



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA
LINHA DE PESQUISA: PATRIMÔNIO E COMUNICAÇÃO**

MANUELA DE OLIVEIRA SANTOS RIBEIRO

**A RODA DE TEATRO DE RUA GIROU NO CHAFARIZ DA CABOCLA
E ACONTECEU UM MUSEU**

**Salvador
2019**

MANUELA DE OLIVEIRA SANTOS RIBEIRO

**A RODA DE TEATRO DE RUA GIROU NO CHAFARIZ DA CABOCLA
E ACONTECEU UM MUSEU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dra. Rita de Cássia Maia da Silva

**Salvador
2019**

R484 Ribeiro, Manuela de Oliveira Santos.
A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu. / Manuela de Oliveira Santos Ribeiro – Salvador, BA, 2019.
131 f.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2019.
Orientação: Profª. Drª. Rita de Cássia Maia da Silva.

1. Museu-Fenômeno. 2. Teatro de Rua. 3. Musealização. 4. Chafariz da Cabocla. I. Ribeiro, Manuela de Oliveira Santos. II. Silva, Rita de Cássia Maia da. III. Título.

CDU 069: 304

MANUELA DE OLIVEIRA SANTOS RIBEIRO

**A RODA DE TEATRO DE RUA GIROU NO CHAFARIZ DA CABOCLA
E ACONTECEU UM MUSEU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas para obtenção do grau de Mestra em Museologia.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Maia da Silva

Universidade Federal da Bahia

Prof^a. Dr^a. Cecília Conceição Moreira Soares

Universidade do Estado da Bahia

Prof^a. Dr^a. Eliene Benicio Amancio Costa

Universidade Federal da Bahia

Aprovada em 22/03/2019

*A Deus e a todas as energias que possibilitaram a minha chegada até aqui
A minha mãe Adail (in memorian), a meu pai Manoel, a minha irmã Bianca
A minha vó Deth (in memorian)
E a meu companheiro Fabricio Britto.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a minha mãe Adail (in memorian), meu pai Manoel e minha irmã Bianca por serem a minha base sólida, meu colo, para onde sempre poderei voltar.

Ao meu companheiro Fabricio, por estar ao meu lado em momentos de luta e amor.

A minha avó Valdeth (in memorian), por ter me ensinado tantas coisas e por ainda estar tão presente na minha vida me encorajando e sendo esse ser tão maravilhoso e iluminado.

A minha avó Anita, por ser essa mulher guerreira, o alicerce da minha ancestralidade sertaneja.

A minha orientadora Rita Maia, pelos toques de Mestra e por ter me conduzido com confiança pelos caminhos museológicos.

A CAPES, pelo incentivo e auxílio neste percurso acadêmico.

Ao Coletivo Arte Marginal Salvador, ao Grupo de Arte Popular A Pombagem e ao Coletivo Mulheres Agueridas, (todas e todos que passaram e que estão) por terem me conduzido pelo caminho da diversidade, da humanidade, do respeito, da equidade, da generosidade, da humildade que fizeram de mim uma pessoa melhor.

Ao Movimento de Teatro de Rua da Bahia, por ter feito brotar em mim a busca pela participação social.

As minhas comadres, Lívia (prima gêmea), Cristina e Joana. Aos meus compadres, Tiago, Tio Rone e Rafa. Por terem me confiado o batismo de verdadeiras joias: Xande, Larinha e Antoninho.

As minhas tias, Selma e Mariana e aos meus tios, Roque, Rone, Tõe, Zé, Rei e Ribeiro. Pelos momentos de afeto e gargalhada.

As minhas primas e aos meus primos pelas boas energias, pelo carinho, pela compreensão, pelas risadas, pelo acolhimento de sempre.

A minha madrinha, Glória (in memorian) e ao meu padrinho, Magno, pela leveza e sabedoria.

Aos presentes da vida, Marcela, Helen, Bia, Lívia, Lana, Nara, Mateus, Rafael, Larissa, Raul, Tamires, Daniel (Bê), Xande, Rique, Diogo, Mila, pelos momentos maravilhosos de rara sintonia.

A Janete e Ivan pelo apoio e generosidade de sempre.

A Tia Reinilda, Luana e Toro pelo acolhimento.

As minhas guetys lindas, Isabela, Laís, Joice, Livia, Alana, Carla, Luize e Naiara por trazerem leveza e alegria aos meus dias durante o curso de Museologia.

