo, por ter que treiná-lo e ainda lidar com as questões do imigrante ser um homem livre, o que fez com que o trabalhador ex-escravizado fosse absorvido nesses estabelecimentos industriais ligados especialmente ao beneficiamento da carne, levando parte deles a formar a classe operária em Pelotas (LONER, 2016, p. 52). A reeducação dos ex-escravizados, sem coerção física evidente, para que adotassem códigos de conduta “civilizados” envolvia medidas para capacitação a essa nova condição de liberto, por meio de cursos realizados especialmente na Biblioteca Pública Pelotense. Outras medidas disciplinares empregadas foram descritas por Lonner (2016, p. 53) como: a intimidação, por meio da criação de regulamentos para o serviço de criados e a tentativa de controlar a circulação dos trabalhadores pela cidade, através de cartões fornecidos pelos patrões.

Dona Sinhá, filha dos Barões de Três Serros, que foram proprietários da Chácara da Baronesa, onde atualmente se situa o Museu, pintou um quadro que ilustra a concepção da elite sobre essa passagem do regime escravista para o trabalho livre (Figura 1). Nele aparece uma mulher branca, de feições marcadamente europeias, envolta em uma áurea luminosa, portando na mão um livro, e irradiando a dádiva do conhecimento, do letramento e da racionalidade às pessoas menos favorecidas, dentre elas, visivelmente, ex-escravizados, como o demonstra a presença, no quadro, de um rapaz negro de pé, louvando a dádiva recebida. Dona Sinhá pintou esse quadro justamente para ser leiloado e juntar fundos para o financiamento das aulas noturnas que eram ministradas na Biblioteca Pública Pelotense¹⁸, na virada do século XIX para o XX,

¹⁸ De acordo com Paula (2019, p. 83-84), essas aulas iniciaram em 1878 e mantiveram-se até as primeiras décadas da República: “[...] Tratava-se de cursos de alfabetização voltados para as classes populares e nos

sendo uma das preocupações instruir os espíritos iletrados nos valores da sociedade dominante.



Figura 3: Quadro pintado por Dona Sinhá representando a dádiva do letramento, exposto na sala da direção na Biblioteca Pública Pelotense. Fonte: Paula, 2019.

Se por um lado essa instrução tinha como objetivo adequar o comportamento de ex-cativos aos valores da branquitude, por outro, de acordo com Loner (2016), muitos operários negros, graças a essa alfabetização, se tornaram líderes sindicais muito atuantes, além de, ao mesmo tempo, se dedicarem à formação de associações mutualistas exclusivas de pessoas negras. De acordo com Santos:

quais estudaram trabalhadores nacionais e imigrantes. [...]”. Santos (2003) indicará que vários ex-escravizados assistiram essas aulas, alfabetizando-se e assumindo um papel de liderança na comunidade negra pelotense. Dentre eles, os diretores do jornal *A Alvorada*, que fazia parte da chamada “imprensa negra”.

Ao que parece, esta atitude gregária se devia à condição dos operários negros pelotenses serem o grupo social mais discriminado, o que fazia com que buscassem, através da integração junto aos seus, o próprio reconhecimento e consequente aceitação naquela sociedade (SANTOS, 2003, p. 72).

2.2 A família Antunes Maciel

A origem da família Maciel remete ao século XII, na França e em Portugal. João Maciel migrou para São Paulo no final do século XVI. Seus descendentes estabeleceram-se em Minas Gerais, São Paulo e Goiás ao longo dos séculos XVII e XVIII e, em 1748, no Rio Grande do Sul (MONTONE, 2018). A presença da família Antunes Maciel nas províncias do Sul do Brasil remontaria a meados do século XVIII, com o casamento de filhas do capitão Antônio Antunes Maciel, de Sorocaba, São Paulo, com integrantes da família Magalhães, já estabelecida em Laguna, à época, freguesia de Viamão (MONTONE, 2018, p. 92).

A genealogia da família é extensa, e não é o objetivo deste trabalho expô-la aqui, mas sim apresentar alguns integrantes das gerações que viveram em Rio Grande e Pelotas no século XIX, pois é o que efetivamente tem relevância na discussão que direciona ao Museu da Baronesa. A tese de Montone (2018, p. 28) já traça a origem genealógica da família Antunes Maciel, seus bens e as relações familiares, a partir de alguns documentos e inventários. Para esse trabalho é importante referenciar dona Felisbina da Silva Antunes (1808-1871) e o Coronel Annibal Antunes Maciel (1809-1874), os pais de Annibal Maciel Júnior (1838-1887) - Barão de Três Serros, o qual se tornou o herdeiro da propriedade que se transformou na Chácara da Baronesa.

O coronel Annibal Antunes Maciel era irmão de Elizeu Antunes Maciel¹⁹ (1810-1881) e de Maria Francisca Antunes Maciel²⁰ (1815-1858). Foi chefe legalista e lutou ao lado do Império durante a Guerra dos Farrapos (1835-1845) no posto de major; finalizou o conflito como Coronel. Em 1832, no inventário de seu pai, Francisco Antunes Maciel, o

¹⁹Elizeu Antunes Maciel (1810 – 1881) foi outro proeminente integrante da família Antunes Maciel que teve passagem marcante na cidade. Era filho de Francisco Aníbal Antunes Maciel (1790 – 1832) e Maria Vicência Henriquez Fagundes (1791 -?). Elizeu casou-se com Leopoldina Amália de Freitas da Rosa e com ela teve seis filhos, sendo eles: Francisco Bernardo, Flora Mercedes, Eliseu Antunes, Leopoldo, Arturo e Lourival. Francisco Bernardo Antunes Maciel nasceu em 1844 e foi o primeiro diretor do "Liceu de Agronomia, Artes e Ofícios", futura Escola de Agronomia Eliseu Maciel - primeira sede do Liceu (1934). A sede do Liceu, posteriormente Escola de Agronomia e outro casarão da família tombado como patrimônio histórico; situado no centro histórico de Pelotas, na Praça 7 de Julho 180, defronte o Mercado Central, abriga atualmente o Museu Leopoldo Gotuzzo (MALG), que pertence à Universidade Federal de Pelotas.

²⁰ Maria Francisca Antunes Maciel (1814 - 1858) nasceu em Piratini, RS; esposa do Major Mateus Gomes Viana (1ºcasamento) e depois, do Comendador Domingos Antônio Félix da Costa (2º casamento); mãe de Francisco Antunes Gomes da Costa (1838) Barão de Arroio Grande, que por sua vez, casou-se com a prima Flora Felisbina Antunes Maciel (1872), irmã de Annibal Antunes Maciel Júnior, Barão de Três Serros.

Coronel Annibal foi citado como solteiro. Poucos anos após, casou-se com Felisbina Maria da Silva Pereira. O casal teve como filhos: Francisco Annibal Antunes Maciel (-1877); José Annibal Antunes Maciel (-1875); Flora Felisbina Antunes Maciel (1843-1924); e – Annibal Antunes Maciel Júnior, futuro Barão de Três Serros e proprietário do que hoje se conhece como Chácara da Baronesa (1838-1887).

O coronel Annibal Antunes Maciel era charqueador e pecuarista, proprietário de estâncias no Brasil e no Uruguai, de uma charqueada em Pelotas – Charqueada Boa Vista – e explorava o comércio com o Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia (MONTONE, 2018).

O historiador Jonas Vargas (2016) em sua pesquisa de doutorado, estabelece uma hierarquia entre as fortunas da elite pelotense, classificando os personagens por atividades (banqueiros, comerciantes, fazendeiros, entre outros) e o Coronel Annibal Antunes Maciel estaria entre os três charqueadores mais ricos. Com o falecimento de Felisbina Antunes Maciel, em 1871 ...

[...] o casal teve seu patrimônio avaliado em 1.893:256\$602 réis. Proprietário de 159 escravos, ambos também possuíam casa na cidade, uma charqueada, 3 embarcações de grande porte, 5 estâncias no Uruguai onde pastavam mais de 25 mil cabeças de gado, além de outros bens (VARGAS, 2016, p. 57).

Além desses bens, citava-se no inventário, vários terrenos no centro de Pelotas, datas de matos na Serra dos Tapes, chácaras nos arredores do centro de Pelotas. Seus herdeiros, além do marido, foram os quatro filhos do casal: José Annibal Antunes Maciel (solteiro), Flora Felisbina Antunes Maciel (casada com Francisco Antunes Gomes da Costa – futuro Barão de Arroio Grande), Francisco Annibal Antunes Maciel (casado com Maria Augusta de Resende) e Annibal Antunes Maciel Júnior (casado com Amélia Fortunata de Brito Hartley e futuro Barão de Três Serros) (MONTONE, 2018).

Debora Paula (2019), estuda a rede que os Antunes Maciel construíram para manutenção de sua fortuna, que por meio de matrimônios, articulava a cidade de Pelotas e outras partes do império, tendo como expoente o Conselheiro Maciel, que era Francisco Antunes Maciel²¹, sobrinho do Coronel Annibal, o qual tinha grande prestígio e influência na corte imperial, exercendo grande influência junto à família, mas também fora dela, pela

²¹ Francisco Antunes Maciel ou “O conselheiro Maciel” era dono do que hoje é conhecido como Casarão nº 8, prédio também tombado que abriga o Museu do Doce, localizado na Praça Coronel Pedro Osório. Assumiu em 1883 o cargo de Ministro do Império. Conselheiro tratava de uma série de tópicos que iniciavam pela família imperial, conselho de estado, assembleias provinciais e passavam a se deter na instrução pública nos diferentes níveis, institutos, negócios eclesiásticos, saúde pública, estabelecimentos de caridade, etc. (PAULA, 2019, p. 142-144).

trajetória política e posição que ocupava no Partido Liberal e, posteriormente, no Partido Federalista, isso demonstra que

“As famílias de elite, como os Antunes Maciel, para construírem e preservarem sua legitimidade social e domínio político e/ou econômico tinham que se utilizar de estratégias que muitas vezes não são visíveis por meio dos trabalhos que privilegiem um enfoque mais amplo” (PAULA, 2019, p. 4).

O Coronel falece em 1874, seu inventário foi realizado em 1875. No testamento deixado observa-se a presença da alforria condicionada, por meio da qual concedia-se a liberdade com a condição do(a) alforriado(a) trabalhar ainda quatro ou cinco anos para seu (ex)senhor, como uma espécie de pagamento do seu custo.

Trecho do inventário do Cel. Anibal Antunes Referente aos escravos

“Deixo a parda Elena forra e seu marido Henrique sujeito a metade de seu valor no respectivo inventário, igualmente as filhas e filhos da mesma Elena, a fim de que completando os vinte e cinco anos de idade, querendo meus legítimos herdeiros lhe darem completa liberdade. Deixo em idênticas circunstâncias do pardo Henrique a irmã da primeira de nome Anacleto, e filhas ou filhas que possa ter. Deixo livres os seguintes escravos: o pardo Firmino – Antonio Porto Alegre – Serafim – Mathias – Preta Maria e filhos existentes da Fazenda de São Pedro, em razão de muita constância que tiveram em acompanhar-me mesmo no Estado Oriental. Deixo sujeito à metade do seu valor ao pardo Bernardino pelo bem que me tem servido em minha enfermidade, e peço a meus filhos, que caso continue ele a portar-se bem o libertem logo depois de meu falecimento, sujeito, porém, às condições que lhe quiserem impor. Declaro que sempre que faleça alguma das meninas acima mencionadas, ficarão esses legados em favor de suas mães e na falta destas, de suas irmãs mais velhas”²².

De acordo com as condições estabelecidas no testamento, o casal de escravizados Elena e Henrique foram libertados pela metade do seu valor, e os filhos apenas após completarem determinada idade, e com a condição de os herdeiros concordarem. Ou seja, é uma forma de alforria que mantém um vínculo de tutela entre os libertos e seus (ex)senhores, conforme já foi desenvolvido anteriormente.

O mesmo ocorre com o pardo Bernardino, que além de ser libertado, ficou sujeito às condições impostas pelos futuros herdeiros. Observa-se aqui a construção do mito do senhor benfazejo no processo de abolição à brasileira, em que, segundo Schwarcz (2007, p. 32): A libertação era sempre entendida como um “ato voluntário”, uma dádiva exclusivamente ofertada pelo senhor branco, que concedia manumissão a seus cativos. Schwarcz está abordando a forma como os processos de emancipação por meio de alforria foram construídos por narrativas públicas, em um período (década de 1880) em

²²Material didático usado para apresentar o Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa, no ano de 2015. O arquivo pertence ao acervo digital do MMPB.

que a abolição oficial era iminente. Diante da falta de ação do poder público, construía-se a narrativa de que a dívida da liberdade privada deveria ser paga com a obediência e a continuidade da submissão, por parte dos ex-escravizados, aos seus senhores, aceitando, inclusive, permanecer nos postos de trabalho na condição de libertos. A liberdade deveria ser encarada como um presente, exigindo, em troca, a fidelidade.

No testamento citado, os escravos da fazenda, que são libertados sem restrições, tiveram essa liberdade decorrente de uma relação pessoalizada com o senhor, o que indica que a linguagem da dívida perpassava as relações entre senhores e escravos mais próximos.

O filho do Cel. Annibal, Annibal Antunes Maciel Jr., que herdou o nome do pai e viria a ser o Barão de Três Serros, nasceu na cidade de Rio Grande, quando a Revolução Farroupilha já havia começado há 3 anos. Annibal Jr. (1838-1887), era bacharel em Ciências Físicas e Matemáticas – formou-se na Escola Central, no Rio de Janeiro²³. Annibal Jr. seguiu, inicialmente, a carreira militar, tal como o pai, participou ativamente da campanha do Paraguai, como aponta Paula (2019), na qual sofreu ferimentos graves dos quais nunca se curou. Essa carreira foi marcada por idas e vindas entre dispensas para tratar da saúde e retomadas temporárias de sua atuação em campanhas militares.

Annibal Jr. veio a se casar em 11 de agosto 1864 com Amélia Fortunata de Brito Hartley (1848-1919), descendente de ingleses e filha de um Comendador da praça do Rio de Janeiro. Amélia tinha 15 anos na época e o casamento transcorreu no Rio de Janeiro, onde os cônjuges residiam na ocasião. O jovem casal estabeleceu residência em Pelotas e passou a administrar parte dos bens da família, tornando-o pecuarista (SANTOS, 1957).

Pela divisão dos bens no inventário de sua mãe, Felisbina Antunes Maciel, Annibal Antunes Maciel Jr. herdou:

[...] quatro terrenos, uma quarta parte da fazenda Salsipuedes e o mesmo da fazenda Arroio Mallo, ambas no Uruguai, o patacho nacional Arroio Grande (tipo de embarcação), uma das carretas de Salsipuedes, animais deste local (dois bois mansos, 4250 rezes, cinquenta éguas e mil ovelhas) e sete escravos, que totalizaram 210:889\$115 (duzentos e dez contos, oitocentos e oitenta e nove mil, cento e quinze réis). Entre os terrenos, estava aquele onde Annibal Jr. estabeleceu sua residência, um terreno com casa de moradia situado na estrada da Costa (MONTONE, 2018, p.112).

Foi em decorrência da morte de sua mãe, que o casal mudou-se para Pelotas por volta de 1871, ocasião em que Annibal Antunes Maciel Júnior recebeu em herança a

²³ Instituída em 1858 no Rio de Janeiro, formava engenheiros civis e militares no Brasil, (PAULA, 2019, p. 79).

propriedade que se tornaria posteriormente a Chácara da Baronesa, e instalando-se no que ficou conhecido na época como Parque Anníbal. Foi neste local que a futura Baronesa Amélia teve 15 filhos(as)²⁴.

Em pesquisa para o seu Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural, a ex-diretora do Museu da Baronesa, Annelise Montone, acessou no arquivo do estado os inventários²⁵ da família Antunes Maciel. Nesses documentos consta que Annibal Antunes Maciel Júnior teria herdado de seus pais 31 escravos no total, sendo 7 de sua mãe: Pascoal, 50 anos, preto, carneador; Dário, 22 anos, preto, marinheiro; Cypriano, 24 anos, preto, marinheiro; Ismeria, 60 anos, parda, lavadeira; Antonia, 28 anos, parda, engomadeira; Vicentina, 3 anos, parda; Antonia Malvina, 14 anos, preta, costureira.

No inventário²⁶ do seu pai, o Coronel Annibal Antunes Maciel, coube à Annibal Antunes Maciel Junior 24 escravos na partilha do patrimônio de “semoventes”: João Martins, 42 anos; Moysés Mina, 47 anos; Manoel Pequeno, 22 anos; Manoel Pinto, 40 anos; Romualdo, 48 anos; Manuel Crioulo, 60 anos; Rafael Mulato, 40 anos; Joaquim Ferreiro, 40 anos; Fortunato Rangel, 46 anos; Gregório, 50 anos; Serafim Crioulo, 24 anos; Domingos Piratinin, 37 anos; Clemente, 16 anos; Roberto Maceió, 52 anos; Manoel Vaz, 37 anos; Pedro Santa Clara, 24 anos; Simas, 50 anos; Luiz Mulato, 20 anos; Thomaz, 30 anos; Prudêncio, 20 anos; Conrado 22 anos; Miguel, 40 anos; Martinho Mina, 60 anos; João XXXXX, 60 anos.

O que se pode observar, na caracterização dessa extensa escravaria, é uma diversidade de especializações profissionais, algumas diretamente ligadas ao trabalho nas charqueadas, como carneador e marinheiro, e as demais, domésticas, como lavadeira, engomadeira e costureira. Outro fator observado é a presença tanto de pretos como de pardos, os últimos indicando os possíveis intercursos sexuais entre os casarões e as senzalas.

Annibal Antunes Maciel Júnior começou gradativamente a libertar seus escravos e, em reconhecimento a este ato, Dom Pedro II concedeu a ele o título de Barão de Três Serros. Paula (2019) transcreve notícia do Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1884, n. 208, p.02.

²⁴Disponível em: <https://www.geni.com/people/Am%C3%A9lia-Hartley-de-Brito-Baronesa-dos-Tr%C3%AAs-Serros/600000008478235129>

²⁵APERS Inventário de Felisbina da Silva Antunes Autos nº 68, Maço nº 2, Estante nº 30. Pelotas, 1º Cartório Civil e Crime. 1871.

²⁶ APERS-INVENTÁRIOS: ARQUIVO PÚBLICO DO RIO GRANDE DO SUL. ANO: 1875. Autos nº 815, Maço nº 48, Estante nº 06. Pelotas, 1º Cartório de Orphãos e Provedoria Inventário: Annibal Antunes Maciel – inventariado – Francisco Annibal Antunes Maciel – inventariante Autos

A imprensa da Corte informava que:
Ministério do Império – Por despacho de 26 do corrente mês foram condecorados:
(...)
Fez-se mercê do título de Barão de Três Serros ao bacharel Annibal Antunes Maciel, em atenção aos relevantes serviços que tem prestado ao Estado e aos que prestou à humanidade concedendo liberdade a 58 escravos (PAULA, 2019. p. 81)

A elite política e rural sustentava politicamente o Império e mediava relações de conflitos, o que retardava a abolição por contrariar seus interesses. Uma das estratégias usadas por D. Pedro II, foi a distribuição de títulos de nobreza, para compensar em prestígio as perdas dos senhores com as campanhas abolicionistas. Carvalho (2008, p. 258) aponta que:

[...] os títulos de hierarquia nobiliárquica aumentou muito com D. Pedro II, os títulos de barão eram reservados para os grandes proprietários rurais, sobretudo para aqueles que se distinguiam por seu poder e riqueza mas não por sua projeção na vida política.

O Barão de Três Serros, Annibal Antunes Maciel, morreu em 1887, aos 49 anos, tendo deixado viúva a Baronesa Amélia aos 38 anos, Tendo sido inventariante de seu marido, o Barão de Três Serros (MONTONE, 2018), ficou como tutora de seus oito filhos: Amélia (dezoito), Izabel (dezesesseis), Felisbina (quinze), Annibal (quatorze), Zulmira (doze), Alzira (dez), Dulce (sete) e Edmundo, com um ano e dez meses.

A transcrição de um trecho do testamento²⁷ do Barão de Três Serros – Inventário *Post mortem* – revela a presença dos mesmos vínculos pessoalizados a mediar a relação entre os casarões e a escravaria. Annibal Antunes Maciel Júnior destina quantias de dinheiro a alguns de seus ex-escravizados:

[...] a parda livre Anastácia ex-ama de leite de meus filhos: Zulmira, Edmundo e Dulce, duzentos mil réis: a Bibiana, livre ex-ama de leite de minha filha Filisbina, com mil réis: a Antonina, livre, ex-ama de leite de meu filho Annibal- cem mil réis: a cada um de meus ex-escravos, por mim libertos (... Domingues) sem onus algum, em vinte e quatro de maio de mil oitocentos e oitenta e quatro, que me tiver sempre acompanhado e estiver a meu serviço na época de meu falecimento, independente do salário que mensalmente recebem = vinte mil réis: aos meus ex-escravos João cocheiro e Antônio (pardo) copeiro, se ainda estiverem a nosso serviço = cinquenta mil reis a cada um, independente do salário que recebem: ao meu cozinheiro Ricardo, se ainda estiver ao meu serviço independente do salário que mensalmente recebe= cinquenta mil réis: a crioula livre Jozefa dos Santos, ex-ama de leite de minha filha Alzira com mil réis:
A Joaquim Azevedo Dario? S ainda estiver em minha casa: quinhentos mil réis²⁸.

²⁷O testamento do Barão de Três Serros faz parte do acervo documental do Museu da Baronesa – com o nome “partilha de bens – Barão de Três Serros.

²⁸ Esse inventário encontra-se, digitalizado, no Acervo do MMPB.

A construção da imagem do Barão como um senhor benevolente, assim como a acomodação de ex-escravizados ao papel de serviçais da família, é ressaltada por alguns descendentes dos Antunes Maciel, trechos de entrevistas reafirmam essa perspectiva. Aníbal Maciel de Abreu e Silva, bisneto do Barão de Três Serros, assim como sua mãe Zilda Antunes Maciel, no caso, neta do Barão, confirmam em suas entrevistas a manutenção desses escravizados na família mesmo depois da alforria.

Aníbal: não, o prédio tinha. Mas, porque aí foi muito interessante, que meu avô liberou os escravos antes da lei Áurea, e daí aquele título de Barão, conferido pelo Imperador. Agora, aconteceu que, como não podia deixar de ser, os escravos saíram e não tinham para onde ir, ficavam assim... Ficaram lá, trabalhando para ele e aí recebendo como assalariados, os primeiros ordenados da vida deles... mas morando lá e viveram lá. E a minha mãe é quem conheceu os escravos.

Fábio: descendentes deles?

Aníbal: não, escravos mesmo. Porque era 1800...

Fábio: que não eram mais, mas que tinham sido escravos?

Aníbal: é, exatamente. Ela é de 1899. Ela pegou duas passagens de século. Atravessou o século de 1900 e começou agora o de 2000.

Fábio: isso vinha da sua avó, não é, que era muito generosa com os escravos?

Zilda: a minha avó era muito generosa, a minha avó era uma pessoa perfeita. Ela faleceu ainda tomando conta da casa, tomando conta de tudo. Uma pessoa muito inteligente.

Fábio: a senhora conheceu descendentes de escravos?

Zilda: eu conheci o Conrado. O Conrado era escravo, tinha a mulher do Conrado, tinham filhos também, todos escravos, não é. De maneira que eu conheci, tinha uma cozinheira também, muito antiga, agora me falta o nome, no momento, mas ela fazia tudo, depois ela determinava e ficava na cozinha, até morrer, morreu como cozinheira lá numa dedicação enorme.

Fábio: o seu avô ficou famoso por ter libertado os escravos...

Zilda: libertado os escravos.

Fábio: o que eles contavam sobre isso?

Zilda: contavam coisas interessantes, porque ele morreu e tinha muitos escravos. Ele era adorado por todos, não é. Faziam as festas e tudo mais, eles participavam cada um do lugar, bastando eles vinham e então todos lhe queriam bem. Quando chegava o natal ele dava algum presente para cada um e dinheiro, não é, ele dava bem uns cinco contos pra cada um, uma coisa assim, ele dava boas quantias. Ele dava as casas todas da vizinhança, fez um bairro, tudo quase foi feito por ele e ele dava, ele fez de presente pros escravos.

Fábio: tinha casas que ele deu pros escravos ali perto?

Zilda: é, (três?) casas pequenas.

Fábio: casas pequenas?

Zilda: casas pequenas, de quarto e sala²⁹.

A pesquisadora Annelise Montone cedeu para esta pesquisa a sistematização que fez para o seu doutorado dos livros de despesas de Amélia Aníbal Hartley Maciel, filha do Barão e Baronesa de Três Serros, também conhecida Dona Sinhá. Na especificação das despesas, arrola-se o pagamento para vários(as) funcionários(as), dos quais, supomos, vários poderiam ser ex-escravizados (as). O que chama a atenção, é que, na citação da

²⁹Entrevista com Aníbal Maciel de Abreu e Silva e Zilda Antunes Maciel, em 16 de junho de 2001, no Rio de Janeiro, realizada por Fábio Vergara Cerqueira. Disponível em arquivo digital no Acervo do MMPB.

especialidade funcional – cozinheira, lavadeira, jardineiro, chofer, copeiro, parteira, etc. – alguns dos funcionários(as) recebem denominações muito semelhantes às usadas durante a escravidão, como “ama”, “criada”, “criados”. Esses documentos datam do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

Novamente se observa a proximidade física entre os senhores e seus subalternos como uma estratégia de, ao mesmo tempo, controle por parte dos primeiros e conquista de direitos por parte dos segundos. A grande presença de serviçais ex-escravizados indica que a alforria não os liberou da tutela do casarão. Embora o Barão distribua recursos a todos os seus ex-cativos, ele faz questão de ressaltar a condição de ex-amas de leite de algumas das mulheres que passaram pela escravidão. Nas palavras de Gomes & Cunha (2007, p. 11).

Em muitos casos, liberdade não significou o avesso da escravidão. Em outros, a sujeição, a subordinação e a desumanização, que dava inteligibilidade à experiência do cativo, foram requalificadas num contexto posterior ao término na escravidão, no qual as relações de trabalho, de hierarquia e de poder abrigaram identidades sociais se não idênticas, similares aquelas que determinada historiografia qualificou como exclusivas ou características das relações senhor escravos.

A Baronesa Amélia ficou administrando os bens, a chácara e a criação dos filhos, como foi pedido pelo barão em testamento sem casar novamente. Montone reforça que:

A ausência do Barão de Três Serros se deu numa época marcada por turbulências políticas, capitaneadas pelo movimento para banir a escravidão e por sentimentos antimonarquistas. Os clubes abolicionistas se espalhavam e agitavam as províncias, enquanto senhores de escravos se dispunham a lutar por suas propriedades. (MONTONE, 2018, p. 135).

Consta que em 1900, dos oito herdeiros do Barão, cinco haviam falecidos, restando as três irmãs: Amélia Annibal Hartley Maciel, “Sinhá”; Izabel Hartley Maciel de Sá, “Talú” e Alzira Hartley Maciel Ribas (MONTONE, 2018). Amélia Annibal Hartley Maciel, conhecida como “Sinhá”, filha mais velha da baronesa, casou-se com seu primo Lourival Antunes Maciel, filho mais novo de Elizeu Antunes Maciel. É esse casamento que dá a continuidade à chácara como moradia (MONTONE, 1918). Sinhá permaneceu ali residindo com seu esposo, pois após alguns anos da morte do Barão de Três Serros, a Baronesa Amélia voltou a morar no Rio de Janeiro. O gerenciamento do patrimônio e da chácara passou para o genro e sobrinho Lourival, contudo, tanto ele quanto a filha “tinham obriga-

ção de prestar contas” e mantê-la “informada sobre as finanças da família” (PAULA, 2008, p. 110).

Dona Sinhá (Amélia Aníbal Hartley Maciel), ao longo dos anos trouxe melhorias para o prédio com a chegada do século XX. Sinhá Amelinha, como também era conhecida, teve 14 filhos (as), porém sobreviveram apenas 6: Rubens (1895); Zilda (1899); Lourival (1901); Mozart (1904); Delmar (1906) e Déa (1909).

Com o passar do tempo, toda a sua família foi transferindo definitivamente a residência para o Rio de Janeiro. Após o falecimento de Dona Sinhá, em 1966, sua filha Déa Antunes Maciel continuou usando o solar para veraneio, conforme em documento da empresa "Chácara da Baroneza Empreendimentos Imobiliários Ltda", disponível no acervo documental do Museu:

A Filha Déa manteve a tradição dos veraneos e os demais irmãos ficaram divididos entre manter a propriedade ou vendê-la e a solução encontrada foi a compra da parte dos que necessitavam vender por dois netos de D.Sinhá ficando donos da mansão os filhos Rubens e Mozart Antunes Maciel e os netos Leopoldo e Oswaldo Antunes Maciel Filhos do primogênito Rubens.

Com o passar do tempo, o local conheceu um período de declínio, e os herdeiros começaram a pensar no que fazer com as terras e as benfeitorias. Montone (2018, p. 173) ressalta que por intermédio de cartas trocadas pelos filhos de Dona Sinhá, entre 1967 e 1971, percebeu-se o dilema que sua morte provocou. Em cartas, os irmãos dedicam-se à procura de uma solução. Abaixo trago dois exemplos dessas negociações familiares em torno do patrimônio familiar. Em sua tese, Montone (2018, p. 173) sinaliza que os irmãos e sobrinhos buscavam uma maneira de dispor da área em seis partes iguais. Em 1967, Mozart Antunes Maciel, um dos filhos de dona Sinhá, salienta a importância da manutenção da memória familiar, conforme trecho da carta de sua autoria dirigida a Rubens Antunes Maciel.

Dada afeição que nos prende a essa casa, berço de nós todos, poderíamos entregá-la à Déa, que é a única livre de obrigações de filhos, e que tem tempo, gosto e recursos para preservá-la. Financeiramente estaríamos lhe dando mais despesas que vantagens; mas sentimentalmente todos lucraremos, além de servirmos à tradição do nosso nome³⁰.

Em 1971, Déa Antunes Maciel escreveu uma carta para Rubens, reforçando a ideia de a chácara e o casarão serem um bem a ser preservado para a posteridade. A cláusula

³⁰ Carta de Mozart Antunes Maciel para seu irmão Rubens, datada de 25 de abril 1967. Acervo do MMPB.

que pedi que enquanto eu vivesse a casa não fosse vendida é porque Filhinha³¹ contou-me que mamãe havia dito a D. Eulália a chácara nunca deveria ser vendida pois assim alguém da família que precise, nela encontrará um refúgio³².

O percurso feito até agora busca compreender a trajetória da família Antunes Maciel, que repercutiu fortemente nas narrativas que o museu escolheu representar. Paula (2008, p. 60) salienta que não somente a baronesa, mas sua filha Sinhá e as netas Zilda e Déa foram responsáveis por dar sequência à trajetória familiar e perpetuação do seu patrimônio, que passaria às mãos do município de Pelotas na condição de patrimônio público.

No ano de 1972, um grupo de pessoas envolvido com os processos de tombamento dos casarões do século XIX de Pelotas, incluiu, nesse encaminhamento junto ao IPHAN, a patrimonialização da Chácara da Baronesa, identificada como “Casa à Av. Domingos de Almeida (Castelo da Baronesa)”. É após a morte de Déa Antunes Maciel, em 1974, que alguns dos herdeiros, de várias gerações, criam a empresa “Chácara da Baroneza Empreendimentos Imobiliários Ltda.”, que procedeu ao loteamento e venda de 3 dos 10 hectares (MONTONE, 2018, p. 178). Os 7 hectares restantes passaram a ser negociados com o poder público, com o objetivo de manter a memória da família, efetivando-se a doação em 1978, sob determinadas cláusulas.

Por fim, em julho de 1978, a empresa citada, representando os interesses da família AM, acordou a transferência de parte da chácara à Prefeitura de Pelotas. As condições para efetivação do ato foram registradas em Escritura Pública. O município deveria cumprir o seguinte, em relação à área e prédio: uso exclusivo como Parque Público; restauração do edifício principal; desapropriação de imóveis existentes na Av. Domingos de Almeida; afetação do imóvel, tornando-o de uso público, com a denominação de “Parque da Baroneza de Três Serros”, e esclarecia que os usos das edificações não fossem incompatíveis com a finalidade do local; eventuais tapumes não poderiam impedir a visibilidade do parque pela parte externa; abrir uma rua, urbanizada, na lateral e nos fundos do parque, de maneira a contorná-lo; o projeto, a contratação das obras e a conclusão das mesmas, deveriam ser concluídos em quatro anos. O referido documento não mencionou a criação de um museu (MONTONE, 2018, p. 178 - 180).

E partindo dessa entrega à Prefeitura e a decisão de que o Solar se tornaria Museu, abordarei na sequência como foi esse processo de doação e transformação de um patrimônio familiar em patrimônio público e cultural, o que foi preservado, o que foi apagado e quais discursos se construíram nas primeiras fases da instituição.

³¹ Filhinha era empregada do Chácara da Baronesa; não sabemos se esse era mesmo seu nome ou era apelido. Observa-se aqui a transferência de memórias entre empregados e senhores.

³² Carta de Déa Antunes Maciel, datada de 6 de maio de 1971, para seu irmão Rubens Antunes Maciel. Fonte: Acervo do MMPB.

2.3 O Museu da Baronesa como representação da branquitude

Como já foi mencionado, o Museu da Baronesa é parte de uma antiga propriedade de tradicional família da elite aristocrática pelotense. A sua consolidação enquanto um bem cultural da cidade de Pelotas se dá por meio de um discurso baseado na preservação de materialidades e simbologias próprias de uma concepção de patrimônio elitizada, hegemônica no Brasil até a década de 1990, conhecida como a fase da “pedra e cal” (LIMA FILHO; ABREU, 2007, p. 30).

A doação da propriedade dos Antunes Maciel para a Prefeitura em 1978 obedeceu a critérios e cláusulas de manutenção da memória familiar e de uso para a comunidade pelotense, cláusulas que são sempre reafirmadas quando os representantes dessa memória a julgam ameaçada. Após quatro anos de reformas, o casarão, agora transformado em Museu por meio do Decreto Municipal nº 3069, abriu as portas para a comunidade em 25 de abril de 1982, com cerimônia pública que contou com a presença de autoridades e herdeiros dos barões (LEAL, 2007, p. 21).



Figura 4: Inauguração do Museu da Baronesa, com a presença dos descendentes dos Antunes Maciel e do prefeito Irajá Andara Rodrigues. Fonte: Acervo MMPB.

Essa é a parte conhecida e enaltecida em outros trabalhos. Montone (2018) se propõe em seu trabalho a percorrer as “memórias silenciadas”, questionando se a casa, construída no século XIX, o foi com mão-de-obra escravizada e qual o papel dos negros e negras escravizados(as) na sua manutenção e na vida que transcorreu no seu interior.

Essas questões ecoaram e ainda ecoam por muito tempo nas interpelações de muitos visitantes do Museu, quando indagam na portaria da instituição, nas páginas dos Cadernos de Sugestões ou durante as visitas orientadas: “onde ficava a senzala?”.

A reserva técnica, que por muitos anos foi dividida entre os guarda-roupas do acervo e uma sala insalubre na continuação do salão de festa, ao lado do escritório, que teria sido dependência de empregados nos anos 20, finalmente tinha ganho a Casa Azul³³ como lugar “definitivo” de guarda. Mas esse prédio foi solicitado, em 2015, para abrigar a Secretaria de Qualidade Ambiental (SQA). Junto com essa vinda da SQA, veio um projeto de requalificação do Parque Municipal da Baronesa, projeto esse com algumas etapas, e a primeira previa abertura de caminhos para caminhadas do público e adequação dos espaços para garantir segurança e utilização do parque.

Com a abertura dos caminhos, foram encontrados alguns artefatos como cacos de louças, vidros antigos, entre outros materiais, o que chamou atenção para coleta e guarda. A negociação para a construção de um espaço para a reserva técnica avançou e foi prometida a construção de um espaço em anexo na parte sul do Solar. O projeto foi feito, mas infelizmente até o momento não foi executado, pois, devido aos achados de artefatos por ocasião da abertura dos caminhos, foi contratada uma prospecção arqueológica para averiguar o espaço onde a reserva foi planejada. Essa prospecção visibilizou resquícios de estruturas que estavam aterradas, indicando que havia construção no local, comprovando suspeitas levantadas por fotografias que a equipe tinha tido acesso recente. Essas fotos foram acessadas porque um visitante trouxe ao museu um álbum e outros materiais sobre o casarão encontrados numa propriedade no distrito de Monte Bonito (Pelotas). Essas fotos revelariam estruturas do casarão que foram ocultadas, apagadas. Montone constatou, a partir da análise desses materiais, que na ocasião da restauração do antigo casarão, algumas estruturas foram suprimidas, ocasionando um processo de silenciamento sobre os atores a elas relacionados:

³³A Casa Azul refere-se a um bangalô em estilo americano construído em 1935, que foi residência de um dos netos dos Barões de Três Serros e que faz parte do complexo do parque. Em 2013 estava sendo desocupado pela Secretaria Municipal de Turismo e Desporto e retornando para a tutela da Secretaria de Cultura, à qual o museu é subordinado, fato que possibilitou sua utilização pela instituição como espaço de guarda para o acervo não exposto. Fato este que se dá de forma gradativa nos três anos seguintes. Conforme documento digital denominado “Justificativa para construção da reserva técnica no Parque da Baronesa-2019”.

[...] a retirada das antigas cocheiras, garagem e possíveis aposentos de trabalhadores dos tempos dos barões, foi uma decisão do projeto de restauração, uma vez que não houve menção aos mesmos no memorial descritivo, nem faziam parte dos desenhos de 1979. As “vozes” destes restos não foram ouvidas. Entendeu-se que esse “apagamento” ocasionou a perda mais expressiva na fruição dos significados que o prédio poderia carregar. (MONTONE, 2018, p. 197).



Figura 5: Casaão nos anos 1970, em que é visível a estrutura da garagem e as dependências de “empregados ou escravos”. Fonte: Acervo MMPB.



Figura 6: Casaão atual do Museu da Baronesa, Mostra a fachada, sem as estruturas que foram suprimidas no processo de restauração. Fonte: Marcelo Madail.

Devido à importância dessa discussão sobre o lugar do esquecimento ou da subtração na composição de narrativas, por meio da seleção de materialidades na construção dos espaços museais, utilizarei as fotos para demonstrar as escolhas feitas durante o restauro do casarão para tornar-se museu. A narrativa arquitetônica projetada

no processo de restauração do casarão, a partir da escolha em derrubar o galpão e as casas dos funcionários, transformou o prédio em uma construção linear, sem janelas, para que pudesse dar ideia de que só havia essas estruturas. Essas ações constroem para a sociedades narrativas excludentes, mantendo invisíveis, do seu processo de formação, certos grupos sociais.

Associando essas considerações às reflexões de Cunha (2008), se evidencia a relação entre branquitude e processos de silenciamento dos segmentos que fogem à norma branca:

[...] ações preservacionistas e práticas museológicas implicam na produção de imagens e referências de identidade e memórias. No entanto, se as operações e jogos feitos no tratamento patrimonial produzem formas e modos de rememoração, também produzem efeitos e exercícios de esquecimentos [...] (CUNHA, 2008, p. 151)

Nos 39 anos de existência do Museu, houve disputas em torno do ocultamento dos aspectos que foram apagados e pela visibilidade de outras narrativas, as quais foram reivindicadas especialmente por coletivos negros.



*Figura 7: Parque da Baronesa e vista da casa com parte da garagem e demais dependências.
Fonte: Acervo MMPB.*

Mesmo que nas narrativas expográficas oficiais do Museu da Baronesa, o objetivo fosse privilegiar a história dos senhores e excluir as dos outros segmentos sociais e étnico-raciais, parte dessas histórias excluídas são encontradas nas memórias de Zilda – neta da Baronesa de Três Serros – as quais referendam o exibido nas fotos antigas do casarão, que foram encontradas posteriormente na chácara no distrito rural de Monte Bonito. Abaixo, trecho da entrevista realizada com Zilda e seu filho Aníbal Maciel de Abreu e Silva:

Zilda: o outro lado era o dos quartos e tudo mais, não é. Do outro lado, além da garagem, além da garagem tem a casa dos caseiros, com tudo, tinha dois quatinhos. [...]

Zilda: a chácara ficava isolada, o quarto de empregada, aquela coisa toda, eram duas casinhas.

Fábio: onde ficavam essas casinhas?

Zilda: justamente a varanda, a varanda tem ainda, não é? Depois da varanda tinha a garagem, pelo lado de fora, junto à garagem, toda aquela parte era dos empregados.

Fábio: passando onde era essa sala de jantar grande?

Zilda: é, passando a sala de jantar grande.

Aníbal: mas atrás.

Fábio: separado da casa?

Zilda: separado. Tinha tudo pros empregados, tinha a casinha deles, um quarto, dois...

Fábio: era perto da casa, não era longe?

Zilda: não, era a continuação da calçada³⁴.

Nas fotos, o local reservado aos trabalhadores do casarão é evidenciado pela presença de uma garagem e após, no alinhamento, duas estruturas de porta e janela que seriam dos “empregados”, como a entrevistada chamava. Essas estruturas não foram mantidas após o restauro do casarão, nessa transição de casa para museu. Pode-se afirmar que até 2001 as diferenças étnico-raciais foram suprimidas do espaço do MMPB, porque abordá-las significava dar visibilidade a processos históricos contraditórios que perturbam o mito de origem da sociedade aristocrática pelotense como culta e benevolente. As alterações na arquitetura original do casarão, suprimindo os aposentos dos empregados naquilo que se transformaria em um Museu, é uma evidência gritante desse processo de supressão.

³⁴ Entrevista com Aníbal Maciel de Abreu e Silva e Zilda Maciel Abreu e Silva, em 16 de junho de 2001, no Rio de Janeiro, realizadas por Fábio Vergara Cerqueira. Atualmente compõe o acervo documental do Museu da Baronesa.

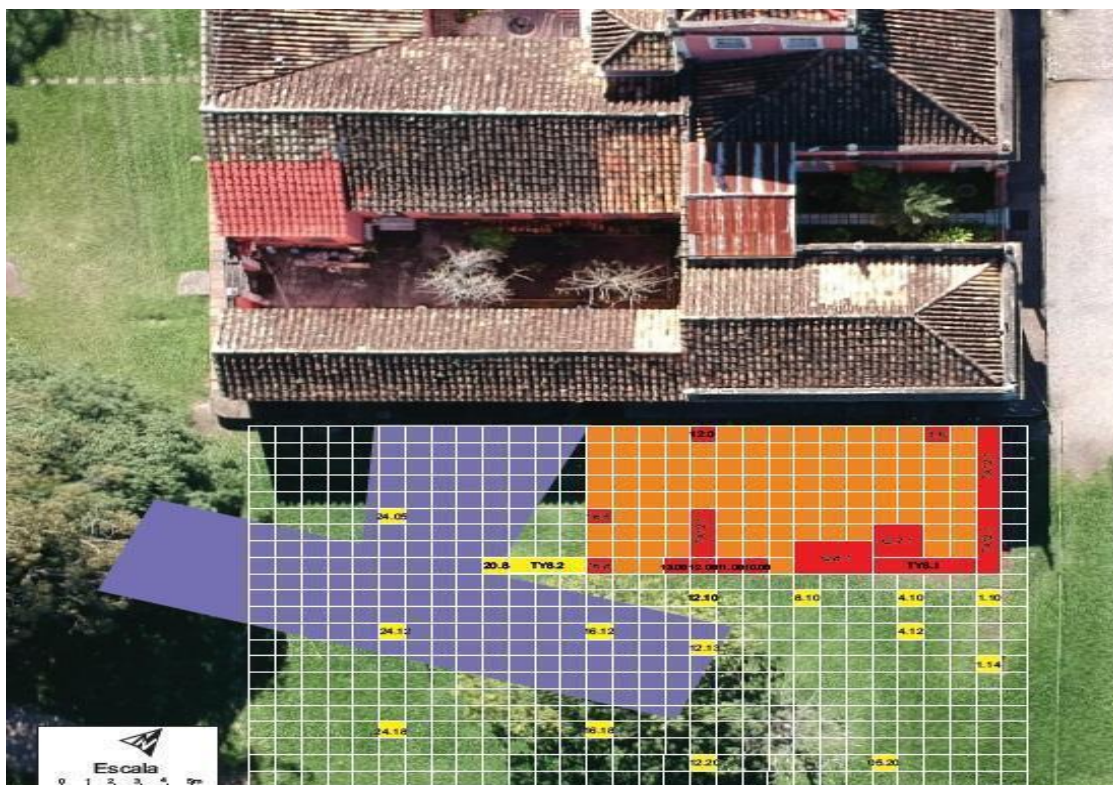


Figura 8: Visão do Solar com espaço quadriculado evidenciando as dependências dos empregados.
 Fonte: Híbrida - Relatório final de campo _ Baronesa.

Magali Aranha é bisneta da Baronesa, também revela em suas memórias o que a narrativa arquitetônica oficial do Museu tentou suprimir:

Magali: Por que em testamento, porque a mãe da Filhinha... Eu já conheci a terceira geração. Bom, eu conheci a outra, que eu conheci ela entrevada na cama ainda, a Dona Eulália, conheci Dona Eulália entrevada na cama, que foi a costureira aí da Chácara, quando tinha costureira. Aí ela ficou com aquela casa pra ela, aí conheci a filha dela, a Filhinha e depois a Bebeti que vinha e brincava conosco aqui e tal. E tinha o jardineiro que era o que ia com o neto dele, o Alencar, o jardineiro seu João. Mas ele era muito velhinho já, então ele não fazia mais quase trabalho de jardinagem, ele pegava o cavalo pra gente, coitado, como pegava, hoje eu tenho pena. Por que sabe quando eu cresci...

Carla: Muito velho?

Magali: É, pelo menos aparência né. E moravam, não faziam mais as coisas e ficavam morando. Não faziam mais as coisas e ficavam morando.

Carla: Fizeram vínculo, com o lugar e a família³⁵.

Em sua narrativa, Magali revela sobre os empregados, alguns possivelmente escravizados, permanecerem na propriedade, processo que pode indicar a presença de uma noção de direito consuetudinário sobre o local. Montone (2018, p. 133), ressalta que, dos trabalhadores escravizados emancipados, ou segundo as palavras do Barão em seu

³⁵ Entrevista com Magali Antunes Maciel, em 07 de dezembro de 2001, em Pelotas, no Museu da Baronesa, realizada por Carla Gastaud. Acervo documental do MMPB.

testamento, “libertos”, alguns continuaram a prestar serviço na chácara, como empregados da baronesa, viúva, e seus descendentes.

A inauguração do Museu, em 1982, mesmo que este se destinasse à celebração da memória de um segmento bem específico da sociedade pelotense, foi exaltada pela imprensa como uma conquista da cidade como um todo. O Jornal Correio do Povo, traz em manchete que “Pelotas recupera parte essencial de sua história” (C.P. de 27 de abril de 1982).

O Museu, naquele momento, tinha em seu interior poucos objetos, contendo peças do colecionador Adail Bento Costa³⁶ e outras deixadas pela família Antunes Maciel. Em sua dissertação, Noris Leal (2007) apresenta três fases na história do Museu:

1) de 1982 a 1988, período da inauguração, até a chegada de Antoninha Berchon, começou a sua participação na organização do Museu, influenciando os rumos da filosofia da instituição; 2) De 1988 a 2000, período que o Museu assumiu a identidade de museus de usos e costumes baseado no projeto de Antoninha Berchon; 3) 2000 a 2004 quando a direção abriu um enfrentamento com a AMBAR, manifestou uma intenção de mudança da exposição e da filosofia do museu. (LEAL, 2007, p. 17).

Na primeira fase de funcionamento do Museu, a missão institucional ainda não estava definida, havia poucas peças em exposição, e dispostas de forma a preencher espaço sem a preocupação com uma expografia organizada ou critérios estéticos. D. Antônia Sampaio Berchon³⁷ em entrevista concedida a Noris Leal, comenta sobre essa fase.