A Mônica, pela amizade sincera desde o Palacete das Artes.

A Milena Santos pela amizade desde o Museu de Arte Sacra para a vida.

As amizades que o Mestrado me trouxe: Mel (pela docilidade e pela palavra que conforta), Rafa (pela sinceridade, sintonia e consideração), Vanusa (pela irmandade e carinho), Irá (pelo afeto que transborda), Milena L. (pela alegria de viver).

A Cibele, pela forte irmandade que construímos, para o que der e vier.

Aos Melhorxs Primxs, pelo amor fraternal e pelas alugações diárias.

Aos colegas e professores da faculdade.

A Deus e as boas energias, por iluminarem a minha caminhada.

Quero amigos sérios, daqueles que fazem da realidade sua fonte de aprendizagem, mas lutam para que a fantasia não desapareça.

Não quero amigos adultos nem chatos.

*Quero-os metade infância e outra metade velhice!
Crianças, para que não esqueçam o valor do vento no rosto; e velhos, para que nunca tenham pressa.*

Tenho amigos para saber quem eu sou.

Pois os vendo loucos e santos, bobos e sérios, crianças e velhos, nunca me esquecerei de que normalidade é uma ilusão imbecil e estéril.

Oscar Wilde

RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. **A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu.** 2019. 131 f.: il. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2019.

RESUMO

Trazendo à baila o conceito de museu-fenômeno e partindo da observação de três grupos de teatro de rua de Salvador que realizam seus espetáculos em torno de monumentos e reivindicam o que eles chamam de teatro de rua pela memória, a presente dissertação tem como objetivo entender qual estratégia tais grupos utilizam para musealizar o Chafariz da Cabocla e fazer dali um acontecimento museal. Considerando que um museu pode acontecer na rua, buscamos pensar o museu não como um edifício museal, mas como um espaço de presentificação das ideias e manifestação das memórias, isto é, o museu pode acontecer em qualquer lugar bastando apenas a presença humana. A metodologia de pesquisa de viés qualitativo permitiu-nos observar-participar das apresentações dos grupos de teatro de rua pela memória no Chafariz da Cabocla, no período de 2015 a 2018 e construir o corpus/material de pesquisa através de caderno de campo, entrevistas, cartazes e fotografias. Além disso, recorreremos a revistas, jornais, sites e blogs onde foi possível consultar o histórico do Coletivo Arte Marginal Salvador, do Grupo de Arte Popular A Pombagem e do Coletivo Mulheres Aguerridas. Desta maneira, a pesquisa propiciou o entendimento sobre como os referidos grupos musealizam o Chafariz da Cabocla e possibilitam o acontecimento museal em torno deste monumento.

Palavras-chave: Museu-Fenômeno. Teatro de Rua. Musealização. Chafariz da Cabocla.

RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. **The Street Theater Wheel turned into the Cabocla Fountain and a Museum took place.** 2019. 131 f.: yl. Dissertation (Master in Museology) - Faculty of Philosophy and Human Sciences, Federal University of Bahia, Salvador, BA, 2019.

ABSTRACT

Bringing to light the concept of museum-phenomenon and starting from the observation of three groups of street theater of Salvador that realize their spectacles around monuments and claim what they call street theater by memory, the present dissertation aims to understand what strategy these groups use to muse the Cabocla Fountain and to make a museum event there. Considering that a museum can happen on the street, we try to think of the museum not as an museum building, but as a place of presentiment of ideas and manifestation of memories, that is, the museum can happen anywhere just by human presence. The research methodology of qualitative bias allowed us to observe the participation of the presentations of the street theater groups by memory in the Cabocla Fountain, from 2015 to 2018, and to construct the corpus / research material through a field notebook, interviews and photographs. In addition, we used magazines, newspapers, websites and blogs where it was possible to consult the history of the Collective Marginal Art Salvador, the Popular Art Group A Pombagem and the Collective Women Warriors. In this way, the research facilitated the understanding on how the mentioned groups musealize the Cabocla Fountain and allow the museum event around this monument.

Keywords: Museum-Phenomenon. Street Theater. Musealization. Cabocla Fountain.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 MUSEU, MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO.....	20
2.1 PANORAMA MUSEOLÓGICO.....	20
2.2 O CONCEITO DE PATRIMÔNIO.....	30
2.3 O CHAFARIZ DA CABOCLA COMO MONUMENTO.....	36
2.3.1 A história do chafariz.....	36
2.3.2 A descrição do chafariz.....	41
3 GRUPOS DE TEATRO DE RUA PELA MEMÓRIA.....	46
3.1 ARTE MARGINAL SALVADOR, A POMBAGEM E MULHERES AGUERRIDAS...46	
3.2 O OBJETO DE ESTUDO DA MUSEOLOGIA E O MUSEU FENÔMENO.....	73
3.3 A FOLKCOMUNICAÇÃO COMO MUSEALIZAÇÃO DOS MARGINALIZADOS....81	
4 O MUSEU É A RUA: A RODA DE TEATRO DE RUA GIROU NO CHAFARIZ DA CABOCLA.....	87
4.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA.....	87
4.2 APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS.....	89
4.2.1 Juliana Fonseca: artista das Aguerridas.....	90
4.2.2 Vanessa Marins: artista das Aguerridas.....	92
4.2.3 Luana Gomes: artista do Coletivo Arte Marginal Salvador.....	93
4.2.4 Davi Mariston: artista do Coletivo Arte Marginal Salvador.....	95
4.2.5 Meri Lúcia: artista do Grupo de Arte Popular A Pombagem.....	96
4.2.6 Vanusa Flor: artista do Grupo de Arte Popular A Pombagem.....	97
4.2.7 Manuela Ribeiro: observadora-participante.....	98
4.3 POR UMA NOÇÃO DE MUSEU DE RUA.....	101
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS.....	123
APÊNDICE.....	130

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Chafariz da Cabocla (detalhe Lei Provincial).....	37
Figura 2 – Piédade a Bahia. Litografia de Louis Aubrun, de 1861, feita a partir de uma fotografia de Victor Frond, de cerca de 1858.....	38
Figura 3 – Chafariz da Cabocla (cano de PVC aparente).....	40
Figura 4 – Chafariz da Cabocla.....	42
Figura 5 - Chafariz da Cabocla (detalhe da Cabocla esmagando a serpente).....	43
Figura 6 – Símbolo da Medicina.....	43
Figura 7 – Símbolo das Armas do Império.....	44
Figura 8 – Cavalos alados.....	44
Figura 9 – Primeira página da matéria da Revista Muito.....	48
Figura 10 – Preparação para a atividade na Praça Luía Gama.....	51
Figura 11 – Renascer das Artes.....	51
Figura 12 – Carta do MTR-Ba enviada à FGM.....	53
Figura 13 – Cartaz de divulgação do Auto de Natal.....	54
Figura 14 – Cortejo cênico em prol da educação patrimonial e museal.....	55
Figura 15 - Espetáculo do Grupo A Pombagem.....	55
Figura 16 – Espetáculo O Pombo Ferido.....	60
Figura 17 – Participação da Pombagem no FUBA.....	62
Figura 18 – Cartaz de divulgação do Silêncio no Museu.....	62
Figura 19 – Preparativos para o espetáculo o Museu é a Rua no Fórum Social Mundial.....	63
Figura 20 - A Musa da Guiné: a protagonista do espetáculo.....	63
Figura 21 – Performance Mulheres Aguerridas.....	65
Figura 22 – Mulheres Aguerridas no EFITEBA.....	68
Figura 23 – Declaração de proponência do projeto Mulheres Aguerridas.....	69
Figura 24 - Educação Patrimonial na Estátua a Maria Quitéria.....	69
Figura 25 - Educação Patrimonial na Estátua a Maria Quitéria.....	70
Figura 26 – Exposição a céu aberto no Largo da Soledade.....	70
Figura 27 - Exposição a céu aberto no Largo da Soledade.....	71
Figura 28 – Educação Patrimonial no Chafariz da Cabocla.....	71
Figura 29 – Resultado da Oficina de Poesia a partir do Grafitti.....	72
Figura 30 – Oficina de Grafitti em Castelo Branco.....	72