[...] E eu cheguei aqui e fui lá no museu: não tinha nada. Eu perguntei para a minha cozinheira antiga, “Você já foi lá no Museu da Baronesa?”, e ela disse “Não, não tem nada pra ver! Só tem uns móveis lá”. Era uns móveis pesados que eram do Adail Bento Costa [...]³⁸

³⁶ Nasceu em 1908, formou-se em Pintura no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre e viajou pela Europa para aperfeiçoar seus estudos. Entre imagens, objetos litúrgicos, quadros e diversos objetos de arte, Adail restaurou 2043 peças. Deixou para o município de Pelotas sua coleção de antiguidades; parte dessa coleção se encontra hoje exposta no Museu da Baronesa, cuja restauração ele mesmo projetou e executou, há mais de trinta anos. Disponível em : <https://wp.ufpel.edu.br/crbensmoveis/2019/09/09/restauracao-de-obras-do-acervo-religioso-de-adail-bento-costa-do-museu-da-baronesa-esta-em-fase-final-na-ufpel/>, acesso 08/08/2020.

³⁷ Nasceu em 28 de fevereiro de 1918, na Estância Santo Antônio, hoje município do Capão do Leão, incentivadora do patrimônio cultural de Pelotas. Contribuiu para o tombamento de prédios no entorno da Praça Coronel Pedro Osório e do Teatro Sete de Abril, além da consolidação do Museu da Baronesa. Presidente de Honra da associação de amigos do Museu da Baronesa.

³⁸ Entrevista de Antoninha Berchon, de 22 de julho de 2004, concedida à pesquisadora Noris Mara Martins Pacheco Leal. Cedita pela pesquisadora.

Sobre esta fase, Leal (2007, p. 24) ressalta que “[...] o Museu não possui a definição de qual é a sua missão: as peças estão compondo uma exposição eclética. Com predomínio da história da família Antunes Maciel, representada na casa, na sua beleza e na sua representação”. Com poucos itens em suas salas, eram privilegiadas atividades na parte externa, como por exemplo, concursos de cachorros.

Na segunda fase, persistiu a política de enaltecer o patrimônio edificado e coleções de objetos considerados excepcionais, além de se buscar representar “os saraus” da aristocracia pelotense do século XIX. Nessa segunda fase, foi constituída a Associação dos Amigos do Museu da Baronesa (AMBAR), cujos integrantes fazem parte da elite pelotense. A AMBAR tem por finalidade apoiar e colaborar com o museu e foi formada para angariar recursos financeiros para sustentar a manutenção do prédio e suas atividades, assim como buscar a doação de peças para compor o acervo institucional.

Na segunda fase houve a definição da missão do Museu da Baronesa como um museu de hábitos e costumes da elite pelotense. E, também, a chegada da coleção Lourdes Noronha³⁹, com parte dessa exposição permanecendo no museu, compondo a Sala do Sarau (Figura 7), o que corroborou com a perpetuação dessa atmosfera de um lugar da elite, ressaltando-se uma estética europeizada. Dentre os privilégios simbólicos que Schucman (2014) atribui à branquitude, está justamente a naturalização de padrões estéticos a partir de uma perspectiva monocultural. Baseada em Peggy McIntosh, Schucman explica que se trata da ...

[...] constituição de uma determinada perspectiva sobre o mundo que se baseia centralmente nos padrões culturais dos grupos dominantes, mantendo uma visão única sobre as formas de viver e ser no mundo, que não permite que os sujeitos consigam perceber sua singularidade e o seu próprio fechamento. (SCHUCMAN, 2014, p. 65).

³⁹ Lourdes Noronha era escritora e colecionadora de trajes de época, a coleção está sob guarda o museu como empréstimo há pelo menos 26 anos. Os trajes vieram para compor a expografia e ambientar o “sarau” e o os modos de vestir da elite do século XIX.



Figura 9: Sala da vitrine do Sarau. Fonte: Acervo digital do MMPB

Na terceira fase, com a eleição de uma gestão municipal autoproclamada de “esquerda”, houve mudanças na direção do Museu, que abriu enfrentamento com a AMBAR, manifestando a intenção de mudar a filosofia da instituição. É nessa época que o manequim que estava na cozinha, no papel de uma “criada”, foi pintado de marrom para representar a presença negra dentro do casarão, ação posteriormente revista de forma crítica, conforme será aprofundado no Capítulo 4. Caiuá Al-Alam, atualmente historiador da UNIPAMPA, e que na época participava da equipe do Museu, expõe uma síntese das mudanças ocorridas nesta nova fase.

Como será visto em outro capítulo, após a finalização dessa gestão, a temática negra retornou ao Museu apenas em 2014, em razão do Dia do Patrimônio ter tratado naquele ano a temática “Herança Cultural Africana”. A temática negra só seria mencionada, no período de 2005 até 2014, nos Cadernos de Sugestões, em que alguns visitantes manifestavam sua inquietude com o silenciamento que se impunha. Para exemplificar, trago alguns trechos das impressões de alguns visitantes deixadas no Caderno de Sugestões, que não esgotam todas as manifestações sobre o tema. Trouxe as que considere mais interessantes:

?/07/**2010**- “Divulgar mais a cultura e a herança dos africanos pois o filho do Barão foi concedido graças a libertação só negros o que receberam os negros?! Liberdade muitos responderão, mas isso era uma dádiva. Divina?”

29/10/**2011**- “A visita foi ótima, é lindo saber que parte da história ainda sobreviver pena que não exista mais detalhes sobre o povo africano que aqui permaneceram por muito tempo e construíram a cidade de Pelotas com suas próprias mãos.”
Ândrea P. Freitas-Pelotas.

05/01/**2012**- “Gostaria de ver objetos usados pelos negros. Onde está a história real do Brasil??!? Negros não têm memória?” Nara Pereira-Alegrete

03/**2013**- “Colocar coisas da escravidão e do trabalho para a manutenção deste estilo de vida. Colocar também a história das pessoas que mantinham todo esse luxo, como os escravos principalmente porque com certeza a “madame” nunca tomou nem banho sozinha.” S/I⁴⁰

⁴⁰Sem Local

27/10/2013- “Há sempre a iniciativa de mostrar a história da elite brasileira mas falha quando deveria mostrar que construiu e sustentou esses fartos luxos. A valorização da história e identidade faz com que o povo torne-se sábio e independente, portanto contém as verdadeiras coisas. Pois uma população que possui 50% de negros não ter 50% desse museu dedicados aos mesmos é suprimir a história de identidade do nosso povo.” Ana Carolina

03/2014- “Gostei de poder conhecer moveis e peças antigas da época mas fico triste em saber que aqui teve injustiças com meus irmãos de cor”. Mateus Nogueira e Paula Nogueira

09/04/2015- “A referência feita a população negra como sempre sendo submissa e dependente dos seus senhores brancos, enquanto escravizada, não podia faltar num museu que retrata a história da elite branca. Não consigo ver uma gota de beleza onde há um passado sangrento de meus antepassados, que foram sequestrados de sua terra! O papel do museu deve ser crítico e social, o que parece faltar aqui.” Camila- Museologia - UFRGS.

O Museu da Baronesa é ainda hoje um museu representativo da elite, mesmo a palavra sendo retirada da missão da instituição. Embora algumas pessoas manifestem um posicionamento crítico, outras tantas não fazem maiores questionamentos sobre o que ali encontra-se representado. Laborne (2017), nos mostrar que:

A branquitude opera em um contexto específico. No entanto, em sua invisibilidade, esteve e está em toda parte se constituindo enquanto um obstáculo para a população negra em seus esforços a atingir uma real igualdade de oportunidades, assim como também pode se constituir enquanto um dificultador para as possibilidades de construção de uma identidade branca que busque romper com as práticas racistas. Nesse sentido, a incapacidade de reconhecer a branquitude permite que os indivíduos brancos ignorem o modo como a raça molda sua vida e como se acumulam os privilégios raciais (LABORNE, 2017, p. 96).

A persistência de uma perspectiva de branquitude no Museu é perceptível nas Guias de Monitoria, que são as narrativas prontas para cada um dos espaços, a serem repetidas pelo mediador aos visitantes, durante as visitas orientadas. Algumas informações e narrativas mudam no transcorrer do tempo, em razão do avanço de pesquisas históricas, outros elementos permanecem, como por exemplo, a origem da Chácara, a alforria antecipada dos escravizados em razão do caráter benfazejo do Barão, a trajetória da família em uma linha do tempo, etc. Abaixo um trecho da Guia de Monitoria do ano de 2007, em que fica explícita a ênfase nos padrões europeus ao se falar da Sala do Sarau⁴¹, que foi desmontada em 2018, em razão do estado precário das peças de roupas que datam do século XIX.

⁴¹ Saraus eram as festas da elite pelotense no séc. XIX; elite essa composta principalmente por charqueadores e pecuaristas (já que no século XIX, a indústria saladeril encontrava-se como propulsora da economia local). Então, aqui nessas vitrines, podemos ver manequins usando roupas de festas originais do século XIX, percebemos que as roupas masculinas têm influência francesa.

Até o ano de 2016, as Guias de Monitoria mencionavam a presença escrava no casarão apenas por meio da narrativa da libertação dos escravizados do Barão, por este, quatro anos antes da abolição. A partir desse ano, passou-se a mencionar o contexto charqueador pelotense, que dava sentido à existência do casarão e da família Antunes Maciel, como pode ser observado abaixo:

No final do século XIX (1860-1900) e início do XX (até a década de 30) Pelotas concentrava muita riqueza decorrente da indústria saladeiril, onde estava inserida. As famílias de charqueadores acumulavam enormes fortunas, pois o charque dava muito lucro, sendo exportado para todo o país como principal alimento dos escravos e pessoas menos abastadas. Foi nesse período, utilizando-se do trabalho do negro escravizado na indústria do charque, que Pelotas tornou-se um centro cosmopolita onde circulavam diferentes pessoas, permitindo assim diferentes relações sociais.

A partir de 2016, passou a fazer parte da expografia o testamento do Barão em que consta o nome das amas de leite, além de se nominar, em algumas salas expográficas, outros trabalhadores que assistiam a família Antunes Maciel, como a engomadeira, a cozinheira, etc. As próprias intervenções dos monitores, durante as visitas guiadas, passaram a fazer menção direta ao envolvimento dos escravizados no cotidiano da família para além da cozinha, onde já havia a manequim representando a criada. Aos poucos, outros aspectos da presença negra na cidade passaram a ser incluídos nos discursos, como os clubes sociais negros, em ocasiões em que se falava da trajetória de netas dos barões como rainhas dos clubes de elite.

Como será visto no próximo capítulo, na gestão 2000-2004 houve a criação de dois espaços contemplar a representação negra no Museu: a Sala de Música, que acolheu o sopapo e outros instrumentos percussivos, e que foi desmontada em 2005, na mudança da gestão. E a Sala de Memórias Negras, que persistiu até 2019, mas sem se fazer referência a esse nome: ela era chamada apenas de “passadiço”⁴² pela monitoria, ou de “cozinha suja”, por ser lá o local onde, no século XIX, eram limpados os gêneros, especialmente animais, antes de irem para a cozinha propriamente dita. Quando assumi a direção, em 2019, e me deparei com essa sala escura, onde havia apenas alguns quadros que retratavam a escravidão em Pelotas e no Brasil, além de alguns dados, onde as pessoas apenas passavam e não se detinham, considerei que não era um local digno para a representação do negro, por isso, solicitei seu desmonte. No meu entendimento, ali o negro

⁴² Esse termo arquitetônico, que constava na planta original do casarão, refere um corredor de passagem.

estava segregado e afirmando seu papel de escravizado subalterno, o que se articula com o que Ana Laborne expõe ao falar de branquitude:

[...] enquanto esse lugar de poder que articula nas instituições (universidades, empresas, organizações governamentais etc.), que são por excelência, conservadoras, reprodutoras e resistentes, e cria um contexto propício à manutenção do quadro das desigualdades. (LABORNE, 2017, p. 92)

No ano de 2014, conforme já mencionado, a temática sobre o negro retorna com mais força ao Museu no Dia do Patrimônio, com exposição sobre sincretismo religioso, em que as imagens sacras eram acompanhadas por referências às entidades correspondentes no panteão afro-brasileiro. Essa atividade deu margem para, internamente, se debater sobre o silenciamento sobre o tema dentro do Museu. Como resultado, no ano de 2015, cria-se o Pré-projeto Inserção do Negro na Comunicação do Museu da Baronesa. Esse projeto foi sendo renovado a cada ano, recebendo diferentes denominações e alterando-se a ementa, e hoje se denomina Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa, questão que será aprofundada nos próximos capítulos.

Capítulo 3 – Contranarrativas: os distintos projetos de musealização

Neste capítulo será trabalhado um novo projeto de museu que começou a ser elaborado no período que Leal (2007) chamou de terceira fase na história do Museu da Baronesa, a qual abarca o período de 2001-2004. Nessa fase, buscou-se contemplar a construção de representações, no espaço do Museu, sobre a presença negra na cidade, assim como envolver mais a comunidade local nas ações museais. Procuro, então, mapear algumas dessas ações, quais objetos, materialidades, atores e narrativas são mobilizadas e as contradições, impasses e polêmicas geradas por esse processo.

3.1 Novos atores, novos desafios: havia um Museu para reinventar

O início de uma nova gestão do Museu da Baronesa em 2001, que finalizou em 2004, trouxe algumas transformações para a instituição, com a inserção de novos temas nas narrativas expográficas, que contradiziam as narrativas hegemônicas sobre a formação da cidade. Além da alteração da filosofia da instituição, houve um forte investimento na qualificação técnica da equipe, por meio de parcerias e convênios com instituições educacionais, como a UFPEL, o que viabilizou a contratação de estagiários. Carla Gastaud, ao ser convidada para assumir uma coordenação na Secretaria Municipal de Cultura, que tinha acabado de ser constituída, é surpreendida pelo fato do museu da Baronesa estar sob sua responsabilidade e sem uma diretoria constituída, a qual ela passou a assumir:

Eu descobri, não foi no primeiro momento, que o Museu da Baronesa estava ao meu cargo e que não tinha uma pessoa na gestão do museu. E descobri que acabava sendo eu também. Tinha todas as demandas da memória cultural, que eram múltiplas, e as do Museu da Baronesa. Acabei me deslocando da Secretaria de Cultura para fazer o trabalho cotidiano no Museu da Baronesa. Tinha uma carência sistêmica de pessoal para todas as áreas, para a Secretaria da Cultura, para o museu⁴³.

⁴³Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

Ao se envolver com o museu, defrontou-se com a ausência de uma equipe técnica com um mínimo de especialização. O único funcionário mais qualificado – João Vasques – era graduado em História e “tinha a titulação de Museólogo pela lei, não pela formação”⁴⁴.

Buscou-se recompor o Museu como um espaço de produção do conhecimento para a sociedade pelotense como um todo, havendo a preocupação de potencializar a comunicação com o público. Muitas atividades novas foram introduzidas, direcionadas para diferentes segmentos sociais. Segundo aponta o hoje historiador Al-Alam (2008), que na época, também integrou a nova equipe como bolsista do curso de História da UFPEL:

Este espaço de memória realizou exposições temporárias, efetuou a inserção da história do negro na exposição permanente (para muitos essa ação foi tida como absurdo), construiu uma reserva técnica, um centro de documentação. Também praticou os sábados de passe livre para receber aqueles que não podiam pagar o ingresso, efetuou festas no parque durante alguns domingos, e, principalmente, provocou a comunidade pelotense com projetos de educação patrimonial. Foram três projetos: um projeto com a terceira idade, um projeto com as escolas noturnas, e outro com as terceiras séries do ensino fundamental das escolas da rede municipal. Infelizmente, com a troca de direção do Museu da Baronesa, no início de 2005, aquele espaço de memória voltou a ter uma compreensão e prática tradicional da museologia (AL-ALAM, 2008, p. 25).

Segundo o que revelou Caiuá em entrevista realizada para essa dissertação, a gestão municipal desse período possibilitou uma abertura muito grande para convênios com a universidade em muitas áreas do conhecimento e para atuar em várias secretarias da Prefeitura. No que se refere ao Museu da Baronesa, isso resultou em dois desdobramentos: o primeiro diz respeito à inserção do Museu em uma rede mais ampla de discussões sobre o papel da Museologia perante a sociedade; o segundo, diz respeito ao perfil dos estudantes que passaram a fazer parte do Museu da Baronesa na qualidade de bolsistas e estagiários, sendo, em sua maioria, vinculados ao movimento estudantil e portadores de um ethos contestatório, oriundos especialmente da área das Ciências Humanas e ansiosos pela revisão de paradigmas e formas de construção do conhecimento.

⁴⁴ A Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984, que dispõe sobre a regulamentação da profissão de museólogo determina no seu Art 1º que “O desempenho das atividades de museólogo, em qualquer de suas modalidades, constitui objeto da profissão do Museólogo, regulamentada por esta Lei”, passando o exercício da profissão a ser reservado a graduados em cursos de Museologia reconhecidos pelo MEC, ou diplomados na área nos níveis de mestrado ou doutorado. Abrindo-se, porém, de acordo com item IV do Art 2º, exceção aos “diplomados em outros cursos de nível superior que, na data desta Lei, contém pelos menos 5 (cinco) anos de exercício de atividades técnicas de Museologia, devidamente comprovados.”

Nesse período, portanto, mais de 20 estudantes teriam passado pelo Museu da Baronesa com vínculos de trabalho de estagiário ou bolsista, fora os que frequentaram o local para tomar parte nos eventos de formação e discussão, apontando que o Museu passou a assumir um importante papel na construção e difusão da memória da cidade. Mas como os funcionários de carreira que estavam no museu se limitavam, em sua maioria, aos setores de segurança e serviços gerais, com exceção de um único profissional do campo da Museologia, esses estudantes não se limitavam a atividades da sua área técnica de formação:

Quando nós chegamos, nós fazíamos tudo, tínhamos o famoso caderninho, a contagem, cobrança, agendamento, limpeza, higienização. Limpeza mesmo, higienização de acervo, atendimentos de escolas, de excursões, tudo a gente fazia⁴⁵.

Essa falta de uma equipe técnica de apoio se estendia para as condições de trabalho. Os impulsos transformadores da equipe eram limitados também pela falta de dotação orçamentária para o Museu e a própria Secretaria de Cultura do município, conforme assinala Carla Gastaud:

Trouxemos o sopapo, criamos a sala de música, foram muitos desafios e a situação na prefeitura foi se deteriorando de ano a ano, a cada ano foi pior. A gente achava que o ano seguinte ia ser melhor. O primeiro ano não tinha orçamento da Secretaria de Cultura⁴⁶, do museu, nada. O segundo ano também não tinha orçamento, aí era para ter, mas não tinha, aí em 2003 e 2004 ficamos à míngua. Não tinha nada, foi uma tristeza, foi muito difícil⁴⁷.

A forma como Caiuá reconstitui a experiência desse grupo no Museu passa a ideia de uma entrega aos novos projetos que transcendia o vínculo puramente profissional, em nome de uma nova perspectiva para a instituição. Mas, ao mesmo tempo, percebe-se forte tendência contestatória ao que haviam encontrado, em que mesmo um governo autoproclamado de esquerda era confrontado quando se julgava necessário.

Nós também tínhamos problemas com a prefeitura, com a própria linha na época da prefeitura. Por quê? Porque, às vezes, nós éramos mais radicais do que se queria. Não tenhas dúvidas. Jovens com nó na garganta, querendo fazer revolução, inclusive fazendo equívocos. E uma coisa que eu acho legal é que

⁴⁵ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁴⁶ Em outra passagem da entrevista, Carla Gastaud retoma a dificuldade de conciliar projetos inovadores e visto como urgentes com condições de trabalho extremamente precárias. “O museu tinha muitos problemas, muitas goteiras, o assoalho com buracos, o parque sempre cheio de grama, era um que cortava, mas não era, era outra secretaria e aquilo era um inferno de pedir para cortar a grama, sabe o que é isso, Fabiane”

⁴⁷ Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

fizemos enfrentamentos que nunca vamos esquecer. Alguns momentos, nós tivemos dois atrasos de bolsa, chegamos a ficar um mês e meio sem bolsa e duas vezes nós fizemos atos de greve. Eu dou risada, se for perguntar isso para o pessoal que eram nossos chefes na época, eles vão dar risada, mas, por exemplo, uma das greves foi sensacional, era FENADOCE, final de semana, chegaram as excursões e fechamos o Museu. E eu tava lá dentro com o pessoal: ‘só vamos abrir se nos pagarem [risos]’. Na segunda-feira nos pagaram os atrasados, dois [salários] acumulados⁴⁸.

O depoimento de Paulo Sergio Medeiros Barbosa também ressalta essa ideia de que, mais que um vínculo de trabalho, os integrantes da equipe alimentavam intensos laços, amarrados por concepções políticas similares:

Paulo: [...] quando vi esse pessoal trabalhando lá, alguns, eu digo: “bah, como será que eu faço para trabalhar, nesse lugar”. Pô, foi a forma de me aproximar do pessoal, o pessoal: “fala com a professor lá, a Carla, aí faz o estágio, tal” “e quando começa?” “não, vai lá conversar com ela” Daí eu já fui e no dia comecei a interagir já e o que o pessoal tinha bolado? Tinha bolado o tal do estágio voluntário, que era pra ver se realmente você estava interessado na parada, mas quando terminou o meu estágio eu já era efetivo, já recebia, já eram 175 reais e mais vale-transporte, porque a gente ia de a pé e vendia os vales-transporte para ter dinheiro para tomar uma Itaipava no Bar do Gargamel. Então a gente tava na faculdade conversando, tava no estágio conversando, tava no boteco conversando, tava no caminho... Então gerou uma grande afinidade na gente e uma vontade de querer fazer uma diferença mesmo⁴⁹.

A grande motivação, por parte dos estudantes, de transformar o Museu da Baronesa em um espaço de memórias múltiplas, tinha como obstáculo, segundo Caiuá, a falta de profissionalização no campo da Museologia⁵⁰, conforme foi exposto acima por Carla Gastaud. A realização de atividades inovadoras pela equipe do Museu conectou esse espaço de memória com uma rede nacional de discussão sobre patrimônios e museus, de forma a tentar suprir as deficiências técnicas.

Na verdade, eu não tinha formação nessa área e não tinha muito para quem perguntar aqui. Mas o Sistema Estadual de Museus tinha o Nascimento⁵¹, naquela

⁴⁸ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁴⁹ Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁵⁰ O curso Bacharelado em Museologia na UFPEL só foi instituído no ano de 2008, sendo que alguns profissionais que atuaram no Museu da Baronesa durante essa gestão, passaram a ser professores do mesmo, permanentes ou substitutos, sendo o caso de Carla Gastaud, professora efetiva do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro da UFPEL, e o próprio Caiuá Cardoso Al-Alam, que foi professor substituto da primeira turma.

⁵¹ José do Nascimento Júnior, graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre em Antropologia Social pela mesma instituição e doutor em Museologia e Patrimônio Cultural pela UNIRIO. Possui uma trajetória de ampla atuação em órgãos de políticas públicas relacionadas a patrimônio e museus no Brasil. No período referido por Carla Gastaud em sua entrevista, José do Nascimento Júnior estava na direção do Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, com cargo

época, e eles nos ofereceram várias formas de apoio, cursos de conservação, cursos bem básicos para ensinar as pessoas como limpar, como não passar pano molhado, não deixar flor no vaso com água, umas coisas muito básicas que eram como fazer, como fazer para não estragar, para não aprofundar o dano⁵².

Essa construção de conexões com outras instituições se deu especialmente por meio de participação em eventos, como III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, realizado no Rio de Janeiro em 2004, ocasião em que foi fundada a Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC). Um desses eventos em que membros da equipe participaram, qualificado por Caiuá como “emblemático”, aconteceu no Museu de Arte Indígena (MAI), ocasião em que conheceram Marcelo Cunha⁵³, que viria posteriormente a realizar atividades de formação junto à equipe do Museu da Baronesa, assessorando pontualmente as iniciativas de inserção da temática negra no Museu, como será visto mais à frente.

Outro evento significativo foi o 8º Fórum Estadual de Museus que ocorreu na cidade de Rio Grande (RS) no período de 13 a 18 de maio de 2002⁵⁴. Segundo Caiuá⁵⁵, esses eventos foram importantes porque “acessamos ali pela primeira vez a memória da Museologia, ali que nós descobrimos, a partir de documentação, que tinham existido as mesas redondas no Rio de Janeiro em 1958, em 1972 em Santiago do Chile, Quebec⁵⁶, etc”. Segundo Caiuá, esses eventos foram muito importantes para a organização técnica do espaço do Museu da Baronesa, pois além de ter gerado a divisão do trabalho em

comissionado.

⁵² Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁵³ Atual Coordenador do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. Com formação nas áreas de Museologia e História, atualmente é Professor do Departamento de Museologia da UFBA e do Programa Multidisciplinar de Estudos Étnicos e Africanos (CEAO – UFBA), do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia e Programa de Estudos Pós Graduação em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (Lisboa - Portugal). Pesquisas questões relacionadas às memórias e processos patrimoniais, com ênfase em temas africanos e afro-brasileiros.

⁵⁴ Esse evento contou com a presença de cerca de 200 participantes, representantes de entidades em nível nacional, estadual e municipal, trabalhadores de museus, representantes de instituições museológicas, técnicos da área do patrimônio e estudantes. Construíram um documento, para entregar aos candidatos à presidência, sobre a necessidade de uma política para o setor museológico e patrimônio cultural nos três níveis de poderes, denominado Carta de Rio Grande.

⁵⁵ Palestra com o tema “Gestão 2001-2004: a primeira tentativa de falar do negro dentro do museu da Baronesa”, realizada com Caiuá Cardoso Al-Alam em 23 de outubro de 2015, no Museu da Baronesa, pela equipe do museu. Disponível no arquivo digital do Acervo do MMPB.

⁵⁶ As mesas citadas são respectivamente o Seminário Regional da UNESCO, sobre o papel educativo dos museus, que aconteceu no Rio de Janeiro em 1958. A Mesa-Redonda de Santiago do Chile de 1972, em que o Conselho Internacional de Museus (ICOM) formaliza o conceito de museu integral e dispõe sobre o papel social dos museus. A Declaração de Quebec, realizada em 1984, sistematizou os princípios da Nova Museologia, por meio dos quais houve o convite ao reconhecimento das novas tipologias de museus, ampliando a prática museológica de forma a integrar nessas ações as populações e convocando ao uso da interdisciplinaridade e de métodos modernos de gestão e comunicação, bem como a priorização do desenvolvimento social.

distintos setores e a busca por especialização, houve conexão com outros acervos da cidade, como por exemplo, a Biblioteca Pública.

A partir dali a gente começou também a nos posicionar diferente. Começamos a setorizar os trabalhos no Museu, talvez um pouco antes, mas a gente conseguiu ali ser mais contundente. Tínhamos equipe, tínhamos um grupo que ficou mais com a Reserva [Técnica], teve outro grupo que ficou com o arquivo histórico e o arquivo eram as fotografias, os documentos em papel, que ficou ali naquela sala do meio no museu, ao lado do poço, não lembro o que tem ali.⁵⁷

Pelo perfil dos estudantes que assumiram os estágios e bolsas, instaurou-se tensões e conflitos com a equipe que lá se encontrava, que estava habituada a uma rotina que refletia o projeto de um museu-casa⁵⁸, comprometido unicamente com a elite da sociedade pelotense:

Caiuá: Nosso trabalho, na época, logo no início, era guia⁵⁹, bem na arrancada, para segurar a bronca do Domingo no Parque, porque era uma atividade sensacional, maravilhosa mesmo. Toda uma estrutura de arte, cultura, som, que reunia todo mundo e eram muitas pessoas que entravam no museu. A gente dizia, quando chegamos lá, tinha uma cultura de um funcionário que quando uma pessoa olhava pela janela para o museu, se fechavam as janelas, se fechava aquela parte de madeira, até os olhares curiosos das pessoas que nunca tinham entrado no museu eram fechados. E nós radicalmente, e foi muito natural daquele início, nós radicalizamos a entrada no museu. Era um tumulto no sentido positivo. Então era muita guia, foi assim no começo, nós não tivemos uma grande preparação.⁶⁰

Essa intensa relação dos estudantes com as guias, de que fala Caiuá não é ocasional, pois a ideia de ter uma grande equipe de bolsistas foi uma decorrência justamente da abertura do museu a um público mais amplo.

E o que gente quis e desenvolveu, eu digo a gente porque não era eu, era um grupo bem forte e coeso, a gente fez o primeiro domingo no parque, que foi uma

⁵⁷ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁵⁸ Segundo Nelson Alexis e Teresa Cristina Scheiner (2021) a categoria de museu-casa é atualmente uma das mais importantes e com maior potencial no mundo, dividindo-se em dois tipos: o primeiro, casas históricas, e o segundo, museus-casa. Essas tipologias constroem uma narrativa que usa o cenário (casa), a história de vida do personagem e a representação e teatralização (mobiliário e/ou ambientação). [...] “Casa histórica e museu-casa são construções históricas, criadas com uma intencionalidade, que podem contribuir para a geração de conhecimento, por serem fontes muito importantes para a compreensão das sociedades que as criou, criou ou destruiu” (p. 3). O museu-casa é uma casa musealizada que não necessariamente corresponde ao prédio original do período que pretende representar, ao contrário da casa histórica que se manteria integralmente preservada.

⁵⁹ Conforme já exposto no Capítulo 2, a guia se constituiu em uma narrativa que serve como suporte para a mediação do monitor junto ao público visitante do museu, ela é o “roteiro”, cabe dizer que cada mediador pode usá-la à sua maneira como suporte da história contada.

⁶⁰ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

feira. Foi superlegal, um domingo no parque com o museu de porta aberta, sem pagar e teve uma multidão no museu, eu fiquei feliz mas também horrorizada. E o Fábio Cerqueira⁶¹ foi visitar e disse “Carla, a gente precisa de gente aqui, vamos...” eu estava dando aula na história na época, “vamos fazer uma chamada para os alunos da história, vamos convidar”, a gente não tinha os outros cursos também, mas acho que os da história foram superbem na época, foi muito importante e “vamos fazer, envolver essa gurizada⁶² [...]”.

A preocupação de ampliar a relação com o público precisava, no entanto, ser mediada com uma expectativa por parte de diferentes grupos locais sobre o que seria feito, por parte da nova gestão, com aquele espaço de representação da branquitude:

Tínhamos um acervo muito riquíssimo, tínhamos uma pressão de uma comunidade que gerenciava a expectativa daquele museu, que era vinculado às elites da cidade, toda a expectativa de manter a casa da Baronesa e do Barão de Três Serros, então não podíamos brincar com aquilo, não era fácil.⁶³

A equipe que assumiu a nova gestão no museu se deparou com um acervo eclético composto por algumas peças deixadas pela família Antunes Maciel e várias doações, ordenadas em expografias que não necessariamente seguiam critérios técnicos, sem um sistema unificado de inventário e registro, tampouco normas que prezavam pela salvaguarda dos objetos.

Quando eu cheguei ao museu tinha esse monturo na tua sala de apoio. Era tudo amontoado, cortina velha, móvel quebrado, móvel de acervo, tudo misturado. Não se sabia o que era o que. E tudo o que podia ser exposto, estava exposto. Absolutamente tudo porque não tinha onde colocar. Não tinha uma reserva, um lugar para guardar, não tinha nada. Todo o acervo têxtil estava guardado dentro dos armários, na exposição. Tinha todos os conjuntinhos de sofá e cadeira, tinha seis ou sete distribuídos pelo museu, era muito cheio, muito. O que a gente fez primeiro foi fazer uma limpeza nesse monturo. Separar o que era acervo, que a gente tinha que descobrir assim “deve ser, talvez seja”, procurar no livro porque tinha pouco número. O João tinha muita coisa na memória, ele se lembrava de muita coisa e dizia “isso aqui não é tombado, mas é do seu fulano, é de não sei quem e foi doado. É acervo e não está no livro, ou está no livro...” então ele conseguia localizar e lembrar o que tinha e o que não tinha, ele tem uma excelente memória, vale a pena falar com ele⁶⁴.

Iniciou-se, então, uma tentativa de mediar as expectativas já consolidadas em torno do museu e projetos para transformá-lo em um espaço mais plural:

⁶¹ Fábio Vergara Cerqueira, professor titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas, que atua na área de Arqueologia Clássica. Possui vínculos com o Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural e Programa de Pós-Graduação em História.

⁶² Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁶³ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁶⁴ Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

[...] todo mundo se envolveu muito, a gente aprendeu muito. A gente criou uma ideia de como o museu poderia ser, qual era o seu potencial. Achávamos que não tinha que ser só o museu da família, mas um museu para a cidade, contando a história da cidade, daquele modo de vida, talvez, mas não só, mas abrindo o foco para mostrar outras pessoas, outras categorias sociais, outros modos de viver que coexistiam naquele tempo. A gente queria uma expografia mais clara, uma expografia mais limpa, porque o que tinha de coisa lá dentro era impossível de enxergar, tu passavas tropeçando no mobiliário⁶⁵ [...]

Segundo Caiuá, havia uma espécie de divisão do trabalho dentro da equipe, no sentido do que a direção realizava uma intensa mediação entre os impulsos revolucionários dos estudantes, que atuavam como estagiários e bolsistas, e o poder público municipal, o que foi fundamental em ocasiões em que representantes da elite cultural da cidade exigiam da prefeitura a demissão de toda a equipe do Museu. Esse choque entre diferentes formas de narrar a história não se restringia à inserção da temática negra no museu, como dá a entender o depoimento de Carla Gastaud.

Quando a gente fez a exposição de Hábitos de Dormir, que era com as roupas de dormir, algumas pessoas foram no prefeito reclamar que estávamos expondo as calcinhas da baronesa. Quer dizer, totalmente outra época em que isso não é um tema para estudar e a exposição nem era sobre isso, era sobre o que se faz no quarto, se reza, se tem filho, se dorme, enfim, o que está envolvido, era uma coisa de vida privada, com certeza. E isso talvez não fosse um tema suficientemente aceitável. Eu adorei a exposição, achei linda.

[...]

Chegou a mim esse pedido de explicação do por que a gente estava mostrando as calcinhas da baronesa, ficamos sabendo disso. E eu disse: 'olha, a gente pode explicar bem o que estamos mostrando, mas não são as calcinhas da baronesa'. É engraçado, depois de tantos anos, na época foi triste, eu achei⁶⁶.

Como coloca Gonçalves (2007, p. 84), o espaço material do museu é constituído por um entrecruzamento tenso de relações entre grupos e segmentos sociais diversos, os objetos expressando como ideias e valores são fabricados, difundidos e reproduzidos, mas, também, confrontados, gerando-se narrativas sobrepostas e conflitantes.

3.2 A branquitude contestada: as interlocuções com o Movimento Negro

A necessidade de reinscrever a presença negra no Museu, de forma que transcendesse apenas o lugar de “escravos(as)” da família Antunes Maciel, foi um desafio

⁶⁵ Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁶⁶ Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

que a nova equipe se colocou desde o início. Nas rotas de circulação de referências do ativismo negro, que propiciam outros olhares e outras construções narrativas, a equipe do museu interceptou e foi interceptada por ninguém menos que Oliveira Silveira⁶⁷:

Tínhamos uma linha. Que era fundamentalmente contar outra narrativa. E essa narrativa era o protagonismo negro na história da cidade. Eu lembro, o poeta da consciência negra, professor, uma referência, Oliveira Silveira, falo sempre isso para todo mundo. Oliveira Silveira, hoje você encontra mais fácil as poesias, os livros, até na internet, mas era muito difícil. Então, conhecíamos Oliveira Silveira, mas pouca gente tinha acesso, todas essas reuniões gerais eu começava lendo poesia do Oliveira Silveira, porque era nossa referência, nossa provocação inicial e nós saímos daí. O Oliveira veio para uma Feira do Livro [de Pelotas], foi muito legal, a gente conheceu ele e a partir disso tivemos uma grande mudança.⁶⁸

A construção da “linha” que passou a ser seguida pela equipe os conectou ao recém-fundado, na época, Grupo Odara; à Yalorixá Nara de Xapanã; ao performer Daniel Amaro⁶⁹; ao Mestre Baptista, este último reconhecido Griô, que esteve diretamente envolvido com a reconstrução do SOPAPO e sua transformação em uma referência na rede cultural e política afro-gaúcha; assim como a vários outros coletivos e personalidades da época que não necessariamente persistem na cena do ativismo negro pelotense. Algumas dessas pessoas, além de terem sido entrevistadas para a formação de um Banco de História Oral, passaram a tomar parte em diálogos frequentes com integrantes da equipe, participando ainda de diversas atividades desenvolvidas no Museu, como oficinas e eventos.

Por ocasião da constituição da Sala das Memórias Negras, sobre a qual aprofundaremos mais à frente, houve o alargamento das redes de conexão do Museu

⁶⁷ Poeta e ativista negro gaúcho, nascido em Rosário do Sul/RS, formado em Letras – Português e Francês – pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Professor de português e literatura da rede estadual de ensino, foi um dos criadores do grupo Palmares, que em 1971 lançou a proposta de instituir a data de 20 de Novembro, dia da morte de Zumbi dos Palmares, como o Dia Nacional da Consciência Negra, o que foi incorporado pelo Movimento Negro Unificado no final da década de 1970 e posteriormente institucionalizado. Falecido em 2009, é considerado um dos mais importantes intelectuais afro-gaúchos. (SILVA, 2014).

⁶⁸ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes. Na sequência da entrevista, Caiuá relata emocionado que posteriormente, no ano de 2005, quando foi residir em Porto Alegre para cursar o mestrado em História na Unisinos, se encontrou casualmente com Oliveira Silveira em um restaurante: “Eu tremia, eu digo “eu tenho que falar para o poeta o quanto ele foi importante para aquele projeto lá”. Cara, eu cheguei assim ‘olá professor, desculpe lhe incomodar durante o almoço. Eu sou de Pelotas e gostaria de conversar com o senhor sobre uma experiência que o senhor nos provocou’. E ele, muito gentil, puxou a cadeira, queria me pagar almoço e aí sentei e contei para ele, agradeci, ele gostou muito, me contou outras histórias e me deixou, tenho até hoje guardado, deixou o telefone fixo em um guardanapo de papel”.

⁶⁹ João Daniel Pereira Amaro, dançarino e performer, criador da Companhia de Dança Afro Daniel Amaro em 1999. Filho de uma das mais reconhecidas umbandistas na cidade – Maria da Conceição Pereira Amaro – já falecida. Engajou-se em projetos de dança desde criança, recebendo formação na área desde a adolescência. Responsável por vários espetáculos de renome na cidade e região, como “Dança dos Orixás”. (MORALES, 2020).

para esses atores da sociedade local que, possivelmente, até então não tinham relações de qualquer tipo com aquele espaço de memória. Isso pode ser observado por meio de um documento⁷⁰, que estabelece um cronograma de atividades preparatórias para a instauração daquele espaço, em que fica explícito o diálogo com Mãe Nara e Mestre Baptista:

- 01 de julho ⇒ Organização da entrevista com Mestre Batista
- 03 de julho ⇒ Entrevista com Mestre Batista
- 07 de julho ⇒ 1º dia de formação
- 09 de julho ⇒ Organização da pesquisa
- 14 de julho ⇒ 1º encontro com Mãe Nara
- 17 de julho ⇒ 2º encontro com Mãe Nara
- 17 de julho ⇒ Ida à casa da Mãe Nara ver filmagem do Ritual da Nação

Caiuá refere como central a presença de estudantes negros no coletivo de bolsistas e estagiários do Museu da Baronesa, no processo de redefinição dos projetos da instituição, especialmente Paulo Sérgio Medeiros Barbosa (conhecido como PC), o qual também foi entrevistado para essa dissertação.

Então, quando chegamos ao Museu da Baronesa, tínhamos o movimento social negro em Pelotas em contradição, que já enxergava nesse Museu muitos problemas. Eu lembro que quando eu cheguei, que a equipe do museu era a Carla [Gastaud], a Beatriz, a Geza⁷¹, já comentavam nesse sentido e nós fomos fortalecendo esse entendimento. Agora, vou insistir, quando a equipe passa a ter a presença de pesquisadores e pesquisadoras e estudantes negros isso se transforma. Eu to lembrando pelo menos três colegas que passaram por lá, e foram fundamentais nesse debate. Um é o Arthur, o outro é o Paulo Sergio Medeiros Barbosa e outra é a Carla Ávila. Ou seja, pessoas que sempre foram engajadas nisso, continuam engajadas e são referências hoje. Nós tínhamos esse foco, mas tínhamos um problema que era como assimilar esse debate e colocá-lo como narrativa⁷².

Paulo, por sua vez, um dos bolsistas negros da equipe citados por Caiuá, aponta que a interlocução com representantes do movimento negro entrou em pauta quando os próprios estudantes se deram conta que pouco sabiam sobre a história da cidade contada pela perspectiva dos descendentes de escravizados:

[...] a gente chegou, começou a pensar em primeiro seguir aquele museu tradicional, fazendo as guias e pensando em educação patrimonial, levar as

⁷⁰ Conforme documento nomeado “SALA DO NEGRO”, que compõe o acervo administrativo digital do museu, e que tem por título: “Constituição da sala do negro” (1 página).

⁷¹ Beatriz Polidori Zechlinsky e Geza Lisiane Carus Guedes, compunham a equipe de bolsistas da área de História que trabalhavam no Museu na época.

⁷² Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

crianças para escola, trabalhar a questão da memória, porque a gente queria trabalhar a questão da memória e queria ver um jeito lúdico de poder trabalhar com as crianças através das brincadeiras, enfim. Aí eu lembro que a gente fez uma reunião e começamos a fazer perguntas e vimos que a gente não sabia nada da história do negro do ponto de vista da religiosidade, da questão da própria escuta dos próprios negros da cidade de Pelotas, que pudessem colaborar com aquela construção que a gente estava querendo fazer, que colocar a história do negro sob pauta, mas como que a gente ia contar essa história, a gente não sabia como resolver isso⁷³.

Carla Ávila, a outra bolsista negra da época que foi entrevistada, ingressou na equipe no último ano da gestão, compartilhando experiências apenas com Paulo enquanto colega negro, pois Artur não fazia mais parte da equipe:

[...] Mas trazendo essa dimensão eu entro lá no museu a partir desses movimentos meus que fazem parte da minha trajetória de mobilidade social, conheço a galera da Casa do Estudante pelo movimento estudantil, conheço o Caiuá e tem uma seleção. Eles já estavam, eu entro no último ano, eu já pego o barco bem andando. Já estava estruturado. Tinha a seleção para trabalhar com outras pessoas e naquele momento eu nem pensava que éramos só dois acadêmicos negros, eu e o Paulo. Naquele momento a gente não racializa as relações. O Paulo da História e eu das Ciências Sociais⁷⁴.

Carla Ávila situa as iniciativas de diálogo com o movimento negro, assim como de inserção da temática negra no museu, como decorrência de um contexto de institucionalização de pautas do ativismo negro em várias esferas políticas:

[...] olha só, a gente estava em 2004, Durban foi em 2001⁷⁵. A lei 10.639 foi em 2003. A UNB e a UEL que foram as primeiras universidades a adotar cotas, são em 2002, então acho que é superimportante tu contextualizar esse momento para até pensar as relações étnico-raciais no Brasil. Nós estávamos em um marco, é um marco de que após Durban, aí você vai pegar, Nilma Gomes⁷⁶ vai falar isso, esse aqui do movimento negro educador.⁷⁷

Carla prossegue com suas reflexões sobre o contexto da gestão da qual fez parte, ressaltando tratar-se da “era Lula”, período da política brasileira marcado por governos de

⁷³ Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁷⁴ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁷⁵ III Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, realizada em setembro de 2001 em Durban, África do Sul, que contou, além de representantes oficiais do governo brasileiro, com ampla participação de representantes do movimento social negro, mobilizado por vários eventos internos preparatórios. (PEREIRA, 2010; RIOS, 2012).

⁷⁶ Nilma Lino Gomes, reconhecida antropóloga negra que atua na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ampla produção bibliográfica sobre cabelo, estética e identidade negra, assim como, sobre os impactos do movimento negro na reconfiguração política do Brasil nas últimas décadas. Foi Ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) no período de 2015-2016.

⁷⁷ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

esquerda em que se ressaltou políticas sociais, culturais e identitárias direcionadas para grupos subalternos. Embora não considere que forças políticas de esquerda resolvam por si só a questão racial do país, Ávila avalia que governos situados nesse campo tornam mais viável o trânsito dessas pautas para o âmbito do Estado:

[...] Tudo começa com 1995, Fabi. Em 1995⁷⁸, até então, nenhum presidente da república, muito menos da ditadura... Vamos começar lá com Vargas lá, onde se começou. Com o Vargas veio o mito da democracia racial e mito da democracia racial favoreceu a direita e esquerda, não vamos desfazer. Por isso tem pessoas que falam que entre direita e esquerda eu sou negro. Só que é mais tranquilo, ao meu ponto de vista e sociologicamente, das teorias das quais eu estudei, é mais tranquilo a gente transitar na esquerda do que na direita. Não é que na esquerda não vá ter dificuldades. A direita nos nega. As direitas nos desumaniza, mas no silêncio a gente consegue ter mais trânsito na direita do que na esquerda, olha o dilema das pessoas negras nesse país racista. Mas a gente pega 1995, a primeira vez que um presidente da república assume que tem racismo no Brasil, até então, nem em 1988 que foram 100 anos da abolição, logo após a constituinte. [...] Então ele foi o primeiro, em 1995, a partir de que o estado assume que tem racismo, começa-se as organizações institucionais para combater o racismo, até pelos acordos internacionais dos quais o Brasil faz parte⁷⁹.

O que se pode constatar, é que se trata de um período de intenso investimento no que poderíamos denominar, a partir das reflexões pós-coloniais e decoloniais do presente, de uma descolonização da imaginação, que estava sendo realizada pelos mesmos personagens em outros espaços sociais da cidade. Carla Ávila em sua entrevista relata atividades com suas turmas de estudantes que confrontavam abertamente as referências euro-cristãs:

[...] Mas antes disso eu conheci a Greice⁸⁰ do Odara e eu fiz com a Greice aquilo que eu estava falando, que o tambor chama, a dança chama, a africanidade nos chama e adorei. Eu fazia e faço, né, Fabi. Sou aquela educadora que estava sempre junto fazendo, sempre me coloquei junto, gosto de fazer e fui fazer a dança com as crianças. A gente já tinha feito um trabalho que eles pediram para gente fazer uma representação de Jesus e nós muito de cara, estudantes, muito revoltados com tudo, e em vez de apresentar Jesus, apresentamos Oxóssi para as crianças. [...] E tinha o Oxotogun, o caçador de 40 flechas e tinha Oxóssi com uma flecha só, então levamos o conto africano, no da lei, foi de 2003 para 2004, sem saber que estávamos trabalhando a lei, porque tinham ativistas do movimento social negro que tínhamos contato. Então a rede de afetos e a rede familiar e de amizades nos impulsiona a mexer nas estruturas e foi maravilhoso porque encontramos crianças da umbanda que nunca tinham ouvido falar que era da

⁷⁸ Carla refere aqui um pronunciamento de Fernando Henrique Cardoso, Presidente da República na época, que reconheceu a presença da desigualdade racial na sociedade brasileira e a necessidade de ações afirmativas para combatê-la. Foi a primeira vez que um chefe de Estado no Brasil fez um pronunciamento nessa direção. (RIOS, 2012, p. 64)

⁷⁹ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁸⁰ Integrante do Grupo Odara na época, de chegou a desenvolver oficinas de dança afro no Museu da Baronesa.

umbanda e viram Oxóssi, foi muito legal. A partir disso eu vi a Greice dançando e me encantei com aquilo⁸¹.

Carla desenvolveu a atividade narrada acima no Centro Social Urbano Areal, no mesmo período em que o Grupo Odara atuava no Museu da Baronesa com oficinas e apresentações de dança afro. Seu contato com as atividades do museu gera identificações e fortalecimento das redes que se articulavam por meio da criação de contranarrativas.

Não aconteceu tanto quanto a gente gostaria, mas sim, foi uma semente. Acho que mudou muita coisa, aprendemos muito sobre essas questões de participação, de nada sobre nós, sem nós, e de buscar a participação das comunidades envolvidas.... Mas assim, quem tem que falar sobre o museu, como a gente constrói essas narrativas, quais narrativas. Essa ideia de que o museu fala, mas também cala. O que ele escolhe falar, o que ele escolhe calar e como a gente pode construir um museu mais polifônico e polissêmico, enfim, mais plural hoje. Porque fomos atrás para conversar com as pessoas, mas eram convites e hoje a gente tem todo um desenvolvimento sobre isso, sobre inventário participativo e, é só um exemplo, mas de buscar meios de inserção das pessoas na produção das narrativas⁸².