Figura 31 – Resultado da Oficina de Grafitti e Exposição a céu aberto em Castelo Branco....	73
Figura 32 – Experimento no Chafariz da Cabocla 1 (2015).....	103
Figura 33 – Experimento no Chafariz da Cabocla 2 (2015).....	104
Figura 34 – Preparativos para a culminância do Projeto Mulheres Agueridas – Abril (2016).....	105
Figura 35 – A artista de rua Janete Brito do Grupo A Pombagem (2016).....	106
Figura 36 – Mulheres no centro da roda (2016).....	106
Figura 37 – A artista Juliana Fonseca das Agueridas (2016).....	107
Figura 38 – Cartaz do 2 de julho de 2017.....	108
Figura 39 – Preparativos para o cortejo do 2 de julho na Casa do Teatro de Rua (2017).....	109
Figura 40 – Cortejo performático pelas ruas do Dois de Julho (2017).....	110
Figura 41 – A artista Chirley Pereira das Agueridas (2017).....	111
Figura 42 – A artista Darling Silva das Agueridas (2017).....	111
Figura 43 – A artista Simuma Simone (2017).....	112
Figura 44 – A artista JeisiEkê de Lundu (2017).....	113
Figura 45 – Roda de Teatro de Rua dAPombagem (2017).....	114
Figura 46 – Cartaz do 2 de julho de 2018.....	115
Figura 47 – Cenário montado para a atividade na cabocla.....	116
Figura 48 – Abertura do espetáculo-exposição.....	117
Figura 49 – A pichação no espetáculo.....	117
Figura 50 – Pichação no bairro de Ondina.....	118
Figura 51 – Maria Felipa, Maria Quitéria e Joana Angélica.....	119
Figura 52 – Artistas e grupos participantes no 2 de Julho de 2018.....	119

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACCS	Ação Curricular em Comunidade e em Sociedade
CPC	Centro Popular de Cultura
DIMUS	Diretoria de Museus
EFITEBA	Encontro de Filosofia e Teatro de Rua da Bahia
FFCH	Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
FGM	Fundação Gregório de Mattos
FSM	Fórum Social Mundial
FUBA	Festival Universitário Baiano de Arte e Cultura
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
ICOFOM	International Committee for Museology (Comitê Internacional de Museologia)
IMN	Inspetoria de Monumentos Nacionais
IPAC	Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural
MAFRO	Museu Afro Brasileiro
MAM	Museu de Arte Moderna da Bahia
MASQUÁ	Museu da Alteridade Sankofa Quotidiano Urbano e Artístico
MES	Ministério da Educação e Saúde
MHN	Museu Histórico Nacional
MTR Ba	Movimento de Teatro de Rua da Bahia
RBTR	Rede Brasileira de Teatro de Rua
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SURCAP	Superintendência de Urbanização da Capital
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

1 INTRODUÇÃO

Diante dos conflitos e acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX, uma boa parte das ciências sociais rompeu com o paradigma moderno e modificou o caráter de suas pesquisas e a estrutura de suas bases epistemológicas.¹ Por ser uma ciência social aplicada, a Museologia também buscara alterar o viés de suas abordagens, de seus temas e enfoques. Com as grandes guerras e o holocausto mas também com as ditaduras militares na América Latina, a Museologia expressou um viés de preocupação com o papel social dos museus, buscando repensar o museu e sua relação com o tempo, espaço, cultura e memória. A Museologia revelou-se, então, um tanto atenta às mais diversas dimensões sociais, econômicas e culturais. Foi assim que museólogos de várias partes do globo, após refletirem sobre o período de crises e injustiças sociais em que se encontrava o mundo, discutiram a criação de um museu a serviço da sociedade.

A ideia de um museu a serviço da sociedade, contudo, só foi possível no pós-guerra, período em que as nações testemunharam a emergência de uma perspectiva de mundo voltada para a manutenção da paz e segurança internacional. Ou seja, era insustentável a quantidade de guerras à qual o mundo estava submetido. Ao ler a Carta das Nações Unidas de 1945, verificasse os seguintes objetivos: prevenir e fazer cessar os conflitos entre países, bem como fazer com que os países adequassem suas políticas externas aos princípios de um direito internacional.² Com o intuito de regular as questões internacionais da época, esse documento representou o esforço e tentativa de assegurar a subsistência do mundo. Assim como a Carta das Nações Unidas constituiu uma mudança paradigmática no tocante às relações internacionais, as Cartas de Atenas, Veneza e Nairobi, a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, a Convenção do Patrimônio Mundial e as Declarações de Quebec e Caracas também se consagraram como