As iniciativas para inserir a temática negra no Museu da Baronesa, para além do protagonismo de algumas pessoas, reflete um contexto específico de interlocução do movimento negro com o restante da sociedade e com as várias instâncias estatais. Contexto em que “as lides contra o racismo tinham como uma das premissas a promoção de uma identidade étnica específica do negro”, destacando-se um discurso sobre “resgate das raízes ancestrais”, o que ocorria, dentre outros recursos por meio da ênfase ao vínculo com religiões de matriz africana (DOMINGUES, 2007, p. 116). É um período em que, segundo Cunha (2000, p. 345) ocorre um processo de reetnização de algumas manifestações da cultura popular brasileira, que haviam sido incorporadas ao discurso da nação para enfatizar a ideologia da democracia racial.

3.3 Repensando o projeto do Museu

Um dos principais desafios da nova gestão era pensar o museu para além de um casarão que foi ocupado por uma família aristocrática durante o século XIX (o projeto de Museu-Casa), sendo que num primeiro momento, o processo de desconstituição do

⁸¹ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁸² Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

projeto museológico em vigência se dava pela formulação de narrativas destoantes em torno de materialidades que já faziam parte das exposições.

E esse é um ponto legal, porque uma divergência interna era essa, continuar com o fetiche do museu-casa ou entrar para um museu da cidade, era um treinamento bom dentro da equipe. Tinha gente, eu, por exemplo, particularmente tinha a tendência de extrapolar a tendência do museu-casa, pra mim fugia a lógica, até porque quando fui ler a museologia, o pessoal falava que tudo era fetiche e eu digo: “ótimo, tudo é fetiche... vamos desmontar isso, fazer um radicalismo”. Porque como tu falou, Fabiane, as pessoas se acostumaram com aquilo, tu também tem que migrar isso. E outros colegas entendiam essa perspectiva de ter que mediar, por exemplo, todo o acervo do Adail, aquilo não era casa. Eu adorava chegar e dizer⁸³: “olha, isso tudo não estava aqui” [risos] “essa capela não estava aqui”. Eu adorava falar da capela para falar do Parque Souza Soares, porque é sensacional, adorava falar do parque, falar de espiritismo, do mundo afro-religioso. Adorava dizer: “tchê, essa companheira⁸⁴ que morava aqui era espírita, não era nem para estar isso aqui”. Mas eu fazia, era danado. Mas outras perspectivas achavam que a gente tinha que trabalhar no fetiche do museu-casa e foi o que a gente fez, não ficamos nem em uma coisa nem em outra, ficou aquela coisa difícil de lidar. Eu acho que vocês deram, por exemplo, muitas soluções boas para tudo o que a gente não conseguiu na época⁸⁵.

O projeto de tornar o Museu um espaço de memórias plurais, não significou cortar relações com os representantes da família Antunes Maciel. Mesmo com o as relações sob tensão, integrantes da família eram recebidos pela direção do Museu, ocasiões que se aproveitou para realizações de entrevistas para a constituição do Banco de História Oral (BHO). Assim como a própria consciência de que faltava na equipe um conhecimento museológico mais aprofundado gerava uma atitude de precaução em relação ao tratamento do acervo.

Sabes por que a gente não tirou aquela exposição⁸⁶? Nós não sabíamos o que fazer com eles [os vestidos], porque a gente tinha medo de que eles se despedaçassem, nenhum de nós era especialista e o João⁸⁷ queria que ficasse para o resto da vida. Então, tem coisas que a gente não mexeu porque a gente tinha medo, literalmente, já tínhamos aprendido como historiadores, não éramos

⁸³ Caiuá refere aqui a forma como atuava junto aos visitantes do Museu, quando assumia o papel de guia.

⁸⁴ Amélia Fortunata Hartley de Brito – a Baronesa dos Três Serros – em uma das cartas para sua Filha Sinhá, datada de 6 de outubro de 1903, escrita no Rio de Janeiro e disponível no acervo do Museu, comenta: [...] Como bem sabes, o principal motivo que aqui me trouxe, foi praticar um pouco a minha santa religião, da qual me vejo absolutamente privada aí! [...]Tenho, pois ido às sessões, na federação, [...] passo orando, e ouvindo a explicação do Evangelho [...]. Segundo a memória oral dos próprios descendentes da família Antunes Maciel, a Baronesa era convictamente espírita, mantendo livros na sua biblioteca, enquanto o Barão era católico. Para manter uma boa convivência, ela não explicitava publicamente suas crenças. Mas, após a morte do Barão seu genro Lourival, que assumiu a administração da chácara, passou a manifestar uma intolerância mais contundente em relação as crenças da Baronesa, o que a levou a se mudar para o Rio de Janeiro.

⁸⁵ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁸⁶ Esse trecho se refere a Sala do Sarau, que continha vestidos de gala, que ficaram expostos por 26 anos.

⁸⁷ João Vasques, servidor da Prefeitura de Pelotas na área de museologia, que era responsável pelo acervo na época.

museólogos, que nós tínhamos responsabilidades, qualquer pessoa que doou aquilo poderia nos cobrar, e tínhamos medo de receber processo⁸⁸.

Dentre os novos projetos e espaços implementados pela nova equipe para inserir outra perspectiva ao Museu, constam: Núcleo de Educação Patrimonial, Banco de História Oral, O Legal do Museu é..., Sala de Memórias Negras, Sala da Música.

A criação do Banco de História Oral tinha por objetivo a realização de entrevistas que seriam usadas para subsidiar a reformulação pretendida nas expografias. A ideia era a adequação e inclusão de novos personagens na construção da história da cidade, uma proposta embasada na perspectiva museológica da Nova Museologia. Menciona-se abertamente a necessidade de se olhar para “novas fontes” de informações, diferentes das escritas...

[...] Já que as fontes tradicionais (jornais, documentos, etc.) não apresentam muitos materiais sobre as classes menos favorecidas. Isso acaba excluindo as mesmas do discurso histórico.

Além disso o BHO proporciona acesso a informações que meios tradicionais de registro não cobrem ou se perdem por algum motivo. As entrevistas com membros da família e com outras pessoas, contribuíram com informações importantes para as mudanças que ocorreram neste período⁸⁹.

A relação exibida pelo documento citado é dividida em três categorias: Entrevistas feitas até abril de 2004; Entrevistas em andamento (fase de finalizações); Entrevistas por fazer. Na primeira categoria de entrevistas já realizadas até aquela data, observa-se a prevalência de nomes de descendentes dos Barões de Três Serros (Zilda Maciel; Magali Antunes Maciel Aranha; Oswaldo Antunes Maciel), o que não deixa de ser contraditório com o objetivo exposto no documento anteriormente mencionado, de o BHO privilegiar pessoas de classes menos privilegiadas e excluídas do discurso histórico.

Os nomes que constam nas outras duas categorias contemplam algumas pessoas representantes da elite intelectual pelotense, como o de Antoninha Sampaio e outros familiares do Barão e Baronesa; de apenas duas pessoas do universo cultural afro-pelotense – Mãe Nara de Xapanã e Mestre Baptista, e de alguns ex-funcionários do casarão e/ou chácara, alguns deles, possivelmente negros.

O Núcleo de Educação Patrimonial (NEP), que foi instituído no ano de 2002, tinha como premissa dialogar com a comunidade pelotense sobre patrimônio, memória,

⁸⁸ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁸⁹ Conforme documento nomeado “O Banco de História Oral”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Sem título. (1 página).

história, museus e educação, a partir de um viés crítico e potencializando a relação desta com os espaços de memória⁹⁰. O NEP trabalhava com uma metodologia que funcionava em duas etapas⁹¹: visita da equipe às escolas; acolhimento de turmas de estudantes no Museu para atividades de educação patrimonial. Segundo Caiuá, o período de inscrições era divulgado pela imprensa e havia grande procura das escolas, ocorrendo a partir daí o agendamento das turmas. A atividade iniciava, no entanto, abordando os educadores responsáveis pelas turmas inscritas, de forma a quebrar preconceitos e inserir outras linguagens pedagógicas:

Chamávamos os professores e professoras que eram “obrigados”, não obrigados, mas uma das condições era que você tinha que ir à primeira atividade, que era uma atividade de formação. Que explicávamos o projeto, trabalhávamos outros tipos de museologia, uma museologia crítica, ativa, para além da ideia da contemplação, das ideias das elites, entregávamos material didático, que eram textos e cartilhas que tínhamos elaborados na época. E fazíamos os educadores e educadoras passar por oficinas como a dança afro, que era uma das principais, que era descentrar os trabalhadores e trabalhadoras da educação, inclusive alguns que tinham preconceito: “ah isso é coisa demônio, do exu, de pomba-gira”, era muito interessante⁹².

Por meio desse Núcleo de Educação Patrimonial, o Museu da Baronesa passou a assumir atividades de um projeto maior da SECULT⁹³, denominado Projeto de Educação Patrimonial para a Cidade de Pelotas, com ações direcionadas para crianças por meio de intervenções pedagógicas específicas nas escolas; e para adultos, por meio da elaboração de Cadernos de Educação Patrimonial. No âmbito das escolas, trabalhava-se os conceitos de patrimônio histórico e cultural, memória histórica e coletiva, e de museus. Em um segundo momento, de acordo com documento que explicita o plano de ação, a turma trabalhada era levada para o parque e envolvida em uma série de atividades que abarcava um turno inteiro: brincadeiras livres no parque; brincadeiras antigas (atividade dirigida); atividades na Casa Azul ou no próprio museu sobre a história de Pelotas,

⁹⁰Conforme documento nomeado “*nep*”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Sem título. (1 página).

⁹¹ Conforme documento nomeado “*Esquema do projeto*”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Com o título “Projeto de Educação Patrimonial para a Cidade de Pelotas” (4 páginas).

⁹² Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁹³ Até os anos de 2001, os assuntos de cultura, lazer, turismo e esporte eram tratados por uma fundação, a qual originalmente se chamava FUNDAPEL - Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Pelotas, que foi substituída no ano de 1992 por “Fundação de Cultura, Esporte, Lazer e Turismo de Pelotas” e novamente alterada, no ano de 1993 para a Fundação Municipal de Integração Turístico Cultural do Sul – INTE-GRASUL. Esta última foi extinta pela Lei Municipal nº 4.636 de 05 de fevereiro de 2001, e em 4 de junho de 2001, a Secretaria Municipal de Cultura (SECULT) foi sancionada pelo Decreto Municipal nº 4.214.

envolvendo várias metodologias (pinturas, construção de maquetes, etc), incluindo teatro⁹⁴.

Nessas ocasiões de visitas das escolas ao museu é que eram desenvolvidas atividades do Programa “O Legal do Museu é...”, conforme documento encontrado nos arquivos digitais:

Programa “O legal no museu é...”

Destinado as turmas de terceiras séries do ensino fundamental da rede pública, este programa de educação e patrimônio, envolve qualificação para educadores, visitas às escolas, nas terças-feiras e também visitas ao museu, nas quintas-feiras.

Conversamos sobre história de Pelotas, brincamos de teatro, dançamos músicas Afro e o mais importante, percebemos os significados dos objetos e espaços de memória, como o nosso Museu da Baronesa. Em 2003 dialogamos com onze escolas e 564 crianças, já no primeiro semestre de 2004, dialogamos com seis escolas e 250 crianças⁹⁵.



Figura 10: Estudantes durante as atividades desenvolvidas pelo Núcleo de Educação Patrimonial dentro do Museu, ano de 2002. Fonte: Acervo digital do MMPB.

Quando se deu início as atividades com as escolas, Carla Ávila dava aulas de reforço escolar no Centro Social Urbano do Bairro Areal. Antes de se tornar membro da

⁹⁴ Conforme documento nomeado “*Esquema do projeto*”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Com o título “Projeto de Educação Patrimonial para a Cidade de Pelotas” (4 página).

⁹⁵ Conforme documento nomeado “Núcleo de Educação Patrimonial”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Com o título Núcleo de Educação Patrimonial. (1 página).

equipe do museu, usufruiu, com suas turmas, das várias atividades que eram desenvolvidas no âmbito da instituição, destacando a importância pedagógica perante crianças com dificuldades em sua trajetória escolar justamente pelos problemas de autoestima relacionados ao pertencimento étnico-racial:

[...] eu levei as minhas crianças, que eu dava aula, lá para o museu. Eu era superjovem, tinha 20 e poucos anos e andando com.... Hoje a gente vê assim, pegava as crianças que eles diziam que eram as turmas piores e hoje a gente consegue entender que a maioria das crianças eram negras. Hoje tu tens todo um arsenal para perceber essas identificações pejorativas que fazem com os nossos, com os meus e com a gente. E eu me encantei aquele dia. Fizemos a visita guiada, eu fui como o outro lado⁹⁶

Nas atividades realizadas com os estudantes, participavam não apenas a equipe do Museu, mas também oficinairos ou grupos relacionados à cultura popular negra de Pelotas, como é o caso do Grupo Odara, que buscava trabalhar a identidade negra por meio de ritmos musicais e dança, conforme é ilustrado na foto abaixo.



Figura 11: Atividades com o Grupo Odara, que aconteciam na parte externa do museu, na área do parque. Fonte: Acervo digital MMPB.

Em um documento encontrado no acervo digital do museu, fica evidente o uso da dança afro como forma de dar sentido, por meio da experiência corporal, aos conceitos trabalhados no âmbito escolar.

⁹⁶ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

[...] Embalados pela música afro, iniciava-se então uma aula de dança. A professora de dança afro, Greice, participou desde o início e estava muito imbuída dos objetivos do programa. Os alunos então se divertiam e gastavam energia aprendendo a dançar como os negros escravos. Esta atividade tinha como objetivo proporcionar às crianças um maior contato com a cultura negra, vinda da África para Pelotas. A dança é percebida como um ritual de resistência e de celebração da cultura africana, o que permitia que entendessem o significado de palavras como “cultura” e “patrimônio”. Também possibilitava que percebessem que todos os grupos sociais desenvolvem uma cultura própria, sem que exista uma melhor e outra pior.⁹⁷

Na sua abordagem sobre a musicalidade das diásporas africanas, Makl propõe que se coloque o foco nas performances corporais, porque é por meio delas que a música é experimentada, reproduzida e inventada: “por meio da performance, a memória coletiva (re)increve-se nos corpos que a registram, transmitem e modificam dinamicamente.” As práticas musicais e performáticas, segundo Makl, são formas de expressar o luto e superar a dor histórica ocasionada pela escravidão e pelo racismo, contudo, “essas performances não se esgotam na memória nem no luto, mas constituem-se, frequentemente, em potenciais formas de consciência histórica” (2011, p. 66). Os depoimentos de Carla Ávila e de Carla Gastaud reforçam a importância que as oficinas de dança tiveram na desconstrução de formas de perceber o corpo negro:

[...] Muitos negros e negras conseguem sobreviver em uma estrutura racista tendo acesso a, vamos falar em uma perspectiva de Foucault, aos dispositivos e aí eu posso trazer a cultura, quando eu levo lá a lenda de Oxóssi aos alunos negros que são considerados os piores alunos e se identificam com aquilo. Quando vão ao museu. Quando eu vou ao museu e danço. Quando eu sou tocada pela Greice que é do movimento social negro e diz que o Odara é mais que dança, quantas crianças não foram tocadas? Então acho que é isso, o possível dentro de uma estrutura racista. Não sei se te ajudei. Acho que viajei até⁹⁸.

Então, acho que nesse projeto a gente incluiu vários aspectos disso, tinha dança afro, tinha o Sopapo que participava, havia toda uma preocupação de inclusão nesse momento que para muitas pessoas era uma ruptura. A gente tinha dificuldade de, inclusive, com meninos que não davam as mãos para dançar e outros que não queriam dançar, fazer os gestos e movimentos da dança afro⁹⁹.

O negar-se à dança, conforme referido no último depoimento, remete para as reflexões de Nilma Lino Gomes sobre o corpo negro enquanto espaço atravessado tanto por processos de regulação, assim como de emancipação:

⁹⁷ “O Legal no Museu é...” – invenção e aplicação do programa educativo do Museu da Baronesa em Pelotas, RS.. ”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Com o título “O Legal no Museu é...” – invenção e aplicação do programa educativo do Museu da Baronesa em Pelotas, RS. (10 página)

⁹⁸ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

⁹⁹ Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

O processo tenso e conflituoso de rejeição/aceitação do ser negro é construído social e historicamente e permeia a vida desse sujeito em todos os seus ciclos de desenvolvimento humano: infância, adolescências, juventude e vida adulta. (GOMES, 2008, p. 124)

A rejeição e regulação do corpo negro por meio de estereótipo precisa, segundo Gomes, ser superada por meio da emancipação que possibilita a circulação e afirmação desses corpos em espaço público, sem cair na exotização ou na folclorização.

Outra atividade pedagógica do Núcleo de Educação Patrimonial, realizada com as turmas de estudantes, era o teatro de fantoches, cujo texto procurava desconstruir a ideia de que o museu seria apenas um espaço onde se guardam coisas velhas, apresentando-se na sequência o Museu da Baronesa e os personagens que habitaram o casarão. No texto contempla-se o tema da escravidão, relacionado à cozinha, além de se apresentar o Barão como tendo um poder absoluto sobre o que acontecia à sua volta:

L: - Puxa vovó, quantos museus diferentes existem! Mas o que tem lá no Museu da Baronesa?

V: - Vamos ver... Lá tem, por exemplo, um salão de baile onde se faziam as festas que eram chamadas de sarau, uma cadeira para namorar...

L: - Cadeira para namorar?

V: - É isso mesmo, mas para entender, só indo ao museu. Lá também tem a cozinha, onde os escravos cozinhavam para seus donos. A escrava que cozinhava era obrigada a fazer a melhor comida para seus senhores e os restos ficavam para os escravos.

L: - Que horror vovó, como podiam fazer isso?

V: - É, mas faziam. E ainda hoje muitas pessoas não têm nem o que comer.

V: - Mas voltando ao museu, lá também tem o escritório do Barão, que fica na parte mais alta da casa, parece até uma torre. Dizem que lá de cima, o Barão controlava tudo o que acontecia ao redor da casa dele¹⁰⁰.

Além do teatro de fantoches, no dia de visita das turmas ao Museu, a equipe as recepcionava com performances teatrais, composta por personagens que representavam algumas pessoas que outrora ocuparam o casarão, de forma a problematizar as relações entre o barão e sua família e seus/suas escravizados(as). Os personagens trabalhados eram: o Barão e a baronesa, a cozinheira Clara¹⁰¹ e outro personagem escravizado que era o jardineiro Conrado¹⁰². Segundo Caiuá¹⁰³, as performances teatrais eram inspiradas na proposta do “teatro do oprimido” de Augusto Boal e na “pedagogia do oprimido” de

¹⁰⁰ Conforme documento nomeado “Teatro de Fantoche” que compõe o acervo administrativo digital do museu, e que tem por título: “Teatro de fantoches” (2 páginas).

¹⁰¹ Na memória oral da família, Clara era a baba de Déa Antunes Maciel, nascida no dia 09 de fevereiro de 1909. Em diálogo direto com Magali Antunes Maciel Aranha, bisneta dos Barões e que nasceu em 1939, esta afirma que conheceu uma mulher de nome Clara e que residia em um quarto do Casarão na condição de serviçal: “Era baixa, magra, de óculos e uma voz meio rouca”. Esse quarto de Clara teria sido posteriormente transformado em banheiro em uma reforma do Casarão.

Paulo Freire: “as pessoas eram colocadas no meio da ação e elas tinham que tomar decisões, então elas interagiam com os personagens”. Era uma forma de falar sobre o passado da cidade contestando a aura benfazeja que se formou em torno dos barões que se anteciparam na libertação dos seus escravizados, assim como a ideia consolidada de que no Rio Grande do sul a escravidão foi mais amena.

O Barão, por exemplo, causava, as falas que íamos falando o que era a liberdade, a abolição, quem era os trabalhadores, tu deixavas a meninada e os adultos em polvorosa. Eles criticavam muito. Sutilezas que eram deixavam no ar que as pessoas e criticavam. A Clara¹⁰⁴, que era o Paulo¹⁰⁵ que fazia, falava da liberdade, que tinham dito que ela estava liberta, mas não era uma liberdade que ela esperava porque era uma liberdade por contrato de trabalho, e não estávamos falando especificamente do Barão, estávamos falando desse conjunto de titulações que nascem por liberdade sob contrato, que eram quatro, cinco anos para pagar a liberdade, seis anos. Alguns iam entrar no século XX¹⁰⁶.



Figura 12: Atividade de teatro junto às turmas de estudantes que frequentavam o Museu. Fonte: Acervo digital MMPB.

¹⁰² Conrado é um nome referido como frequência na documentação histórica e na memória oral da família Antunes Maciel. No inventário da “mãe do Barão”, de 1871, consta como um escravizado Conrado, pardo, 28 anos, campeiro. No inventário do “pai Barão”, de 1875, também consta um escravizado de nome Conrado, mas com 22 anos. Na entrevista que Zilda, neta do barão e baronesa, concedeu a Fábio Vergara, afirma ter conhecido um Conrado que foi escravo. Em uma correspondência da baronesa de 1909, Conrado consta como um “criado” do Casarão. Em outra carta, também da Baronesa Amélia, de 1916, novamente consta um funcionário da Chácara com esse nome. No trabalho de Schwanz (2011, p. 72) consta que Conrado era o mais antigo escravo da Chácara, após ter sido libertado pelo Barão em 1884, ele continuou a residir na chácara trabalhando para a família até a sua morte. Mas também um depoimento em que uma senhora, ao visitar o Museu, pergunta onde estava enterrado o escravo Conrado, o qual, segundo sua avó contava, teria sido fatalmente ferido pelo Barão e sepultado nos fundos da Chácara, razão pela qual aquele espaço era mal-assombrado.

¹⁰³ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁰⁴ Caiuá refere aqui uma das personagens da peça teatral.

¹⁰⁵ Paulo Sergio Medeiros Barbosa, estudante e bolsista negro da área de história, que fazia parte da equipe.

¹⁰⁶ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

Os personagens retratados nas fotos acima recepcionavam as turmas e os conduziam pelos diversos espaços do museu tendo como proposta de guia o texto referenciado abaixo:

Propostas de reflexão na dramatização do NEP¹⁰⁷

Quarto da Sinhá: a escrava camareira, arrumando a cama, reclama da vida, do porquê não poder ter uma cama e lençóis brancos também. Uma escrava parteira, preparando o quarto para fazer um parto, com uma bacia de água quente e panos.

Quarto da criança: uma escrava ama de leite, comentando seu carinho com a criança, a confiança da família perante ela, mesmo ela nunca ter recebido carinho de mãe, pois foi separada logo quando criança. Através da criança, imaginar que podia ser seu filho legítimo, que foi separado dela logo quando nasceu, porque ele era uma propriedade do senhor, assim como ela.

[...]

Sala do Barão: sem o título – barão transtornado com a fuga e ameaças de rebelião por parte dos escravos, reclama ao feitor (grito na janela) e comenta que por isso estaria proibida os batuques e outras atividades na senzala e também mandando cortar a comida. Com o título – diálogo do barão e um escravo, refletindo o título e a liberdade de 1884 (livre, mas tinha que trabalhar para pagar sua liberdade, sua alforria). O escravo perguntando para o Barão que se com a liberdade, ele poderia estudar e ser um médico ou doutor, e o barão dizendo que não pois os negros não podiam estudar.

Banheiro: escravo limpando a cadeira-vaso, ou pegando a cadeira para levar ao barão, reclamando de ser no meio da noite, e do porque de ele ter que fazer aquilo, e de como seria bom se ele fugisse para um quilombo. Escravo preparando a água para o banho da sinhá, na banheira, ou levando para a casa de banho.

Cozinha: escrava cozinheira, cantando e preparando a comida, que pode ser uma canja, comentando que o caldo é melhor para a mulher que dá a luz. Escrava comentando que podia usar os conhecimentos que ela tem para envenenar os barões (reflexão em torno da confiança) e só não faz isso pela regalia de trabalhar na casa e não em outros lugares, que era muito pior.

Sala de jantar: Escravo servindo a mesa e questionando o porquê que não pode comer na mesa e nem comer a mesma comida, dizendo de como queria experimentar os licores. A mulher reclama da fome, mas não come enquanto o marido não chegar (a formalidade da refeição). A mulher diz que está louca que chegue o inverno para ir ao Rio de Janeiro, para a capital.

Sala de música: mulher reclamando do porquê tocar piano, mas outra comenta do costume de oferecer música após a refeição aos convidados, e que aprender a tocar um instrumento era um sinal de bons costumes. Sinhá comentando com o escravo o batuque que ela ouvia a noite, o que significava aqueles tambores (enquanto isso na rua, um de nós toca o sopapo).

[...] ¹⁰⁸

A finalização do turno de atividades das crianças no Museu comportava levar para casa um ingresso para levar a família a visitar a instituição, o que ficou chamado como “vale-pai”. Essa iniciativa se conjugava com outra que consistia em estabelecer um

¹⁰⁷ Conforme documento nomeado “Propostas de reflexão na dramatização do NEP” que compõe o acervo administrativo digital do museu, e que tem por título: “Propostas de reflexão na dramatização do NEP” (2 páginas).

¹⁰⁸ Foi reproduzido aqui, literalmente, apenas as partes do documento que fazem referências aos espaços em que se fazia referência explícita à presença negra.

sábado de passe livre, ou seja, sem cobrança de ingresso, para estimular a aproximação com a comunidade que visitava o parque, mas não entrava no museu: “fazíamos sábado de passe livre todos os meses para as pessoas poderem visitar e sempre era uma multidão”¹⁰⁹.

Além dessas atividades com a comunidade escolar, na parte do dia, envolvendo o que é hoje o ensino fundamental, passou-se a propor também atividades noturnas para estudantes que estudavam nesse turno, em que também se fez presente a linguagem teatral e musical:

E o outro projeto foi com as turmas noturnas, que era muito legal também, que a gente percebeu uma, duas, três... “opa tem demanda. Vamos receber esse pessoal? Vamos.” Aí começamos a abrir o museu de noite, que era um projeto bem interessante, que nos recebíamos a escola com Negro Drama no salão, era outra pegada mais radical ainda e que era o Paulo que coordenava, na noite, tinha teatro, em todos eles tinha o teatro¹¹⁰.

Paulo Barbosa, que como coloca Caiuá, coordenava as atividades do período noturno, narra a preocupação em adequar a linguagem para um público escolar mais jovem e adulto, inserindo elementos inusitados para um Museu do estilo da Baronesa, como músicas do Racionais MCs:

E aí a gente também, incansavelmente pensando, achou que as escolas noturnas também tinham que ter acesso àquele espaço do museu, mas não poderia ser alguma coisa do formato. A gente fez uma parada do tipo Paulo Freire, colocava um Racionais MC's na recepção, então o pessoal já chegava em outro clima, em outra vibe, desenvolvemos uma metodologia, porque não tinha ninguém nos fiscalizando, então podíamos usar outra linguagem que não era a linguagem que a gente usava de dia que era para guiar pessoas, é uma outra relação, de papo reto, até porque a questão da gurizada ser muito mesclada, ter jovens e mais velhos, então da gente poder encontrar e da gente poder fazer essa parada diferenciada¹¹¹.

Paulo ressalta o impacto dessas atividades nos jovens que delas participaram, tomando como exemplo Thiago Lemões, historiador e antropólogo pelotense que teria optado por seguir essa formação acadêmica após tomar parte dessas vivências no museu na condição de estudante¹¹², exemplo que é ressaltado também por Carla Ávila:

¹⁰⁹ Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹¹⁰ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹¹¹ Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹¹² “Então a gente tem alunos com doutorado que passaram por essa experiência, que é o caso do Thiago, que é de uma escola noturna que foi recebido por Racionais MC's no Museu da Baronesa, com as caixas de

Bom, ir a história de Pelotas enquanto acadêmica na instituição é o que eu chamo das fissuras que o racismo faz. É onde a gente pode agir e não é racionalizado que essa estudante negra vai se constituir enquanto uma intelectual negra a partir do contato com aquela historicidade, aqueles objetos, aquelas cartas, aquelas narrativas, aquelas discussões. O que é um ocutá¹¹³, tu ter um ocutá, tu ter o tambor, então todas essas ressignificações tu consegues ver com outros alunos, hoje, por exemplo, a gente tem um grande antropólogo que a partir de uma visita guiada nossa foi para a história, que é o historiador Tiago Lemões, ele conta isso. Olha as conexões. E ele é um historiador e antropólogo branco que estuda pessoas em situação de rua, mas não deixa de lado, para fazer suas análises, o peso que o racismo institucional tem para essa população¹¹⁴.

Da experiência de educação patrimonial com a comunidade escolar, surgiu a ideia de realizar um programa específico com a terceira idade: “Eram diferentes coletivos de terceira idade que agendavam idas ao museu, e vimos que tínhamos que criar um trabalho diferente¹¹⁵. Essas atividades consistiram em acolher grupos de terceira idade nas quartas-feiras, de 15 em 15 dias, oferecendo visitas guiadas no museu com teatro, oficinas de memória e diálogos sobre história de vida.

As atividades do museu se expandiram para além das fronteiras da Chácara da Baronesa, dialogando com outros projetos de popularização da cultura e da memória, como por exemplo, a construção de “casas de memórias” nos bairros da cidade, cujo projeto-piloto foi justamente no bairro Areal, tendo a Casa Azul como sede.

Outro fato que foi fundamental para nós foi que a gente começou a perceber que as pessoas do entorno do museu não conheciam o museu, não visitavam o museu, não sabiam o que tinha lá dentro, e a gente começou, nos grupos, a ter desconfortos com as falas de alguns, com as falas de outros, na própria guia que a gente leu de cada um¹¹⁶.

som a todo volume naquele espaço e subvertia porque a gente tinha que montar outra linguagem para dialogar com a gurizada”. Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹¹³ Otá ou ocutá, no candomblé e em religiões afro-brasileiras afins, é a pedra sobre a qual o axé de um orixá é fixado por meio de ritos consagratórios, constituindo a principal forma de presentificação da divindade perante os humanos, o que é denominado de assentamento. No batuque, religião de matriz africana praticado no RS, cada filho-de-santo precisa ter no mínimo 12 assentamentos, correspondentes a 12 orixás, os quais são realizados dentro de vasilhas chamadas de ibás, que são acomodadas dentro do quarto-de-santo do terreiro ao qual pertence.

¹¹⁴ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹¹⁵ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹¹⁶ Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

Isso permitiu a realização de muitas atividades conjuntas entre o Museu e esse projeto, como por exemplo, uma exposição sobre a Escola de Samba Ramiro Barcelos¹¹⁷.

Sábado, de 15 em 15 dias, tinha alguma atividade na Casa Azul, vinculada à perspectiva de memória do bairro Areal. A gente conectou as escolas, enfim. E o Baptista e a Nara participavam disso. O camarada Radox¹¹⁸ fazia atividades lá, era um conjunto de setores do campo da cultura. E aí dessas conexões que vai surgir a necessidade de a gente criar um programa de educação patrimonial, que surgiu primeiro com as terceiras séries e foi um processo muito interessante¹¹⁹.

O processo de reconstituição da memória do bairro implicou na realização de entrevista com pessoas idosas que rememoraram a “época do Corredor das Tropas”¹²⁰, explorando-se ainda possíveis relações entre a Vila Mozart e os antigos trabalhadores da Chácara. Paulo sinaliza que esse interesse em dialogar com as comunidades territorializadas nas proximidades do Museu foi um desdobramento dos questionamentos em torno de qual deveria ser o papel da instituição:

[...] porque a gente começou a ficar muito obcecado pela memória na cidade tanto que a gente começou a criar, dar subsídio para as Casas de Memória, que era um espaço muito legal, que começava a valorizar a memória local, a ideia era conhecer um pouco mais da cidade, de trazer os moradores para dentro do museu. A gente fez algumas exposições, que a gente juntou fotografias das famílias do entorno das casas, e imprimiu e fez uns banners, até eu fiz um da minha família, da minha avó que vai pela década de 50 para o Areal. E contamos um pouco da história do processo de urbanização, até como eles encontraram essa casa da Baronesa e a gente começou a fazer eventos culturais pesados no parque para trazer visibilidade para dentro do museu¹²¹.

¹¹⁷ A Escola de Samba e Cultural Ramiro Barcelos, foi constituída sob forma de associação, em 29 de março de 1962 no bairro Areal em Pelotas/RS, aonde mantém a sede até hoje, apesar de há anos não participar dos desfiles de carnaval de Pelotas por problemas financeiros e administrativos. Pode-se dizer que na época da sua fundação, a sede se localizava em uma vizinhança de forte presença negra, realidade que se alterou nos últimos anos, com a expansão de residências de classe média para o local.

¹¹⁸ Trata-se de Eduardo Amaro, filho da Mestre Gria Sirley Amaro, que na época era um dos principais impulsionadores do Movimento Hip Hop de Pelotas, assumindo esse nome artístico (Radox).

¹¹⁹ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹²⁰ Hoje avenida São Francisco de Paula, o chamado “corredor das tropas” era um caminho fundamental para a economia charqueadora da cidade, pois por meio dele os rebanhos de gado, vindos da Tablada, local onde eram comercializados, eram conduzidos por tropeiros, adentrando no Passo dos Negros até chegar nas charqueadas localizadas nas margens do Canal São Gonçalo e Arroio Pelotas. A região do Passo dos Negros como um todo, atualmente, é objeto de intensos conflitos envolvendo a população local, empreendimentos imobiliários de classe alta e profissionais do patrimônio. Junto com alguns desses profissionais, a comunidade local busca o reconhecimento de alguns espaços como bens culturais: o Engenho Coronel Pedro Osório, a Escola Visconde de Mauá, a Vila Operária, o próprio Corredor das Tropas, a Ponte dos Dois Arcos, o Clube Osório, a Figueira da Ponte dos Dois Arcos e a Figueira da Noiva, essas duas últimas de grande importância para membros de religiões afro-brasileiras que residem no local. (FERNANDES, 2021).

¹²¹ Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

3.4 A Sala de Memórias Negras

A Sala de Memórias Negras foi um espaço criado para falar exclusivamente da presença negra na cidade e região. Foi estabelecida em um espaço que era um passadiço, que ligava a sala auxiliar ao corredor do Algibe e à cozinha, passando-se pelo corredor onde dá acesso ao pátio interno, ou seja, era um espaço periférico e sem uso na perspectiva dos usos do casarão como museu. Segundo meus interlocutores, Carla Gastaud e Caiuá, esse espaço, antes de receber a Sala de Memórias Negras, tinha apenas os itens permanentes da casa, colocados na década de 1920 na reforma realizada por D. Sinhá para modernizá-la. Até se criar essa sala, não havia, portanto, exposição naquele espaço, apenas alguns móveis para armazenamento de materiais de rotina. Segundo relembra Paulo:

Mas a gente tinha todas aquelas pessoas da História, que estavam pensando coisas diferentes e conhecendo coisas diferentes e essa inquietação que de vez em quando as pessoas manifestavam essa coisa da ausência e eu dizia que o que podíamos fazer era contar a História, colocar nas nossas narrativas, dizer que os negros estão presentes de outras formas porque a gente não tem esse acervo, mas a gente tem a própria casa para contar essa história, essa presença, a gente tem que achar jeitos de incluir. Mas isso era tudo muito singelo e a gente sabia que era¹²².



Figura 13: Sala de Memórias Negras. Fonte: Acervo Digital do MMPB

Em Outubro de 2003 a então diretora do Museu, Carla Gastaud, encaminhava um ofício¹²³ para um denominado Grupo Lanceiros Negros¹²⁴, para uma discussão acerca da

¹²² Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹²³ Conforme documento nomeado “Ofício Sala do Negro”, que compõe o acervo administrativo digital do museu, e que tem por título: “Prefeitura Municipal de Pelotas”, correspondente ao cabeçalho do ofício (1 página).

¹²⁴ Segundo o que foi levantado na entrevista de Carla Ávila, o Grupo Lanceiros Negros era um coletivo formado por três homens negros – Miguel Delmar Dias, Fábio Muroff e Elton Lemos – que mantinham um programa radiofônico na emissora Radiocom sobre a questão racial: “Os caras fizeram, eram aquelas narrativas fortes e essenciais que nos fazem acordar”. Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

criação da Sala de Memórias Negras, cuja inauguração estava prevista para 25 de novembro de 2003. O documento manifestava a importância da exposição a ser inaugurada “por contemplar a essencial colaboração da etnia negra na formação social brasileira; espaço, aliás, ausente em outros momentos de estruturação do Museu da Baronesa”.

A ampliação da rede de conexões do Museu, estendida para atores até então dele ausentes, irá se refletir na recomposição da materialidade representativa desse segmento. Outro documento do acervo administrativo digital¹²⁵ chama a atenção nesse sentido, pois se tratava de um pedido de objetos para compor a exposição da Sala das Memórias Negras:

Neste espaço do Museu da Baronesa será constituída uma sala para as memórias dos negros.

A inauguração está prevista para 20 de novembro de 2003.

[...] A equipe do Museu da Baronesa está pesquisando este tema e recolhendo objetos referentes a ele. Infelizmente poucos objetos que contam esta história foram guardados e preservados no decorrer do tempo. Por isso, se você possui algum objeto referente a esta história, ou conhece alguém que possua, entre em contato conosco e ajude-nos a montar esta sala. Trabalhamos tanto com doações como com empréstimos ou reproduções.

Na entrevista concedida, Carla Gastaud aponta para a falta de resultados dessa tentativa de constituição de um acervo material, sobre a presença negra na cidade:

Porque a gente tentou reunir acervo, coisas que as pessoas tivessem e que contassem histórias negras e não tivemos nenhum tipo de resposta, nenhum. Publicamos no jornal, fomos para TV, naquela época não tinha as redes sociais, mas fizemos todo um movimento de mostrar que estava ali o museu, queríamos contar essa história e nada. Nem de opressão, porque poderia ter sido só de opressão, mas nem de opressão. Nada, foi muito frustrante para todos¹²⁶.

Nesse processo de composição de um acervo que representasse a presença negra na cidade, havia uma preocupação, segundo Caiuá, de não reforçar a dimensão opressiva da escravidão.

¹²⁵ Conforme documento nomeado “*sala negro texto*”, que compõe o acervo administrativo digital do museu, e que tem por título: Neste espaço do Museu da Baronesa será constituída uma sala para as memórias dos negros. A inauguração está prevista para 20 de novembro de 2003” (1 página). Ao que tudo indica, era um texto de divulgação da intenção para o público frequentador do Museu, com o objetivo de conquistar colaboradores.

¹²⁶ Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

E tinha uma coisa que para nós era muito complicado, que a gente não queria fazer mesmo, que era botar os grilhões, botar grilhão, grilhão, grilhão, a gente achava isso nada educativo no princípio de reconhecimento, principalmente, para as crianças negras. Reduzir todo imaginário, protagonismo negro nos grilhões, não faz sentido algum. E nós evitamos isso, isso é importante ser dito e era um fetiche que as pessoas têm. As pessoas chegavam e perguntavam “e as correntes? E os grilhões?” é uma coisa muito complicada, mas vamos lá¹²⁷.



Figura 14: Exposição da Sala das Memórias Negras. Fonte: Acervo Digital do MMPB.

A Sala acolheu, então, expositores contextualizando a presença da escravidão no Brasil, RS, Pelotas e na própria Chácara da Baronesa.

Ao que tudo indica, essa inserção da temática negra nas exposições do Museu foi produto do amadurecimento, fruto do diálogo dentro da equipe e desta com intelectuais e representantes da cultura negra pelotense. O que o arquivo digital nominado *Projeto – sala das memórias negras*, já explorado anteriormente, revela, é que para o ano de 2003 avançou-se para a realização de uma exposição temporária de fôlego, por ocasião da Semana da Consciência Negra. Na elaboração desse projeto, se faz diretamente um contraponto entre elite charqueadora e trabalhadores escravizados, a forma como a primeira é exaltada pelo Museu e o silenciamento sobre o outro segmento:

O Museu da Baronesa está constituindo um espaço para as memórias dos negros. Este projeto pretende criar um local no Museu onde a história do negro e a cultura negra em Pelotas possam ser representadas. O Museu da Baronesa conta os modos de ser e de viver das famílias da elite pelotense do século XIX, época em que a cidade vivia o apogeu das indústrias charqueadoras e em que seus proprietários viviam de forma luxuosa e ostentatória. Os objetos de sua atual exposição – móveis, vestuário, objetos de uso cotidiano e a própria casa – refletem esta parte da história de nossa cidade.

Outra parte, também essencial nesta história, encontra-se atualmente suprimida do discurso desta expografia: são amas-de-leite, cozinheiras, mucamas, jardineiros, carneadores, boleiros, serventes. Enfim, os trabalhadores

¹²⁷ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

escravizados através dos quais as famílias de charqueadores e estancieiros acumularam suas fortunas. Estas pessoas, vindas forçadamente da África, trouxeram de lá seus hábitos, seus modos, sua comida, sua música, sua dança. Eles estão presentes em cada momento cotidiano, não só na charqueada, mas na hora do café do senhor, do banho quente da sinhazinha, do leite das crianças. Apesar do trabalho diário de dez a doze horas, dos maus tratos, do frio e das humilhações, conseguiram manter sua cultura e desenvolver modos de resistência. Esta história precisa ser lembrada e refletida.

No planejamento da Sala das Memórias Negras, que compôs a programação da Semana da Consciência Negra de 2003, previa-se os seguintes conteúdos¹²⁸:

Esquema para constituição da Sala das Memórias Negras

- 1) Quem eram os trabalhadores escravizados da cidade de Pelotas e quais suas condições de vida e trabalho:
 - África: contexto histórico da escravidão africana, aprisionamentos, viagem (navios negreiros).
 - De quais regiões vieram, quais as línguas faladas.
 - Adaptação ao sistema escravocrata brasileiro.
- Condições de vida e trabalho:
 - * Trabalho nas charqueadas
 - * Escravos domésticos
 - * Escravos urbanos
- Mais:
- 2) Formas de resistência à escravidão:
 - Resistência organizada (pedindo melhorias de vida e trabalho, troca do feitor etc.)
 - Fugas e quilombos (incluindo as dificuldades existentes).
 - Agressões aos senhores e feitores, envenenamentos etc.
 - Suicídio, infanticídio.
- Acoitamento.
- 3) Cultura negra em Pelotas.
 - Religiosidade:
 - * Nação e Umbanda: principais características
 - * Irmandades.
 - * Sincretismo.
 - * Forma de resistência.
 - Dança:
 - * Quais as características principais.
 - Música:
 - * Confecção e utilização do sopapo.
 - * Ritmo.

(entrevista com Mário Maia?)

 - Língua:
 - * Influências e permanências das línguas africanas (zum-zum zum etc.)

A Sala das Memórias Negras, assim como a Sala de Música, sobre a qual se falará no próximo capítulo, foram os únicos espaços permanentes sobre a temática negras constituídas integralmente a partir da perspectiva da nova gestão. Caiuá expõe uma certa

¹²⁸ Conforme documento nomeado “Ofício Sala do Negro”, que compõe o acervo administrativo digital do museu, e que tem por título: “Prefeitura Municipal de Pelotas” (1 página).

tensão dentro da equipe entre investir em ações ligadas à educação patrimonial e as reestruturações da expografia permanente:

Não tínhamos consenso. Tínhamos colegas nossos que tinham outras linhas interpretativas. Achavam que tínhamos que ter mais cautela em alguns momentos, em outros nem tanto, centrar mais ações, por exemplo, na expografia, tô tentando lembrar aqui, porque acho importante mostrar as divergências. Talvez o caminho que menos conseguimos mexer naquela experiência, foi a expografia permanente, que foi uma preocupação central que nós tínhamos, mas não conseguimos ser eficientes como queríamos. A gente tentou mexer nela, não conseguimos avançar. Avançamos na Sala da Música, teve algumas coisas que mexemos pontualmente, mexemos na cozinha, que é um exemplo que depois, se quiseres, podemos retomar, a gente conversa. Mexemos na introdução daquela sala de serviço. Mexemos no salão e fizemos muitas exposições temporárias e aí que fazíamos o contraponto. E tinham colegas que achavam que tínhamos que tecermos mais força na expografia, e nós tecemos mais força na educação patrimonial, não tenhas dúvidas¹²⁹.

Após a gestão que é o foco de reflexão neste capítulo, a partir de 2005, esse espaço persistiu com os painéis sobre escravidão, mas perdeu essa denominação, passando a ser referido pela monitoria como “corredor dos escravos”, “passadiço” ou “cozinha suja”. Em razão disso, foi desmontada no ano de 2019. Os painéis estão guardados para serem usados em pesquisas e para uma possível proposta de inclusão na expografia de forma menos segregada, em um acervo referente aos projetos de visibilidade do negro no Museu.

3.5 Colonialidade e representação: as polêmicas em torno da “criada” negra

Uma das iniciativas para amenizar o grande vazio vigente em torno da representação negra no Museu foi a mudança da cor da pele da manequim que representava a empregada da casa, disponível na cozinha. Esse manequim era branca, e foi pintada para alteração da sua cor, conforme relata Caiuá:

[...] nós começamos a repensar essa história, que como que seria o negro no acervo, nós tínhamos pintado a boneca de preto. Olha só, na verdade, isso... Um “parêntesis”: quem tem ideia de pintar a boneca de preto é um estudante negro. Era o único negro da equipe. Então a primeira coisa que o Paulo faz quando chega aqui, na primeira semana de trabalho, ele olha o manequim e diz: ‘olha, eu chego, olho pra essa cozinha, tem alguém trabalhando, é uma pessoa branca. É óbvio que pessoas brancas trabalhavam em cozinhas também, mas...’ E foi um olhar diferente, e aí ele pediu, ele insistiu: ‘vamos pintar essa mulher de preto e vamos ver o que acontece’. E foi um impacto bárbaro cara, bárbaro! Porque, claro, conectava, conectava os questionamentos, as pessoas chegavam lá, finalmente

¹²⁹ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

eu já ia perguntar: 'e os trabalhadores da casa, quem eram?' E aí você começava a discutir. [...] ¹³⁰ [grifos da autora]



Figura 15: manequim usado para representar a empregada até 2000. Fonte: Acervo Digital do MMPB.

Paulo Medeiros, estagiário negro responsável pela pintura do manequim relata como foi esse processo de tomada de decisão e ação:

A gente vai estudar o que a gente não sabia da história do negro, e a gente fica naquela “será sala do negro? Sala de memória do negro? Como vai ser esse espaço do negro?”. Pra gente decidir tinha que ter um espaço do negro. Aí ficamos lá três meses na discussão que não acabava, e eu me angustiando, porque cada um defendia de um jeito. eu disse: “gente, enquanto a gente não decidiu isso, eu fui lá e vamos começar aqui. Uma coisa que é consenso, quem fazia a cozinha, quem trabalhava na cozinha? Eram os negros, não eram? Aí por que aquela boneca lá é assim e tal?” “é, né, realmente”. Aí eu peguei, porque a gente trabalhava sábado e domingo, domingo eu fui lá peguei e: “sabe de uma coisa, vou dá-lhe aqui e ver o que vai dar”. Porque é isso, ninguém... Queriam dizer que quem estava na cozinha era a sinhá? Não, né. Aí demos aquele trato com betume, tinha betume lá e eu nem sei para que tanto betume no museu, aí: “toma esse betume”, eu sabia que não podia estragar a roupa nem nada, então só no rosto, nas mãos, seca rápido o betume ¹³¹. [grifos da autora]

Quando falou sobre o processo de “empretecer” a manequim da cozinha, Carla Ávila, hoje reconhecida militante e intelectual negra da cidade, chamará a atenção para o

¹³⁰ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹³¹ Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

enorme peso que recaía sobre Paulo, na época em que isso aconteceu, pois ela ainda não tinha assumido a condição de bolsista do Museu:

[...] e éramos só eu e PC, todo esse tempo era um negro só para falar do negro no museu. Então olha o peso.

[...]

As teorias da democracia racial, que no Brasil não tem racismo e que todos tem oportunidade. A gente pode entender os pretos únicos. Até antes de eu chegar o Paulo era o preto único no processo. E somos pretos únicos em muitas coisas¹³².



Figura 16: Manequim usado a partir de 2001, após passar por processo de pintura. Fonte: Acervo Digital do MMPB.

Gostaria de explorar, brevemente, dois aspectos relativos ao “empretecimento” da manequim que representava a serviçal da cozinha: o primeiro, relativo à reprodução do que Stuart Hall (2010) chamaria de um regime racializado de representação, que tem origem no colonialismo; o segundo, diz respeito aos impactos e significados que essa

¹³² Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

ação teve tanto em membros da equipe como nos visitantes das expografias, no sentido de causar efeitos contestatórios mesmo por meio de caminhos tortuosos.

Sobre o primeiro aspecto, o manequim de uma mulher negra na cozinha está inscrito num imaginário e discurso colonialista que fixou que o lugar de mulheres negras é ou no serviço doméstico ou para o prazer sexual do homem branco. Segundo Bhabha, a fixidez é uma das características do estereótipo racializado por meio do qual o discurso colonialista constrói o “outro”. Bhabha define o estereótipo como um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório (p. 108-110), que ao mesmo tempo em que reconhece as diferenças raciais, culturais e históricas, ou a suprime ou a repudia. A teorização de Hall (2010) sobre a construção do estereótipo como um regime de representação racializado vai na mesma direção de Bhabha:

[...] notemos que “estereotipar” quiere decir: reducir a unos pocos rasgos esenciales y fijos en la Naturaleza. [...] La gente negra era reducida a los significadores de su diferencia física - labios gruesos, cabello rizado, cara y nariz ancha, y así sucessivamente”. (HALL, 2010, p. 429)

Além desse procedimento de simplificação, redução e fixação, as formas estereotipadas de representação operam, segundo Hall (2010, p. 430-31), a partir de uma lógica binária de divisão, que expulsa o “outro” inferiorizado para fora de um padrão de normalidade (e dos respectivos espaços que o representam), evidenciando uma grande desigualdade de poder entre os envolvidos na relação.

O estereótipo opera uma simplificação do “outro”, negando o jogo da diferença, ou seja, o reconhecimento da diferença como outra humanidade possível, como um sujeito que é capaz de se auto definir de uma forma diferente daquela fixada pela representação estereotipada: “[...] É aquela possibilidade de diferença e circulação que liberaria o significante de pele/cultura das fixações da tipologia racial, da analítica do sangue, das ideologias de dominação racial e cultural ou da degeneração. [...]” (BHABHA, 2003, p. 117). Articulando com as reflexões de Hall, a diferença, nessa visão, “[...] es amenazante, un sitio de peligro, de sentimientos negativos, de hendidura, hostilidad y agresión hacia el “Otro”. [...]” (2010, p. 423).

A cozinheira negra é uma imagem fixada no imaginário brasileiro que institui que pessoas de pele escura e outros traços fenotípicos só servem para trabalhos manuais. Caso seja apresentada sem outras informações sobre o protagonismo negro durante a escravidão e pós abolição, corre-se o risco de reiterar uma imagem naturalizada. Isso é

mais problemático ainda se considerarmos que para Bhabha o estereótipo se articula por meio de saberes oficiais que se pretendem objetivos, mas também por meios de fantasias e fetiches. A imagem da cozinheira negra reitera uma fantasia de poder que constrói a mulher negra como submissa a uma ordem social, comandada por homens brancos.

É significativo, nesse sentido, que o primeiro ato para inserir a presença negra no museu tenha sido pintar a manequim, ou seja, mudar sua pele. Segundo Bhabha, “[...] a discriminação é um efeito político do discurso colonial e está relacionada com a questão da “raça” e da “pele””. Baseado em Freud e Fanon, ele afirma que diferente do fetiche sexual, que se apresenta como um segredo, o fetiche colonial, que é pautado em um “esquema epidérmico”, toma a pele como “o mais visível dos fetiches”, facilitando as relações coloniais por meio da oposição racial (BHABHA, 2003, p. 121). Nesse sentido, “[...] a pele, como significante da discriminação, deve ser produzida ou processada como visível. [...]” (BHABHA, 2003, p. 122). Discriminar usando a pele como significante é uma forma de naturalizar a inferioridade.

Outra característica do estereótipo é a questão da ambivalência, a qual Bhabha explica a partir do conceito de “crença múltipla” de Freud:

[...] É uma forma não repressiva de saber que dá margem à possibilidade de se abraçar simultaneamente duas crenças contraditórias, uma oficial e uma secreta, uma arcaica e uma progressista, uma que aceita o mito das origens, outra que articula a diferença e a divisão. [...] (BHABHA, 2003, p. 124).

Então, essa crença dividida e múltipla abarca um conjunto amplo de atributos que é projetado sobre o outro, de forma que por mais contraditórios que os comportamentos possam se apresentar, nunca escaparão aos estereótipos:

[...] O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escolado e acabado dos mentirosos e manipulador de forças sociais. [...] (BHABHA, 2003, p. 126).

É desse modo que o estereótipo articula no seu interior múltiplas formas de diferenças, sendo o poder colonial articulador especialmente das diferenças raciais e sexuais:

Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do

prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder. [...] (BHABHA, 2003, p. 107).

A imagem da cozinheira negra é uma das faces do estereótipo múltiplo que recai sobre mulheres negras no imaginário colonialista brasileiro, que refere uma economia do poder: o de subalternizar mulheres que são negras, uma forma múltipla de exercício do poder, pois articula raça e gênero. A fantasia que é ocultada por detrás da imagem da cozinheira negra, que reflete a outra face do imaginário colonialista brasileiro sobre mulheres negras, vinculado a uma economia do prazer e do desejo, é o da mulata híper sexualizada¹³³. Essa divisão do “ser” da mulher negra entre duas possibilidades aparentemente contraditórias é contestado pelo olhar de uma intelectual negra, nas suas reflexões sobre sexismo e racismo na sociedade brasileira - Lélia Gonzales.

A ambivalência do colonialismo à brasileira se manifesta especialmente, segundo Gonzales, por meio do chamado “mito da democracia racial”. Foi naturalizado atribuir às pessoas negras as qualidades de “irresponsabilidade, incapacidade intelectual e criancice, etc.” (GONZALES, 1984, p. 225), mas, quando esses estereótipos são confrontados, reage-se afirmando que “Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um.”

Então, a imagem que se cultiva das pessoas negras oscila de acordo com a conveniência dos privilégios da branquitude. Esse mito é ritualizado especialmente no carnaval, quando a mulher negra é colocada em primeiro plano na figura da mulata. Lélia apresenta essas personagens – mulata e doméstica – como duas construções que correspondem à mesma personagem:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (GONZÁLES, 1984, p. 228).

¹³³ A hipersexualização dos corpos negros, por meio do estereótipo, abarca, embora de forma diversa, mas também ambivalente, os homens negros. Segundo Hall (2010, p. 434), ao mesmo tempo em que eram a infantilização dos homens negros era uma forma de castrá-los simbolicamente, “[...] los blancos a menudo fantaseaban acerca del apetito sexual excesivo y la proeza de los hombres negros —así como lo hacían acerca del carácter sexual lascivo, hiper-sexuado de la mujer negra— al que tenían y secretamente envidiaban.”

Essa duplicidade que recai sobre a mulher negra encontra raízes profundas na história, segundo Gonzales, pois é uma atualização do duplo papel que a mulher negra exercia, na escravidão, de mucama e ama de leite. A mucama, escrava de estimação que exercia atividades domésticas dentro dos casarões, se transformava em ama de leite justamente porque era objeto do prazer sexual do homem branco.

Então, “[...] o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama. [...]”. Doméstica e mulata não são apenas papéis exercidos em contextos distintos, é a forma fixada e normalizada como a sociedade enxerga a mulher negra: como apta exclusivamente para trabalhos braçais ou sexuais, nunca para papéis que signifiquem capacidade intelectual ou de liderança política. (GONZALES, 1984, p. 230).

Mesmo com essas ponderações sobre a reprodução de formas estereotipadas de representação por meio da pintura do manequim, importante retomar a fala de Caiuá exposta bem no início desse subcapítulo sobre o quanto pintar a manequim causou “um impacto bárbaro”, e nisso retomo a discussão sobre os diferentes significados que isso assumiu e ainda assume. Carla Ávila faz colocações que vão no mesmo sentido:

É óbvio que nós contávamos que só a Clara por si já traria o impacto, mas como nós falávamos, como se deu isso, do próprio estudante negro historiador: ‘pelo menos vai ter uma preta aqui’. E a questão do piche hoje, teria outros tons para colocar na Clara, mas aquele preto no manequim, ele é um impacto, hoje vendo assim. É aquela boneca preta que tu viu, e não é o preto negro. É o preto cor e não o preto cor de pele, é o preto, negro e todas as significações que a cor preta piche tem. Então tu trazesses esses conflitos em relação a isso¹³⁴.

Essas colocações chamam a atenção sobre o quanto a manequim que passou pelo “empretecimento” perturbou a onipresença da branquitude do Museu, mesmo com as críticas que se possa lançar sobre a ação a partir de avaliações posteriores: além de ter sido um ato experimental, pode ser compreendido, mesmo assim, como uma contranarrativa, ao projeto de branqueamento. Concordo com o posicionamento de Carla Ávila de que os limites que podem ser atribuídos à iniciativa de “empretecimento” do manequim indicam os impasses impostos por uma correlação de forças que é francamente desigual, quando se trata de criar discursos que permitem de novas possibilidades de identificação para os coletivos negros:

Porque ainda estamos em uma estrutura racista e aí a gente vê os limites e dificuldades de trabalhar. Todo o tempo. Todos nós estamos dentro da instituição, qualquer grupo institucionalizado e acho que não podemos trazer para nossas

¹³⁴ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

costas, que somos os pretos em instituições, que nós vamos resolver os problemas de quase 400 anos. Não vamos resolver esse problema. A gente tem que tirar esse peso das nossas costas, **nós vamos construir algumas fissuras e tentar mostrar outras narrativas**, outras vozes com a nossa voz e trazer outras vozes¹³⁵.

Segundo Caiuá Al-Alam, a percepção da própria equipe de que reproduziam um discurso estereotipado foi uma decorrência das trocas que passaram a ter com a rede de profissionais críticos na qual se inseriram, conforme já assinalado anteriormente neste capítulo:

[...] no encontro do MAI é que a gente conheceu Marcelo, o Marcelo Cunha, [...] era na época diretor do Museu em Salvador [...], e a gente começa dialogar com essa figura, colocar as nossas angústias. E o Marcelo dá uma bela cacetada na gente, porque na época que a gente pensou, onde a gente pensava em inserir o negro, na cozinha... E o Marcelo nos questionou: ‘você estão fazendo o mesmo, você estão é colocando o negro apenas na cozinha, você estão generalizando isso [...] E ele disse “olha minha gente, você devem lembrar que tradicionalmente existe uma mulher, que trabalhava para essas famílias, aquelas mucamas né, e as mucamas também eram amas de leite. Onde é que você acham que elas dormiam? Com essas crianças né?” Essas pessoas, elas estavam presentes na casa, elas não estavam só na cozinha, elas circulavam. A partir de então, a gente começa a pensar a trabalhar com a história do negro de forma mais ampla, a gente tenta sair da cozinha. Não conseguimos, que é isso que eu estou tentando mostrando para você, que é uma frustração né. A gente não conseguiu fazer isso de fato, principalmente na exposição permanente. Mas, conseguimos criar projetos de educação patrimonial que contemplavam essa história [...]’¹³⁶.

Paulo também comentou, em sua entrevista, que o primeiro efeito que o manequim pintado de preto causou, especialmente em pessoas que já conheciam a expografia convencional do Museu, foi de impacto, o que estimulou a equipe a continuar procurando formas adequadas de expor a temática negra no Museu. Paulo também aponta os intercâmbios com Marcelo Cunha como um divisor de águas nessa busca:

E aí trouxemos esse cara, um monte de gente boa e trocamos várias ideias com ele, ele conseguiu grana, puxado uma semana de formação, três dias, não lembro. E aí falando vários fatores, apresentando várias expografias no mundo, como o negro era colocado nos espaços museológicos, uma que era bem legal que ele falou que era na Bahia, que o museu tinha uma sala dos machados de Xangô que era poluída de tanto machado e ele falando justamente em como o lugar tinha uma leveza também para não passar... Então, tudo isso tinha que ser pensado quando tu fosses construir os espaços. [...] a gente vai ficar com essa pessoa aí e vai chegar, ao final vai chegar à conclusão que o negro estava em todos os lugares, a gente não deveria querer... Quer dizer, ele não disse, nós chegamos à conclusão que não deveríamos criar uma sala de memórias negras ou qualquer coisa, e sim

¹³⁵ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPel, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹³⁶ Palestra com o tema “Gestão 2001-2004: a primeira tentativa de falar do negro dentro do museu da Baronesa”, realizada com Caiuá Cardoso Al-Alam em 23 de outubro de 2015, no Museu da Baronesa, pela equipe do museu. Disponível no arquivo digital do Acervo do MMPB.

colocar em vários lugares, chegava a ter lugares mais exóticos... “ah, ele estava no quarto” “como?” “ama de leite” “ah, ele tava na sala de música” “com o quê?” “com o sopapo”, aí a gente começou a pegar pesado¹³⁷.

Tem sido muito presente, na Antropologia, nos últimos anos, debates em torno da “agência” dos objetos, questão que esse trabalho não logrou alcançar. A presença extra-humana também é mencionada por várias pessoas que circulam pelo museu, ou como funcionários, ou na condição de visitantes: são comuns os relatos de avistamento de vultos, quedas por supostos empurrões, vertigens, sensações estranhas. Por ora, gostaria apenas de apontar sobre o quanto que, uma vez que uma narrativa é instituída, é difícil de desmontá-la, especialmente quando envolve temas e materialidades atravessados por disputas políticas que tornam as relações densas. Após a gestão 2001-2004, a manequim que foi “empretecida” permaneceu na cozinha por vários anos, mesmo que atravessada por controvérsias que paralisavam uma tomada de posição dos humanos a seu respeito. Então, ela própria se posicionou e se desmontou, auxiliada por uma criança:

Lá pelas cansadas, desde que eu cheguei ao museu em 2010, 2011 estava lá a Clarinha, aquele manequim horroroso, pintado de marrom, um marrom quase preto, feio que dói, com umas roupas encardidas, um sapato medonho, de costas, na cozinha, tipo assim, na pia lavando uma louça. Quando eu entro no museu, é um manequim, e tem um monte de manequim dentro do museu com vestidos de festas e resolveram colocar um manequim aqui dentro da cozinha para representar uma negra trabalhando, tudo bem. Só que no decorrer dos estudos do projeto da visibilidade do negro a gente começa a se dar conta que [?] ¹³⁸. De costas, sem nenhuma representação, ela só é mencionada quando a gente faz as visitas guiadas porque tipo, ninguém sabe e ninguém viu, e aquilo nos incomoda muito. Tira a manequim? Não tira a manequim? [...] Um belo final de semana está acontecendo visitas no museu, e a gente não faz visita guiada nos finais de semana, e uma criança entra e a cozinha fica nos fundos do museu, para quem não conhece o museu, e longe da portaria. E lá pelas tantas eu escuto um grito dos fundos do museu, um “aaahhh” e a criança passa gritando por nós na portaria e a sai gritando por museu afora. Eu digo: “meu Deus do céu, o que foi que aconteceu?”. Eu me levanto e faço o percurso contrário da criança para ver, conservador e restaurador, né, se quebrou alguma coisa. Fui procurar alguma coisa quebrada. Estou caminhando pelo corredor do museu e vou em direção à cozinha, quando eu chego na cozinha, tá a Clarinha decapitada, com a cabeça virada, de cabeça pra baixo, com a touquinha dela como se fosse um ninho, e aquela cabeça enfiada dentro de um ninho branco. Eu digo: “meu Deus do céu, decapitaram a Clarinha”. Só que aí a gente entra ali e olha que, realmente, o pescoço do manequim, de tanto vai e vem dentro daquele museu, o pescoço quebrou e a cabeça dela era só encaixada. E a criança teve o azar de um belo dia, enquanto estava visitando ali, chegou perto da cozinha e a cabeça se auto-ejetou do corpo, porque ela ficava pressionada no corpo do manequim e a cabeça fez “pum” e caiu no chão. Essa criança nunca mais vai visitar um museu na vida! Graças a isso a gente tomou a decisão, por motivos entre aspas estéticos, de tirar o raio da Clarinha de dentro do museu, porque aquilo não tinha mais cabimento ter aquilo ali e já imbuídos, nós encontramos a desculpa, na verdade para tirar a

¹³⁷ Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹³⁸ Algumas palavras inaudíveis.

Clarinha lá de dentro. Porque de tudo aquilo que a gente vinha falando, falando da representatividade do negro, a importância do negro dentro da história da cidade, sincretismo religioso, influência na culinária, influência social, influência política, influência cultural, clubes carnavalescos, um monte de links que a gente puxava dentro da coisa e ao final de toda essa representação, uma negra cozinheira presa dentro de uma cozinha. Eu digo: “voltamos aos grilhões, voltamos às representações subalternas do negro”. Que não é a ideia que a gente tem dentro do museu, é totalmente o contrário, é mostrar o negro como um agente cultural, agente formador da sociedade tanto quanto o branco, mesmo através das dificuldades, tendo permeado por outros caminhos que não são os caminhos de privilégio dos brancos¹³⁹.

Após esse episódio, Clarinha permaneceu guardada, e ainda não há um posicionamento conclusivo sobre o que será feito com ela, além da certeza de que deve ser preservada como um testemunho das inúmeras controvérsias que acompanham a trajetória do Museu. Embora concorde com Marcelo sobre o quanto ela referia posições de subalternidade¹⁴⁰, chamo a atenção para as reflexões de Hall sobre a impossibilidade de fixação dos significados:

[...] Pero finalmente, el significado empieza a hendirse y a resbalar; empieza a ir a la deriva o a ser tergiversado o inflexionado hacia nuevas direcciones. Se injertan nuevos significados en significados viejos. Las palabras y las imágenes cargan connotaciones sobre las que nadie tiene control completo y estos significados marginales o sumergidos vienen a la superficie permitiendo que se construyan diferentes significados, que diferentes cosas se muestren y se digan. [...] (HALL, 2010, p. 439).

Clarinha não deixou de ganhar vida própria, mesmo com essa significação negativa que alguns integrantes da equipe passaram a ter sobre ela, a partir das críticas às formas de construção de representações por meio do discurso museológico. Não era incomum visitantes solicitarem a volta dela à exposição e talvez tenha faltado tempo ou inspiração para compreender os motivos. Uma dessas solicitações me marcou porque a visitante argumentou firmemente que tínhamos tirado a “preta-velha” da cozinha e que ela precisava retornar para lá, indicando uma compreensão da presença de Clarinha que passava pelo registro religioso umbandista. Mas a defesa do retorno do manequim “empretecida” por parte de alguns membros da AMBAR, exprime a compreensão de que restringir a presença negra no Casarão ao espaço da cozinha é suficiente para dar conta

¹³⁹ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁴⁰ No próximo capítulo, estaremos expondo a posição contundente de uma representante negra do Sindicato das Trabalhadoras Domésticas a respeito disso. Morales, em seu Trabalho de Conclusão de Curso, analisou a experiência de pessoas negras que visitaram, acompanhadas por ela as exposições do Museu da Baronesa. Prevaleceu por parte dessas pessoas uma impressão negativa da criada na cozinha, por reforçar, segundo elas o lugar de subalternidade reservado as pessoas negras na sociedade.

das demandas por representatividade da comunidade negra local, mesmo com todos os debates que procuram consolidar uma outra perspectiva museológica.

3.6 Museu enquanto projeto em disputa

Na gestão que sucedeu a 2001/2004, houve uma reativação da AMBAR, com renovação da diretoria e atualização do estatuto. Segundo Annelise, diretora da época, assumiu a associação um grupo de professoras aposentadas da UFPEL, majoritariamente da área das artes. Na entrevista concedida por Annelise, ela esclarece que a reativação da AMBAR era uma condição exigida pelas agências de financiamento para as quais estavam sendo encaminhados editais de restauração e conservação do prédio e do acervo, requalificação da reserva técnica com aquisição de mobiliário e recomposição da equipe, com verbas para contratação de estagiários: “Os recursos foram administrados pela Associação de Amigos, prestação de contas, aquisições, tudo foi feito e organizado por mim e pela associação”¹⁴¹. Havia uma preocupação segundo Annelise, de qualificar o museu para inseri-lo em uma política de turismo do município, que estava sendo fomentada, pelo poder público junto com o Conselho de Diretores Logistas (CDL).

Segundo Annelise, houve uma tentativa de dar continuidade a algumas ações da gestão anterior, mas sem sucesso, porque dependia das articulações com outros órgãos do município:

Devo ter sido por março ou abril preocupada justamente por que aquela ação, toda aquela atividade e recepção que era feita pras escolas, não só ali no museu, mas eles tinham um trabalho de metodologia que primeiro eles iam às escolas e depois as escolas vinham ao museu. Eu levei o projeto na Secretaria de Educação e meio que na cara e na coragem, saber se eles poderiam auxiliar em que o projeto tivesse continuidade, mas não teve retorno. E também senti que nem tinha entendimento [por parte da nova gestão municipal] do que era aquele projeto, nem da importância que ele tinha¹⁴².

A Associação de Amigos do Museu da Baronesa (AMBAR), foi fundada em 5 de abril de 1995, no seu regimento cita-se como sede as dependências do Museu, o que não acontece. A AMBAR é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, tendo como objetivos:

¹⁴¹ Entrevista com Annelise Costa Montone, realizada em 08 de dezembro de 2021 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁴² Entrevista com Annelise Costa Montone, realizada em 08 de dezembro de 2021 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

I. apoiar iniciativas que contribuam para aliviar as reais finalidades do Museu Municipal Parque da Baronesa, história e memória da cidade de Pelotas; II. Realizar atividades que objetivem angariar recursos para assefurar o enriquecimento e preservação do patrimônio do Museu; III. Respalidar prioridades de manutenção e recuperação de estrutura do prédio e de restauro ou ampliação de seu acervo.

Noris Leal aborda na dissertação, dos conflitos entre a associação e algumas gestões. Meus interlocutores relataram, igualmente, os constantes e intensos embates com a AMBAR durante a gestão 2001-2004. Leal relata: “que durante a gestão da administração popular foi um dos momentos em que mais ficaram registrados os conflitos entre a AMBAR e a direção da instituição”. Minha experiência com a associação, antes de assumir a direção do museu, sempre foi durante eventos em que éramos convocados para ajudar.

Durante a licença de interesse de Annelise para terminar o doutorado, ela deixou três funcionários responsáveis por setores importantes do Museu. Rosy na parte burocrática, como atendimento do email e o trato com o público; Aline na tesouraria e eu na gestão dos funcionários e relacionamentos com a Secretaria de Cultura. Durante 8 meses o museu precisou ficar fechado para reformas nas paredes da ala dos quartos.

Durante seu afastamento, convocou uma reunião para comunicar que havia sido aprovada no concurso para professor na UFPEL. No término de sua licença, o que seria a sua última reunião como integrante da equipe, ela comunicou que assumiria em fevereiro o cargo na universidade. Antes de sair, deixou pronto o plano de trabalho para execução do Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa, sobre o qual discorrerei no próximo capítulo. Ela informou, então que a nova diretora já estava escolhida, em um rompante eu pergunto: “tá e quem é então o diretor ou diretora do museu?”. Anne responde “tu!”, pedindo que essa informação não saísse da reunião, até a mudança de direção ser efetivada.

Mas de alguma forma a informação vazou. E mesmo sem ter sido efetivada – troca de cargo – já tinha sido autorizada pela prefeitura a assumir as incumbências de direção. Então, já autorizada comecei o trabalho, e quando por algum motivo não estava no museu, membros da Associação visitavam o local e indagavam sobre ações realizadas nos eventos ou de itens expositivos consolidados desde a gestão de 2001-2004, como os expositores da Sala de Memórias Negras que tratavam da escravidão.

Em 01 de fevereiro de 2019, assumi a direção oficialmente e após inúmeras visitas e interpelações junto à SECULT e o gabinete da prefeita sobre o cargo de diretora(o), pedi

auxílio do secretário de cultura, que na época era Giorgio Ronna, para que conversasse com a prefeita sobre o assunto, pois durante uma das visitas de membros da AMBAR, deixaram escapar para integrantes da equipe que haviam feito uma denúncia para o IBRAM, pelo fechamento do museu e o descaso com o acervo, reivindicando assumirem o controle da instituição. Em um jogo rápido, a prefeita convida o presidente Paulo Amaral para uma visita à cidade e o museu.

Soube que o Paulo estaria no estado e o convidei para ver de perto a requalificação que fizemos no Museu, que é tão importante para nós e possui um acervo tão raro e significativo”, apontou a prefeita, que também tratou com o presidente sobre projetos do Município na área da Cultura e da preservação do patrimônio – como o restauro do Theatro Sete de Abril e a instalação do Museu da Cidade. “Soube que o Paulo estaria no estado e o convidei para ver de perto a requalificação que fizemos no Museu, que é tão importante para nós e possui um acervo tão raro e significativo”, apontou a prefeita, que também tratou com o presidente sobre projetos do Município na área da Cultura e da preservação do patrimônio – como o restauro do Theatro Sete de Abril e a instalação do Museu da Cidade. <https://www.pelotas.com.br/noticia/presidente-do-instituto-brasileiro-de-museus-visita-baronesa> acesso 25.02.2023

Após essa visita foi marcada uma reunião com a AMBAR e a equipe do museu para um diálogo e reparar arestas. Durante a semana antes da reunião, desabafei com o professor Roberto Heiden, diretor do Museu do Doce – UFPEL, sobre essa relação problemática com a Associação, pelo fato de não ser aceita na direção, e que o projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa, era muito questionado por eles. Roberto fala uma frase que seria a estratégia para meu trabalho, principalmente na relação com a AMBAR: “Fabi às vezes é preciso recuar para avançar.” E foi esse conselho que levei para a reunião, quando a Associação pede que o Projeto Visibilidade do Negro, não tome conta da exposição, que a instituição não fosse transformado no “museu do negro”, e que até entendiam que o projeto é um assunto transversal, mas o museu deveria atender a função para a qual ele tinha sido criado; argumentavam que como o museu não foi criado para tratar sobre o negro, então seria interessante não ser tão constante nas exposições.

Minha proposta foi trabalhar o projeto somente em novembro, por ocasião da Semana de Consciência Negra, o que foi aceito por todos. Desde então o calendário do projeto se desenrola assim, a partir de março toda a última terça do mês, acontece uma palestra sobre a temática do negro, e em novembro ocupamos o mês inteiro, e é nesse momento que o tambor de Sopapo ecoa tão alto, que a casa grande escuta. Meu colega Marcelo Madail, em sua entrevista, exprime bem as controvérsias e embates que se estendem até hoje:

Então a gente tentou fazer todo um projeto de requalificação da expografia do museu, o que gerou muita controvérsia porque o negro começou a ser falado dentro do museu, o negro começou a ser mencionado e o negro começou a ser visto dentro do museu, a gente começou a enfrentar represálias do tipo “o museu está negro demais”, “o museu está afro demais”, “vão ruir o Museu da Baronesa”, o que nunca foi nossa intenção. Mudar o discurso expográfico de um museu, não significa mudar o acervo do museu. A gente se deu conta ou a gente sabe que um único acervo pode contar várias histórias, posso ter duas, três, quatro ópticas diferentes em cima de um único objeto. Então não preciso para falar do negro ter grilhões lá dentro, eu posso falar sobre os negros através do fogão a lenha, eu posso falar sobre os negros através de um violão, eu posso falar sobre o negro através da imagem de Santo Antônio, eu posso puxar qualquer um daqueles objetos lá dentro e linkar com o negro porque ele está ali, ele viveu aquilo ali, ele conviveu com aqueles objetos, então aquilo ali está permeado da história dele. Eu não preciso ter uma senzala dentro da casa para saber que aquela casa senhorial tinha escravos, mas eu posso falar sobre isso. Porque o discurso da ausência também pode ser narrado, que é uma das nossas ideias principais¹⁴³.

Em dezembro de 2021, convoquei uma reunião para planejar a programação dos 40 anos da instituição, a serem comemorados no ano seguinte, e durante a reunião escuto que “o museu está muito afro; chega de falar sobre o negro”; e que usar o fato de ser um projeto premiado já não cabia mais. Calei de uma tal forma que encerrei a reunião. No ano de 2022, com ajuda da equipe do museu, da associação, da SECULT e da prefeitura, o museu teve uma programação sobre o seu aniversário que se estendeu por todo ano, com uma programação intensa, filmes, palestras, almoço, cápsula do tempo. E nesse momento pensei: “é, a negrinha conseguiu...!”. Hoje a relação com a AMBAR mudou, tornou-se um pouco mais leve. Mas os interesses e valores que vários de seus integrantes representam estão muito vivos, daí a necessidade de inscrever as várias iniciativas que foram tomadas no transcorrer do tempo para subvertê-los, de forma a consolidar uma instituição museal mais plural e representativa dos diversos segmentos que compuseram a sociedade local e regional.

¹⁴³ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

Capítulo 4 - “Então o Sopapo tinha virado objeto do museu”¹⁴⁴

O capítulo que segue busca mostrar a trajetória do tambor de Sopapo, a partir da sua inserção no Museu da Baronesa, sob a ótica de algumas pessoas que dialoguei por meio de entrevistas ou informalmente; e também mostrar que esse tambor, que foi o principal marcador da inserção da temática negra no Museu, articula redes que atravessam a cidade de Pelotas, ramificando-se pelo estado e até mesmo fora dele. Pois dentre todas as conquistas, a cidade de Pelotas tornou-se a cidade do tambor de Sopapo, instrumento que foi reconhecido como patrimônio imaterial pela municipalidade no ano de 2021 e busca, atualmente, o reconhecimento estadual.

A minha relação com o tambor de sopapo dentro do Museu da Baronesa se deu tão logo compus a equipe como bolsista nos idos de 2010. Questionei sobre o que ele fazia guardado na reserva técnica? Essa pergunta se deve ao fato de que nunca tinha tido contato com um tambor de Sopapo, um instrumento tão grande e, a meu ver, na época, aquele objeto não fazia sentido no meio daqueles artefatos do século XIX. Meu estranhamento devia-se ainda ao fato de que o artefato em questão não parecia nada com um tambor antigo, requisito, no meu juízo de então, para ser um objeto de museu.

Minha perguntas da época, que hoje ao escrever essa dissertação considero preconceituosas, são parte de um imaginário sobre patrimônio marcado pela colonialidade, o qual passei a questionar ao longo da minha autoconstrução como um sujeito político, de um processo em que uma mulher negra que cresceu dentro de um sistema aderindo a uma série de ideias postas por segmentos dominantes do ponto de vista de raça, gênero e classe, passa a estranhá-las. Não pretendo aqui me justificar, e sim mostrar o quanto o apagamento histórico e cultural de coletivos que descendem de escravizados formam visões de mundo alinhadas com modos hegemônicos de subjetividade e pensamento.

Apoiada em alguns referenciais sobre as diásporas negras (HALL, 2003, 2006, 2010, 2019; GILROY, 2007), busco aprofundar a etnografia em torno do Tambor de Sopapo, a partir do seu uso nas charqueadas e renascimento com o Projeto CABOBU, realizado na cidade nos anos de 1999 e 2000, até a inserção de um dos exemplares do

¹⁴⁴ Frase de Caiuá Al-Alam, durante entrevista realizada para essa pesquisa.

tambor no Museu da Baronesa. Para isso, mantive diálogos e entrevistas com alguns representantes da cultura negra pelotense e ex-integrantes da equipe do Museu diretamente envolvidos nesse processo, conforme já detalhei na introdução desse trabalho.

Tanto Stuart Hall como Gliroy refletirão sobre duas formas de pensar a identidade a partir das diásporas africanas, conforme já sinalizado no capítulo 1, uma que valoriza as semelhanças e continuidades (ou, as raízes) e outra que enfatiza as rupturas e produção de diferenças dentro da comunidade negra. Se todo processo de identidade possui algum enraizamento no passado, por meio dos discurso que construímos a respeito dele, o que é partilhado, segundo Hall, “é precisamente a experiência de uma profunda descontinuidade” (2006, p. 25), a qual cortou o acesso direto aos respectivos passados dos povos escravizados.

Veremos nesse capítulo que a produção de identidades entre coletivos afro-gaúchos elegeu o tambor de Sopapo como um elo para reconexão com o passado escravista e ancestral, e o que esse passado significou tanto em termos opressivos como em termos criativos, na capacidade dos escravizados recriarem seus princípios civilizatórios que eram expressos por meio da musicalidade e dos rituais.

Hall afirma que a África da diáspora é “o resultado de uma série longa e descontinua de transformações” (2006, p. 29), tal como o tambor de Sopapo o é atualmente, uma recriação que torna possível a reconstrução de rotas fragmentarias e genealogias que foram suprimidas pelas narrativas na história única. O Sopapo, nesse sentido, remete para um África tal como reconstituída no novo mundo, por meio das formas como “a renarramos na política, na memória e no desejo” (HALL, 2006, p.30)

4.1 Prelúdio: a Sala de Música

A Sala de Música, outra proposição para o Museu implementada pela gestão 2001-2004, foi montada em um espaço do casarão que era denominado na época “Sala do Império”, a qual continha uma vitrine de vidro e cuja estética era igual à Sala do Sarau¹⁴⁵ – um expositor de vidro com moldura de madeira que guardava os vestidos do século XIX.

¹⁴⁵ Imagens da expografia da Sala do Sarau, já foram expostas no capítulo 2.



Figura 17: Sala do Império ou “sala verde”, composta por manequins com fardas militares e espadas. Fonte: Acervo Digital MMPB

A expografia desta sala era formada por fardas e armas, fazendo uma alusão ao militarismo retratado como heroico, que marcou a história do RS. Segundo Caiuá, “[...] ela geralmente ficava fechada, e aquele peso militaresco, aquela coisa arrogante, assim, terrível. E nós desmanchamos aquela sala”¹⁴⁶. Na entrevista que concedeu para fins específicos dessa pesquisa de mestrado, além de ressaltar o caráter de arejamento do espaço provocado pelo desmonte a sala, este possibilitou evidenciar atributos daquele espaço mais próximos de uma cosmologia afro-brasileira.

[...] poxa vida, aquilo era muito complicado, era uma sala tenebrosa porque era entulho no meio, perdíamos até o fluxo bonito com aquela janela para o jardim de inverno e quando acabamos com aquilo ficou até arejado o espaço. Foi muito importante, e era uma encruzilhada.¹⁴⁷

O desmonte da Sala do Império para a instalação da Sala de Música, como não deveria deixar de ser, significou o confronto com uma narrativa consolidada que

¹⁴⁶ Palestra com o tema “Gestão 2001-2004: a primeira tentativa de falar do negro dentro do museu da Baronesa”, realizada com Caiuá Cardoso Al-Alam em 23 de outubro de 2015, no Museu da Baronesa, pela equipe do museu. Disponível no arquivo digital do Acervo do MMPB.

¹⁴⁷ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

consagrava relações de poder constitutivas da sociedade local e regional. Segundo Caiuá, “quando desarmamos aquela estrutura da sala das fardas, tenebrosa aquela sala, horrorosa, e transformamos em Sala de Música, aquilo foi muito complicado”:

Desmontar a sala dos milicos foi de uma radicalidade que tu não tens ideia. Para nós, aquela pequena salinha, que um monte de gente diz: “só aquilo?!”, para nós... Poxa, para nós foi uma revolução, o orgulho que tínhamos daquela sala. Naquela sala estava expressa a sabedoria do Giba [Giba], do [Mestre] Baptista diretamente, da Nara [de Xapanã], da Helô¹⁴⁸, todas essas pessoas, do Odara... Nossa, não foi mole não! E foi uma vitória, tirar aquelas armas, aquela ode ao exército, esse espírito reacionário.¹⁴⁹

Pesquisando os documentos do Museu, encontrei um que se referia a esta “Sala de Música”, disponível no acervo administrativo digital. O documento esboça um projeto de como seria o redirecionamento daquela sala¹⁵⁰. Fica explícito, dentre os objetivos da readequação do espaço na sua transformação em Sala de Música, a intenção de contemplar a diversidade de influências que constituíram a cultura brasileira, tendo como foco a musicalidade pelotense. Destaca-se nele o reconhecimento da contribuição africana para esse legado musical:

Os textos, além daquele que apresentará a sala, com uma panorâmica da música no Brasil, estarão dispostos em quatro eixos:

Erudito: contemplará os instrumentos de origem europeia, disseminados essencialmente na cultura de elite. Serão eles: piano, violino e clarinete.

4) Indústria fonográfica: a partir do gramofone, refletir sobre o salto da indústria da música entre os anos 20 e 40 e sua consequente massificação.

5) **Africano: Com instrumentos como o agê, agogô e berimbau**, abordar a grande influência africana na música brasileira.

6) Popular: através das fusões de ritmos, tanto eruditos quanto africanos, trazer o choro e o samba como resultados dessa diversidade étnico-musical. Usaremos para isso dois elementos fundamentais e emblemáticos de uma sociedade que traz **o samba como música nacional: o pandeiro e o cavaquinho**. [Grifos da autora]

Outro documento contém dois pequenos textos que, ao que tudo indica, compunham a própria exposição, ao lado dos objetos e imagens. Os textos fazem referência ao Club Carnavalesco Nagô e ao tambor de Sopapo¹⁵¹. É bem provável que,

¹⁴⁸ Heloísa Helena Duarte, negra, homossexual, seu trabalho começou em 1985 como DJ, consolidando com sucesso sua trajetória na área a partir dos anos 90; promovendo suas festas em várias cidades do sul do Rio Grande do Sul, direcionadas especialmente para o público universitário.

¹⁴⁹ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁵⁰ Conforme documento nomeado “sala de música”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Sem título: “Museu da Baronesa” (2 páginas).

¹⁵¹ Conforme documento nomeado “SALA DO NEGRO II”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Sem título. (1 página).

pelo menos, o texto sobre o Sopapo tenha sido construído a partir do diálogo direto com mestres da cultura popular negra local:

Club Carnavalesco Nagô

O Club Carnavalesco Nagô, composto por negros da nação africana Nagô, surge em Pelotas no ano de 1882, sendo os primeiros a reivindicar o fim da escravidão nos desfiles, a apresentar carros manifestando o desejo pela “redenção dos cativos” e a angariar fundos para a compra de cartas de alforria. Foram eles que inseriram os tambores, atabaques e sopapos, misturando nas charangas instrumentos europeus com africanos.

O Sopapo

Os tambores e atabaques vieram com os negros da África. Associados à religião, os atabaques eram o elo de ligação dos homens com os orixás. Em Pelotas se desenvolveu o sopapo, o rei dos atabaques. Ele é tocado a bofetadas e sopapos de mão aberta, donde o nome. O sopapo era feito de troncos de árvore: tirava-se o miolo, amarrava-se o couro na borda e deixava-se secar a beira das fogueiras das senzalas. Para fugir de punições dos senhores, que tinham medo dos batuques, os negros sentavam em cima do sopapo para tocá-lo, abafando o som.

Mestre Batista conta que, o sopapo foi usado nas baterias das escolas de samba até 1970, sendo então substituído pelo surdo, mais leve e cômodo de se tocar.

A relação de contato intenso entre os diversos grupos étnicos formadores da nação, descrito no documento como um “confronto social desigual”, que teria resultado na “montagem do mosaico musical brasileiro” consta ainda em documento digital nominado “*A música popular e texto geral*”, disponível em formato Word no acervo administrativo digital. Nele tematiza-se os entrecruzamentos entre “nativos”, portugueses, africanos e demais imigrantes que ingressaram no país a partir do século XIX. Ao que tudo indica, era um texto que acompanhava a exposição dos objetos, em que se faz referência direta aos locais em que ritmos se cruzavam e se recriavam, como “a senzala, a casa grande, os quilombos e as bodegas ou butiquins.”¹⁵² Observa-se, então, por meio desses textos, a iniciativa de se construir narrativas que contemplassem a participação de segmentos populares e étnico-raciais subalternizados na formação social regional.

No compartilhamento de experiências que Caiuá fez com a equipe em 2015, nos contou os impactos da constituição dessa Sala de Música e, especialmente, a inserção no interior de um casarão aristocrático de um tambor relacionado, pela cultura popular negra da cidade, às senzalas das charqueadas.

[...] como nós tínhamos muitos objetos relacionados à música, a gente tentou contemplar a ideia da diversidade a partir da música ali, e pegamos o Sopapo e botamos no meio né [da sala]. Então o Sopapo tinha virado objeto do museu, e ele

¹⁵² Conforme documento nomeado “*A música popular e texto geral*”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Sem título. (1 página).

estava dentro da casa, o que é que acontecia? A gente colocou um fundo musical, que eram várias grava... vários estilos musicais que pretensamente contemplaria aqueles instrumentos e a diversidade cultural aqui da região. E a pessoa chegava ali e se deparava com um Sopapo, e muito interessante por que até os camaradas, ou as camaradas que tinham uma perspectiva mais de esquerda, no sentido de questionar a história tradicional, se assustavam e entravam num certo caos. Por quê? Porque o tambor não estava dentro da casa¹⁵³.

Caiuá faz referência, na última frase do trecho da entrevista acima, que o argumento das pessoas que estranhavam a presença do tambor naquele espaço era de que ele presumidamente não fazia parte do cotidiano do Casarão da Baronesa, quando este era uma residência aristocrática. É notório, nos documentos analisados, a escolha justamente dos instrumentos de percussão para marcar a presença negra na sociedade pelotense¹⁵⁴. Mais que presença negra, a resistência negra. Para compor a materialidade da sala, Paulo Barbosa, um dos integrantes negros da equipe, construiu instrumentos para serem expostos como material de apoio¹⁵⁵: ganza (chocalho); atabaque (réplica em tamanho menor); xequerê (Instrumento de origem africana, feito de porongo e sementes); reco-reco (Instrumento de origem africana, feito de bambu) e um berimbau (Instrumento de origem africana, feito de arame, madeira e porongo).

E a gente queria fazer uma relação, um piano de 1820 com castiçal que mostra que não tinha energia elétrica, aqui têm um tambor. E a ideia daquelas peças, a gente construiu as peças para serem expostas ali e era uma parada que a gente pensava que vinha um pouco da nova educação museológica, que era ter instrumentos que as pessoas pudessem tocar e sentir. Porque nos incomodava aquela coisa de só observar, então a gente procurou criar objetos de memória que pudesse... E o sopapo era um deles, as crianças poderiam chegar ali e esgarçar já, tocar e sentir, então era outra experiência, diferente do piano, porque aí a gente falava “se não tivesse castiçal aqui tu não ia saber que não tinha luz, por isso tem que ter, um já não tem, outro tem” então começou a pensar nisso¹⁵⁶.

¹⁵³ Palestra com o tema “Gestão 2001-2004: a primeira tentativa de falar do negro dentro do museu da Baronesa”, realizada com Caiuá Cardoso Al-Alam em 23 de outubro de 2015, no Museu da Baronesa, pela equipe do museu. Disponível no arquivo digital do Acervo do MMPB.

¹⁵⁴ Conforme documento nomeado “*coleção Paulo Barbosa*”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. RELAÇÃO DE ACERVO COLEÇÃO PAULO BARBOSA. (1 página).

¹⁵⁵ Material destinado ao uso em ações pedagógicas; na ambientação expográfica; pode ser utilizado em atividade que o visitante precise interagir, pois este não é considerado acervo.

¹⁵⁶ Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.



Figura 18: Peças do acervo produzidas por Paulo Barbosa, usadas na Sala de Música. Fonte: Marcelo Madail. .

A partir da década de 1990, conforme visto no Capítulo 1, a UNESCO passou a enfatizar novas diretrizes para a salvaguarda de manifestações culturais tradicionais, colocando foco nos processos de saber-fazer, mais que nos bens em si. A ideia era valorizar “[...] as habilidades específicas que são passadas de gerações a gerações de forma ritualizada e por meio de mecanismos próprios” (LIMA FILHO, ABREU, 2007, p. 34), tomando-se as concepções de preservação do Japão com exemplo¹⁵⁷. Conscientemente ou não, foi esse o caminho adotado com a iniciativa de produzir os instrumentos percussivos que estavam ausentes no acervo do Museu da Baronesa.

Ele estudou as afinações, o couro, então isso é muito interessante. Porque a gente começou a debater. Pessoal dizia: “ah, não é objeto de museu porque não é antigo”. Ah claro, aí a gente dizia: “foi o Paulo que fez, o Paulo que fez mediando as tradições, pesquisando como um homem negro, contribuindo para a sala, é um objeto de museu”. E isso era muito legal, esse enfrentamento. E ele quando explicava, ele tinha muito orgulho de falar isso, mas a recepção não era sempre tão boa. [...] Não tem acervo? Nós vamos fabricar. Inclusive foi fabricado a partir de um homem negro que pesquisou a respeito, inclusive mediando com os Griôs na época, no caso o próprio [Mestre] Baptista. Então, como você falou, ali tinham sutilezas de construção de saberes e perspectivas que ficou no tempo. Não vamos conseguir nunca recuperar, mas que acabou sendo reproduzidas por outras gerações e nas nossas trajetórias.¹⁵⁸

¹⁵⁷ “[...] Observa-se que, no caso japonês, a proteção ao patrimônio não se faz priorizando os resultados ou os produtos de técnicas de construção ou de conhecimentos ancestrais, mas que, pelo contrário, se valoriza o processo do fazer. Desse modo, se um prédio é considerado importante para a cultura japonesa, de tempos em tempos se promove ritualmente uma desconstrução deste prédio e uma reconstrução do mesmo. A proteção mais adequada, segundo esta concepção, baseia-se na valorização do processo e não no resultado final”. (LIMA FILHO, ABREU, 2007, p. 34).

O que se revelou na reação de parte do público, com a criação de uma Sala da Música que contemplava instrumentos que faziam referências às culturas negras, foi a reprodução de “formas estereotipadas e hierarquizadas” (MAKL, 2011, p. 57) de perceber esses instrumentos, avaliados sob o contraste com a tradição musical europeia¹⁵⁹.

Quando realizamos algumas mudanças pontuais, o teatro foi muito mal visto por essas pessoas, mas quando mudamos a sala das fardas e transformamos em Sala da Música, e vou ser bem sincero, aquela Sala da Música, eles acusavam que elas eram fictícias, todo museu é fictício [risos]. E a gente tentou falar da música da diversidade, de diferentes coletivos que formaram a cidade, mas a centralidade era o Sopapo, era o povo negro. Então os violinos antigos que estavam na mesa, ou o piano, lindíssimos, nossa, material lindíssimo. Nossa, isso nunca incomodou ali. O que incomodou foi o Sopapo. O sopapo estava no centro daquela sala, na encruzilhada daquela casa, porque era uma encruzilhada [...]¹⁶⁰.

A referência de Caiuá a transformação da sala que acolheu o Sopapo a uma encruzilhada reflete o status que essa categoria, que é originária do pensamento religioso afro-brasileiro, vem adquirindo como conceito. Segundo Anjos, “se a encruzilhada é um ponto ambíguo na religiosidade afro-brasileira é certamente, porque ali tanto pode ser o começo, a abertura de um fluxo, quanto o fim de um território existencial” (2006, p. 19). Segundo Anjos esse conceito da filosofia política afro-brasileira expressa uma forma de lidar com a alteridade diferente da propagada pela ideologia da mestiçagem. Enquanto esta supõe a dissolução das diferenças como resultado dos intercâmbios culturais, gerando-se um novo produto fruto dessa fusão, a encruzilhada refere o “ponto de encontro de diferentes caminhos que não se fundem numa unidade, mas que seguem como pluralidades” (ANJOS 2008, p. 80). Portanto, “a lógica rizomática afro-brasileira em lugar de dissolver as diferenças conecta o diferente ao diferente deixando as diferenças subsistirem enquanto tal.” (ANJOS, 2008, p. 82).

Luiz Rufino na condição de intelectual negro também propõe o conceito de encruzilhada como um campo de possibilidades para pensar as poéticas e protagonismos negros, criando-se resistências “ao desencantamento e a monologização do mundo” (RUFINO, 2019, p. 13). Enquanto espaço atravessado por imprevisibilidade, dobras, ambivalências e múltiplas presenças ...

¹⁵⁸ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁵⁹ Segundo Makl (2011, p. 57) “[...] A atitude mais frequente perante esses instrumentos é contrastável com a atitude e tratamento prestigiosos dados aos instrumentos europeus – sérios, merecedores de grande investimentos de energia e tempo na educação musical formal”.

¹⁶⁰ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

As encruzilhadas nos apontam múltiplos caminhos outras possibilidades. Assim, a compreensão acerca da política emerge também com um saber na fronteira, angariando os espaços vazios, praticando as dobras da linguagem e escapando dos limites propostos por razões totalitárias. Por aqui, a poética é política, emergem outras formas de dizer que reivindicam outro senso. Revela-se a dimensão lúdica da vida e o caráter cruzado das invenções praticadas nas travessias da encruza transatlântica. (RUFINO, 2019, p. 82).