¹ A primeira e a segunda guerra mundiais mostraram que o ser humano e a sua racionalidade não foram capazes de cumprir com a promessa de resolver as mais diversas questões existentes. O ser humano não passava de objeto para o próprio ser humano, daí o holocausto ser uma das vergonhas do século XX. Portanto, o projeto pretensamente emancipatório da modernidade, cujo objetivo central constituía a solução dos problemas do mundo, foi sendo substituído por perspectivas menos ambiciosas e incautas como a teoria da relatividade, que serviu de horizonte para os novos pensamentos a partir daí. Daí o que poderíamos chamar de virada no paradigma científico da época. Segundo João Paulo Cabral de Almeida Avelãs Nunes (2016), em sua contribuição ao livro “Patrimônio e Museus na contemporaneidade”, a crítica ao paradigma moderno salientava “os fracassos das promessas de superação de grande parte dos problemas que afectam as sociedades humanas e de efectivação do estádio de plenitude da evolução da humanidade (o “fim da história”).

² O direito internacional seria o conjunto de normas que regula as relações externas dos países que compõem a sociedade internacional. Esse marco no Direito é muito importante para o processo de mediação entre as várias constituições existentes, também é importante para pensar questões ligadas aos direitos fundamentais do homem, na dignidade e do valor do ser humano em sua complexidade, na igualdade de direito dos homens e das mulheres etc, buscando diminuir aversões históricas e sociais como xenofobia e discriminações de gênero, raça/etnia.

documentos/eventos onde questões ligadas à sociedade global contemporânea foram discutidas à luz da Museologia e do Patrimônio. É de uma dessas cartas-evento, inclusive, que nasce a ideia do papel social do museu.

Em se tratando da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, um ponto que merece menção é o caráter dialético da relação museu-sociedade, uma vez que todo e qualquer espaço de memória é lugar de luta e conflito. O debate engendrado em tal ocasião foi importante para questionar o discurso que impregna os museus – esse instrumento das relações de poder que mantem as diversas formas de opressão nas instituições museais. Ao lançar a ideia do papel social do museu, a Mesa de Santiago do Chile estava rompendo com o discurso ou *modus operandi* vigente. Agora, a relação museu-sociedade é ou deve ser atravessada por demandas de reconhecimento/pertencimento oriundas das camadas mais populares da sociedade, fortalecendo assim as narrativas de resistência e de contra-hegemonia. É aí que o museu se atualiza diante das contradições de seu entorno; do discurso de seus acervos; do perigo do silenciamento de determinadas histórias; e das relações de poder imbricadas em seus contextos espacial, material e simbólico.

Outro ponto que se deve considerar é a ampliação do conceito de museu, tendo em vista as infinitas virtualidades de configuração museal num mundo tão diverso e plural como o nosso. Nesse sentido, a intensificação das discussões acerca do conceito de museu foi/é necessária para recuperar a sua concepção originária e mítica³ e fazer bom uso dela. O *Mouseion* ou templo das musas era um espaço onde as divindades femininas cantavam, dançavam e recitavam o passado, o presente e o futuro. Antes do templo das musas, entretanto, o museu eram as palavras cantadas pela ação dos poetas. Esta concepção, que pode ser encontrada nos poemas de Homero e Hesíodo, possibilita a compreensão do museu não mais como instituição ou mero espaço físico alçado por paredes de concreto. Na verdade, trata-se da possibilidade de compreender o museu como fenômeno, ou seja, tem-se museu onde estiver o ser humano, sua presença e sua manifestação.

A substituição da noção de museu-instituição por museu-fenômeno permite que consideremos o museu como algo inerente à diversidade humana, a todas as culturas, épocas e lugares, em resumo, o museu, como pensado aqui, é a relação específica⁴ entre o ser humano e a realidade através do tempo, espaço, cultura e memória. Esta pesquisa pretende, pois, trazer à

³ Tereza Scheiner recupera a referida concepção em sua dissertação de título "Apolo e Dionísio no Templo das Musas: museu, gênese, ideia e representações na cultura ocidental.