Segundo Carla Ávila, a inserção da musicalidade no museu reflete um contexto em que o movimento negro estava ressignificando objetos e manifestações expressivas na direção de construção de identidades positivas.

[...] a relação com os orixás enquanto princípio civilizatório para mover uma filosofia, uma visão de mundo, o tambor é central. É uma forma de trazer essa centralidade para dentro de uma história oficial que é esse espaço de oficialização histórica que é o museu¹⁶¹.

A encruzilhada, enquanto um lugar de cruzamento de múltiplos entes e forças, tem a potencialidade de redirecionar trajetórias, a partir de escolhas e afetações das pessoas que ali estão interagindo com distintas possibilidades. Paulo Barbosa, ao construir instrumentos que referem a sua ancestralidade e ao começar a se relacionar com o Sopapo, passa a ser afetado por forças que redirecionaram a sua trajetória, tornando-o mais um mediador a difundir por outros espaços a presença negra em um território pensado historicamente como majoritariamente branco.

[...] mas então, eu sou um dos construtores desses instrumentos que estão aí no museu, que foi uma discussão que a gente fez. A gente sabe que é detentor dessa cultura e dessa arte e eu, como herdeiro dessa cultura e dessa arte, em me sinto autorizado a criar esses instrumentos que foram criados ali. E a partir daí começa minha trajetória espiritual com esse Sopapo, com essa integração dentro dos espaços, começa uma vivência espiritual muito forte devido ao entrar em contato com todas essas ancestralidades, começaram a falar comigo. E eu tinha que sair dali e levar adiante a nossa história e divulgar para o mundo que estamos no Rio Grande do Sul, que não somos do sul da Bahia, somos do sul do Brasil, e por onde eu tenho passado é isso, é uma invisibilidade¹⁶².

Alguns desses instrumentos fabricados por Paulo compõe até hoje o acervo de apoio do museu, outros se perderam em razão de serem de materiais orgânicos, e não terem sido acondicionado de maneira adequada, como o caso do porongo do berimbau.

Conforme visto no final do capítulo anterior, na sequência da gestão 2001-2004 houve uma reestruturação da AMBAR como uma condição para o museu participar de

¹⁶¹ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁶² Entrevista com Paulo Sergio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

editais por meio de projetos. Com isso, renegociações em torno da configuração das expografias levaram a recriação de espaços que haviam sido desarticulados pela gestão anterior.

Em 2005 mudou a gestão e aconteceram algumas alterações. A sala de Música foi desmontada, voltaram alguns acervos ali, mas não na mesma configuração de antes. Mas voltou a farda, voltou uma vitrine com a farda, com a bandeira, mais um tipo de escritório, assim, de sala masculina¹⁶³.

No acervo digital do museu encontrei fotos do ano de 2007, referente ao espaço que havia acolhido a Sala da Música. É possível observar que a expografia que fazia apologia ao militarismo imperial havia sido reconstituída.



Figura 19: Configuração do espaço da Sala da Música no ano de 2007, na gestão que sucedeu a de 2001-2004. Fonte: Acervo Digital MMPB.

4.2 Tambor de Sopapo: a face negra da Princesa do Sul

O Sopapo é um tambor, um instrumento percussivo forjado no processo da diáspora africana no pampa gaúcho e região platina (MAIA, 2008), que teria sido criado nas charqueadas com o uso de couro e tonéis de madeira (ou troncos de árvores, segundo algumas versões), onde eram colocados os subprodutos do charque, como a graxa e o sebo. O pesquisador Mario Maia constatou, em sua pesquisa de doutorado, a

¹⁶³ Entrevista com Annelise Costa Montone, realizada em 08 de dezembro de 2021 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

presença histórica do tambor de Sopapo nas cidades de Pelotas e Rio Grande, e alguns registros históricos de sua ocorrência no Uruguai e Argentina.

Segundo Makl, os instrumentos percussivos constituíram um dos principais alicerces das práticas musicais negras, tanto em África quanto nas comunidades formadas pelas diásporas africanas, sendo que “muitos instrumentos africanos foram recriados na diáspora”, fazendo-se uso de materiais disponíveis nos processos de trabalho dos escravizados, como por exemplo “tonéis de transporte de mercadorias disponíveis nos cais dos portos e nos depósitos” (MAKL, 2011, p. 57).

Após a abolição, o tambor de Sopapo passou a marcar presença entre os blocos e escolas carnavalescas da cidade:

[...] das supostas origens ancestrais do instrumento, feito em troncos de árvore ocadas, o tambor que se popularizou na década 1950 nas escolas de samba apresenta uma forma resultante de um longo processo de adaptação e reconstrução. (MAIA, 2008, p. 90).

Essa presença do Sopapo nas escolas de samba de Pelotas e região, segundo alguns carnavalescos antigos, como Mestre Dilermando, é o que tornava o carnaval do local singular em relação ao carnaval de cidades de outros espaços.

A minha mãe, era isso que eu estava dizendo, não sei como ela gostava tanto de carnaval e terreira, e a minha mãe era apaixonada, então a minha me pegava... e eu morava entre duas chácaras, a gente tinha que atravessar as chácaras que eu tinha ali, 6 até 8 anos de idade, a minha mãe me levava para assistir os ensaios da Ramiro [Barcelos], era Ramiro e Bloco do Pepe, depois. E eu tinha essa memória ocular e nunca na minha cabeça de criança ia me passar a potência que era esse tambor, porque naquela época o tambor de Sopapo tinha uma supremacia dentro da escola de samba, ele faz o papel do surdo de terceira, mas a gente acabou copiando o carnaval do Rio e tirou. Uns dizem que o tambor era pesado, claro, hoje a gente faz um tambor bem mais leve, mas naquela época o tambor era muito pesado mesmo. Então, uns dizem que o tambor era muito pesado, não dava para carregar muito e o pessoal foi saindo fora, outros dizem que... Eu já sou dessa que acabaram copiando o carnaval do Rio e tiraram o tambor de Sopapo e o andamento do samba acelerou, hoje as passistas quase não conseguem sambar direito, então é complicado¹⁶⁴.

A nomeação do Projeto CABOBU, que veio posteriormente resgatar o Sopapo, é uma composição retirada das sílabas iniciais de três pseudônimos de pessoas negras que eram famosas na cidade, justamente por tocarem o respectivo tambor em suas escolas de samba: **CA** – Cacaio; **BO** – Boto; **BU** – Bucha. Mestre Dilermando, após transitar na infância pela Escola de Samba Ramiro Barcelos, ingressou na Escola de Samba General

¹⁶⁴ Entrevista com Mestre Dilermando Freitas, realizada em 07 de dezembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

Telles, para desgosto de sua mãe, e quem o levou até ela, em razão de ter percebido sua habilidade com instrumentos de percussão, foi ninguém menos que Cacaio.

O Cacaio é um personagem do projeto do Giba-Giba, do CABOBU, que o Giba-Giba quando fez o CABOBU, que para quem não sabe, eu sempre falo onde eu vou, é o projeto que o Giba-Giba que é pelotense, residia em Porto Alegre, criou, junto com outros pelotenses. Criaram a Praiana¹⁶⁵, o Giba foi o primeiro presidente desta escola e com esse projeto que eu ele trouxe, o CABOBU, para resgatar, não sei nem bem o termo certo, para dar vida, visibilidade ao tambor de sopapo. Porque o Giba, ele chegava em Pelotas para fazer as apresentações e sempre dizia: “está em extinção a matriz cultural do Rio Grande do Sul”. No início eu não entendia o que ele queria dizer, depois a gente foi entender que era o Sopapo, que a gente não via mais tocando. A Telles¹⁶⁶ tinha um Sopapo só, acho que era a única escola, durante todo esse tempo, que tinha lá. Aí o Giba dizia isso e criou o CABOBU, pegou o sufixo do Cacaio, Boto e Bucha, que eram as personalidades da época que considerados que tocavam bem o tambor, o Sopapo.¹⁶⁷

O tambor de sopapo foi recriado por um grupo de artistas, a partir da iniciativa de Gilberto Amaro do Nascimento, mais conhecido como Giba-Giba¹⁶⁸, compositor, percussionista e ativista cultural. A intenção de Giba-Giba era promover a retomada do tambor de Sopapo, que estava sendo deixado de lado, por ser um instrumento de grande porte, e pela intenção dos carnavalescos a fazer um carnaval no estilo “carioca”. Giba-Giba projeta, acompanhado de Mestre Baptista, a reconstrução do modo de fazer do tambor das charqueadas e o retorno dele às escolas de samba.

Segundo Sandra Narcizo, o Projeto CABOBU foi realizado pela Secretaria Estadual de Cultura, em 1999, com algumas parcerias, mas foi idealizado por Giba Giba como um fórum que seria realizado em todas as cidades gaúchas para a discussão de diversos temas relacionados à condição do negro: violência obstétrica sofrida por mulheres negras, anemia falciforme e outros problemas de saúde que se manifestam com mais persistência na população negra, como pressão alta. Mas segundo Sandra, para que a Secretaria Estadual de Cultura encampasse o projeto, foi necessário colocar ênfase na sua dimensão musical:

E o que aconteceu, para que depois possa acontecer mais, ele tem uma essência, ele tem uma importância absoluta, porque as pessoas podem ter vários olhares a respeito do CABOBU. Mas é muito importante que nós tenhamos o porquê que

¹⁶⁵ A Sociedade Recreativa Beneficente Cultural Academia de Samba Praiana- Porto alegre/RS, foi fundada em 10 de março de 1960, permanecendo ativa no carnaval porto-alegrense até os dias atuais.

¹⁶⁶ A Escola de Samba General Telles, fundada em 1976 na cidade de Pelotas, tem 72 anos, e tem sua sede no bairro Fátima, popularmente chamado como “baixada”, local de forte presença negra na cidade.

¹⁶⁷ Entrevista com Mestre Dilermando Freitas, realizada em 07 de dezembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁶⁸ Giba Giba nasceu em Pelotas em 06 de dezembro de 1940 e faleceu em Porto Alegre, em 3 de fevereiro de 2014.

isso foi feito, qual foi o intuito? Porque quando se fala que o Sopapo foi o símbolo principal desse evento, porque havia poucas coisas relacionadas que ele era, nesse momento, que chamava a atenção para essas falas, para essas intenções, que o Giba queria deixar muito firmes, que era as pessoas poderem se falar, se reconhecerem, dizerem sobre as suas necessidades, inclusive sobre seu olhar como negro né, de como é que as coisas estavam, e tanto que a intenção foi chamar outras cidades, porque uma coisa era certa, o Giba tinha isso, era discutir o modo de ser do negro em cada lugar em que ele habitava, esse era o grande lance.¹⁶⁹

O evento não tinha apenas um caráter musical, comportava também uma série de palestras com especialistas sobre história e cultura negra, mas segundo Sandra Narcizo, a mídia acabou retratando o evento como apenas um festival musical:

[...] porque quando ele leva aqueles nomes importantes para fazerem as palestras, metade das pessoas não vão assistir, e ninguém, mídia nenhuma colocou as palestras, tu tens uma Esther Gutierrez, tu tens um Oliveira Silveira falando, e tu não ouves, e tu não levas isso em consideração? Como assim? Tu tens um Euzébio Assumpção, um Tabajara, um... Meu Deus, eu já nem sei mais quem, de tanta gente importante que esteve nesse evento para falar, para discutir as questões do negro. E ninguém botou uma vírgula na mídia, desses nomes de absurda importância. Eu fico muito furiosa!¹⁷⁰

Por meio do Projeto CABOBU foram construídos 40 tambores de Sopapo, que foram “consagrados no palco, por todos aqueles, pelos padrinhos, pelo Giba Giba, pelo mestre Batista, pelas Mães de Santo”¹⁷¹. Segundo Sandra Narcizo, após o evento esses tambores foram distribuídos para instituições, organizações e personalidades a critério da Secretaria Estadual de Cultura, que era a promotora do evento, critérios que não necessariamente eram os mesmos dos mestres que se empenharam em recriar o saber-fazer do grande tambor, como também é conhecido¹⁷². O evento proporcionou à comunidade negra local e regional um ambiente de trocas mediado pela linguagem

¹⁶⁹ Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁷⁰ Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁷¹ Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁷² Sobre essa questão, Sandra Narcizo faz as seguintes ponderações: “Então, na verdade, quando aqueles 40 Sopapos brilharam, lindos daquele jeito, todo mundo queria, e tem aqueles que querem como troféu, que foram os que levaram o Sopapo como troféu, não tinham nem noção do significado daquele instrumento, da simbologia. Então assim, quando foi na hora de distribuir, foi um “Me dá”. Uns pegam mais, outros pegam menos, não foi uma distribuição ordenada como o Giba gostaria que fosse. Aquelas cidades deveriam receber, aqueles músicos convidados deveriam receber, aquelas alas jovens deveriam receber, sabe? As Secretarias de Cultura deveriam receber. Mas qual o sentido de uma Secretaria de Cultura ter aquilo?: se ela perpetuasse o processo histórico daquilo. Não é ter um tambor, um símbolo do Cabobu, porque nem sabiam o que é o Cabobu.” Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

musical, ao mesmo tempo em que alimentava a expectativa de colocar a cidade no circuito mundial das tradições musicais das diásporas negras:

Então, assim, para chamar a atenção, era importante chamar a atenção, porque o que é importante para nós também? A percussão. Era importante para nós também o tambor, e era importante também essas pessoas de grandes nomes mundiais, que eram considerados os expoentes mundiais da percussão, o Djalma Corrêa inclusive, e tu teres oficinas com esses homens, mas que eles contêm as histórias daqueles instrumentos.

[...]

Poucas falas nós temos do Giba e algumas pequenas falas do Djalma e do Naná Vasconcelos, sobre a importância do festival, desse projeto, de qual era a sua real importância. Então, assim, as melhores mídias que nós temos, são as mídias vindas de Pelotas. Os melhores escritos, tu pode acreditar, são de jornais de Pelotas. Com raras exceções de alguns negros, nomes importantes que versaram sobre o assunto, então tu pode captar ali. Caso contrário, nós temos a visão de que é um festival, né, ele é muito mais um festival de tambores, que na verdade, seria interessante, a primeira ordem era: o sopapo, o rei dos atabaques, receber os tambores do mundo. Essa era a primeira ideia, para que ele fosse reconhecido como tal, que ele simbolizava todas aquelas pessoas, todos os negros daquele lugar, que tinham um jeito particular de ser, cada um tem a sua história e a sua vivência. Então, era para receber os outros lugares para que se discutissem, a história era muito maior, sabe? Era muito maior e muito maravilhosa¹⁷³.

Segundo informações disponíveis no site da Secretaria de Desenvolvimento, e InovaçãoTurismo (SDETI)¹⁷⁴, além de Djalma correa e Naná Vasconcelos, participaram do CABOBU artistas de renome como Nei Lopes, Chico Cesar, Paulo Moura.

Embora estejamos nos apoiando aqui no depoimento de poucas pessoas, mesmo assim é possível afirmar que a potência do Projeto CABOBU tenha residido no acionamento da memória de experiências intensas, que estão ancoradas nas manifestações expressivas e seus respectivos espaços e personagens que marcaram e ainda marcam a presença negra em Pelotas.

O Boto, eu era pequenininho e até tinha medo de carnaval, que eu me lembro da bruxa, e eu no colo do meu pai, e meu pai era um negrão forte, alto e me carregava no colo para ir para o carnaval e eu tinha medo da bruxa, porque a bruxa vinha na gente, nas cordas para assistir o carnaval, ela se agachava assim e assustava, e eu me lembro do Boto tocando. O Boto era um cara grandão, um negro também grande, meu pai era que nem ele, negro daqueles antigos, tudo forte [...]. O Boto tocava, ele era, vamos ver, hoje é mestre de bateria, naquela época era ensaiador. E o Boto vinha de costas para o ensaiador, ele vinha de frente para a bateria tocando Sopapo, um negrão grandão e tocando aquele Sopapo, surrando aquele Sopapo e ele se destacava¹⁷⁵.

¹⁷³ Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁷⁴ Maiores informações ver: <https://www.pelotas-turismo.com.br/>. Acessado em 28.01.2023.

¹⁷⁵ Entrevista com Mestre Dilermando Freitas, realizada em 07 de dezembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

Na sequência de sua entrevista, Mestre Dilermando lamenta que o projeto CABOBU não tenha ultrapassado suas duas edições, por questões de financiamento e por falta de interesse político, pois por meio dele “[...] aquela memória ocular que eu tinha, se passou para uma memória presencial.” No âmbito da cultural popular negra regional, o Sopapo representa a ancestralidade e conexão com o espiritual, já que rituais afro-brasileiros sempre enfatizam a presença da percussão, sobretudo por tambores (MAIA, 2008, p. 84), daí a importância de reinvenção do Sopapo na década de 1990.

Há questões de preconceitos raciais em torno à música que devem ser ainda elucidados. A crítica à exotização do tambor, por exemplo, pela frequente redução, naturalização, metáfora e metonímia do simples e do primitivo, até do selvagem que nele opera, não deve nos impedir de perceber quando, apropriado pelos projetos políticos dos movimentos sociais e culturais negros, passa de estigma a constituir emblema. (MAKL, 2011, p. 58).

Se o processo começou com a visão de um homem negro que articulou o CABOBU – Giba Giba -, prosseguiu com as mãos de outro – Mestre Baptista, que coordenou a oficina de reconstituição desse instrumento percussivo, trazendo-o para o centro do cenário da cultura afro-gaúcha.

Neives Meirelles Baptista (Mestre Baptista), ensaiador de bateria contratado por escola de samba, Luthier, motorista aposentado de ônibus interestadual, se autodefinia como “trabalhador do carnaval”, vindo a receber no ano de 2007 o título de Mestre Griô (MAIA, 2008, p. 36). Foi Mestre Baptista, junto com sua família que emprestou suas mãos para reconstrução do tambor dos escravizados das Charqueadas, num momento de intuição percebida como missão, conforme suas próprias palavras, em uma entrevista concedida aos bolsistas do Museu da Baronesa na Gestão 2001-2004:

Entrevistador 1: O senhor poderia fazer algumas ressalvas que o senhor gostaria de colocar em relação a cultura negra, ou até mesmo em relação a busca da identidade do negro? Que a gente possa ter esquecido aqui de comentar, ou que o senhor acha importante.

Mestre Batista: Bom, em primeiro lugar eu quero agradecer pela oportunidade, que os orixás estão me dando para estar conversando com vocês aqui. Desejar para vocês muita paz e luz no caminho de vocês, que isso aí é uma missão. Sabe que essas coisas assim até emocionam a gente, viu? Eu quero me dispor a vocês para qualquer coisa que vocês precisarem. Eu tenho limitações grandes, porque eu estou muito longe, longe, longe mesmo da escravidão, mas dentro daquilo que eu sei, que eu possa colaborar, estou à disposição de vocês aí para qualquer coisa que vocês precisarem. E desejar para vocês aí, um caminho longo, bastante saúde para vocês poderem cumprir essa missão de vocês. Deixar bem claro que isso aí é uma missão, que nós não estamos aqui por casualidade, isso aí é uma

missão. Muita felicidade para vocês aí, foi um prazer em conhecê-los e estou à disposição¹⁷⁶.

A referência de Mestre Baptista aos orixás remete para a construção de uma ancestralidade negra por meio da umbanda, religião que ele praticava. A missão da qual ele foi incumbido foi repassada por ninguém menos que as próprias entidades que personificam essa ancestralidade, o que é confirmado por Paulo Barbosa, que estabeleceu com o Mestre um forte vínculo no período em que este assessorou a equipe da Gestão 2001-2004 do Museu da Baronesa.

E o Sopapo era um instrumento que nos interessava muito e eu lembro que eu propus: “vamos fazer essa conversa com o mestre Baptista”. E a gente vai atrás, começa a conversar com ele com relação ao Sopapo e naquele momento a gente nem entendeu muito bem a história. Porque um motorista de ônibus da Viação Penha, que faz a linha Rio de Janeiro x Rio Grande do Sul, Bahia x Rio Grande do Sul, então tem essa vivência com a negritude desses locais, com a religiosidade desses locais e em determinado momento ele começa a construir o instrumento que ele mesmo explica que foi por intuição, porque não tinha nenhuma tradição na família de desenvolver esse instrumento. E depois de certo tempo a gente entende que era uma mensagem que ele recebeu de estar fazendo aquilo ali, porque aquilo ali poderia ser uma forma de valorizar a cultura, a religiosidade, forma de criar algo genuíno e ele soube expressar isso muito bem quando ele nos conta a história do sopapo¹⁷⁷.

Ao se engajar no projeto de Giba-Giba, Mestre Baptista envolveu também seu filho José Batista, mestre de bateria¹⁷⁸, educador social, escritor, Luthier, ensaiador e projetista do sopapo no projeto CaBoBu. Dona Maria, esposa do Mestre Baptista, também foi participante ativa das oficinas de reconstrução do instrumento, embora não necessariamente reconhecida como tal, o que demonstra o caráter sexista que também perpassa, por vezes, essas manifestações expressivas negras, conforme demonstrado pela etnografia de Ediane Barbosa Oliveira (2021).

Como já foi apresentado no capítulo anterior, Mestre Baptista foi um importante interlocutor no processo de inserção da temática negra no MMPB. Não é à toa, portanto, que o Sopapo se apresentou como uma peça significativa na composição dessas novas

¹⁷⁶Entrevista com Mestre Baptista, concedida para Caiuá e Paulo Barbosa entre os anos de 2001-2004 para o Banco de História Oral do Museu da Baronesa, Arquivo digital do Museu da Baronesa.

¹⁷⁷ Entrevista com Paulo Sérgio Medeiros Barbosa, realizada em 24 de fevereiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁷⁸ José Batista teve uma passagem rápida, para auxiliar seu pai, em uma base de bateria criada por este e por meio da qual atuava como ensaiador em escolas de samba, especialmente na Escola de Samba Estação Primeira do Areal. Esta era a “Bateria Show” do Mestre Baptista, que rompeu as fronteiras de Pelotas. Após apresentações em Santa Catarina, Mestre Baptista manifestou sua intenção de parar de comandar a Bateria Show, e dessa forma a transição de comando para seu filho José começou em 1999, assim nasceria a Bateria Show Uirapuru de José Batista, que atualmente não está ativa. (BATISTA, 2021, p. 44-49).

narrativas, uma vez que a memória do CABOBU ainda estava muito presente no interior da comunidade negra pelotense quando a equipe da gestão 2001-2004 assumiu o Museu. Al-Alam nos conta que o Sopapo que foi compor o acervo do Museu da Baronesa estava na Secretaria de Cultura, e foi o primeiro instrumento a ser confeccionado nas oficinas do Projeto CABOBU:

E nós descobrimos na época que existia o primeiro Sopapo, feito na oficina que o Baptista ministrou no CABOBU, lá na SeCult, e ele tava jogado lá. [...] E nós tivemos uma ideia que era justamente, ao invés da gente efetivamente trabalhar uma história objetiva desses escravos aqui da família do Barão de Três Serros, trabalhar com o imaginário, que surge a ideia de pegar o Sopapo, largar na mão do Baptista, o Baptista reformou o sopapo número um, dessa festa, e agregar ele para o acervo. [...] Então a gente questionava, na época, o que era objeto ou não era objeto de museu. E ele foi um vetor importante para pensar essa ausência, vamos dizer assim, de cultura material, e de discursos em torno desta presença do negro aqui no museu.¹⁷⁹

Carla Gastaud¹⁸⁰ reitera na sua entrevista que “quando eu cheguei à SECULT o Sopapo já existia, ninguém sabia, não estava visível, estava guardado no porão embaixo da escada, uma coisa assim, e sobreviveu por acaso.”¹⁸¹

¹⁷⁹ Palestra com o tema “Gestão 2001-2004: a primeira tentativa de falar do negro dentro do museu da Baronesa”, realizada com Caiuá Cardoso Al-Alam em 23 de outubro de 2015, no Museu da Baronesa, pela equipe do museu. Disponível no arquivo digital do Acervo do MMPB.

¹⁸⁰ Entrevista com Carla Gastaud, realizada em 24 de junho de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁸¹ Esse descaso com os tambores de Sopapo que foram construídos durante o evento CABOBU persiste até hoje. Sandra Narcizo narrou um episódio recente envolvendo um desses tambores, que revela não apenas desconhecimento, mas menosprezo com materialidades que são representativas da participação negra na formação cultural do Estado: “De repente, olha o que eu ouço, eu vou te contar isso com dor no coração, para a minha vergonha. Uma secretária municipal, de uma instituição aqui, diz assim para a diretora do... Museu Júlio de Castilhos que é pelotense, a Dóris Couto é pelotense. Disse para ela, ela me conta isso assim: “Sandra, eu fiquei agora triste, mas feliz, feliz porque pelo menos a gente vai ficar com isso”. Ela disse assim: “Ah, eu tenho um troço desse aqui”. Olha isso! “Eu tenho um troço desses aqui... Só que está incomodando, está ocupando espaço. Se tu quiser levar, tu pode levar”. Para tu veres, onde é que nós vamos parar? Porque as pessoas não têm a menor noção do valor. “Pode levar isso aqui daqui, está ocupando espaço, eu nem sei o que fazer com isso.” Não sei se tu tá me entendendo? “Isso, esse troço aqui”. Entendesse? Eu disse: “Vamos buscar agora esse Sopapo!” E era um dos 40 Sopapos”. Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.



Figura 20: Sopapo na Sala da Música, nos anos 2001-2004. Fonte: Acervo Digital do MMPB.

O que chamou a atenção para essa equipe foi o inesperado protagonismo que o sopapo assumiu no centro da sala, provocando reações em vários atores que consideravam a exposição do instrumento percussivo inusitada ou inapropriada, gerando vários enfrentamentos: “eles diziam que tambor não poderia estar dentro da casa, que era um absurdo, um erro grave na história. E é importante ser dito isso porque, no final das contas, isso é anti-hegemônico, no próprio campo da museologia¹⁸²”

Que aconteceu? Aquilo chamou muito atenção e essa é a famosa história. A Antoninha Berchon pediu uma reunião com o Marroni¹⁸³ e pediu nossa demissão em massa. E uma história interessante, que eu acho que o prefeito na época pesou: “pô, essa gurizada está lá, porque a Carla Gastaud agiu nisso, mas estão fazendo um trabalho que está chamando atenção, que está rendendo politicamente, inclusive, não tem o porquê de botar essa meninada para correr”. E aí ele sustentou o projeto, então, politicamente foi sustentado o nosso projeto e isso causou um mal-estar danado.¹⁸⁴

Carla Ávila argumenta sobre a importância do tambor enquanto um instrumento pedagógico por meio dos quais são desconstruídos estereótipos arraigados.

O tambor, às vezes eu me lembro: “a macumba, ssora¹⁸⁵”. Eu digo: “a macumba é o instrumento”, então quando tu tens... Aí a importância do professor, do expositor, do museólogo ter esses estudos que nós fazíamos. Essa responsabilidade de estar com aquela narrativa ali e desconstruir a fala preconceituosa: “é macumba”. Não, macumba é o instrumento. É religiosidade¹⁸⁶.

¹⁸² Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁸³ Fernando Marroni que foi o prefeito do PT eleito para a gestão 2001-2004 e que após, assumiu vários cargos legislativos.

¹⁸⁴ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁸⁵ Termo que refere a forma como estudantes de periferia se referem às professoras; corruptela de “professora”.

A desconstrução não apenas de estereótipos junto ao público do Museu, mas de formas canonizadas de transmissão de memórias junto à própria equipe, também teria sido protagonizada pela presença do tambor. Segundo nos narra Caiuá, essa presença passou a ser o gatilho para a evocação de narrativas silenciadas pela historiografia regional, as quais exprimem a perspectiva dos descendentes de escravizados sobre eventos importantes que transcorreram no estado, como é o caso da participação dos lanceiros negros na Revolução Farroupilha:

[...] e para encerrar a história, o Baptista, contando histórias, começou a contar a história dos lanceiros negros e eu interrompi ele a primeira vez: “ta, mas e o Sopapo?”. E ele dizia: “só um momento, deixa eu contar essa história”. Aí contava mais um pouco e eu dizia: “mas e o Sopapo?”. E ele, de novo, insistia nos lanceiros. Aí eu desisti, né. E o Paulo depois me dizia: “Caiuá, ele estava querendo contar a história dos lanceiros porque é fundamental”. Só depois eu entendi que aquilo era fundamental, que ele estava nos dando dica de que aquilo deveria ser contado, experienciado, era o olhar dele e eu com o raciocínio muito do formalismo da história oral, querendo voltar para aquilo que a gente queria comprovar. Porque a história era saber que... Eu nunca vou esquecer, era uma parte muito emblemática da entrevista que a gente perguntava assim para ele: “com quem tu aprendeu?” E ele dizia: “eu não aprendi com ninguém, é intuição”. Aí: “mas, ô mestre, tu debes ter aprendido com alguém”. E ele dizia: “intuição”¹⁸⁷. [risos]

As controvérsias e rumores gerados pela presença do tambor no museu se desdobraram para discussões sobre se o instrumento deveria ser tombado com objeto patrimonial da instituição, o que implicaria ser inserido no livro tombo, receber um código de identificação e status de acervo. Com isso, não poderia ser retirado do museu sem autorização técnica da equipe museológica e principalmente, não poderia ser manuseado. Quando conversei com alguns integrantes da equipe do 2001-2004, estes relataram que houve na época o registro do instrumento no livro tombo da instituição. Porém, desde que reingressei na equipe do Museu, no ano de 2014, constatei que não o era.

Nosso entendimento foi que o Sopapo era acervo do museu, apesar de termos entendimento que ele deveria ter sido tombado, nós debatíamos isso muito com o João. O João era um cara que dizia que achava que não deveria, e eu achava. Até tu me dizer, Fabiane, que ele tinha sido colocado no livro tombo e não foi, isso é uma coisa que deva ser explicada, talvez a Carla consiga explicar. Mas tínhamos o entendimento e a decisão do livro tombo, não sei o porquê não foi. Mas o Sopapo ali virou tudo, virou a grande referência. Essas foram as mudanças na expografia e

¹⁸⁶ Entrevista com Carla Ávila, realizada em 17 de maio de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁸⁷ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

mais dentro das exposições temporárias que ficavam ali dentro do salão que fazíamos a referência¹⁸⁸.

O ato do tombamento é um procedimento administrativo que serve a preservação de um bem cultural, podendo ser em uma ou mais das três esferas de governo: municipal, estadual ou federal. Quando ocorre por iniciativa de uma instituição museal específica, além de atender o critério de ser de interesse público, deve atender o recorte temporal e a missão da instituição. O argumento usado pela museóloga do Museu da Baronesa para o não registro do tambor de Sopapo no Livro Tombo é de que a sua datação é muito recente, ou seja, não atenderia a especificação de tempo abrangida pela instituição para o acolhimento de objetos, que é do final do século XIX até início da década de 1930.

Penso que qualquer ação de salvaguarda do Sopapo deva ser efetivada de forma a não engessar o tambor, pois ele tombado poderá ficar interditado ao toque, o que traria ao instrumento o silenciamento, restrição da sua capacidade de agir no curso dos acontecimentos. Durante a roda de conversa da 4ª edição do evento Sopapo, ocorrido em 2021 de forma virtual e transmitido no canal do Museu da Baronesa no Youtube, alguns convidados trouxeram essa problemática, alertando que o Grande Tambor, caso seja aprisionado pelo tombamento dentro do Museu, não poderá mais interagir com outros Sopapos e entes da cidade e outros locais¹⁸⁹.

Não são apenas os representantes da casa grande, assim identificados a partir de um olhar militante, questionam a presença do Sopapo no Museu da Baronesa. Mestre Dilermando em sua entrevista refere se deparar com o mesmo tipo de indagação, em relação a qual se posiciona:

E, claro, mesmo com a gente pensando com relação a história do charque, com relação da Baronesa, às vezes as pessoas têm certo preconceito. Pelo lado histórico, tem a sua importância ali sim, conta a história da cidade e eu costumo dizer, eu já ouvi, não sei se coisas absurdas, porque eu não levo para esse lado, há bem pouco tempo eu estava falando com alguém e pessoa me disse assim: “ah, mas como que pode o tambor de Sopapo estar lá dentro da Baronesa, ele deveria estar na rua”. Mas cara, é uma forma de preservar a cultura do tambor e é o espaço, como a mesma pessoa falou, é um espaço que está sendo preservado, um lugar que está ali, não sei se a pessoa fala por causa do espaço, mas eu acho que o tambor hoje, o Sopapo tomou um rumo, como vou dizer, ele tem dentro de sua potência que ele traz na sua corporeidade, eu acho que hoje a gente tem um tambor. Eu posso dizer que eu tenho um tambor para chamar de meu, nós temos

¹⁸⁸ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁸⁹ A Mesa-Redonda “Representação Negra nos Museus Brasileiros” foi composta pelo coordenador do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha; a mestra em educação, historiadora, museóloga e pesquisadora negra Maria José dos Santos Alves; o professor do curso de Museologia da UFPEL, Dr. Diego Lemos Ribeiro e o Professor da Universidade Federal do Pampa, hoje doutor em História, Caiuá Cardoso Al-Alam.

um tambor pra chamar de seu, é a mesma coisa, eu tenho um tambor pra chamar de meu, que é o tambor de Sopapo.¹⁹⁰

4.3 O ressoar do tambor articulando redes

A celebração do Sopapo articulou-se com outras referências da ancestralidade negra, proporcionada por outros corpos e perspectivas que passaram a atravessar o Parque da Baronesa. Ou, por acaso, essas perspectivas sempre estiveram lá, mas ocultas pelas narrativas da branquitude? Afinal, como vimos no Capítulo 2, aquele chão acolheu dezenas de escravizados, que não devem ter resumido a sua existência a simplesmente prestar serviços à família Antunes Maciel. A Yalorixá Mãe Nara de Xapanã, ao interagir com a equipe e com aquele espaço, foi apontando para outros entes que ali habitavam, presentificados em materialidades vistas pelas pessoas comuns como mundanas:

A Nara passava caminhando conosco no Museu, era uma loucura. A história dos ocutás, fundamental com as oficinas com as crianças, eu conto sempre essa história. A Nara estava caminhando comigo e com a Geza, e nós estamos passando na frente do poço, que até hoje me arreia, não consigo ficar, tenho pavor ali do poço e aí eu chego, ela olha para baixo e pega uma pedra e era uma pedra que estava ali há muito tempo, de acordo com o João, com o pessoal que estava ali. Era um ocutá grande e ela: “a partir daqui vocês vão contar essa história”. E nos deu: “está quente ou gelado?” “Gelado”. “Pois ela está viva”. E aí vem a narrativa que a gente fazia e isso tudo surgiu dali.¹⁹¹

Como o entorno do Casarão, que também compõe o Parque da Baronesa, é um importante espaço verde usufruído pela população, Mãe Nara projetava, em conjunto com a equipe de então, ações que inseriam a Chácara em uma história mais ampla, de constituição das próprias forças cósmicas, conforme me relatou na entrevista concedida para essa pesquisa:

Nós pensamos assim, o período da formação do mundo, na evolução da terra, nós temos o período em que o homem da idade da pedra descobriu o fogo, a primeira manifestação de Xangô, que o homem usou aquele fogo para forjar os metais que eles achavam, ali nasceu o primeiro Ogum, quando eles fizeram as ferramentas, quando o homem chegou à beira da água e se sentiu em um contexto infinito, ali estava a presença da lemanjá, nas águas doces das cachoeiras da Oxum, a presença da fartura das florestas podiam nos oferecer de alimentos, ali estava Oxóssi. Menina, o mundo está inserido em um universo de manifestação, que as

¹⁹⁰ Entrevista com Mestre Dilermando Freitas, realizada em 07 de dezembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁹¹ Palestra com o tema “Gestão 2001-2004: a primeira tentativa de falar do negro dentro do museu da Baronesa”, realizada com Caiuá Cardoso Al-Alam em 23 de outubro de 2015, no Museu da Baronesa, pela equipe do museu. Disponível no arquivo digital do Acervo do MMPB.

peessoas não observam e não entendem que aquilo tem há muito tempo. A gente pega uma pedra, passa a mão e tu sente, se a pedra está viva ela está geladinha, tu encosta no rosto ali e ela representa um orixá, o formato dela representa um orixá, são nossos assentamentos. E isso nós temos na natureza exposta e temos que preservar. Um dos projetos que nós iríamos, chegamos a pensar em fazer lá na Baronesa, na época, era um processo de preservação ambiental. Por quê? Eu considero desnecessário eu chegar a um cruzeiro, em uma encruzilhada de ruas e asfalto e encher de milho e materiais, ali só vai servir para sujeira, quem vai receber ali? Se eu for à natureza em um espaço de mata, em cruzeiro de mata, em uma beira de praia e invocar as devidas forças, com consciência de que eu não posso sujar, eu tenho que usar elementos [nas oferendas] que possam se difundir com a própria natureza, as comidas do santo, isso não tem problema, ela se reabsorve, os outros animais comem, pronto. Mas latas, garrafas, plásticos, isso não é absorvido. Existe um Itã¹⁹² que diz que a natureza só absorve aquilo que você absorveria, então tu não come vidro, não come lata, não come plástico, então como vou botar na natureza? Eu considero todos esses assuntos que não podem ficar esquecidos¹⁹³.

Essa relação entre Museu da Baronesa, tambor de Sopapo e mitologia dos orixás não é uma evocação exclusiva de Mãe Nara. Mestre Dilermando, ao comentar sob os efeitos do projeto CABOBU na sua autopercepção como homem negro, afirma: “Aí, eu pude enxergar, ali e trouxe comigo todo esse processo civilizatório que eu passei por dentro do terreiro, eu trouxe junto com o tambor.”¹⁹⁴ Diferente de mãe Nara que é do batuque, mestre Dilermando é umbandista. E é na articulação entre tambor de Sopapo e mitologia dos orixás que ele constituirá o que ele denomina de pedagogia griô:

Quando eu criei o projeto, que eu ando até hoje nas escolas, a partir do Odara e depois da Ação Griô nacional, que é “Griô na Escola: História e Corporeidade Presente”, é para isso. Além de dar visibilidade para que as comunidades reconheçam o tambor, também poder falar de mitologia africana. Porque hoje, depois de todas as mitologias são faladas na universidade, nas escolas, menos a mitologia africana, que é uma mitologia super importante.

[...]

Quando eu crio esse projeto, “Griô na Escola: corporeidade presente”, eu trago ali o que, para falar de mitologia? Eu trago o arquétipo que eu já estudei, eu trago arquétipo de Exu, de Oxóssi, de Ogum e de Xangô e todos, não só porque aqui em Pelotas, o Giba-Giba e o Baptista... O Baptista, eu estava junto com ele em uma situação espontânea das nossas primeiras oficinas de confecção de sopapo para o projeto O Grande tambor, para o documentário, o Giba disse: “esse aqui é o atabaque, e quem rege esse tambor é Xangô”. Então eu trago esse arquétipo, mas na verdade, a partir da África todos os tambores são consagrados por Xangô. E a partir dali eu falo na escola, na faculdade, na comunidade onde sou chamado, de mitologia africana, essa mitologia quando entrava na escola eu ia falar, muitos alunos iam embora, ou os pais reclamavam que a gente estava falando de religião, hoje já não. Por quê? A forma como eu levo isso, todos os orixás são ligados à natureza. E eu falo isso de uma cultura que tem um valor imenso, em se tratando

¹⁹² Itã são as narrativas míticas da cultura Yorubá relacionadas aos orixás. Alguns adeptos das religiões iorubanas, surgidas em processo de diáspora, até aceitam os itãs como fatos históricos, e confiam como sendo verdade absoluta, especialmente em situações de resolução de disputas.

¹⁹³ Entrevista com Mãe Nara Louro, realizada em 16 de março de 2022 em Pelotas, de forma presencial, por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁹⁴ Entrevista com Mestre Dilermando Freitas, realizada em 07 de dezembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

de meio ambiente, de geração de renda, saúde, por que eu digo isso? Porque quando eu falo de Exu, meu tambor... Porque eu digo que trago o arquétipo de Exu, porque quando eu boto o tambor de sopapo na minha escola, ele passa pela genitália, pela linha da fertilidade, quem comanda essa linha é Exu, e o Exu que eu professo, é o Exu da cultura lorubá, não é o Lúcifer da bíblia. O Lúcifer lá da bíblia, quem gestou ele foi a bíblia, isso não tem nada a ver com a minha cultura, tem nada a ver com a cultura africana. O Lúcifer que está escrito lá na bíblia, isso foi a igreja que criou, não foi nós. A cultura lorubá é Exu que é o ser, uma esfera, e é um ser que está na rua, o senhor que está na rua, o senhor que abre os caminhos, e que te coloca em várias encruzilhadas e nessas encruzilhadas tu tens um leque de possibilidades. Ele é o livre arbítrio, ele não é a coisa ruim, como dizem. Porque quando se trata de Exu, as pessoas querem socializar com o Lúcifer lá da bíblia que não tem nada a ver com a cultura lorubá. O Lúcifer da bíblia, como eu sempre digo, quem gestou esse Lúcifer foi a bíblia, foi a igreja, não foi nós, não tem nada a ver comigo. O Exu não, o Exu é o senhor da vida, da organização. Se tem uma desordem ele organiza, ele te coloca em uma encruzilhada, te coloca no livre arbítrio, te abre um leque de possibilidades. E por que eu digo isso? Porque aí é que tu fazes tuas escolhas. O caminho é teu e quem vai escolher o melhor caminho és tu. Então, é isso que eu falo. E aí eu posso falar de meio ambiente. Por que eu falo de Oxóssi? Porque eu digo que o tambor de sopapo traz Oxóssi no seu arquétipo, porque eu pego a madeira. Na umbanda, quem domina a mata é Oxóssi e Oxóssi é o senhor da abundância, é o senhor do alimento, da comida, da água, e mais ainda, quando eu olho para uma árvore, seja ela na calçada, ou seja, na mata completa, fechada ou com várias outras árvores, qualquer árvore para mim representa ali é a morada de um orixá e ela é potente como qualquer outra posse também daquela árvore, como usar ela como um medicamento, dependendo de um tipo de árvore. Então posso falar de saúde a partir de Oxóssi, falar de fermentação, de meio ambiente. [...] Ai eu vou para Ogum, Ogum é o senhor das ferramentas de trabalho e na África, em um primeiro momento era o senhor das ferramentas de trabalho, enxada para trabalhar na agricultura, depois veio as guerras, foi o senhor das ferramentas de guerra. Foi ele que confeccionou as armas de guerra. E o que eu posso falar também? Posso falar de justiça social, geração de trabalho e renda que hoje, nesse mundo pandêmico, temos assunto para desenrolar a partir desse arquétipo de Ogum. E o arquétipo de Xangô que a gente traz pela imponência do tambor, de ser grande, representa Xangô pelo som estridente, a gente pode falar, como eu sempre digo com meus alunos, Xangô tem uma machada de dois gumes, representa o equilíbrio, então posso falar de justiça social.¹⁹⁵

Não foi apenas o Sopapo recriado pelo CABOBU que foi inserido no Museu da Baronesa, acompanhando-o, diversos atores, vários deles também forjados no CABOBU, atravessaram a Chácara da Baronesa, inserindo-a em uma nova rede. Caiuá refere a inserção do Sopapo no Museu da Baronesa como uma forma de ressoar para dentro da instituição o próprio Projeto CABOBU.

Eu percebi que nós estávamos na beira do CABOBU¹⁹⁶, logo depois do CABOBU há uma queda para além dos movimentos sociais negros e lá no Museu a gente se agarrou com Baptista, com Odara, que sempre foram lutadores, o Odara sempre esteve engajado dentro do CABOBU, inclusive dentro do Sopapo. E a gente continua celebrando o tambor durante quatro anos, isso foi muito importante. Então eu vejo a gente lá na Baronesa seguindo esse caminho dentro dessa

¹⁹⁵ Entrevista com Mestre Dilermando Freitas, realizada em 07 de dezembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁹⁶ Caiuá refere-se ao fato de que iniciaram o processo de inserção da temática negra no Museu da Baronesa pouco tempo depois da realização do CABOBU.

identidade afro regional, que é o que vocês fazem também, continuaram fazendo.¹⁹⁷

O CABOBU, ao recriar o Sopapo proporcionou a restauração dos elos com a ancestralidade, a valorização da cultura local diaspórica, articulando-se com outro projeto: a Ação Griô Nacional, desenvolvido no âmbito do Ministério da Cultura a partir do ano de 2006, que dava suporte financeiro e logístico para mestres(as) da cultura popular (não apenas da cultura negra), reconhecidos portadores de saberes e ofícios específicos, que são transmitidos especialmente pela oralidade.

O termo Griô, que se popularizou no Brasil por meio desse projeto do MINC tem origem no continente africano e diz respeito a homens e mulheres – Griots e Griotes – que dominam certas técnicas de comunicação em que geralmente a musicalidade é central. Originados, segundo Dorsch (2020), na África Ocidental no século X, eram reconhecidos mediadores de disputas, mestre de cerimônias e conselheiros que atuavam nas cortes ou junto as famílias da nobreza.¹⁹⁸ Dorsch observa que mesmo no período pré-colonial os griots faziam a mediação entre diferentes coletivos e mantinham a memória de impérios mesmo quando esses sucumbiam. Nos períodos coloniais e pós coloniais, passaram a se vincular aos vários processos diaspóricos, tornando-se elos mediadores entre diferentes gerações e comunidades, tendo seus papéis reinventados tanto pelos processos de independência como pelos mais distintos movimentos de mobilização política e cultural negras.

Giba Giba, ao incentivar esse movimento de retomada dessa tradição do Sopapo, mobilizou agentes performáticos, gerando novas articulações. É nesse contexto, e como decorrência direta do CABOBU, que houve a criação do Grupo Odara. Ávila (2011, p. 38.) relata que “A partir dessa mobilização em torno do Sopapo, iniciada em 1999, originou-se o Grupo de Dança Afro Odara, que busca através do corpo problematizar a presença afrodescendente na sociedade”. O grupo Odara surge no ano 2000, tendo à sua frente justamente algumas pessoas que participaram ativamente do Projeto CABOBU, como Mestre Baptista, Mestre Dilermando e sua esposa Maritza Freitas, formada em Educação Física e envolvida ativamente com dança afro nas escolas nas quais exercia docência.

¹⁹⁷ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

¹⁹⁸ “Como profissionais responsáveis pela história, eles relembram o povo de sua ancestralidade, de eventos, lugares, migrações e valores tradicionais, os quais foram importantes para formar a identidade coletiva. Como conselheiros, eles foram – e ainda são hoje em dia – intermediários entre diferentes impérios, clãs e grupos étnicos. Como “mestres da palavra” eles agem com tradutores, circulando entre diferentes línguas locais (Dorsch, 2006a; Hale, 1998)” (DORSCH, 2020, p. 1127).

[...] aí o CABOBU interrompeu o projeto, foram duas edições, aí o Odara surgiu em função disso mesmo, a gente ficou sem nenhuma atividade: “e o que vai acontecer agora? Temos que criar um projeto, para tocar o tambor”. Tanto que o tambor do Sopapo passou a ser o carro-chefe do Odara. Toda vida o carro-chefe do projeto é o Sopapo. E dentro do Odara que tínhamos que fazer pesquisa para montar coreografia, mesmo que a gente tinha a Maritza que trabalhava com dança no Pelotense, a Raquel¹⁹⁹ que estava se formando em Educação Física e também trabalhava com dança e era bem jovem, bem novinha, tanto que hoje ela me chama de pai, minha filha adotiva. A partir dessas pesquisas, porque tendo pessoas no Odara que faziam coreografias, que eram os coreógrafos, mesmo assim, o projeto era uma construção coletiva. Não tinha aquilo: “ah, a Raquel e a Maritza, vamos fazer tal coreografia? O tema vai ser esse.” Não, a gente pensava um tema, e a gente ia estudar, ia para os livros, fazíamos grupos de pesquisa para montar o espetáculo e aí, nesses estudos, eu comecei a entender minha vida como negro nessa comunidade pelotense²⁰⁰.

Segundo Mestre Dilermando, esses estudos dentro do grupo Odara, articulados com as experiências sonoras com o tambor, o levou a ressignificar experiências marcantes de racismo vividos na infância.

Foi justamente esta rede de ativistas e organizações que esboçou reação ao provável desmonte que se anunciava com a mudança na Gestão Municipal, no ano de 2005, quando a candidatura da situação perdeu a eleição por um dos candidatos da oposição:

O Odara foi fundamental, vou insistir, a Raquel, a Maritza, o Dilermando e a Greice são fundamentais nessa experiência do Museu. Essa experiência do Museu também é do Odara, tanto que quando acabou a gestão, nunca me esqueço, o Odara reivindicou uma reunião com a Annelise, e uma das companheiras, não lembro se foi a Raquel ou a Maritza, me chamou, a gente foi para reunião da Annelise, a Annelise continuava lá. Que o Odara, representando o movimento social negro, queria ter compromissos de que aquela perspectiva de abordagens da história da cidade, visibilizando o protagonismo negro, não ia ser recuado. E a Annelise foi muito gentil na época, a Annelise participou dessa equipe, uma figura... Gosto muito da Annelise, mas essa provocação do Odara, no final da troca de gestão, chama atenção para esse fato, que foi uma construção muito coletiva, muito representativa, viu Fabiane, acho muito emblemático isso.²⁰¹

O grupo Odara foi um dos coletivos forjados nessa articulação ancestral que gerou o projeto Cabobu, muitos outros atores se articularam ou fortaleceram a partir dele, como será visto abaixo. Aprofundei um pouco sobre esse grupo, em um subtítulo em que trago brevemente “redes” vitais que também atravessam o Museu, que são as referências que tanto Mãe Nara como Mestre Dilermando fazem aos orixás e outros entes. O grupo Odara

¹⁹⁹ Trata-se de Raquel Silveira, atualmente com formação na área de Pedagogia e atua na coordenação do Odara; trabalha como funcionária pública na Pró-reitoria de Extensão da UFPel.

²⁰⁰ Entrevista com Mestre Dilermando Freitas, realizada em 07 de dezembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

²⁰¹ Entrevista com Caiuá Cardoso Al-Alam, realizada em 22 de janeiro de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

persistiu por vários anos como um dos espaços agregadores dos Griots da cidade – Mestra Silrley Amaro e Mestre Baptista, falecidos; e atualmente, Mestre Dilermando – que com sua pedagogia musical e itinerante cruzaram e cruzam a cidade como suportes corporais de forças cósmicas, narrando poeticamente o mundo, incorporando saberes e “reinventando a vida enquanto possibilidade. Assim, ato meu ponto: a problemática do saber é imanente à vida, às existências em sua diversidade” (RUFINO, 2019, p. 9).

4.4 “O tambor criou corpo, ele está em movimento²⁰²”.

O trabalho feito na gestão de 2001-2004 não teve continuidade na gestão imediatamente posterior. Segundo Annelise, que trabalhava no museu em cargo administrativo, houve uma indefinição quanto à direção do museu por aproximadamente seis meses, em que a equipe esteve reduzida a poucos funcionários, quando então ela assumiu como diretora em julho de 2005. Com a troca de governo, então, o discurso adotado na segunda fase identificada por Leal (2007, p. 17) foi consolidado. Com um foco na conservação dos bens e criação de condições técnicas para adequar o espaço ao que é exigido de um Museu, as discussões sobre a missão da instituição e as disputas de narrativas não avançaram muito. Uma fase mais técnica se iniciou em 2005, com ênfase na preservação do acervo, abertura de concursos para museólogos, parceria com o curso de Museologia da UFPEL. No período de 2006-2007 houve um investimento na constituição da documentação arquitetônica da casa, com levantamento das medidas dos espaços que compõe o casarão e das patologias (goteiras, fissuras etc.), visando a elaboração de plantas para o encaminhamento de projetos de restauros do prédio para editais²⁰³. Em 2008, iniciou o curso de Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis da UFPEL, que proporcionou a atuação de estagiários nessa área, curriculares ou remunerados. Foi nessa fase, já em 2010, que passei a atuar no Museu, primeiro como bolsista do Curso de Conservação e Restauro, depois como estagiária, até o final de 2012.

A partir de 2012, até 2016, um convênio assinado pela Prefeitura com a universidade trouxe ao Museu estagiários do curso História, esses faziam o trabalho com

²⁰² Frase retirada da entrevista concedida por mestre Dilermando para essa pesquisa.

²⁰³ O projeto de restauro do Museu Parque da Baronesa foi contemplado, no ano de 2019, com uma verba federal no valor de R\$ 1,84 milhão a ser aplicada nessa que deve ser a maior intervenção já realizada naquele espaço. O projeto foi um dos 46 selecionados em todo o país, entre 334 habilitados, de um total de 1.323 projetos inscritos. O recurso é do Fundo de Defesa de Direitos Difusos, vinculado à Secretaria Nacional do Consumidor (Senacon), do Ministério da Justiça e Segurança Pública, e tem 1% de contrapartida da prefeitura (R\$ 18.390,69).

as monitorias, investigações com documentos museológicos e também o mapeamento dos Cadernos de Sugestões e a pesquisa histórica para embasar as exposições. Esses Cadernos eram trazidos toda segunda-feira pela manhã à mesa da direção, junto com o livro caixa e o Caderno de Presenças relativos às visitas que tinham acontecido no final de semana. Abaixo alguns excertos desses Cadernos:

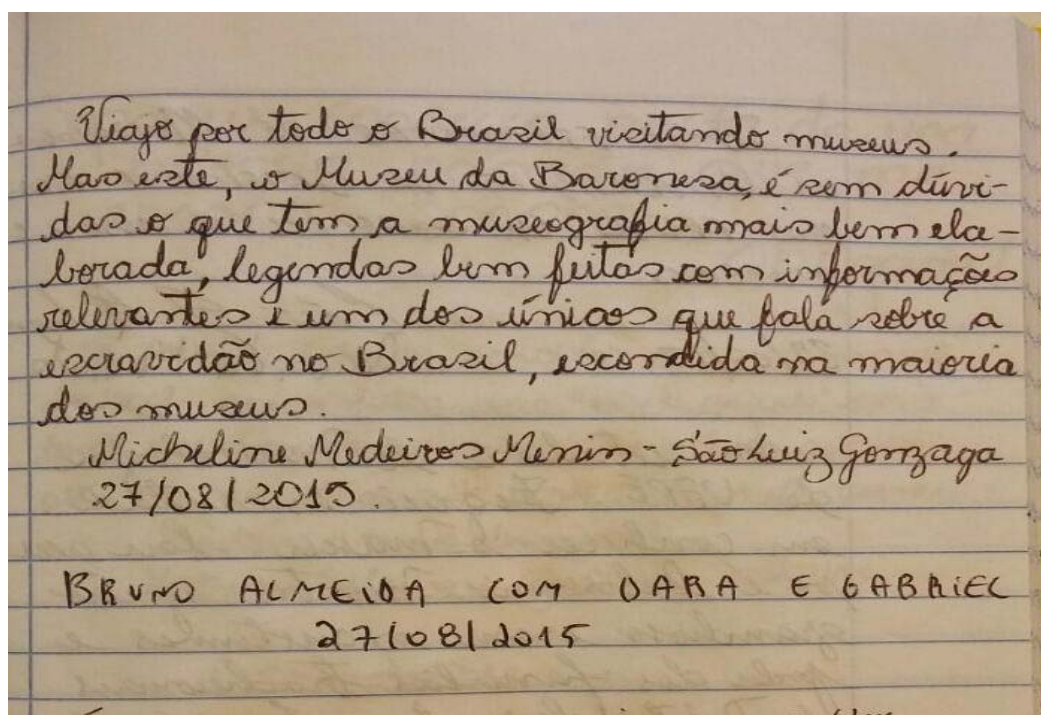


Figura 21: Anotação feita em um dos Cadernos de Sugestões referente à sala com os quadros de vidro, denominada "Sala de Memórias Negras". Fonte: Acervo institucional MMPB.

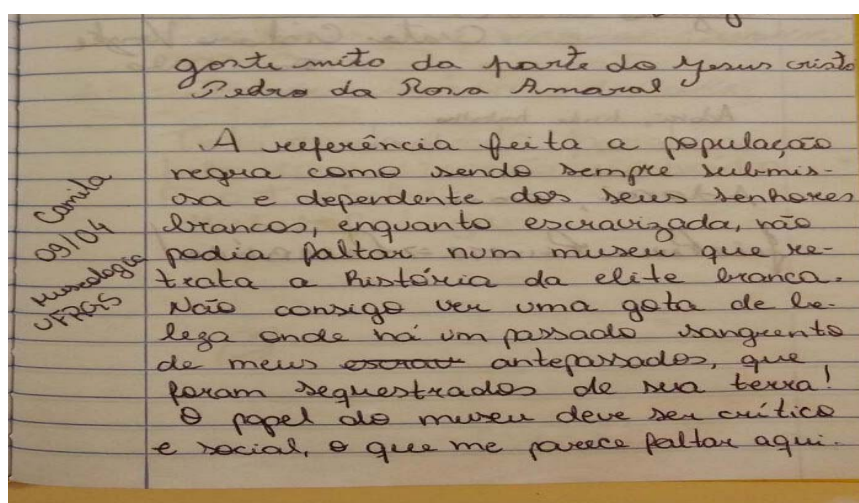


Figura 22: Anotação de um dos Cadernos de Sugestões 2015. Fonte: Acervo institucional MMPB.

Como já mencionado, esses Cadernos faziam parte das reuniões gerais de avaliação das atividades dos finais de semana e foram inseridos na rotina do museu como um recurso para atender, segundo Annelise, a Lei dos Estatutos dos Museus, que recomenda um diálogo entre equipe técnica e público atingido por cada instituição²⁰⁴. Os Cadernos de Sugestões, assim como outros materiais administrativos eram disponibilizados, mas os comentários só eram discutidos em casos muito específicos. Não havia, inicialmente, um trabalho específico para mapear sugestões que poderiam ser aproveitadas na exposição ou responder indagações colocadas pelo público. Mas isso aos poucos foi mudando, conforme minha experiência e do meu colega Marcelo:

Sempre tive curiosidade de descobrir sobre a família que viveu naquela casa, quem eram aquelas pessoas, quem eram os Antunes Maciel, quem era a baronesa, o barão, a Déia, a sinhá, livros de receita, quadros pintados, me interessava sempre pelo passado dessa família. Só que ao mesmo tempo, no decorrer das exposições, com o passar do tempo, a gente sempre tinha o costume de ter um Caderno de Sugestões na entrada do museu, para que as pessoas ao final do passeio deixassem as suas impressões ali. E eu sempre gostei de ler esse Caderno porque eu me divertia muito com coisas do tipo daquelas senhorinhas que diziam: “fiz uma viagem no tempo, como Pelotas era linda...”. Só que ao mesmo tempo, eu lia alguns outros comentários que eram perguntas que me chocavam um pouco: “esse museu foi feito com sangue dos negros, onde está o negro que trabalhou nesse museu, onde está a história dos escravos que construíram essa casa?” E essas perguntas começaram a aparecer com certa frequência no livro. E isso começou a me chamar a atenção, não só minha, mas da equipe toda²⁰⁵.

Com a rotatividade dos estagiários, não eram percebidas mudanças na narrativa, fazendo com que tudo se mantivesse estável. No final de 2013, meu contrato foi prorrogado por mais seis meses, pois estava prestes a me formar, situação exigida para minha permanência. É então que após uma nova gestão municipal assumir, todos os estágios foram cancelados. E abriu-se a oportunidade de uma única vaga como Cargo Comissionado. Então, fora da instituição, mudei-me para Porto Alegre, onde assumi uma função num projeto na Fundação Iberê Camargo. Um ano e meio depois voltava ao Museu da Baronesa, no Cargo Comissionado disponível, ou seja, como funcionária, não mais como bolsista ou estagiária.

Em julho de 2014, então, voltei a conviver com a história da família Antunes Maciel e os trabalhos de conservação foram divididos com outro funcionário, que havia assumido

²⁰⁴ A implementação da Política Nacional de Museus, pelo Ministério da Cultura, ainda no ano de 2003, possibilitou novas diretrizes e formas de fomento para o setor, bem como a criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Estatuto de Museus e do próprio IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus).

²⁰⁵ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

a função de conservador durante minha ausência. Com o meu retorno, passei a auxiliar nas atividades. Ao voltar para o Museu, estava em exposição o acervo sacro, que há muito tempo era de interesse do Conservador expor. O Museu teve setores readaptados para esse fim, o salão de festa tornou-se uma capela, o hall de entrada uma sacristia, e as vitrines da Sala de Exposições Temporárias receberam as pequenas imagens sacras da coleção.

O município de Pelotas, no ano de 2013, seguindo o exemplo do Uruguai, promoveu um evento para celebrar o patrimônio, que passou a ser denominado “Dia do Patrimônio”, celebrado sempre na data de 18 de agosto. A semana que abarca essa data é preenchida com programação direcionada a um tema específico, o qual é escolhido em reunião da equipe da SECULT. Para fundamentar a programação, a comissão responsável pelo evento planejou rodas de conversas com especialistas ou representantes da sociedade civil, as quais originalmente eram limitadas à equipe. Mas já nas primeiras edições essas rodas de conversas foram abertas ao público e incorporadas na própria programação do evento. É um momento importante de trocas de ideias, em que os planejadores e operacionalizadores da política cultural abrem algum espaço para perspectivas plurais sobre o tema que está sendo debatido, potencializando controvérsias.

A primeira edição, ocorrida em 2013, teve como tema gerador o patrimônio de pedra e cal, celebrando o patrimônio arquitetônico da cidade. Em sua segunda edição, ocorrida no ano de 2014, justamente o ano em que estava retornando ao Museu, a proposta foi trabalhar “A herança Cultural Africana”.

No texto oficial em que a Secretaria Municipal de Cultura justifica a escolha do tema do ano, o qual é disponibilizado para que as atividades sejam constituídas, é ressaltada a contribuição dos africanos e seus descendentes para a construção da cidade.

A equipe do Museu recebeu a incumbência de participar dessa edição com bastante temor e apreensão, por se tratar de um assunto que era tido como tabu dentro da instituição e conflituoso: a presença negra nas expografias era cobrada por visitantes nas mensagens deixadas no Caderno de Sugestões, e aos monitores, por meio de comentários que alguns visitantes faziam durante o percurso pelas salas, durante as visitas guiadas. Por coincidência, a proposição do tema “Herança Cultural Africana”, para o Dia do Patrimônio de 2014, ocorreu na ocasião em que o acervo sacro compunha a exposição temporária anteriormente citada. Tomou-se essa exposição como ponto de

partida e, considerando que naquele ano o evento comportaria apenas três dias, planejou-se trabalhar a relação dos santos católicos com os orixás, elegendo-se o tema do sincretismo como fio condutor da narrativa.

Era uma exposição grande, levou muito tempo, muita pesquisa, muita demanda, e o material gráfico ficou muito bom, então era um orgulho muito grande para nós o resultado daquela exposição, que estava realmente muito bonita. De que forma então acoplar o tema do Dia do Patrimônio da herança cultural africana à África? Então a gente pensou sincretismo religioso, ainda mais que seriam apenas três dias de evento, desmanchar uma exposição inteira que levou meses para ser montada para três dias de atividades e remontar a exposição de novo. Então a gente entendeu que o caminho mais simples, entre aspas porque não seria tão simples assim, seria adequar, através do sincretismo religioso, o acervo exposto e puxar o link para África e a temática da matriz africana²⁰⁶.

Fui designada para auxiliar na construção dessa exposição, por ser uma adepta do batuque. Naquele momento, sem me dar conta, pois não tinha plena consciência do que tinha transcorrido na Gestão 2001-2004, estava refazendo conexões já testadas anteriormente, embora não necessariamente com as mesmas pessoas. Recebida a incumbência, fiz contato com minha mãe de santo, a Yalorixá Gilmara de Iemanjá Naê, e com meu avô de santo, o Babalorixá Paulo Cesar de Oxalá Olokum, que esteve no museu e conversou com a equipe sobre a religião do batuque, sobre sincretismo, nos ajudando a fazer as correspondências das imagens das divindades presentes no acervo sacro com os orixás. A exposição, então, foi organizada e os materiais foram produzidos para serem expostos juntos aos santos e vitrines da exposição sacra.

Aquele trabalho que aconteceu através de 2004 ele ficou latente, ele ficou adormecido, o sopapo que eles usavam ficou no museu. O Sopapo vem da Secretaria de Cultura e em alguns momentos a Secretaria questionou onde, confirmou se o Sopapo estava ali no museu e sempre se considerou que o Sopapo estava bem guardado. Essa questão ficou sempre adormecida, ficou sempre como um questionamento e precisou de um amadurecimento da equipe, de mudanças das pessoas que trabalhavam no museu e dependia disso. Eu lembro que, eu acho que o Caiuá fala até agora disso, deve ter falado em algum momento, existiam forças ocultas, muitas vezes eles faziam algumas mudanças no museu de dia e no outro dia as coisas tinham voltado para o lugar²⁰⁷.

Foram alguns dias em que a cultura negra saiu do baú do esquecimento, e se instalou pelos corredores do Museu, ocasionando repercussões junto aos visitantes, que demonstraram posicionamentos diversificados. Foram confeccionados 6 banners sobre a

²⁰⁶ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

²⁰⁷ Entrevista com Annelise Costa Montone, realizada em 08 de dezembro de 2021 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

cosmologia e ritualística do batuque (ver Anexo): um apresentando o tema e explicando o conceito de sincretismo; outro explicando as correlações entre altar e peji; um terceiro, que sob o título de “Cores e festividades”, abordava brevemente o ciclo ritual relacionado aos orixás e sua simbologia; o quarto apresentava os 12 orixás cultuados pelo batuque, suas atribuições e correspondências com os santos católicos; um quinto banner explicava brevemente o processo de iniciação e, finalmente, o sexto banner, com um texto mais extenso, explicava de forma um pouco mais densa o processo de sincretismo entre religiões de matriz africana e catolicismo no Brasil. A exposição foi complementada com objetos e imagens de religiões de matriz africana, que é um dos temas mais recorrentes quando se retrata a presença negra nos museus (LODY, 2005). Marcelo detalha o quanto isso implicou uma imersão da equipe no desafio de conciliar arte sacra com religiões de matriz africana.

Em algumas salas do museu a gente fez adaptações bem sensíveis, tipo, por exemplo, vou pela ordem para eu não esquecer: o quarto das crianças a gente expôs dentro da exposição de arte sacra, o livro dos santos dos dias que era costume dos brancos católicos da época batizar as crianças com o nome do santo padroeiro daquele dia do nascimento da criança. A gente fez uma ligação, meio que à grosso modo, mas fizemos, com o ritual em que se descobre o orixá regente dos filhos de santo na matriz africana, que seria através da mesa de búzios, do ifá, que seriam os búzios, para descobrir os orixás que regem a pessoa. Então, dentro do quarto das crianças, junto com o livro dos santos dos dias a gente colocou uma mesa com uma peneirinha e montamos com um ifá como maneira meio que incipiente, já contando com ajuda da Fabiane, que é filha de santo e tem mais experiência, então ela pôde nos ajudar a montar. Então montamos os búzios, montamos algumas guias na volta para fazer uma referência, não era para representar fidedignamente aquele ifá, mas fazer a referência. Na sala das vitrines, onde a gente tinha boa parte do acervo sacro, os santos de oratórias, que são os santos pequenos para o culto doméstico, a gente elaborou uma tabela e nessa tabela a gente pegou e fez uma pesquisa, quais são os principais orixás, dentro das casas de nação, tínhamos que pegar o viés da nação, nós tivemos que escolher porque dentro de Pelotas, teoricamente, o referencial de representatividade maior são as casas de nação, então fizemos o banner contando com os orixás do Bará ao Oxalá, que são os dois orixás principais e aí fizemos a correlação com os santos. Ao lado das imagens que nós tínhamos, que tinha referência a essa tabela, colocamos o nome do orixá ao lado da tabela e contamos a história, durante a visita guiada, de que forma aconteceu o sincretismo, que os negros eram proibidos de terem seu culto e sua religião e tiveram que utilizar as imagens de culto católicos do seu senhor para poder fazer suas oferendas e seus ritos aos seus orixás e divindades²⁰⁸.

Após o término da gestão 2001-2004, o Sopapo nunca mais tinha sido exposto, porém era objeto de disputa, para fins de empréstimo para atividades variadas pela cidade, ou até mesmo visando a posse permanente, uma vez que sua presença restrita à reserva técnica do museu havia adquirido o status de tambor abandonado, e portanto,

²⁰⁸ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

supostamente disponível. Por outro lado, em um movimento completamente oposto, as redes que haviam sido fortalecidas por meio da inserção do Sopapo no Museu, durante aquela gestão de 2001-2004, haviam extrapolado o âmbito local, levando a uma crescente valorização e visibilidade do instrumento nas redes do ativismo e cultura negra²⁰⁹.

Annelise, a diretora da época, ciente da responsabilidade do museu com todo o instrumento disponível na reserva técnica, exerceu um forte controle para que o tambor permanecesse como parte do acervo. Nesse Dia do Patrimônio de 2014, o Sopapo retornou à exposição, ainda que temporária, compondo a narrativa sobre sincretismo religioso ao lado de um manequim, que fazia referência a uma yalorixá:

[...] a gente resolveu colocar o tambor de Sopapo, que era o instrumento cujo os negros das senzalas e charqueadas celebravam através das suas batidas, se conectavam com seus orixás e se conectavam com sua raiz africana, com seus antepassados, então a gente resolveu traçar essa ponte através do instrumento²¹⁰.

²⁰⁹ Uma passagem da entrevista com Caiuá Al-Alam sinaliza para a potencialização de ações proporcionada pela experiência no Museu da Baronesa: “Olha o Paulo, vou insistir, fomos para Porto Alegre, trabalhei com museologia comunitária, continuei estudando isso tudo. Paulo entrou para a Afrosul, fui trabalhar com Paulo dentro da Afrosul, que é uma referência desde a década de 70 do movimento social negro, nos articulamos com a rede nacional dos Griôs. O Paulo trabalhou no Ministério da Cultura, a Sirley, o Baptista viajaram com o Paulo por todo o Brasil, isso é uma coisa muito doida, lindo demais, uma coisa que extrapolou”.

²¹⁰ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.



Figura 23: Representação de uma Yalorixá junto ao tambor de Sopapo, na exposição temporária do Dia do Patrimônio de 2014. Fonte: Acervo Digital MMPB

A ideia que se trabalhou na época, nessa exposição sobre sincretismo, foi provocar experiências sensoriais contraditórias, substituindo, por exemplo, os cantos gregorianos que acompanhavam a exposição das imagens católicas, por rezas do batuque em yorubá; acrescentando tabletes de incensos acesos para gerar a sensação de imersão em um ritual de batuque. A observação de imagens católicas do século XIX por meio do olhar era atravessada pelo forte cheiro de incenso e pela sonoridade das rezas em yorubá, elementos que remetiam às referências que também poderiam ter estado presentes nos casarões no mesmo período, porém ocultos. A experiência de Marcelo com o público indica o impacto que a exposição teve nos visitantes:

Para nossa surpresa ou para nossa alegria, a exposição foi muito bem falada. As pessoas ao saírem lá de dentro, e me chamou muito atenção isso, porque fiz muitas visitas guiadas nesse final de semana, as pessoas comentaram, principalmente as pessoas negras que eu procurei ter uma atenção especial ao

sair dos ambientes com essas pessoas, elas comentavam coisas de, por exemplo “que lindo”, “que bom”, “já não era sem tempo”, “finalmente”. Me chamou atenção a emoção dessas pessoas, diferente das pessoas brancas que entravam no museu e tinham aquela viagem do tempo e achavam tudo muito lindo e maravilhoso, muitas dessas pessoas saíam com lágrimas nos olhos e eu me dei conta, naquele momento, do poder que uma exposição tinha. Do que o museu era capaz de fazer com as pessoas, do compromisso que a gente tinha nas mãos, não só no sentido de uma exposição para o povo negro ou população negra, não, mas qualquer exposição que se fizer, o poder que isso tem, de mexer com a emoção das pessoas, do imaginário das pessoas e isso mexeu muito comigo²¹¹.

A partir desse momento, a equipe não teve outra opção que não fosse mergulhar em pesquisas bibliográficas, buscar autores, realizar rodas de conversas, dando o pontapé inicial para uma ideia maior, ao que atualmente é denominado “Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa”, cujo nome variou no transcorrer dos anos e que foi apresentado, originalmente, pela então estagiária de História (hoje historiadora) Flavia Alsino Sanes, no ano de 2015, sob o título “Pré-Projeto Inserção do negro na comunicação do Museu da Baronesa”. O potencial criador do ocutá que tinha sido descoberto no pátio do casarão pela Yalorixá Nara de Oxóssi havia despertado, articulando, mais uma vez, novos agenciamentos e novas redes de relações para dentro do Museu. A primeira pessoa que chamamos para conversar após o evento do Dia do Patrimônio de 2014 foi justamente o historiador Caiuá Cardoso Al- Alam; quando ele nos contou sobre o encontro de Mãe Nara com a pedra, na qual ela identificou um ocutá, ou seja, a presença ativa de um orixá, nos damos conta que a mesma havia retornado para o local que anteriormente estivera: calçando a porta que dá acesso ao algibe (poço), para mantê-la aberta.

Ocutá. Nós tínhamos, então, um ocutá, então pesquisamos aprendemos com a Fabiane, inclusive. Cada pedra que se referencia a um orixá tem um formato diferente. Então através daquela pedra escolhida que, por um acaso, já tínhamos no museu, nós descobrimos que aquele formato era um formato relacionado a Xangô, então teríamos um peji com um ocutá de Xangô²¹².

Um aspecto interessante desse processo de reinserção da temática negra no museu foi mais uma vez o protagonismo dos estagiários, especialmente da área de História²¹³. Não me refiro apenas a mim, mas a própria Flávia que rascunhou o primeiro

²¹¹ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

²¹² Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

²¹³ Marcelo expressa muito bem a importância dos estagiários de História para discutir a questão da representação: “Flávia nos devolveu a pergunta: “de que forma vocês pretendem representar?” E a gente deu aquela pausa dramática de novo: “existem formas de representar?” Ela disse: “sim, existem, tu podes representar a escravidão, tu pode botar um monte de grilhões, bolas de ferro, botar um pelourinho dentro do

projeto de visibilidade do negro. Annelise reconhece, em sua entrevista, que a presença de estagiários da área de humanas trouxe “[...] um olhar mais crítico para determinados temas, especificamente, todos os questionamentos em relação à presença do trabalhador escravizado”.

E lembra o que isso provocou? Porque o projeto tem tantas versões? Porque nós fomos aprendendo, aconteceram mais pesquisas, lembra que se fez levantamento grande de bibliografia, claro que ninguém deu conta de toda, de ler a bibliografia. Primeiramente foi um projeto voltado para aquele momento inicial e a partir dele, a nossa preocupação em que não fôssemos entendidos pelos movimentos negros da cidade, principalmente, e no fim se viu que toda uma movimentação e questionamentos que a equipe se fez em termos de entender os termos a serem usados, e não sei se tu... Acho que todos que se interessam por isso se dão conta de que um contexto bem maior foi... Esse projeto foi crescendo, amadurecendo dentro de um contexto propício e não só da secretaria de cultura, bem maior, de inúmeros questionamentos, de publicações que um tempo atrás não existiam, porque essa bibliografia que se buscou não estava posta ali até, quem sabe naquele momento, cinco anos atrás, dez anos atrás, não existiam ou existia pouco explorada²¹⁴.

O projeto elaborado em 2015 tinha como foco, principalmente, potencializar o espaço do Museu para a pesquisa historiográfica, inclusive em arquivos estaduais, como APERS e AHRGS, apresentando como objetivo geral: “Aprofundar uma pesquisa sobre o negro no período da escravidão e no pós-abolição em Pelotas e suas relações com a família Antunes Maciel, com o intuito de acrescentar novas informações à comunicação do museu”²¹⁵. Ou seja, almejava-se aprofundar o conhecimento estritamente sobre a relação dos Antunes Maciel com a escravidão, o montante da escravaria que possuíam, quantos desse montante trabalhavam na Chácara e onde ficavam alojados. Era um projeto bastante circunscrito, focado na Chácara da Baronesa e sua relação com a escravidão, sem mencionar de forma mais explícita a presença negra na cidade como um todo. Mas foi importante essa primeira elaboração de uma proposta que foi se alargando no decorrer dos anos.

Após a exposição sobre sincretismo no dia do Patrimônio de 2014, logo o Sopo voltaria a interagir com o público no verão de 2015, na Exposição “E o Homem inventou”. Essa é uma exposição realizada nos meses de dezembro a março, em que a equipe

museu e falar sobre escravidão, mas essa não é a visão que a história quer dar, que os historiadores querem dar.” A estagiária referia-se aqui à importância de considerar não apenas o caráter aviltante da escravidão nesses processos de representação, mas também o protagonismo dos escravizados e seus descendentes.

²¹⁴ Entrevista com Annelise Costa Montone, realizada em 08 de dezembro de 2021 de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

²¹⁵ Conforme documento nomeado “Projeto “Inserção do negro na comunicação do Museu da Baronesa”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Sem título. (2 páginas).

técnica tira férias, por isso são usados objetos mais resistentes que suportam por mais tempo serem expostos sem risco de deterioração, itens como máquinas de escrever, filmadoras, máquinas fotográficas, armas, etc. Achou-se pertinente inserir nessa exposição o Grande Tambor, como um exemplo da inventividade dos negros e negras que auxiliaram na construção da cidade.

2015 Sala de exposições temporárias “E o Homem inventou”.



Atabaque e Sopapo



Figura 24: Vitrine com parte da exposição "E o Homem Inventou". Fonte: Acervo Digital MMPB

A partir de 2015, nas monitorias das visitas guiadas passou-se a indagar os visitantes sobre quem ajudava a baronesa a se vestir; quem amamentava seus filhos, etc. Essa revisão do trabalho de monitoria implicava o acréscimo de informações sobre os trabalhadores escravizados da casa, na medida em que se percorria os vários espaços. Aproveitava-se qualquer referência sobre a elite branca para dar informações sobre o seu reverso, mesmo que nesse momento essas informações não estivessem acompanhadas de objetos de referência ou expositores com dados sistematizados. Dessa forma, quando adentrava-se no quarto de Déa Antunes Maciel, que foi rainha de carnaval no Clube Diamantinos, um tradicional clube social da elite pelotense, aproveitava-se para falar dos clubes sociais negros que tinham sido criados na cidade em razão da segregação no âmbito da sociabilidade.

A disposição de dados históricos sistematizados sobre os escravizados na expografia permanente foi acontecendo aos poucos, na medida em que pesquisadores disponibilizaram informações e documentos encontrados em arquivos. Desse modo, no

quarto das crianças, foi inserido um pequeno expositor com informações sobre as amas de leite da família; no espaço da cozinha colocou-se um informativo em cima da mesa com informações sobre os trabalhadores escravizados que atuavam nesse espaço doméstico e na chácara. No pedestal em que fica o busto do Barão inseriu-se informações sobre as cartas de liberdades e alforria. Tudo com base em informações pontuais recuperadas pelos inúmeros trabalhos acadêmicos realizados nesse período nas áreas de História e Memória e Patrimônio.

O projeto “Inserção do negro na comunicação do Museu da Baronesa” foi apresentado publicamente pela primeira vez em 03 de agosto 2016 em uma Roda de Conversas do Dia do Patrimônio, que aconteceu na Sala de Exposição Inah Costa, prédio da Secult. O tema do Dia do Patrimônio desse ano era Ocupação Feminina e a contribuição da equipe do museu na programação da Roda de Conversa foi: “As outras mulheres do Solar da Baronesa”. Na apresentação elaborada pela equipe, iniciamos apresentando as mulheres da família Antunes Maciel, e na sequência, as diversas gestoras que se sucederam na gestão do museu. Prosseguimos apresentando dados historiográficos extraídos de inventários e outros documentos históricos da família Antunes Maciel em que constavam os nomes das escravizadas que trabalharam no Casarão, quando possível, suas profissões e alguns eventos relacionados a elas. Eram informações inéditas e, principalmente, o que até então era tratado sob o rótulo genérico de “escrava”, passou a se personificar em sujeitos concretos, que tinham não apenas nomes mas também relações específicas com os membros da família Antunes Maciel, de acordo com a função que exerciam. A apresentação teve como desfecho a explanação sobre o projeto de dar visibilidade à presença negra no Casarão, conforme dados da historiografia.

Nesta ocasião, alguns representantes da AMBAR estavam na plateia com a expectativa de que a trajetória de algumas mulheres que estiveram à frente da Associação fossem contempladas na apresentação da equipe, o que não aconteceu. Ao tomarem conhecimento das alforrias e em alguns casos, da doação pecuniária para alguns escravizados, presentes no testamento do Barão, fizeram intervenções no sentido de ressaltar a narrativa do senhor benfazejo, acompanhadas por muitas ponderações sobre o cuidado que a equipe deveria ter ao expor esses dados. Alguns técnicos da Secult contra argumentaram afirmando que não se tratava de fazer juízo de valor sobre a índole do Barão e de sua família, mas sim apresentar dados que elucidassem os fatos históricos considerando a perspectiva e protagonismo de todos os envolvidos, mesmo os

escravizados. A discussão tornou-se um tanto acalorada e os ânimos exaltados, e a Roda de Conversas precisou ser encerrada sem que ao menos todos os slides fossem apresentados.

No dia 27 de outubro de 2016 a equipe do museu organizou outra Roda de Conversas, aberta à comunidade externa, para apresentar de maneira oficial o projeto que visava inserir de maneira permanente a temática negra no Museu, e cujo título havia passado por modificação: “Visibilidade do negro no discurso do Museu da Baronesa”²¹⁶. Estiveram presentes professores das áreas de Museologia e Artes da UFPEL, representantes da AMBAR, membros da SECULT e vários representantes da sociedade civil, como dona Ernestina, do Sindicato das Trabalhadoras Domésticas, e a Griô Sirley Amaro. Nessa ocasião, conseguimos apresentar o projeto com relativa tranquilidade, disponibilizando, inclusive, os Cadernos de Sugestões para que os presentes manuseassem e observassem críticas e sugestões que o público registrava sobre o tema. Os representantes da AMBAR se restringiram a tomar uma posição de escuta. Um dos momentos mais marcantes desse evento foi o depoimento de dona Ernestina, uma mulher negra militante, afirmando que só estava presente por consideração à pesquisadora Marta Bonow, que a havia convidado pessoalmente. Pois em uma visita pretérita ao Museu jurou que nunca mais haveria de colocar os pés lá, pois só quase no final do percurso expográfico, na cozinha, ao se deparar com a manequim pintada de preto a representar uma serviçal, que se deu conta que sua única posição possível naquele espaço seria justamente o de doméstica. Aos prantos, enquanto verbalizava a forma que se sentia dentro daquela estrutura opressiva pela maneira como as narrativas expográficas estavam construídas, ela cancelava a percepção da equipe de que aquela problemática não poderia mais ser adiada, conforme detalha meu colega Marcelo Madail:

A gente teve experiências incríveis, eu de minha parte posso dizer conheci pessoas incríveis que eu nem sabia que existiam, histórias de vida que eu nem imaginava e eu começo a olhar o museu com outros olhos, começo a dizer “meu deus, quanta coisa não tá aqui dentro” e eu comecei a entender, porque ao mesmo tempo eu comecei a ver algumas pessoas nessas reuniões que olhavam para aquele museu e diziam “eu não tenho interesse nenhum nisso aqui, nada que tem aquilo dentro me representa”, literalmente diziam que não gostavam dali, e eu me senti incomodado com aquilo, como não vão gostar de uma coisa da qual eu sou apaixonado? Mas aí eu resolvi não bancar o orgulhoso ferido, eu quis saber o porquê que as pessoas não gostavam, junto com a equipe e o pessoal do projeto. A gente acaba descobrindo isso, as pessoas “não, eu não me sinto representado aqui dentro, a minha história não é contada aqui dentro. É só a história do branco,

²¹⁶ Para esse evento, que foi realizado dentro do museu, foram emitidos convites para várias organizações externas e personalidades da comunidade, de forma a contar com um público maior e mais plural, preparando-se, inclusive, um café para os presentes.

rico, hétero, católico”, então é um museu que deixava muito a história... Era direcionado a um público muito específico que acaba gerando a queixa de um museu da elite branca da cidade, o que a gente entende, mas atualmente muito nos incomoda, até então nem se dava conta, talvez eu principalmente²¹⁷.

O projeto permanecia tendo como foco a própria Chácara e Casarão da Baronesa e sua relação com o processo escravista, com uma abordagem predominantemente historiográfica, mas sinalizava, em seu objetivo geral, à necessidade de “dar destaque a esse grupo étnico que teve extrema importância na formação da sociedade pelotense”, alargando um pouco mais seu recorte. Além de se propor, nos objetivos específicos, a “estar em consonância com a Lei nº 10.639/2003, que incluiu no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira””²¹⁸. O direcionamento do foco para a Chácara, no entanto, se justificava em razão das informações esparsas que se tinha sobre a escravaria dos Antunes Maciel, assim como sobre os trabalhadores do Casarão que serviram a família no pós-abolição. Destaca-se, ainda, nessa versão do projeto, um maior detalhamento das “Rodas de Conversa” como metodologia de inserção dessa temática, a qual abarcava pesquisadores das áreas não só da História, como da Antropologia e Arqueologia que trabalhavam com o tema, além de portadores de saberes e ativistas da comunidade externa. O projeto previa ainda uma pesquisa nos Cadernos de Sugestões para mapear as críticas, expectativas e desejos dos visitantes em relação ao tema. Almejava-se com isso uma requalificação da monitoria e criação de novos painéis e textos expográficos.

²¹⁷ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

²¹⁸ Conforme documento nomeado “Projeto Visibilidade do negro no discurso do Museu da Baronesa”, que compõe o acervo administrativo digital do museu. Sem título. (9 páginas).



Figura 25: Reunião para apresentação oficial do projeto com a temática negra, ocorrida em 2016. Fonte: Acervo Digital MMPB

A partir desse momento o desafio da equipe era incluir as proposições do projeto na expografia, nas atividades rotineiras e na monitoria. As atividades realizadas a partir de então foram diversas, fossem pensadas pela equipe do museu ou participando de eventos organizados em redes, de âmbito local, regional ou nacional, como é o caso da Semana Nacional de Museus, organizada pelo IBRAM, no mês de maio de cada ano, e Primavera dos Museus, também organizada anualmente no mês de setembro pelo mesmo órgão.

Em 2017 o tema da 15ª Semana Nacional de Museus foi “Museus e histórias controversas: dizer o indizível em museus”. A programação do Museu da Baronesa teve como atividade a palestra de uma das poucas professoras negras da UFPEL, Rosemar Lemos, que atua no Centro de Artes e propôs a exposição Câmara Escura, a primeira que o museu recebia de fora, sem ser organizada pela equipe. A exposição versava sobre tecidos africanos, suas texturas, grafismo e estéticas. Atividade que foi acompanhada por uma palestra em que a docente expos sua pesquisa de pós-doutorado com comunidades de imigrantes africanos em Portugal.

Na programação do Dia do Patrimônio de 2017, cujo tema foi “Territórios daqui: identidades e pertencimento”, o museu em si teve uma participação modesta e sem abordar a temática negra. Mas o Parque acolheu atividades musicais abertas, em que se incluiu também ritmos afro-brasileiros. Em 2018, cujo tema foi “Pelotas imaterial: saberes, fazeres e ofícios”, o Museu organizou a exposição “Costuras: saberes e fazeres de um

universo feminino”, com um foco mais histórico e também sem contemplar a participação de mulheres negras neste ofício.

Na edição do Dia do Patrimônio de 2019 o tema revelou-se novamente oportuno: “EtnoCidadePelotas”. O Museu da Baronesa desenvolveu uma atividade envolvendo o acervo externo de diversos clubes sociais com recorte étnico da cidade, que expuseram alguns itens como banner, fotos, documentos históricos, etc; de forma que os visitantes conhecessem o potencial e o que cada clube oferece. Foi prestigiado nessa exposição o clube social negro Chove Não Molha, que foi inaugurado como cordão carnavalesco no ano de 1919 e persiste até os dias atuais.

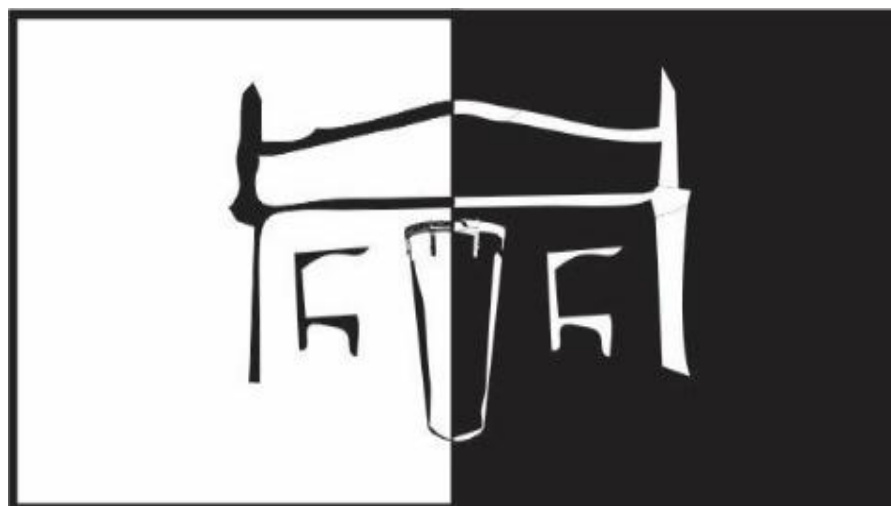


Figura 26: materiais relativos ao Clube Cultural Chove Não Molha, na exposição do Dia do Patrimônio de 2019. Fonte: Acervo Digital MMPB

A partir do ano 2018 o Museu desenvolveu, dentro do Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa, uma atividade de palestra sobre a temática negra todas as últimas terças-feiras do mês, iniciando no mês de março e culminando em outubro, quando desenvolvia-se uma ação educativa que era disponibilizada para turmas de estudantes do ensino público ou privado. A contação da história “Menina Bonita do Laço de Fita”, fundamentado em livro de literatura de mesmo nome. A contação contemplava técnicas teatrais e atividades de desenho sobre a parte da história que mais chama-se atenção.

Em 2018 o Museu concorreu a um edital de modernização dos museus promovidos pelo IBRAM, 28 instituições concorreram apresentando seus projetos. O Museu da Baronesa apresentou o Projeto “Visibilidade do negro no discurso do Museu da Baronesa”

e foi contemplado em 26º lugar, recebendo 100 mil reais, valor que foi dividido em diversas atividades, respeitando um plano de trabalho. Diante da premiação considerou-se que deveríamos comemorar e convidar a população para discutir a presença/ausência do negro dentro do Museu da Baronesa, potencializando as provocações realizadas nas ocasiões das “Conversas do Patrimônio” e outros fóruns de discussão com a comunidade. Propus que o tambor de Sopapo fosse a alma do projeto de Visibilidade do Negro, a viga mestra de todas as ações, pela resistência desse tambor dentro da instituição, pela representatividade, por Mestre Baptista e Giba-Giba, pela equipe que se dedicou a preservar esse instrumento. E assim criou-se a logomarca do Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa e o Evento Sopapo, a ser realizado na ocasião da Semana da Consciência Negra, por meio do qual as atividades se desenvolviam.



Projeto Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa

Figura 27: Logomarca Projeto do Negro no Museu da Baronesa.. Fonte: acervo Institucional.

O evento Sopapo - Iº Encontro no Museu, realizado no ano de 2018, contemplou uma exposição e atividades artístico-culturais. Na primeira edição o tambor Sopapo foi colocado dentro da vitrine de vidro em que outrora eram expostos vestidos representativos dos saraus da aristocracia do século XIX²¹⁹. As pessoas podiam tocar, segurar e batucar livremente o instrumento, rodeava o tambor 18 cartazes que ilustravam

²¹⁹ Trata-se de uma vitrine toda de vidro situada no meio da Sala do Sarau, que é o espaço mais nobre do museu, e que tem as dimensões de 4.75mt x 2.5 mt.

sua história, desde sua origem nas charqueadas e seus desdobramentos no tempo. Nessa edição a exposição foi denominada “Na batucada do Charque”.

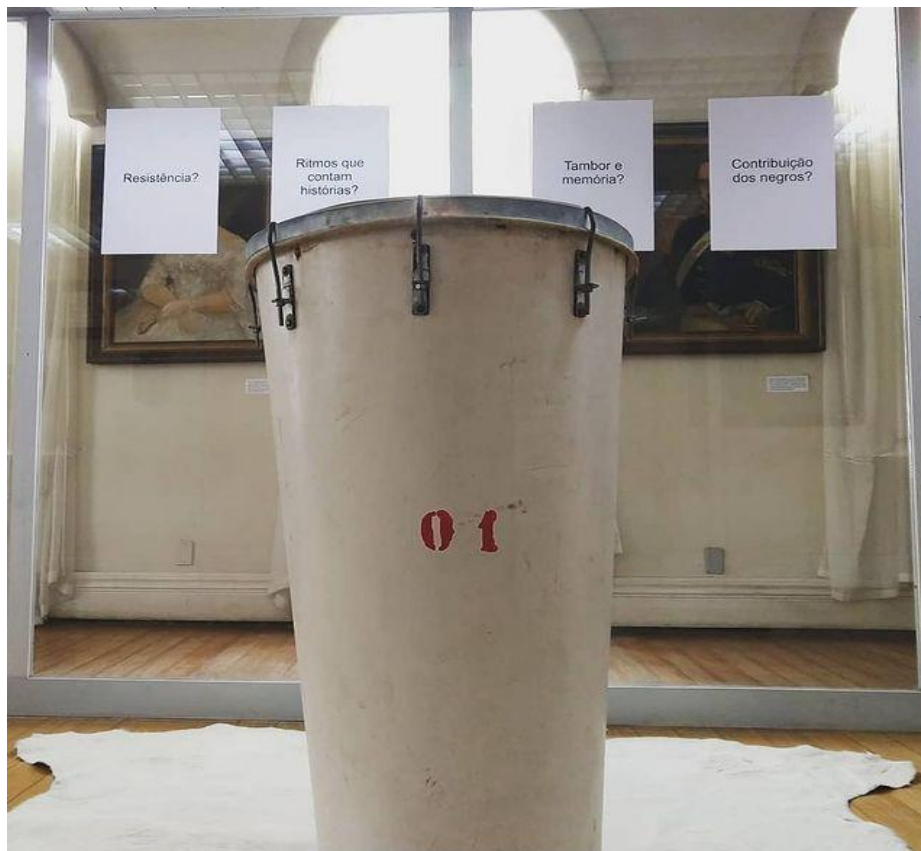


Figura 28: exposição da primeira edição “Sopapo - Iº Encontro no Museu”. Fonte: Acervo Digital MMPB

Na primeira noite de atividades culturais, houve um encontro de tamboreiros e seus respectivos sopapos. Mestre Dilermando Freitas, o músico Kako Xavier e o etnomusicólogo Mario Maia tocaram e cantaram juntos, compartilharam experiências relacionadas ao tambor e interagiram com os presentes, respondendo questões sobre a construção do Sopapo, o CABOBU e outros temas relacionados.



Figura 29: 1ª noite do evento Sopapo, da esquerda para a direita, Mestre Dilermando, Mario Maia e Kako Xavier. Fonte: Acervo Digital MMPB

Na segunda noite, tivemos uma apresentação do professor de dança afro e coreógrafo Daniel Amaro, denominada: "A Reminiscência dos Tambores do Corpo no Âmagos dos Homens Ifá na Crença do Maria, Marias". Foi montado um tablado na parte externa, em frente ao museu, em que o artista apresentou uma performance interagindo com seu tambor.



Figura 30: coreografia de Daniel Amaro na segunda noite de programação artístico-cultural "Sopapo - 1º Encontro no Museu". Fonte: Acervo Digital MMPB

Outra atividade que envolveu bastante a comunidade foi a apresentação, no terceiro dia, que foi em um sábado à tarde, da orquestra Afrobeat Anjos e Querubins, do bairro Getúlio Vargas. A banda é especialmente por instrumentos de percussão e envolve crianças e adolescentes em condição de vulnerabilidade e majoritariamente negras; a apresentação, além de música, comportou coreografia de dança. Foi realizada na parte externa do parque, o que permitiu a participação espontânea de pessoas da plateia nas coreografias, como pode ser visualizado em uma das fotos abaixo.



Figura 31: Bailarina, da orquestra Afrobeat, acompanhada em sua coreografia por uma senhora que estava na plateia. Fonte: Acervo Digital MMPB

A última atividade do evento foi a exibição do documentário “Palcos de Minha Vida”, realizado pela produtora Fio da Navalha, o qual retrata a trajetória do coreógrafo e bailarino afro-pelotense Flávio Dornelles. Após a exibição, teve debate com a presença do próprio artista.



Figura 32: Cartaz-convite pra assistir ao documentário “Palcos de minha vida”. Fonte: Acervo Digital MMPB

Em paralelo ao despertar do Grande Tambor no Museu da Baronesa, seu reconhecimento como bem cultural ganhou força perante o poder público. A Prefeitura Municipal, através do Decreto nº 6.130, de 18 de novembro de 2018, declarou Pelotas

cidade do tambor de Sopapo, ato que foi dedicado em memória e reconhecimento ao Mestre Baptista, falecido em 2012. O Decreto foi assinado em evento público ocorrido no Largo Edemar Fetter e compôs a programação municipal da Semana da Consciência Negra daquele ano. O que houve de mais inusitado nessa cerimônia é que nenhum representante da família do Mestre Baptista estava presente, ocorrendo reclamações em redes sociais pelo não convite, embora estivessem artistas negros reconhecidos, como o tamboreiro Kako Xavier.

No ano de 2019, assumi a direção do Museu, e minha condição de profissional negra intensificou polêmicas e temores de setores descontentes com a inserção dessa temática naquele espaço. Deu-se continuidade ao ciclo de palestras sobre a temática negra, que acontecia todas as últimas terças do mês. Um dos desafios técnicos foi acompanhar a escavação arqueológica desenvolvida na área externa contigüa ao Casarão, que foi suprimida na reforma que o transformou em Museu, conforme já exposto no Capítulo 2²²⁰. A pesquisa, que teve um caráter exploratório, revelou a existência de estruturas arquitetônicas soterradas e estilhaços de artefatos que indicam a existência de um antigo aterro.

A segunda edição do evento Sopapo, transcorrida nesse ano de 2019, assim como na anterior, contou com uma sessão de palestras que acolheu representantes da cultura e organizações negras locais e também pesquisadores. No primeiro dia de palestra foi constituída uma Mesa-Redonda com representantes da equipe da gestão de 2001-2004 e da gestão de 2014, com o objetivo de gerar compartilhamento e reflexão sobre períodos que foram significativos no processo de inserção da temática negra no museu²²¹. Foi um momento de embates produtivos, mas tensos, em razão do confronto de ideias entre representantes da AMBAR, que estavam na plateia, e representantes da gestão 2001-2004.

No segundo dia estiveram presentes a mestre Griô Sirley Amaro, o Sr. Caramão e Maria Helena Silveira, discutindo os clubes carnavalescos negros, com a mediação de Cassine Paixão, pesquisadora negra e professora de sociologia da FURG. No terceiro dia, a mestranda e pesquisadora negra Letícia Pereira compartilhou suas pesquisas

²²⁰ A escavação arqueológica foi um a exigência do IPHAN, pois planejava-se construir no local uma extensão do prédio para abrigar a reserva técnica. Como o Parque é tombado e em intervenções anteriores no solo foram encontrados muitos artefatos, a prospecção arqueológica revelou-se necessária para avaliar a pertinência da continuidade do projeto de construção. Com as estruturas de alicerce evidenciadas pela pesquisa, houve recomendação do IPHAN para cercamento dessa área para futuro aprofundamento de estudos e musealização.

²²¹ Estiveram presentes nessa mesa redonda Caiuá Cardoso Al-Alam, Carla Àvila, Carla Gastaud, Annelise Costa Montone, Marcelo Hansem Madail, Fabiane Rodrigues Moraes, Aline Mesquita, Rosymeri Rodrigues Vargas.

sobre a artista plástica afro-pelotense Judit Bacci; no quarto dia, a doutora em história e pesquisadora negra Claudia Daiane Molet apresentou os resultados de suas pesquisas com comunidades quilombolas no litoral norte do estado.

O projeto expográfico da segunda edição do evento repetiu o anterior, com a disposição do Sopapo em vitrine de vidro aberta no meio da sala, oportunizando que os visitantes interagissem com o tambor. Repetiu-se também o mesmo sistema de cercar o tambor com cartazes expositores, cujo tema esse ano teve como inspiração o estudo da pesquisadora Natália Pinto sobre as redes familiares dos trabalhadores escravizados da família Antunes Maciel, denominando-se: “Para além das senzalas: narrativas sobre o passado e o presente do negro em Pelotas” (Ver Anexo)²²².

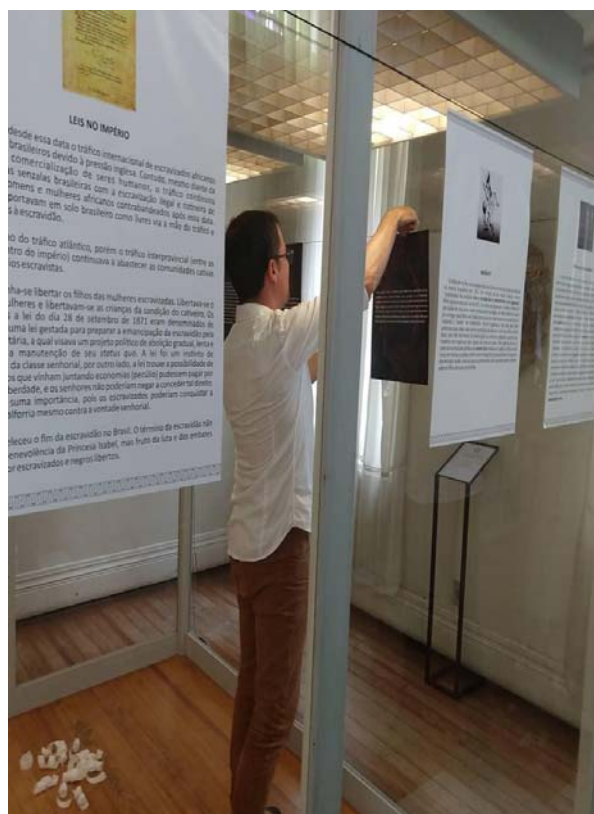


Figura 33: Exposição vista pelo lado externo da vitrine.
Fonte: Acervo Digital MMPB

²²² A partir de informações contidos em documentos históricos, foram criadas narrativas em primeira pessoa sobre alguns dos trabalhadores escravizados que passaram pelo Casarão, inscritas em cartaz de fundo negro com uma moldura dourada, de forma a contrastar com os quadros na parede da sala que retratam a integrantes da família Antunes Maciel. Os escravizados não tiveram seus rostos retratados, mas teriam, por meio da exposição, a oportunidade de expor fragmentos de suas dolorosas experiências.



Figura 34: Exposição vista pelo lado interno da vitrine. Fonte: Acervo Digital MMPB



Figura 35: Crianças de uma escola particular interagem com o tambor. Fonte: Acervo Digital MMPB



Figura 36: Crianças de uma escola pública interagem com o tambor. Fonte: Acervo Digital MMPB

Nos últimos dois dias da programação (sábado e domingo), uma Feira de Artesanato quilombola se somou ao evento, ocorrendo na semana seguinte um dia de recepção a uma turma de estudantes do colégio Monteiro Lobato de Porto alegre, que além de usufruírem da feirinha quilombola, tiveram a oportunidade de dialogar com Carmem Lúcia dos santos, liderança quilombola da Comunidade de Maçambique, município de Canguçu.

No ano de 2020, em razão da pandemia da Covid 19, a programação do evento Sopapo transcorreu toda em modalidade virtual. O tema desse ano era: “O poder da oralidade em tempos de pandemia”. A primeira live, realizada em 16 de novembro de 2020 foi com o músico e educador Felipe da Silva Martins²²³ sobre a saudosa Griot dona Sirley Amaro, que ocorreu logo após o lançamento da exposição virtual “Murmurinho de Dona Sirley – Uma Homenagem à Mestra Griô no Museu da Baronesa”. Essa atividade prestou homenagem à Dona Sirley da Silva Amaro, falecida em 2020 aos 84 anos, deixando um importante legado referente a ancestralidade negra para a cidade.

No 2º dia de programação, houve abertura, no perfil do museu na plataforma Instagram, para a recepção de depoimentos e vivências de algumas pessoas que

²²³ Licenciado em música pela UFPel, mestre e doutor em Educação pela mesma universidade, Felipe acompanhava intensamente dona Sirley em suas atividades, herdando após sua morte vários materiais que ela usava em suas performances e contação de histórias. Atualmente atua na Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, da Secretaria Municipal de Educação do município de Rio Grande. A dissertação de Felipe teve como título: “É pela arte toda, pela história de vida: as representações da música nas vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro”, Sua tese, defendida em 2022, teve como título “A pedagogia do fuxico: saberes e vivências de um griô aprendiz ao ritmo de Sirley Amaro”.

partilharam dos ensinamentos da mestra griô. No 3º dia, na plataforma Youtube, a museóloga Taciana Casanova Kurz trouxe a atividade de contação de história “Menina bonita do laço de fita”, a qual foi gravada no Parque da Baronesa e vinculada no canal. O 4º dia teve como atividade, pela plataforma Meet, uma roda de conversa sobre o Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa, com alunos da Escola Estadual Monsenhor Queiroz, em parceria com o Projeto de Extensão em Relações Étnico-Raciais, coordenado pela professora Carla da Silva Ávila da UCPEL. O 5º dia de programação contemplou a participação da equipe do museu na Marcha da Consciência Negra “Mestra Griô Sirley Amaro”.

No ano de 2021 o evento Sopapo seguiu de forma virtual, realizando-se um ciclo de conversas sobre O Negro nos Museus, compartilhando com o público experiências de profissionais pesquisadores da cultura, museus e memória²²⁴. Na primeira noite a museóloga, mestre em Antropologia e pesquisadora negra, Patrícia Fernandes Mathias Morales, falou sobre “A Invisibilidade do Negro: os objetos que falam”. Na segunda noite, a museóloga e pesquisadora negra Adrieli Corrêa Terra falou sobre o tema “A (in)visibilidade da População Negra nos Museus da Cidade de Pelotas”. Na terceira noite, a mestrandia em Memória e Patrimônio, museóloga e pesquisadora negra Gabriela Cavalheiro Rodighiero trouxe a pesquisa realizada por ocasião de seu Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia: “A Representação da Religião nas Instituições e Museus de Pelotas”. Na quarta noite realizou-se a Mesa Redonda intitulada “Representação Negra nos Museus Gaúchos”, com a presença da mestra em Museologia e Patrimônio e Diretora do Museu Júlio de Castilho de Porto Alegre, Dóris Couto; do doutor em Educação e professor do Departamento de Informação da UFRGS, Eráclito Pereira, que se auto-afirma como negro; do Museólogo do Museu do Doce de Pelotas e mestre em Memória e Patrimônio, também negro, Matheus Cruz.

Na 5ª noite foi realizada mais uma Mesa Redonda intitulada “Representação Negra nos Museus Virtuais”. Essa atividade contou com a participação da professora e coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UERJ e membro do Conselho Consultivo e Gestor do Museu Afro-Digital do RJ, Maria Alice Rezende Gonçalves; a mestre em Ciências Sociais, coordenadora e pesquisadora do Museu Afro Brasil-Sul, Jocelyn Mariza Soares Fernandes e da professora do Centro de Artes e idealizadora do

²²⁴ As atividades realizadas de forma virtual estão disponíveis no canal do Museu da Baronesa na plataforma digital Youtube: <https://www.youtube.com/@museumunicipalparquedabaro4454/streams>

Museu virtual Afro Brasil-Sul da UFPEL, a doutora Rosemar Gomes Lemos. Todas as participantes dessa atividade eram negras.

A sexta noite acolheu a terceira Mesa Redonda, intitulada “Representação Negra nos Museus Brasileiros”, composta pelo coordenador do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha; a mestra em Educação, historiadora, museóloga e pesquisadora negra, Maria José dos Santos Alves; o professor da Museologia da UFPEL, Diego Lemos Ribeiro; e o doutor em História e Professor da Universidade Federal do Pampa, a Caiuá Cardoso Al-Alam. Na última noite do evento houve uma live com Nila Rodrigues Barbosa, historiadora negra, mestre em Estudos Étnicos e Africanos pela UFBA, fundadora da empresa Patrimônio e Etnicidade e vencedora do Prêmio Zumbi de Cultura de 2020, na categoria atuação política, que falou sobre seu livro “Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal”.

No ano de 2021, José Batista, filho do Mestre Baptista, lançou o livro “O Sopapo Contemporâneo – Um Elo com a Ancestralidade”²²⁵, o qual traz um registro em primeira pessoa de sua trajetória na relação ancestral com o tambor de Sopapo, símbolo de reconhecimento e valorização da herança negra em terras gaúchas.



Figura 37: Registro do dia em que o Museu da Baronesa recebeu o livro Sopapo Contemporâneo- Um elo com a Ancestralidade.

Fonte:

<https://www.facebook.com/museuparquedabaronesa/posts/pfbid0qqPDf6JGjTuzmMYmGULE7eG615H3DbbmRqv4GX5Y7y1XhEatUSHWVudWdA7A9twl>

José não é o único que potencializa a continuidade da tradição do Sopapo. Diferentes apropriações se processam com os mais diversos sentidos e repercussões. O próprio Mestre Dilermando realiza suas intervenções como Griô, nos mais diversos espaços, especialmente, nos espetáculos e intervenções públicas do Grupo Odara, tendo

²²⁵ O livro foi realizado com recursos da Lei nº 14.017/2020, Lei Aldir Blanc, a iniciativa tem a produção de Sandra Narcizo, da MS2 Produtora.

o Sopapo como o principal veículo de comunicação. Atualmente está articulando um projeto chamado Quizomba, o qual contava originalmente com a participação da mestre Griô Sirley Amaro, com a qual afirma ter ensaiado individualmente durante a pandemia, em razão dos protocolos sanitários, por se tratar de uma pessoa de grupo de risco.

[...] na verdade eu queria levar ele para os palcos antes da pandemia, mas daí entrou a pandemia e parou tudo, a Mestre Sirley fazia parte. Inclusive, na semana anterior [ao falecimento], porque como entrou a pandemia ela não ensaiava com o grupo, somos um grupo de cinco e seis percussionistas com ela. Ela cantava, tinham músicas dela lá do passado, inclusive músicas de terreiro, porque ela tinha sido umbandista, agora ela tava querendo voltar, tudo isso a gente conversou. [...] E então, isso que eu ia dizer, o Sopapo ele criou essa dinâmica e eu estou trazendo para o palco, os tambores de Sopapo, com esses cantos de trabalhos negros, que vai acontecer assim que a gente poder ir para o palco. Agora estamos tendo uma abertura, eu já estou indo aos poucos, não gostaria de ir assim, porque eu estou indo com ele fragmentado, eu queria ir completo, então estou indo com uma parceria com o Odara, a gente vai e se apresenta. Eu canto umas 4, 5 músicas que é o Sarau do Sopapo, o nome do espetáculo é Sarau do Sopapo, e a ideia é essa, trazer o Sopapo para cima e colocar em evidência como ele merece e eu estou fazendo isso.²²⁶

Kako Xavier, conhecido músico percussionista constituiu desde 2010, a partir do Sopapo e outros tambores, um projeto denominado Tamborada²²⁷, o qual desenvolve em um espaço chamado A Casa do Tambor, localizado no bairro Laranjal. Ali se desenvolvem oficinas de construção de instrumentos e de aprendizados sobre o toque de tambores, constituindo-se equipes de tamboristas que participam de espetáculos públicos junto com o artista.

Em paralelo ao lançamento do livro de José Batista, embora sem conexão direta com esse evento, no dia 13 de agosto de 2021, dentro das atividades do Dia do Patrimônio, o tambor de Sopapo foi oficializado como patrimônio imaterial da cidade de Pelotas, pela Lei Municipal 6.915/21. Essa iniciativa estava arquivada desde 2009, quando o então vereador Ademar Ornel encaminhou a proposta para o legislativo. A patrimonialização ocorreu por uma solicitação do Projeto Museu do Percurso Negro, que tem como autor o vereador Paulo Coitinho (Cidadania).

A assinatura da lei por parte da prefeita Paula Mascarenhas ocorreu no Salão Nobre da prefeitura, contando com a presença de lideranças políticas e inúmeros representantes da comunidade negra local. A mesma proposta de patrimonialização foi encaminhada para a Secretaria de Cultura do Estado, para que o reconhecimento também seja feito a nível estadual, por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAÉ).

²²⁶ Entrevista com Mestre Dilermando Freitas, realizada em 07 de dezembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

²²⁷ Maiores informações ver: <https://www.kakoxavier.com/projeto-tamborada>.



Figura 38: Fotos da cerimônia de patrimonialização do tambor de Sopapo pelo poder pública de Pelotas. Fonte: site prefeitura

A patrimonialização do Sopapo em Pelotas ocorreu de forma acelerada em razão das disputas em torno dessa referência cultural entre os coletivos negros de Pelotas e os de Porto Alegre. José Batista conta que no ano de 2021, a ação de patrimonialização pelo poder público estadual estava quase sendo efetivada sem o conhecimento das lideranças negras pelotenses. Ao ser chamado a uma reunião em Porto Alegre, para concretizar essa ação, ele foi relutante à iniciativa, afirmando que ele “não poderia falar como negro único”, teria que levar para Pelotas a discussão. E assim, iniciaria o processo de patrimonialização em Pelotas e a suspensão do mesmo na capital.

Após a patrimonialização em Pelotas, a patrimonialização estadual foi retomada por meio da Exposição "GIBA GIBA O GUARDIÃO DO SOPAPO", ocorrida no Museu Estadual Júlio de Castilhos de Porto Alegre, de 19 de novembro a 28 de fevereiro de 2022. A exposição teve como curadora Sandra Narcizo:

Porque tu sabes que, falando em museus, falando em negro, o Museu Júlio de Castilhos abriu as portas, e eu estou fazendo a curadoria da exposição da primeira personalidade negra dentro do museu estadual, nesse caso, em um museu onde a gente tem por conta aqui no Rio Grande do Sul, a exposição da primeira personalidade negra, que é o Giba Giba. Então, nós estamos inaugurando essa exposição agora no dia 18, e eu fiz também um projeto ali para que nós pudessemos itinerar com essa exposição no estado, e Pelotas é uma cidade necessária, fundamental. E aí falei com o Pedroso, falei com um monte de gente,

e fico sabendo que nós não temos um museu aberto, um museu em Pelotas. Isso é um escândalo, escândalo!! (Risos). Né, é uma coisa absurda!²²⁸

A expografia foi inaugurada no dia 18 de fevereiro com um show da banda de Giba Giba, com a presença do seu filho Edu Nascimento. Houve convite para a SECULT que se fez representada pelo secretário de cultura, Paulo Augusto Pedrozo, e integrantes do Museu da Baronesa: Marcelo Hansen Madail e por mim Fabiane Moraes. José Batista também compôs a programação com uma mesa de autógrafos do seu livro, além de ter fabricado um tambor de Sopapo específico para essa exposição e que passou a compor o acervo daquele museu. A exposição contou com objetos representativos da trajetória de Giba Giba, como os próprios instrumentos de Sopapos, troféus recebidos pelo artista, peças de vestuário, depoimento em vídeo exibido por uma televisão etc.



Figura 39: Montagem com fotos da exposição “Giba Giba – O guardião do Sopapo”. A primeira imagem da direita para esquerda é da apresentação de Edu Nascimento, filho de Giba-Giba, a foto central temos um tambor de Sopapo e a esquerda o cartaz de divulgação do evento com a imagem de Giba Giba e seu Sopapo. Fonte: fotos de Marcelo Madail

O incômodo que a primeira tentativa de patrimonialização estadual gerou na comunidade negra de Pelotas foi o fato de se ressaltar o protagonismo de Giba Giba em detrimento de outras personalidades locais, como o próprio Mestre Baptista. Não obstante a patrimonialização de Pelotas e as reclamações da comunidade negra daqui ter abortado o primeiro processo de patrimonialização estadual, essa disputa de protagonismo prossegue, como se pode observar na fala de Sandra, que ressalta exclusivamente o personagem Giba Giba na reconstituição do legado do Grande Tambor.

²²⁸ Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

O nome da exposição, chama-se “O Guardião do Sopapo”. Então é todo versado em relação a essa experiência do Sopapo, aos seus significados, a significância. Tudo o que envolve, além da música, todo o processo histórico que o Giba vem trazendo, arrastando durante 60 anos, nunca parou de falar sobre a importância do Sopapo, sobre o significado dele, sobre o local de nascimento desse Sopapo, priorizando a cidade de Pelotas, com toda a carga histórica, que depois a gente também mostra nesse livro. Então, são características importantes que versam, na verdade, sobre o Sopapo, né? Também ele como o guardião do Sopapo sempre foi o cara, não que os outros não tocassem, mas ele vinha com essa hipérbole de trazer a história do Sopapo, sendo reconhecida pelas pessoas. Não só como um valor desse Sopapo, mas como realmente esse elo da ancestralidade do negro, principalmente na cidade de Pelotas²²⁹.

Essas disputas do presente se apoiam em distintas maneiras de recompor a trajetória de reinvenção do Sopapo e suas ressonâncias pelas suas diversas redes. Com as atividades desenvolvidas por Giba Giba em Porto Alegre em torno do Sopapo, há uma série de projetos e apropriações que passaram a se desenvolver naquele local, mantendo-se redes de relações recíprocas, mas, ao mesmo tempo, de disputas com Pelotas, envolvendo o Grande Tambor. Um dos projetos mais conhecidos desenvolvidos pela ANdC (Associação Negra de Cultura) desde 2012 é o sarau SOPAPO POÉTICO – Ponto Negro da Poesia, realizado de março a novembro, sempre na última terça-feira do mês. A exemplo de outros saraus afro-brasileiros, o encontro celebra o protagonismo negro, em uma roda de atuações, reflexões e de convivências afrocentradas²³⁰.

Também em Porto Alegre, localizada no bairro Cristal, foi fundada em 31 de outubro de 2017 a Associação Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, registrada como pessoa jurídica, de natureza cultural, sem fins lucrativos. Foi fundada com a finalidade de promover atividades sociais nas áreas de educação, cultura, comunicação, assistência social, econômica e solidaria. Foi junto a esse Ponto de Cultura que Cartarse²³¹ – Coletivo de Comunicação foi proponente do projeto Tambor de Sopapo – Resgate Histórico da Cultura Negra do Extremo Sul do Brasil, por meio do qual realizaram pesquisas em várias cidade do RS, resultando no documentário O Grande Tambor (2012).

²²⁹ Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

²³⁰ Para maiores informações, consultar: <https://sopapopoetico.blogspot.com/?m=1>

²³¹ Para maiores informações, consultar: <http://www.coletivocatarse.com.br>

O Coletivo Catarse e o Quilombo do Sopapo trabalham com atividades coletivas e individuais, na preservação e divulgação de ações com o tambor. A partir de conversas por meio de whats app com José Batista, que interagiu e interage fortemente com esses coletivos, este comenta que existem mais coletivos e ações individuais que se articulam a partir do Sopapo em Porto Alegre, como Alabê Oni, Richard Serraria, Bataclã FC. José pondera que em muitos casos. Sandra comentou em sua entrevista que era um sonho de Giba Giba dar continuidade ao evento CABOBU, o que não havia sido viabilizado até então. Mas naquela ocasião já estava submetendo a várias agências e órgãos governamentais o projeto para a realização da terceira edição do “Cabobu – A Festa dos Tambores”, o qual passou por intensas negociações durante o ano de 2022. O Grande Tambor, enquanto materialização da ancestralidade, permanecerá o centro do evento.

Nós botamos a música, porque senão o jovem não vai, nós tivemos que botar música, porque senão os músicos não estão interessados, mas naqueles momentos das rodadas de assuntos prementes sobre nós, como cidadãos, que vão estar lá versados e discutindo, as mulheres e suas lutas, os homens, os jovens que precisam ser ouvidos e que vão estar lá para discutir, eu quero ver se a mídia vai estar lá dando esse espaço. Eu tenho certeza que nos shows vão estar lá, centenas de milhares de pessoas.²³²

A música adquire múltiplos significados no evento, pois se por um lado expressa valores importantes, para as comunidades negras diasporicas, segundo Sandra, se não houver música as empresas não comprem a ideia. O evento, nesse sentido, tem o patrocínio da Natura Musical, sendo financiado também pelo Edital Pró-Cultura da SEDAC/RS, com realização da MS2 Produtora. Embora não esteja com a programação inteira fechada, planeja-se trazer o cantor Chico César, a cantora Sandra de Sá, entre outros artistas de projeção local e regional, estando o evento em divulgação para acontecer nos dias 21, 22 e 23 de abril desse ano de 2023.

Como o poder público local vem sendo procurado pela organização do evento, para apoios pontuais, participei de algumas reuniões enquanto funcionaria da SECULT. O que pude observar foi uma intensa disputa pela memória do CABOBU e do Sopapo pelos diversos atores envolvidos. Alguns enfatizando que esta terceira edição precisa destacar que o primeiro evento, realizado 1999, só foi possível porque o Partido dos Trabalhadores ocupava o governo do Estado. Por outro lado, há queixas correntes, de representantes da cultura negra de Pelotas, que a mídia do evento valoriza apenas a figura de Giba Giba,

²³² Entrevista com Sandra Narcizo, realizada em 04 de novembro de 2021, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL, por Fabiane Rodrigues Moraes.

desconsiderando-se que sem o trabalho da família Baptista e outros atores locais, não teria ocorrido o processo de recriação do Sopapo. Novamente emerge, portanto, a disputa entre coletivos de Pelotas e de Porto Alegre pela memória do Sopapo e seu legado, sem contar as diversas forças político-partidárias em cena.

Mestre Dilermando enunciou na sua entrevista que “O tambor criou corpo, ele está em movimento”. O ressoar de sua sonoridade não respeita fronteiras geográficas, e hoje não sabemos quantos tambores já foram levados para fora do RS ou até mesmo do Brasil. Álvaro Saravaeishon do Sopapo D’ Xangô, filho da saudosa Mestra Griô Sirley Amaro, mora na Bahia há pelo menos 25 anos²³³. Engajado em projetos culturais locais relacionados à cultura negra, circula com seu tambor de Sopapo pelas ruas de Salvador, disseminando a sonoridade dos negros de Pelotas em uma comunhão de ancestralidades, mantendo viva a memória de sua mãe, que em vida teve várias passagens por Salvador, participando das intervenções culturais do filho²³⁴. Foi nesses termos que compartilhou comigo sua relação com o Sopapo em terras baianas, por áudio de whats app:

Bom dia! Saravaeishon, pai Xangô te abençoe. Estou me sentindo um entrevistado do Fantástico, “Cruzeiro”. Minha filha, é o seguinte: eu vim pra Bahia encerrar minha carreira, eu jogava futebol, comecei no Brasil de Pelotas, joguei em times pequenos, já tive no Rio, em São Paulo, no Paraná, Santa Catarina e aqui escolhi para encerrar. E aí, o que acontece? Sempre toquei vários instrumentos, menos pandeiro, porque não sou bom, e Sopapo só poderia tocar depois dos 40 anos, era uma herança que se tinha, agora já foi quebrado. Assim como damas que tocam Sopapo. Aí minha mãe, ela foi tombada pelo IPHAN, ela, Mestre Baptista, Giba Giba e outros mestres, e o Sopapo tava sofrendo uma desvalorização. E um projeto do IPHAN e do Ministério da Cultura viabilizou uma verba para que fosse feito um Sopapo para cada estado, e os mestres iam para os estados divulgar o Sopapo. Então, o Sopapo da Bahia veio desmontado para ser confeccionado na Caixa Econômica, Mestre Dilermando, Mestre Baptista, um jornalista chamado Duda Keiber, um pessoal do Odomodê ou do Odara, acho que é Odara, Giamarê²³⁵ participou do evento, conheci ela. Então, a partir dali eu fui agraciado com o Sopapo, que foi construído, que é o primeiro Sopapo da Bahia, primeiro Sopapo construído na Bahia, que veio com as peças separadas da nossa terra Pelotas, da matriz. Agora esse que eu toco já considero um neto, pois foi Dilermando que trouxe, quando recebeu o Prêmio Berimbau de Ouro, entendeu? Tem muito fundamento. Aí a gente vai levando, empunhando a bandeira com o rótulo da Mestra na frente, e aí circula pelo mundo todo. Quem vem ao Pelourinho

²³³ Quando residia em Pelotas, Alvaro era jogador profissional de futebol, jogando pelo Grêmio Esportivo Brasil, entre 1979 e 1990, foi para a Bahia nessa condição, envolvendo-se posteriormente com projetos culturais.

²³⁴ Conforme reportagem de Carlos Cogoy, no jornal Diário da Manhã, em 15 de dezembro de 2020. “Alvaro é o primeiro Sopapeiro da Bahia. Como ressalta, seu objetivo é prosseguir o legado da mestra Sirley Amaro”. In: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/memoria-filho-da-griô-sirley-amaro-foi-atleta-no-g-e-brasil/>

²³⁵ Nome artístico de Ligiamar Brochado Jesus, cantora muito reconhecida na comunidade negra local e regional, que faleceu jovem em 2011, mas é constantemente referida como uma personalidade importante pelos coletivos de ativistas negros.

é obrigado a tirar foto dele, quando tô tocando, pela sonoridade, pela energia, certo. E também o Orixá Xangô tem doze ministros, doze “Mobás”, o Sopapo chama-se Xangô Abiobum, que significa aquele que nasceu a meia noite do ano novo, viu minha fiá! Saravaeishon, abraço! Vamo se falando.

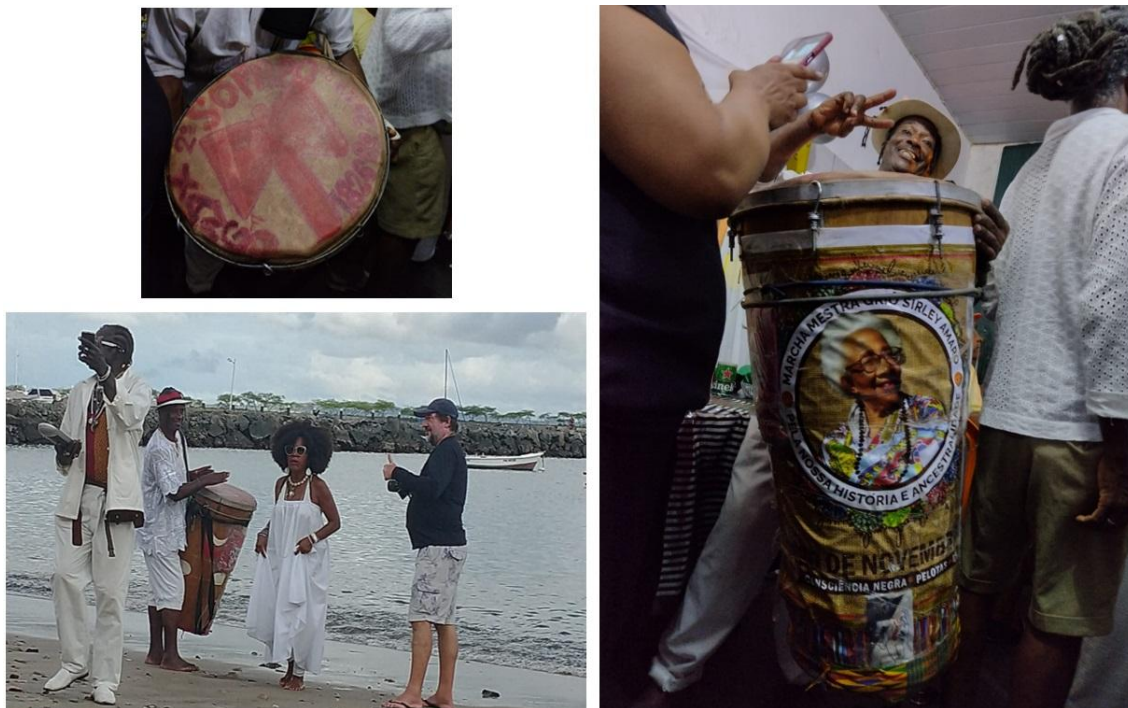


Figura 40: Fotos de Álvaro na Bahia, com o tambor de Sopapo. Fonte: Álvaro Saravaishon.

O sopapo é um instrumento de resistência, e um grande símbolo da diáspora, sua magnitude traz disputas e reivindicações, manifestações de resistência e de engajamento surgem tendo-o como seu ator principal. Apresenta-se como um ente da ancestralidade, a qual, acolhendo as reflexões de Rufino, a entendo como “sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora” (2019, p. 15), agenciada nos processos de reinvenção da vida e de confronto com os silenciamentos impostos:

Combater o esquecimento é uma das principais armas contra o desencante do mundo. O não esquecimento é substancial para a invenção de novos seres, livres e combatentes de qualquer espreitamento do poder colonial. É nesse sentido que firmo o meu verso: o não esquecimento, a invocação, a incorporação, o alargamento do presente, o confiar da continuidade e do inacabamento passado de mãe em mão compartilhado em uma canjira espiralada é o que entendemos enquanto ancestralidade, que emerge no contexto de nossas histórias como uma política anticolonial. (RUFINO, 2019, p. 16)

Ao abordar a identidade como um processo e não como algo acabado e fixado, Hall (2006, p 26-27) fala da necessidade de se observar os jogos das diferenças dentro da identidade. Jogo no sentido de algo que é instável, e em inquietação permanente e também por possuir uma complexidade que ultrapassa as estruturas binárias de representação: “em lugares e momentos diferentes, quando em relação com questões diferentes, as fronteiras são re-situadas” (HALL, 2006, p. 27). O Sopapo, apropriado por diferentes atores, negros e brancos, colocou-se em movimento e foi agregando novos significados, sem necessariamente apagar os significados que já lhe acompanhavam. Essa movimentação não se restringe a uma disputa entre atores hegemônicos (e geralmente brancos) que buscam aumentar o seu capital político por meio do Sopapo, fazendo uso, de celebrações públicas e rituais de patrimonialização, e coletivos negros que defenderiam o seu legado histórico e cultural. Como vimos, as disputas pela legitimidade ocorrem entre os coletivos negros também, potencializadas por diferentes trajetórias, cortes geracionais, interesses econômicos e políticos ou reivindicação de reconhecimento.

Reflexões (In)Conclusivas

Teoricamente, para quem acredita ou não, a semana inteira ela queria porque queria me ver no museu porque ela tinha um recado para me dar e ela chega com uma rosa branca nas mãos e me entrega a rosa branca e diz que é uma baronesa. Eu... Mas como a Valquíria sempre foi uma pessoa, como vou te dizer, governada pelos ventos do universo, nada me espantava vindo dali, eu sempre encarei com muita normalidade que nem o Jô Soares sempre dizia: se essa cadeira me disser 'olá, Jô', vou dizer 'olá, cadeira'. Então era a minha relação mais ou menos com ela. Só que nós caminhando por dentro do museu, olhando para o museu e tudo mais, daqui a pouco ela incorpora, a entidade com quem ela costuma trabalhar, que ela costuma lidar, e a entidade me diz uma série de recados pessoais e ao mesmo tempo ela faz uma saudação para o museu e uma saudação para todos os irmãos que ainda estavam em volta da casa, estavam cercados. Ele descreve isso, que existiam vários irmãos ali naquele sítio e ele saúda a todos esses irmãos que ainda estavam por ali, e aí é bem o momento que tu chega, aí tu passa e ela meio que se distrai, a entidade sobe e tal, mas ela faz essa descrição. Mesmo que a gente passeou por todo museu, eu mostrei onde eram teoricamente os quartos dos serviçais, dos escravos domésticos e aquela coisa toda, havia comentado com ela da senzala que foi demolida na parte externa da casa, e no momento que eu comento isso, antes da incorporação, com ela, porque antes da incorporação, ela recebia intuições dessa entidade, essa entidade meio que falava no ouvido dela. E ela comenta que eu comento sobre a senzala e ela aponta para a senzala "era ali", eu digo "era, era ali, do lado dessas peças", "eles ainda estão ali". Aquilo me chamou atenção mesmo e depois com a entidade incorporada, no final da mensagem, a entidade diz "eu saúdo agora os irmãos que ainda se encontram aqui" e a entidade sobe. São muitas as experiências no Museu da Baronesa, inclusive mediúnicas²³⁶.

A experiência aqui narrada ocorreu ao final de uma tarde de trabalho, no ano de 2018, quando meu colega de trabalho Marcelo recebeu a visita, no Museu, de uma amiga que é umbandista. Após caminharem pela exposição, eles sentaram nas cadeiras do alpendre, onde fica a entrada do museu, e ali, durante uma conversa, a moça tem a incorporação descrita, por meio da qual interagiu com os(as) ex-escravizados(as) do Casarão, que segundo ela (ou, melhor, a entidades que a intuía), permaneciam na volta.

Foi visto, especialmente no último capítulo, que o Sopapo, além articula um complexo jogo de forças políticas, que disputam tanto a sua representatividade como a pertinência de tê-lo ou não como um objeto de museu. Mas a maneira como tantos atores são articulados e o dinamismo com que sua circulação ocorre remete à presença, no espaço do Casarão e da Chácara, de forças que são de outra ordem. Nesse sentido, descreverei o que será minha última intervenção para essa dissertação, deixando para que outras pesquisas desenrolarem esse fio, que traz a ligação do sagrado e do profano,

²³⁶ Entrevista com Marcelo Hansen Madail, realizada em 14 de março de 2022, de forma virtual pela plataforma webconf/UFPEL por Fabiane Rodrigues Moraes.

do visível e o invisível, do material ao imaterial, enfim, de agências que não se esgotam ao plano das interações políticas, embora possam estar enleadas nelas.

No cotidiano de gestora do Museu, as manhãs de segunda e terça-feira eram os melhores turnos de trabalho, digo “eram” pois nesse momento o museu encontra-se em reforma e já faz alguns meses que a equipe não transita por aquele espaço. Nesses dias aconteciam as limpezas e higienizações e as reuniões para o feedback do fim de semana, ocasiões em que ouviam-se as histórias transcorridas e reclamações. Assim como o convívio com a equipe que faz a higienização geral no casarão, pois no turno da manhã, três servidores trabalham de segunda a sexta: Jesus, dona Regina e dona Zilda. Entre as implicâncias do Jesus com a dona Regina e as brincadeiras com dona Zilda, as manhãs transcorrem rápidas.

Eram nessas duas manhãs que a equipe técnica, que atua no horário da tarde, tinha o contato mais direto com eles. Dona Regina, dos três funcionários, é a que fala menos, ou melhor quase nada, reformulando: é a que não fala ... falando. Explicando-me, dona Regina passa o todo o tempo em que executa as suas tarefas falando, mas não com os vivos, ela passa falando “sozinha”, e com os bichinhos que ali entram, desde uma barata, aranha, até “nossa amiga” cobra verde, presenças que são normais para um museu situado dentro de um parque de ampla área verde. Mas em relação à dona Regina, ela só conversa com os outros colegas caso tenha dúvidas de suas tarefas, ou pra justificar uma falta, um pedido pra sair mais cedo. Mas, por outro lado, nos traz o tempo todo recados de um mundo que corre em paralelo, e que apenas sua sensibilidade exacerbada alcança quando ela nos diz para não mexer na eletricidade em dado momento para não gerar acidentes graves, devido às ondas magnéticas que estão passando por cima do museu; quando nos solicita roupas para os mortos do necrotério, pois estão reclamando a ela que estão passando frio; quando conversa com o que afirma serem seres extraterrestres ou com o filho que ela perdeu assassinado; quando indica a presença de pessoas já falecidas que estão caminhando pelo museu.

Uma das experiências com Dona Regina que mais me impressionou, transcorreu em uma dessas manhãs de trabalho em que se formou um temporal que escureceu o céu, levando outros integrantes da equipe técnica a fechar cuidadosamente o Casarão e ir embora. Como eu costumava sair bem mais tarde e resolvi permanecer, tive a oportunidade de ver ela rezar os quatro cantos do pátio interno, para que o temporal se acalmasse, pois, argumentava, precisava ir para casa em segurança. Dona Regina ficou no meio do pátio dizendo coisas que eu não entendia, em um tom cada vez mais baixo, e

movimentando-se de um lado a outro: do meio partiu seguiu para a frente, à esquerda; retornou para o meio e se dirigiu para o fundo, à direita; voltou para o meio e direcionou-se para frente, à direita; retornou para o centro e dirigiu-se novamente para o fundo, à esquerda, formando um “X” e terminando no meio, quando ordenou, ‘vai temporal, preciso ir embora’. Entrou do museu, incrédula eu vejo as nuvens se afastarem e o vento acalmar, antes de sair ela me olha e diz: ‘tá na hora, dona Fabiane, de ir embora, antes que isso volte’. Não pensei duas vezes, fechei tudo e fui pra casa.

Em outro dia, disse pra ela: ‘tirei o chapéu pra senhora, fez passar a tempestade’. Ela só me olhou e saiu falando “sozinha”. Dona Regina, é tachada “a louca do museu”, ainda dizem, é louca mais sabe todos seus direitos, não rasga dinheiro. O que posso dizer sobre ela é que é uma pessoa que pode-se contar para tudo, tarefa dada é executada, com seu passinho miúdo, passa falando pelos corredores e salas com entes invisíveis, enquanto realiza seus afazeres.

Pode-se argumentar que tratam-se de situações particulares, forjadas pelo excesso de sensibilidade de Dona Regina. No entanto, experiências “sobrenaturais” desse tipo são rotineiras: uma das estagiárias jura até hoje, escorregou da escada do Torreão²³⁷; por ter sido empurrada; não é incomum visitante chorarem ao visitarem determinadas salas, ou então, sentirem arrepios e sensações de outras presenças, principalmente no torreão e quarto das crianças; muitos episódios também de crianças pedindo para ir embora durante a visita, ou faziam todo o trajeto chorando. Em uma ocasião, uma visitante tirou uma foto em dos espelhos da exposição quando estava sozinha no ambiente, mas rever a foto na câmera, observou ao seu lado, na foto, a presença de um homem semelhante ao de um quadro exposto na sala da frente, que fica distante de onde ela estava. A aparição de vultos em fotos tiradas por visitantes no espaço interno, principalmente no algibe (poço), em relação aos quais vinham perguntar aos integrantes da equipe sobre quem seria, também faz parte do cotidiano de trabalho. Essas experiências também aconteciam com outros trabalhadores do museu, além da experiência já narrada acima, Marcelo vivenciou outra situação no torreão:

²³⁷ É a última sala expositiva, localizada na torre do museu, ladeada por 10 janelas. Diz a tradição oral que seria o mirante em que o barão, na época, avistava a chegada das embarcações que chagavam no porto do Passo dos Negros e controlava o movimento de toda a chácara, seja dos familiares, seja dos serviçais. Foi também, posteriormente, a biblioteca da baronesa Amélia, onde passaria seus dias após a morte do seu marido e antes de voltar a residir no Rio de Janeiro.

Outono, Museu finados²³⁸ e nos preparando pra sair e a Rosi vê uma janela aberta no torreão. E vocês mulheres todas dizem: 'Tu que eh homem, vai lá e fecha...'
Não tinha mais luz lá, a rede elétrica. Já tinha sido anulada
Subi pé por pé pra fechar a janela, os têxteis já estavam lá em cima
Fiquei olhando pra baixo das araras rezando pra não encontrar pés
Comecei a descer a escada de costas
Foi quando senti um calafrio horroroso
Uma sensação... uma presença
Como um bafo gelado na nuca
Foi uma sensação muito ruim...
Desci cagado de medo²³⁹

São relatos como esses do Marcelo ou dos visitantes, os amigos de Dona Regina que fazem do museu não apenas um lugar de guarda de objetos antigos, mas de materialidades que acionam forças e intensidades, porque revelam camadas de tempos que condensam experiências contraditórias, sejam elas as maldições do “carrego colonial” (RUFINO, 2019), sejam sonhos e potências de vida que ali se formaram nas bordas, interstícios e brechas desse carrego. O espaço do Museu da Baronesa é atravessado por forças primordiais, como nos alerta Mãe Nara Louro, ou por forças históricas que moldaram aquele espaço e nele incrustaram a sua presença, e que, queira-se ou não, ainda estão lá, mesmo que se insista em mantê-las invisibilizadas ou silenciadas, como nos alerta a entidade incorporada pela amiga de Marcelo. Por mais assustadoras que pareçam, essas “presenças”, por vezes, me parecem inofensivas perto de outras “forças ocultas” que tensionam disputas, e foram expostas no transcorrer dos capítulos.

Pesquisei meu ambiente de trabalho, o que facilita para acesso aos atores, ao material de pesquisa, mas também trazem algumas indagações, principalmente no final do processo de escrita, a quem este trabalho serviria, quais eram os objetivos e se no final de tudo a pesquisa teria conseguido deixar algo importante para o museu e para a comunidade negra pelotense. Quando me refiro a esse museu em especial, é pelo carinho que tenho de trabalhar nele, talvez o trabalho alcance outros museus, mas caso isso não aconteça, servindo para que “meu lugar favorito”, o Museu da Baronesa, não volte ser um local de segregação e ausências, posso dizer que foi cumprida a tarefa. Quando entrei como uma bolsista, nos idos de 2010, nunca imaginei que um dia estaria na direção do museu, nem tinha noção de onde estava trabalhando, e os desafios que estavam por vir.

²³⁸ Essa experiência aconteceu no dia 02 de novembro, Dia de Finados, o museu fecha ao público em poucos feriados, são eles Natal e Ano Novo e em algumas datas especiais – Dia das Mães; Dia dos Pais.

²³⁹ Depoimento do Marcelo, por Whatsapp no dia 18 de fevereiro, quando fui confirmar o ano da visita da sua amiga Valquíria ao museu.

Desafios que quem visita o espaço expográfico não tem ideia do tamanho da complexidade dessa estrutura. Barbosa (2018) diz que “a cultura material tem nos museus a sua melhor expressão”, pois são lugares que fazem com que objetos do passado ganhem notoriedade e status de patrimônio, e estes são escolhidos para simbolizar e atender interesses, como um lugar de representação, de imaginação e dependendo do viés, de inúmeras discordâncias. O fato é que a museu deve ser um ambiente de inclusão, de compromisso social, afinal um museu é mais que juntar objetos, classificá-los, conservá-los, expor, museu deve ser lugar de inspirações, de trocas e construção de subjetividades por meio das materialidades que congrega (GONÇALVES, 2007). E por ser um lugar plural não deve ser colocado objetivos pessoais em primeiro plano, e sim identificar o público que se quer alcançar sem deixar de compreender que a missão institucional, precisa atender em plenitude todos os envolvidos.

Para o projeto de Visibilidade do Negro no Museu a Baronesa foram realizadas como já citadas palestras pra instrumentalizar a equipe e essas foram gravadas, esse material foi extremamente importante para o escopo inicial e a base dessa narrativa. Dessas entrevistas duas foram refeitas Caiuá Cardoso Al-Alam e da Carla Ávila. Inicialmente meu trabalho estava ancorado nos documentos físicos e digitais, mas durante a pesquisa foi se percebendo que seria preciso realizar conversas com interlocutores, pois as informações nos documentos não davam conta do tamanho do projeto proposto naquela época (2001-2004), e principalmente das ações, por mais que administrativamente tenha um gama de documentos digitais deixadas por estagiários, só a narrativa abrange e da conta da magnitude desse momento.

Durante as entrevistas, alguns interlocutores comentaram que o fato de poder contar suas experiências era a oportunidade de evidenciar o percurso deles na instituição. O trabalho de escrita é dolorido, sofrido, ainda mais vivendo o campo da forma que eu vivo, num campo de disputas e tendo que justificar que meu trabalho é para o museu e não por ser uma mulher negra. A cada entrevista vislumbrava o museu de um outro lugar, pois as memórias dos interlocutores eram ímpar, mesmo que estes tenham convivido e estado nas mesmas situações, suas narrativas viam com um pouco mais, com seus sentimentos, seu lugar de espectador e de ator. Por esse motivo considero meu trabalho uma etnografia da memória de muitos, e de tantos outros que não estão mais presentes nesse plano, mas continuam a impactar no curso dos acontecimentos. Ao ser entrevistado o interlocutor se conecta a sua memória individual para recompor, a partir de sua perspectiva, a memória coletiva daquele espaço-tempo.

Como já foi comentado, estou no museu, pelo menos 12 anos, entre idas e vindas, nesses anos o meu processo de entendimento de negritude e de conscientização da minha posicionalidade como mulher negra foi se mesclando aos afazeres e desafios diários, onde as negociações sempre são renovadas a cada acontecimento. O trabalho dentro de um museu que depende de verbas públicas, em um país em que o setor da cultura não é uma prioridade orçamentária, nos sobrecarrega e também nos dá a oportunidade de experiências diversas. O projeto que foi idealizado e vem sendo executado desde 2014, trouxe embates e disputas de representatividade, não foram poucas as vezes que foi preciso justificar a importância do projeto, e de salientar que o Museu da baronesa não se tornaria “o museu do negro”, nenhum objeto seria retirado ou substituído, e sim seria incluído do trabalhador escravizado que são descritos no testamento do Barão, nas cartas da Baronesa, no livro de despesas de D. Sinhá, nos inventários dos pais do barão. É nesses documentos que constam o nome dos trabalhadores, e assim inserir o negro e sua participação na casa e no século XIX que o museu representa.

A presença negra passou a ser considerada na formação da cidade e do estado, nas narrativas expográficas e ações museais do Museu da Baronesa a partir da conexão da instituição com diferentes redes, algumas de caráter mais técnico (outras instituições museais e universidades), mas, não menos importantes, coletivos sociais que passaram a reivindicar a recomposição de narrativas, de forma a contemplá-los enquanto cidadãos que também tinham direito à memória. Vários discursos e reflexões se atravessaram na revisão das narrativas expográficas convencionais: a crítica aos museus tradicionais provocada pela Nova Museologia a partir da década de 1970; a expansão do conceito e das políticas de patrimônio, a partir da década de 1980; a institucionalização de políticas de reconhecimento, graças ao intenso ativismo negro, que passou a reivindicar seu lugar nos espaços de poder, a partir da década de 1980, e que começou a obter resultados a partir da década de 1990. Essas pessoas precisaram ser encarnados por pessoas concretas, e não é à toa que elas protagonizavam esse desejo de mudanças a partir de lugares periféricos assumidos nas relações sociais: o lugar de estagiário ou bolsista inconformados com determinadas formas de construção e socialização do conhecimento; o lugar de corpos negros que acessavam o Museu e lá se sentiam incômodos, manifestando isso nos Cadernos de Sugestões ou em fóruns abertos de discussão; o lugar de oficineiros ou artista populares, que despertaram, com suas performances

criativas realizadas dentro do Casarão ou do parque, forças silenciadas que estiveram presentes naquele espaço desde sempre.

No capítulo 1, busquei trazer o papel dos museus, e sua responsabilidade com a sociedade, e quanto é importante a discussão desse lugar tão disputado, no campo das representatividades, e não um portador de uma história única ou de narrativas do outro a partir de uma visão colonizadora, aborda também as lutas do movimento negro que resultaram em conquistas em diversas áreas, incluindo a área do patrimônio, com processos de tombamento e registros de bens imateriais que objetivaram traspor silenciamentos históricos. Desta forma a abordagem pós-colonial vem trazer a a relação de poder que há dentro das estruturas a muito tempo alicerçadas.

O segundo capítulo trouxe a sociedade do século XIX, desenhada por uma cidade que naquele tempo tinha uma importância para além de suas fronteiras, onde homens da família Antunes Maciel percorriam os bastidores do império. Nesse capítulo reconstituem-se fragmentos de um passado cujos ecos até hoje são ouvidos, forçando uma segregação velada dentro de espaços culturais, e em alguns casos [museu] não tão veladas. Nesse capítulo, exponho que a construção da narrativa do museu pautada na bondade dos barões e uma expografia dirigida à beleza de um século XIX áureo para a Pelotas significou suprimir os trabalhadores escravizados, que não eram sequer mencionados. Ocultos até na escolha do que seria mantido na estrutura do prédio, onde a parte que era habitada por esses trabalhadores foi subtraída durante a reforma na passagem de casa para museu.

O terceiro capítulo mostrou a tentativa de construção de uma contranarrativa dentro do ambiente do museu, em um momento específico da história política da cidade. Por meio de uma parceria com a universidade, os alunos passaram atuar e questionar a forma de representação da instituição. Esses questionamentos produziram ações polêmicas por várias razões, como a inserção do manequim pintado de preto no espaço da cozinha, o desmonte da Sala do Império para a constituição da Sala da Música, com a colocação de um tambor de Sopapo no seu centro foram estopins para vários embates. A equipe que esteve à frente dessas iniciativas buscou uma tomada de decisão a partir de ações pautadas, nas novas perspectivas da área da museologia e de representatividade do outro dentro do panorama de valorização da cultura. Entre acertos e erros, a atuação destes ânimos ancorados pela administração do museu na época deixou suas sementes em solo fértil, a espera de uma nova oportunidade de reativação.

No quarto capítulo o eco de um tambor tomou uma proporção não imaginada pela equipe, mas essa “magnitude” não se deu de pronto, ela foi sendo construída de exposição em exposição, o museu como um lugar de materialidades, precisou buscar algo que simbolizasse o negro nas suas narrativas. Quando a historiadora Flavia Sanes nos pergunta que tipo de representação queríamos para o museu, no ano de 2015, ficamos nos perguntando o que significava esse questionamento. Atualmente entendemos que muitos museus buscam retratar somente o período da escravidão como um processo naturalizado, normalizando a subalternidade. Com o projeto traçado, foi preciso escolher uma identidade para ele, e o tambor de Sopapo foi escolhido para representar. A escolha se dá por este trazer a ancestralidade, os trabalhadores das charqueadas, o sagrado uso dos tambores em rituais, o profano uso nos carnavais.

O Sopapo conecta pessoas, a partir de sua agência, assim como ele separa quando manifesta apropriações contraditórias. O tambor tensiona disputas e questionamentos, para alguns este não deveria estar dentro do museu para outros o museu lhe dá status de patrimônio, e sim, precisa permanecer. Patrimônio este questionado por sua data de construção, coloca no livro tombo ou não coloca? Um tambor que esteve acondicionado na reserva técnica por 19 anos, e sai para participar de três dias de exposições, trouxe tanto discussão, embora na época não tínhamos noção de onde o projeto e o sopapo fosse nos levar, este objeto ancora a ancestralidade negra no museu, pois nossas ações giram em torno dele, como se este estivesse ainda na encruzilhada que Caiuá nos fala, no centro da Sala de Música. Mesmo que nossas ações tenham sido realizados em outra sala, e diga-se de passagem, a sala que por muito tempo guardou os vestidos de gala da velha aristocracia pelotense, e que representava os saraus da elite.

O Sopapo, para o Projeto de Visibilidade do negro é a alma, é nele que ancoramos e distribuimos nossas ações, como se ele fosse o ponto de partida e em movimento de roda ele fosse o início e o fim. Após oito anos de projeto, muita coisa mudou com relação a importância desse objeto, como visto, Pelotas torna-se a “cidade do tambor de Sopapo” e o instrumento ganha status de bem imaterial a nível municipal e caminha para o reconhecimento estadual. E esse movimento vem a partir de ações engendrada pelo desejo de posse de alguns e o reconhecimento de outros, o que isso significa? Que se agentes culturais da capital não tivessem tentado torná-lo patrimônio reconhecendo-o antes da cidade onde este nasceu no século XIX, nas mãos dos negros das charqueadas, Pelotas estaria ainda sem o interesse por esse objeto, estaria oculto dentro de porões ou

reservas? José Batista costuma dizer “que não é o tambor”, e que as pessoas cultuam o tambor, “o instrumento” Sopapo. E não entendem que o Sopapo é a própria cultura negra representada, Ou seja, o Sopapo é um símbolo, é alma, é vida é o objeto gerador de duas ações uma na gestão de 2001-2004 e outra na gestão que a partir de uma provocação feita pelo Dia do Patrimônio decidiu trabalhar as ausências, separadas pelo tempo mas unidas no mesmo objetivo: reconhecer ao negro seu lugar dentro do Museu da Baronesa.

Bibliografia

- ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu? In: ABREU, R.; CHAGAS, M. S.; SANTOS, M. S. (orgs.). **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, Minc/IPHAN/DEMU, 2007.
- ABREU, Regina. Antropologia dos Museus: um campo de estudos em expansão. **Horizontes Antropológicos**, v. 25, n. 53. Porto Alegre, 2019.
- AL-ALAM, Caiuá Cardoso. **A Negra Força da Princesa**: polícia, pena de morte e correção em Pelotas (1830-1857). Pelotas: Edição do Autor; Sebo Icária, 2008.
- ANJOS, José Carlos dos. A Filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 77-96, jan./jun. 2008.
- ANJOS, José Carlos dos. **No território da linha cruzada**: a cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ASSUMPTÃO, Jorge Euzébio. **Pelotas**: escravidão e charqueadas 1780-1888. Porto Alegre: FCM Editora, 2013.
- BAKOS, Margaret Marchiori. **RS**: escravismo & abolição. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. 168p.
- BARBOSA, N. R. **Museus e Etnicidade**: o negro no pensamento museal. Curitiba: Appris, 2018.
- BATISTA, José. **O Sopapo Contemporâneo**: Um Elo com a Ancestralidade/ José Batista- 1ª. Ed - Porto alegre. RS: MS2 Editora, 2021
- BHABHA, Homi K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 105-128.
- BRASIL. **DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937**. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional..Brasília: Presidência da República.1937 Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf.
- BOTERO, Héctor Garcia. (2021). Um antropólogo no museu: reflexões a partir da experiência da profissionalização da antropologia nos museus colombianos. **Cadernos De Campo**, v. 30, n. 1. São Paulo: 2021.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. MUSEOLOGIA E MUSEUS: OS INEVITÁVEIS CAMINHOS ENTRELAÇADOS. **Cadernos De Sociomuseologia**, 25 2006.
- BRUNO. Maria Cristina Oliveira. Museus de Arqueologia: uma história de conquistadores, abandono e mudanças. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 6, p. 293-313. São Paulo, 1996.

- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 17-35.
- CARDOSO, Lourenço. A branquitude Acrítica revisitada e as críticas. In: Cardoso, L.; MÜLLER, Tania. Mara. Pedroso. (Orgs.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba, Editora Appris, 2017 p. 33- 52.
- CARVALHO, José Murilo de. A construção da ordem: a elite política imperial. In: **Teatro de Sombras**: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CAYER, N. A., & Scheiner, T. C. (2021). Casas históricas e museus-casa: conceitualização e desenvolvimento. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém – PA .
- CESARINO, Letícia. Colonialidade interna, cultura e mestiçagem: repensando o conceito de colonialismo interno na antropologia contemporânea. **Ilha**, v. 19, n. 2, p. 73-105. Florianópolis, 2017
- CHAGAS, Mario de Souza. **Há uma Gota de Sangue em Cada Museu**: a ótica museológica de Mario de Andrade. Chapecó, SC: Argos. 2015.139 p.
- COSTA, Sérgio. Desprovincializando a Sociologia: a contribuição pós-colonial. **RBCS**, v. 21, n. 60, pp. 117-134. São Paulo, 2006.
- CUNHA, Olívia Gomes da. Depois da festa: movimentos negros e “políticas de identidade” no Brasil. In: ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. **Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-americanos**: Novas Leituras. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- CUNHA, Olivia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Mana**, v. 10, n. 2, p. 287-322. Rio de Janeiro, 2004.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Teatros de Memórias, Palcos de Esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, Volume 40, p.149-171.2008
- CUNHA. Marcelo Nascimento Bernardo da. Museus, exposições e identidades: os desafios do tratamento museológico do patrimônio afro-brasileiro. In: **Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento**: propostas e reflexões museológicas. In: BRUNO, Maria Cristina; NEVES, Katina Regina Felipini. (Orgs.). São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos**: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Doutorado em História Social PUC / SP 2006, 285p.
- DAMATTA, R. O ofício do etnólogo, ou como ter Anthropological Blues. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). **A aventura sociológica**: objetividade, Paixão, Improviso e Método na Pesquisa Social. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 23-35.
- DAMATTA, Roberto. A fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira. In: **Relativizando**: uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 58-85.
- DE LA PENHA. Denise Hamú. O papel dos museus antropológicos no Brasil. **Conferência Ciências em Museus**, v.4, p. 51-61. São Paulo, 1992

- DIAS, N. Antropologia e museus: que tipo de diálogo? In: ABREU, R. CHAGAS, M. S.; SANTOS, M. S.(orgs.). **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, Minc/IPHAN/DEMU, 2007.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, n. 23, pp. 100-122. Niterói, 2007.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos. **Dimensões**, v. 21, 2008.
- DORSCH, Hauke. Diasporizando a Tradição: Griots e Estudiosos no Atlântico Negro. **Contemporânea**, v. 10, n. 3, p. 1125-1156. São Carlos (SP), 2020.
- FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 155-161. São Paulo, 2005.
- GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1989.
- GILROY, Paul. Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura. In: **Entre Campos**: nações, cultura e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007 123 – 161..
- GOMES, A. O.; OLIVEIRA, A. A. R. de. A Construção Social da Memória e o Processo de Ressignificação dos Objetos no Espaço Museológico. **Museologia e Patrimônio**, v. 3, n. 2, pp. 42-55. Rio de Janeiro, 2010.
- GOMES, Flávio dos Santos; CUNHA, Olívia Maria Gomes. Introdução: que cidadão? Retóricas da Igualdade, Cotidiano da Diferença. In: **Quase-cidadão**: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. (org.). GOMES, F. Dos S.; CUNHA, O. M. G. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- GOMES, Nilma Lino. A compreensão da Tensão Regulação/emancipação do Corpo e da Corporeidade Negra na Reinvenção da Resistência Democrática. **Perseu**, n. 17, ano 12, pp. 123-142. São Paulo, 2019.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: **IPHAN** (Coleção Museu, Memória e Cidadania), 2007.
- GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**. Anpocs. São Paulo, 1984, p. 223-244.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito. In: **Novos Estudos**, nº 61. São Paulo: 2001.
- GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, Charqueadas e Olarias**: um estudo sobre o espaço pelotense. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2001.
- HALL, Stuart. El espectáculo del “Otro”. In: **Sin garantías**: trayectorias y problemáticas em estudios culturales. Popayán; Lima; Bogotá; Quito: Envió editores; Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, pp. 21-35. Lisboa, 2006.
- HALL, Stuart. Naciones y Diásporas. In: **El triángulo Funesto**: raza, etnia, nación., p. 111-145. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

- HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- INGOLD, T. Antropologia versus etnografia. **Cadernos de Campo**, n. 26, v. 1, p. 222-228. São Paulo, 2017.
- KOSBY, Marília Floôr. **Nós Cultuamos Todas as Docuras**: as Religiões de Matriz Africana e a Tradição Doceira de Pelotas – Por to Alegre: Aprês Coup - Escola de Poesia, 2015.124p.
- LABORNE, Ana Amélia de Paula. Branquitude, colonialismo e poder: a produção do conhecimento acadêmico no contexto brasileiro. In: CARDOSO, L.; MÜLLER, Tania. Mara. Pedroso. (Orgs.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba, Editora Appris, 2017 p. 91- 123.
- LEAL, Nôris Mara. **Museu da Baronesa**: acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal – 1982 a 2004. Pelotas, 2011. 201 f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História – UFRGS, 2007.
- LIMA Fº, M. F.; ABREU, M. R. do R. A Antropologia e o Patrimônio Cultural no Brasil. In: **Antropologia e Patrimônio Cultural**: diálogos e desafios contemporâneos. LIMA Fº, M. F. BELTRÃO, J. F.; ECKERT, C. (orgs). Blumenau: Nova Letra, 2007.
- LODY, R. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- LONER, A. B.; GILL, L. A. Clubes Carnavalescos Negros na Cidade de Pelotas. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 35, n. 1, p. 145-162. Porto Alegre, 2009.
- LONER, Beatriz. **Construção de classe**: operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930). Pelotas: Ed. UFPel, 2016.
- MACHADO, Nailê Silva. **O Griô como ferramenta pedagógica teatral**. Pelotas, 2013. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Curso de Teatro – Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2013.32p.
- MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu**: etnografia de uma tradição percussiva no extreme sul do Brasil. 2008. 278f. Tese (Doutorado) – Faculdade Instituto de Artes e Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MAKL, Luís Ferreira. “Artes musicais na Diáspora Africana. Improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar.” Em Outra Travessa n. 11, PPGL – UFSC, 2011.
- MATHIAS, Simone Fernandes. **Passo dos Negros**: Entre narrativas, etnografias e conflitos – Pelotas/ RS. 2020. 113 f. Dissertação Mestrado em Antropologia – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.
- MATHIAS, Simone Fernandes. Passo dos Negros: Entre O Passado, Presente E Seus Patrimônios. In: **Café Cultural**: anais do ciclo de palestras do Instituto Histórico e Geográfico de Pelotas – IHGPEL Organização: Amanda Machado, Chéli Nunes Meira e Vivian Madruga – 2021.
- MELLO, Marcos Antônio Lírio de. **Reviras, batuques e carnavais**: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas. Pelotas: Editora Universitária UFPEL, 1994.

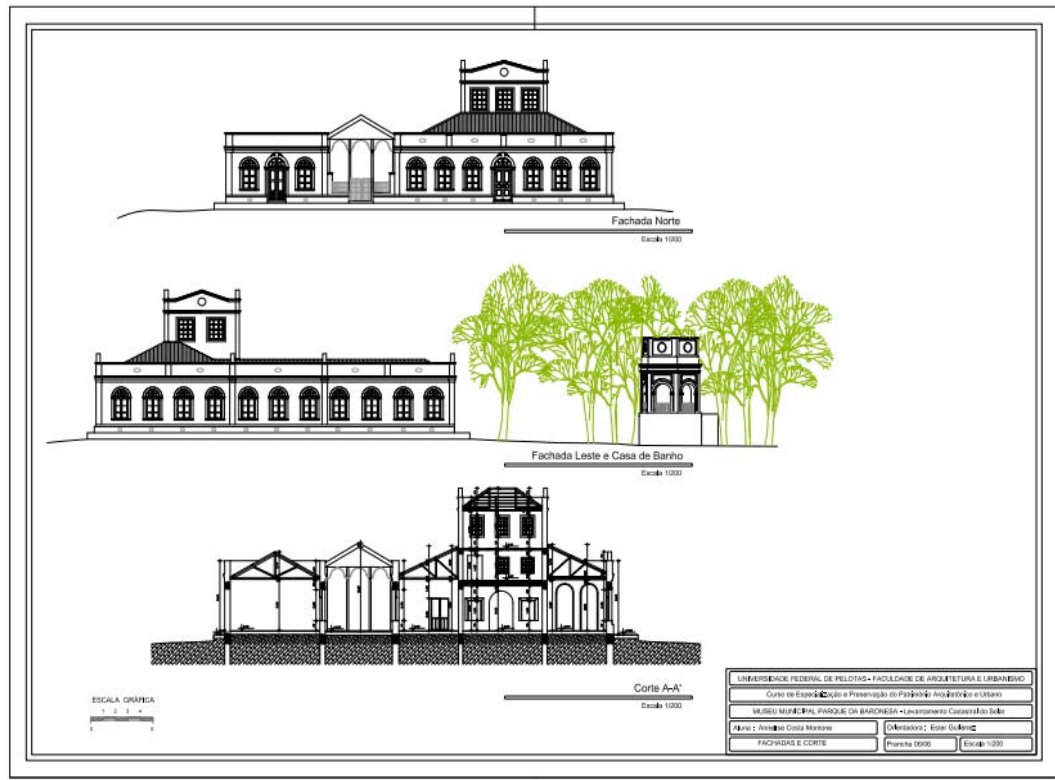
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Fórum Estadual de Museus Santa Maria RS**, UFSM, v. 19, n. 2, p. 17- 26.,1993
- MIRANDA, Macos Paulo de Souza. **Tutela do patrimônio Cultural Brasileiro**: doutrina, Jurisprudência, Legislação–Belo Horizonte: Del Rey, 2006.
- MONTONE, Annelise Costa. **Memórias de uma forma de morar**: a Chácara da Baronesa, Pelotas, RS, BR. (1863-1985). 2018. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.
- MORAES WICHES, Camila. A de. Narrativas arqueológicas e museológicas sob rasura: provocações feministas. **Revista de Arqueologia**, [S. l.], v. 30, n. 2, p. 35–50, 2017.
- MORALES. Patrícia Fernandes Mathias Morales **Racismos e antirracismos a partir do Clube Cultural Fica Ahí Pra Ir Dizendo (Pelotas – RS)** Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas, 2020. 178p.
- MORALES. Patrícia Fernandes Mathias **A Representação do Negro nos Museus de Pelotas (RS)**: Entre os Integrantes do Clube Cultural Fica Ahí Pra Ir Dizendo *Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia)*. Pelotas, 2015. 84p.
- MÜLLER, Tânia. O conceito de Branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: CARDOSO, L.; MÜLLER, Tania. Mara. Pedroso. (Orgs.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba, Editora Appris, 2017. p. 19-32.
- MUNANGA, Kabengele. A mestiçagem no pensamento Brasileiro. In: **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Diversidade e sentidos do patrimônio cultural: uma proposta de leitura da trajetória de reconhecimento da cultura afro-brasileira como patrimônio nacional. **Anos 90**, v. 15, n. 27, p. 233-255. Porto Alegre, 2008.
- OLIVEIRA, Ediane Barbosa. **Do fogo que em mim arde**: experiências e epistemologias de mulheres negras. 2021. 132f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.
- PAULA, Debora Clasen de. **Da Mãe e amiga Amélia**: cartas de uma baronesa pra sua filha (Rio de Janeiro – Pelotas, na virada do século XX). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Vale dos Sinos. São Leopoldo, 2008. 264p.
- PAULA, Debora Clasen de. **Família, Guerra, política, negócios e fronteiras**: os Antunes Maciel desde o século XVIII aos inícios do século XX. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humana, Programa de Pós –Graduação em História. Porto Alegre, 2019. 212 f
- PEIRANO, M. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Ano 20, n. 42, pp. 377-391. Porto Alegre, 2014.
- PEREIRA, Amílcar Araújo. A constituição do Movimento Negro contemporâneo no Brasil: primeiras organizações e estratégias (1971-1995). In: **“O Mundo Negro”**: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Universidade Federal Fluminense – Programa de Pós-Graduação em História (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro, 2010.

- QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MASP Afterall**, pp. 1-11. São Paulo, 2019.
- REINHARDT, Bruno; CESARINO, Letícia. Apresentação: Antropologia e crítica pós-colonial. **Ilha**, v. 19, n. 2, p. 9-35. Florianópolis, 2017.
- RIOS, Flavia. O protesto negro no Brasil contemporâneo (1978-2010). **Lua Nova**, v. 85, pp. 41-79. São Paulo, 2012.
- RODRIGUES, Marta Bonow. **"A vida é um Jogo para quem tem Ancas"**: uma arqueologia documental sobre mulheres escravas domésticas em Pelotas/RS no século XIX. 2015. 208 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
- ROSA, Marcus Vinicius de Freitas. **Além da invisibilidade**: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós Abolição. Porto Alegre: EST Edições, 2019.
- RUFINO, Luiz, 1987. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editora. 2019. 164 p.
- SANSONE, Lívio. O Sucesso e a Crise da Onda Identitária no Brasil. **Revista de Antropologia**, v. 63, n. 3, pp. 1-22. São Paulo, 2020.
- SANTOS, I. F. de Assumpção. **Uma linhagem Sul Rio-grandense**: os "Antunes Maciel". Rio de Janeiro: Instituto Genealógico Brasileiro, 1957.
- SANTOS, José Antônio dos. **Raiou a Alvorada**: intelectuais negros e imprensa. Pelotas (1907-1957). Pelotas: Ed. Universitária, 2003.
- SANTOS, Patrícia Buss Farias dos. **Escravidão na charqueada Boa Vista, década de 70 em Pelotas – Rio Grande do Sul (século XIX)**. Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas. Curso de Graduação em História Licenciatura. Trabalho de Conclusão de Curso. Pelotas, 2018. 37p.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Annalume, 2014.
- SCHWANZ, J. K. **A Chácara da Baronesa e o imaginário social pelotense**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2011. 201 f.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Dos males da dádiva: sobre as ambigüidades no processo da Abolição brasileira. In: GOMES, F. dos S.; CUNHA, O. M. G. (org.). **Quase-cidadão**: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2007.452p.
- SILVA, Santa Júlia da. **"Vem vamos juntos! Dá-me tua mãe e vamos juntos!"**: reconhecimento e narrativas sobre a trajetória de Oliveira Silveira. 2014. 200 folhas. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2014.
- SILVA, Priscila Elisabete da. O Conceito de Branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: CARDOSO, L.; MÜLLER, Tania. Mara. Pedroso. (Orgs.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba, Editora Appris, 2017. p. 19-32.

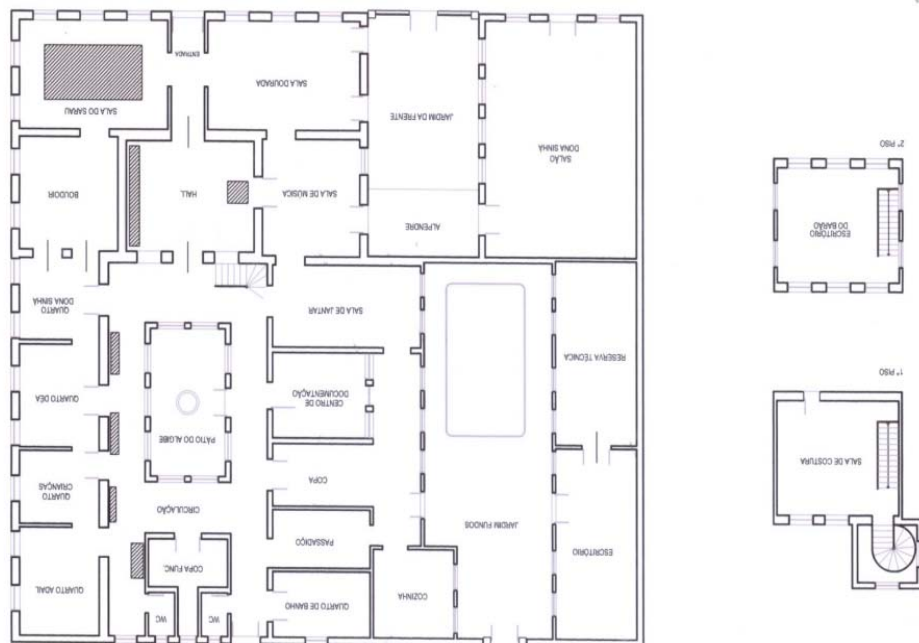
VARGAS, J. M. OLIVEN, Ruben George. A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul. In: LEITE, Ilka Boaventura. (Org.). **Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

VARGAS, Jonas M. **Os Barões do Charque e suas Fortunas**: um estudo sobre as elites regionais brasileiras a partir de uma análise dos charqueadores de Pelotas (Rio grande do sul, século XIX). São Leopoldo: Oikos, 2016. 340p.

ANEXOS



Anexo 1: Fachada frontal, lateral e corte transversal do solar. Fonte: Acervo



Anexo 2: Plantas baixas dos três pavimentos do Museu da Baronesa – Pelotas-RS.



Anexo 3: Frente do Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Autor: Marcelo Hansen Madail.



Anexo 4: Vitrine do Sarau – Museu da Baronesa – Pelotas-RS.



*Anexo 6: Detalhe do Quarto infantil – Museu da Baronesa – Pelotas-RS.
Fonte: Arquivo institucional.*



Anexo 7: Detalhe do quarto de Déa Antunes Maciel – Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Autor Marcelo Madail.



8: Detalhes da sala dos cavalheiros – Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Autor: Marcelo Madail.



Anexo 9: Detalhe da sala de almoço – Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Autor: Marcelo Madail.



Anexo 10: Detalhe do quarto de banho – Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Arquivo institucional.



DIA DO PATRIMÔNIO

Pelotas . Rio Grande do Sul

16 e 17 de agosto de 2014

A Herança Cultural Africana

O Dia do Patrimônio é comemorado no Brasil, no dia 17 de agosto, data de nascimento de Rodrigo Melo Franco de Andrade, um dos fundadores do IPHAN, órgão federal de proteção ao patrimônio cultural nacional. Nos dias 16 e 17 do mês de agosto, Pelotas realiza a sua celebração, levando em consideração a diversidade étnica e a contribuição africana e afro descendente para a construção de sua história. O Dia do Patrimônio tem como tema “A Herança Cultural Africana”, no entendimento de herança como algo rico e valioso, digno de valorização e apreensão, com valor afetivo e vindo de antepassados estimados.

Para participar dessa celebração, o Museu da Baronesa vem falar sobre um dos aspectos desta herança cultural, a influência africana na formação de algumas das religiões brasileiras, por meio do tema sincretismo religioso, tomando como ponto de partida o acervo sacro da instituição, exposto em comemoração à Semana Nacional de Museus.

O termo sincretismo significa o processo pelo qual aspectos de uma religião são assimilados ou misturados com outra, levando a mudanças fundamentais em ambas. Podemos perceber essa mistura no local de culto, nos paramentos religiosos, nas imagens de culto coletivo e particular, nos ritos e livros sagrados, que têm valor cultural, afetivo e identitário, tanto para as culturas africanas como para os cristãos. Os escravos africanos adaptaram suas crenças e ritos estabelecendo uma correspondência entre santos católicos e divindades africanas ou adaptando alguns rituais à tradição cristã, como, por exemplo, a incorporação da lavagem das escadarias da Igreja do Bom Fim à cerimônia das águas de Oxalá. Podiam, assim, manifestar publicamente sua religiosidade, o que normalmente não era permitido, mantendo, todavia, seu culto ancestral.

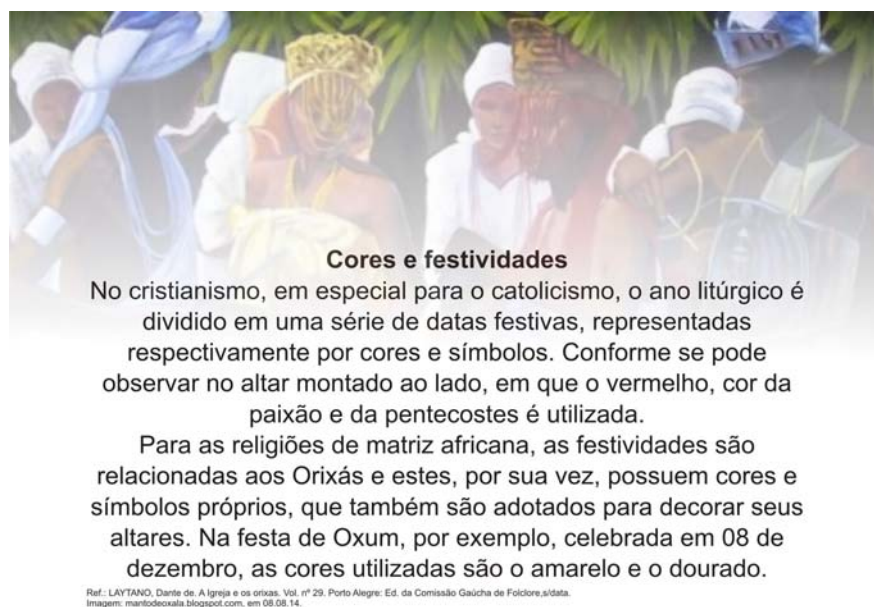
MUSEU DA BARONESA

PREFEITURA DE PELOTAS
CULTURA

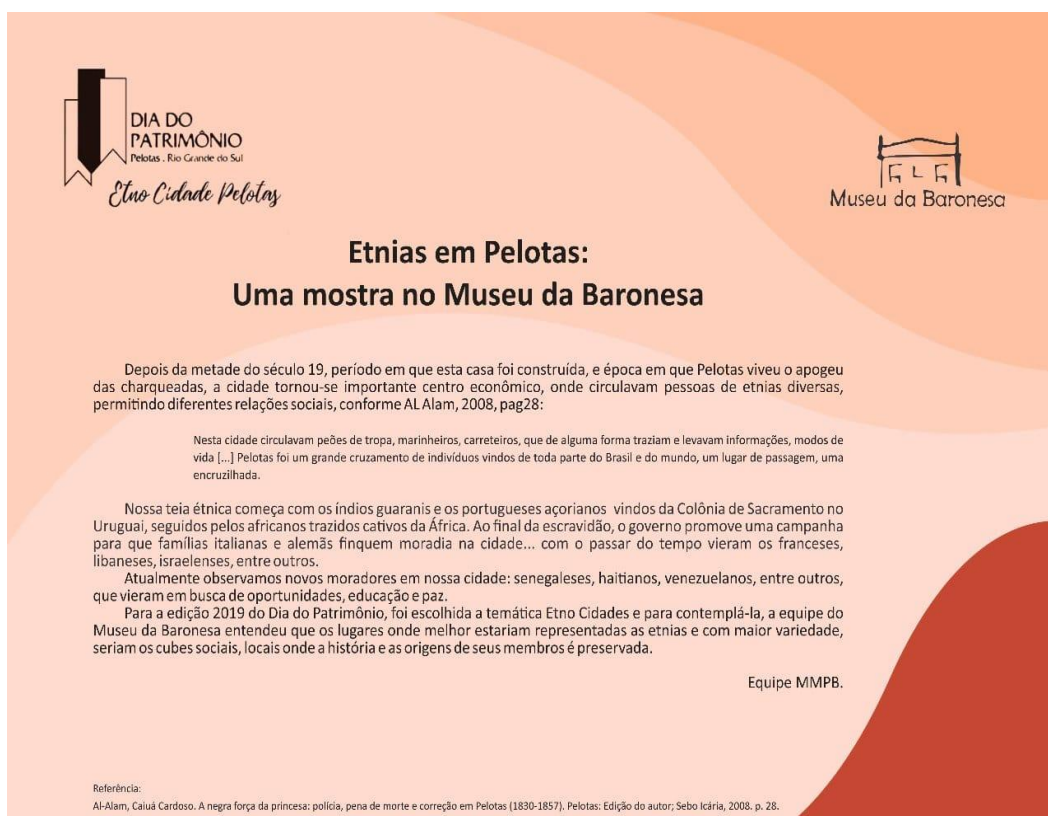
Anexo 13: Banner divulgação exposição “Sincretismo Religioso no Museu da Baronesa – Alusiva a edição 2014 do dia do patrimônio de Pelotas-RS. Fonte: Arquivo Institucional.



Anexo 14: Arte com texto introdutório da exposição “Sincretismo Religioso” 2014. Fonte: Arquivo institucional.



Anexo 15: Arte com texto sobre os santos padrinhos e orixás – exposição “Sincretismo Religioso” 2014. Fonte: Arquivo institucional.



Anexo 16: Arte da mostra Etnias em Pelotas – Realizada no museu da Baronesa – pelotas-RS – para a edição do Dia do Patrimônio. Fonte: Arquivo institucional.



Anexo 17: Objetos e imagens do Clube Cultural Chove não Molha – Pelotas-RS expostos na mostra do Dia do Patrimônio com o tema Etno Cidades.



Anexo 18: Equipe do Museu da Baronesa recebendo e Mestra Griô Sirley Amaro – Dia do Patrimônio. Redes sociais da institucional.



Anexo 19: A autora acompanhada do Senhor Caramão. – Dia do Patrimônio. Autoria : Marcelo Madail.

ÍCONES NEGROS



Anexo 20: DIA DO PATRIMONIO 2020 – Oralidade e Patrimônio Cultural. Redes sociais do Museu da Baronesa, Pelotas-RS.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjqXZGU4dcc&t=10s>

BRENDA LEE

Ícone do Carnaval em Pelotas, Brenda Lee era uma figura muito conhecida na cidade, não só por sua trajetória no Carnaval, mas pela luta em favor da diversidade e contra o preconceito. Foi candidata a vereadora pelo DEM nas eleições de 2008 e receberia o diploma pelo curso de Psicologia na Universidade Católica de Pelotas (UCPel), na semana em que foi assassinada em 2015.

Fonte:



Anexo 21: Card da Apresentação “Ícones Negros” referente a participação do Museu da Baronesa, Pelotas-RS na edição 2020 do Dia do Patrimônio na mesma cidade. Fonte: Redes sociais da instituição.



Anexo 22: Material para divulgação da edição 2021 do Dia do Patrimônio em Pelotas-RS. Fonte: Redes sociais da instituição.



Anexo 23: Em uma proposta da equipe do museu um dos postais do DIA do PATRIMÔNIO foi o museu, numa foto onde mostra a fachada sul, sem a parte da garagem e onde ficaria os quatinhos dos trabalhadores. É esse espaço que atualmente está cercado por uma determinação do IPHAN e que tem que passar por uma patrimonialização e musealização. Esse espaço passou por uma escavação onde foi encontrado as estruturas da casa, durante esta não foi encontrado vestígio de objetos que denotasse que ali era a senzala, mas pela entrevista de Zilda apresentada um trecho na dissertação era onde os trabalhadores da chácara viviam.



Anexo 24: Pôster de divulgação de exposição virtual “Uma Casa de Memórias Escolhidas”, alusiva a edição 2021 do Dia do Patrimônio, Pelotas-RS. Fonte: Redes sociais Museu da Baronesa.



Anexo 25: Card da exposição virtual “Uma Casa de Memórias Escolhidas”, - alusiva a edição 2021 do Dia do Patrimônio, Pelotas-RS – Onde figura o nome e a profissão de um dos escravizados do Cel. Anníbal Antunes Maciel. Fonte: Redes sociais Museu da Baronesa.



Anexo 26: Card da exposição virtual “Uma Casa de Memórias Escolhidas”, - alusiva a edição 2021 do Dia do Patrimônio, Pelotas-RS – Onde figura o nome e a profissão de um dos escravizados do Barão de Três Serros, Anníbal Antunes Maciel Júnior. Fonte: Redes sociais Museu da Baronesa.



Anexo 27: Escavações arqueológicas realizadas na lateral sul do Museu da Baronesa – Pelotas-RS – em busca de indícios que confirmassem a existência de construções relacionadas aos escravizados no antigo solar dos Barões de Três Serros.



Anexo 28: Detalhe mostrando uma das quadriculas abertas no sítio arqueológico – Museu da Baronesa – Pelotas-RS.



Anexo 29: Relatório da empresa Híbrida - Relatório final de campo – Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Em amarelo as quadriculas escavadas e em vermelho as áreas de estruturas encontradas. Fonte: Arquivo Institucional.



Anexo 30: Delimitação do sítio arqueológico – Museu da Baronesa – Pelotas-RS – Autoria: Marcelo Madail.

Projeto de Visibilidade do Negro
no Museu da Baronesa

Venha nos Visitar !!



Exposição Sincretismo Religioso
no Museu da Baronesa

De 12/12/2017- Março de 2018



SECRETARIA DE CULTURA

Anexo 31: Pôster de apresentação da exposição Sincretismo Religioso, realizada pelo Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Acervo institucional.



Anexo 32: Banner ilustrativo da Exposição Sincretismo Religioso 2017-2018 realizada pelo Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Autoria: Marcelo Madail.



Anexo 33: Detalhe de uma das vitrines da exposição Sincretismo religioso, realizada pelo Museu da Baronesa – Pelotas-RS mostrando objetos sagrados relacionados com o orixá Xangô. Autoria Marcelo Madail.



Curtido por **caiuualam** e outras pessoas

mmadail Ocutá quase oculto

Anexo 34: Ocutá, Pedra sagrada utilizada pelas religiões de matriz africana para representar determinado orixá, segundo o formato. Exposição Sincretismo Religioso – Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Autoria: Marcelo Madail.



Figura 38: *Anexo 35: Encontros com a comunidade para apresentação e discussão dos primeiros esboços do Projeto de Visibilidade do Negro. Fonte: Acervo institucional.*



Anexo 36: reunião para instrumentalização da equipe do Museu da Baronesa – Pelotas-RS para possibilitar a elaboração do Projeto de Visibilidade do Negro. Acervo institucional.

Ocultação?	Tradicionalismo no Rio Grande do Sul?	
Manifestações negras?		
E o carnaval?	Sincretismo?	
Tradicionalismo no Rio Grande do Sul?		
Contribuição dos negros?	Comunicação com os deuses?	Mistura?

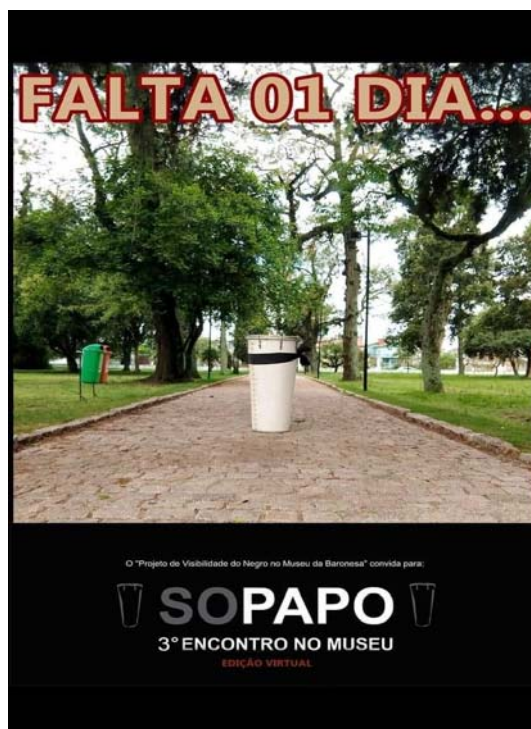
Anexo 37: Compilado de imagens contendo uma série de provocações ao público sobre o negro e seu real papel na construção da sociedade brasileira. Parte integrante da exposição “Na Batucada do Charque” realizada na primeira edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Acervo institucional.



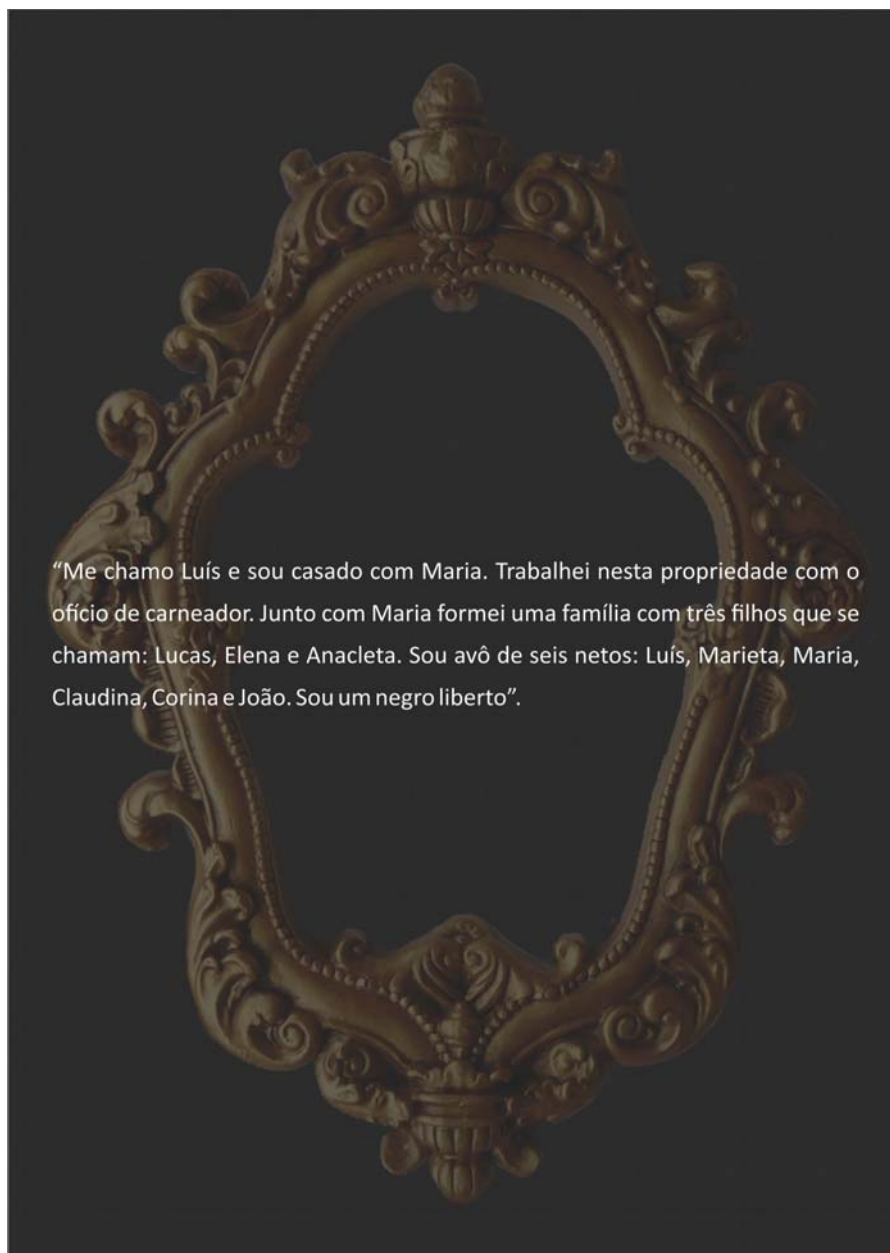
Anexo 38: Detalhe da vitrine principal do Museu da Baronesa – Pelotas-RS, durante a 1ª edição – SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa - parte da exposição “Na batucada do Charque”. Autoria: Marcelo Madail.



Anexo 39: Detalhe da exposição “Murmurinho de Dona Sirley – Uma Homenagem do Museu da Baronesa”, realizada ainda de forma virtual durante a 3ª edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Acervo institucional.



*Anexo 40: Card para divulgação de uma das lives produzidas pelo museu em seu canal no Youtube em comemoração a 4ª Edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS.
Fonte: Acervo institucional.*



“Me chamo Luís e sou casado com Maria. Trabalhei nesta propriedade com o ofício de carneador. Junto com Maria formei uma família com três filhos que se chamam: Lucas, Elena e Anacleta. Sou avô de seis netos: Luís, Marieta, Maria, Claudina, Corina e João. Sou um negro liberto”.

Anexo 41: 2º SOPAPO - Encontro no Museu da Baronesa - Detalhe de um dos painéis da exposição “Para além das Senzalas”, mostrando a apresentação em primeira pessoa de um dos escravizados que trabalharam para a família Antunes Maciel, doadora da chácara onde se encontra o museu da Baronesa – pelotas-RS.

10/11/2021

NO CANAL DO MUSEU NO YOUTUBE

**A (IN)VISIBILIDADE DA
POPULAÇÃO NEGRA NOS
MUSEUS DA CIDADE DE
PELOTAS: UMA ANÁLISE
DO PASSADO E
PRESENTE, PARA
PROJETAR O FUTURO.**

Adrieli Corrêa Terra



O "Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa" convida para:



4º ENCONTRO NO MUSEU

Anexo 42: Card para divulgação de uma das lives produzidas pelo museu em seu canal no Youtube em comemoração a 4ª Edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Acervo institucional.

11/11/2021

NO CANAL DO MUSEU NO YOUTUBE

**A REPRESENTAÇÃO DA
RELIGIÃO AFRO
BRASILEIRA NAS
INSTITUIÇÕES E MUSEUS
DE PELOTAS.**

Gabriela Cavalheiro Rodrighiero



O "Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa" convida para:



4º ENCONTRO NO MUSEU

Anexo 43: Card para divulgação de uma das lives produzidas pelo museu em seu canal no Youtube em comemoração a 4ª Edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Acervo institucional.



Anexo 44: Card para divulgação de uma das lives produzidas pelo museu em seu canal no Youtube em comemoração a 4ª Edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Acervo institucional.



Anexo 45: Card para divulgação de uma das lives produzidas pelo museu em seu canal no Youtube em comemoração a 4ª Edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Acervo institucional.



Anexo 46: Card para divulgação de uma das lives produzidas pelo museu em seu canal no Youtube em comemoração a 4ª Edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Acervo institucional.

26/11/2021

NO CANAL DO MUSEU NO YOUTUBE

MUSEUS E ETNICIDADE O NEGRO NO PENSAMENTO MUSEAL

Nila Rodrigues Barbosa



O "Projeto de Visibilidade do Negro no Museu da Baronesa" convida para:



4º ENCONTRO NO MUSEU

Anexo 47: Card para divulgação de uma das lives produzidas pelo museu em seu canal no Youtube em comemoração a 4ª Edição do SOPAPO – Encontro no Museu da Baronesa – Pelotas-RS. Fonte: Acervo institucional.