⁴ Com base na perspectiva filosófica de Gregorová e Stránský, Tereza Scheiner discute a noção de relação específica em um artigo intitulado Museu, museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal.

baila o conceito de museu-fenômeno para compreender a ação de alguns grupos de teatro de rua que utilizam os monumentos urbanos como cenários para seus espetáculos. Para fins de recorte e estruturação do objeto, elaboramos, sob a ótica da linha de pesquisa “Patrimônio e Comunicação”, a seguinte pergunta-problema: qual estratégia os grupos de teatro de rua utilizam para musealizar o Chafariz da Cabocla e fazer dali um acontecimento museal? Para responder a essa questão, revisaremos referenciais teóricos e conceitos sobre os quais falaremos ao longo da dissertação.

No interior da Bahia, onde as tradições culturais são preservadas a céu aberto, é na rua que o museu acontece, ou seja, a rua é, tradicionalmente, o lugar das manifestações culturais populares. Nesse sentido, se os grupos de teatro de rua, ao apresentarem seus espetáculos em torno do Chafariz da Cabocla, apropriam-se dos referenciais estéticos da cultura popular,⁵ então estamos diante de um fenômeno sobre o qual a Museologia pode ter algo a dizer. Para explorar o caráter transdisciplinar⁶ desta pesquisa a fim de atender a essa demanda, então, buscamos o diálogo da Museologia com as pesquisas acadêmicas sobre Folkcomunicação e Teatro de Rua, pois estas possuem uma transversalidade com a cultura popular e ensejam uma possível contribuição epistemológica.

Como já dito, a necessidade de ter em conta a rua enquanto lugar da cultura popular é motivada pelo contexto em que o museu acontece: na data em que se celebra a Independência da Bahia e em volta do Chafariz da Cabocla, localizado nas imediações da Praça dos Aflitos e em frente ao Quartel de mesmo nome. É justamente ali que acontece uma roda de teatro de rua que encena a história da Independência da Bahia. Eis um museu a céu aberto que tem como inspiração o cortejo do Dois de Julho, esta manifestação cultural popular que se tornou patrimônio imaterial⁷ do Estado da Bahia. Inspirados no cortejo do Dois de Julho, os grupos de

⁵ O teatro de rua é considerado por muitos uma expressão da cultura popular, pois espetáculos dialogam com a identidade cultural local/regional, favorecendo assim a comunicação entre o público e os atores. No caso específico, os grupos se apropriam dos elementos da Festa do Dois de Julho. Mas também referimo-nos à Folkcomunicação, que possibilita a análise dos contextos em que se verifica a negociação entre as expressões da cultura popular e as manifestações da cultura hegemônica, como uma apropriação destas por aquelas, ou seja, na apropriação que nos faz ver como os caboclos - sejam eles monumentos, divindades ou cenários - saem do espaço físico (igreja, museu ou teatro) e são levados pelo povo nas ruas. Para melhor compreender esse movimento de ida dos caboclos às ruas, e a caracterização da rua como lugar do catolicismo popular, ver o texto *Santos, Deuses e Heróis nas Ruas da Bahia: identidade cultural na Primeira República* de Wlamyra R. de Albuquerque. Afro-Ásia, 18 (1996), 103-124.

⁶ Segundo Tereza Scheiner, embora a Museologia seja, hoje, um campo disciplinar específico, com vocabulário e metodologias próprias e com objetos de estudo específicos (o fenômeno Museu, a musealidade, os processos de musealização do patrimônio e de socialização do patrimônio musealizado), isto não anula o fato de constituir-se, também, como um saber de base transdisciplinar, que se gera e se articula na interface entre os demais campos.

⁷ De acordo com o Portal de Legislação do Governo do Estado da Bahia, o cortejo do Dois de Julho foi registrado no Livro de Registro Especial dos Eventos e Celebrações adquirindo proteção legal através do Decreto Nº 10.179 DE 11 DE DEZEMBRO DE 2006, depois retificado pelo DECRETO Nº 11.632 DE 23 DE JULHO DE 2009.

teatro de rua constroem seus espetáculos e, em torno do Chafariz da Cabocla, reivindicam a memória das heroínas da Independência da Bahia.

Ao observar o Chafariz da Cabocla, embora este tenha sido a primeira escultura feita em homenagem ao Dois de Julho, encontramos ali um monumento cuja visibilidade não favorece a aproximação de transeuntes, estudantes ou moradores locais. Isto deve-se ao fato de que não há políticas culturais voltadas para a valorização do referido testemunho histórico. Mesmo no Dois de Julho, data em que a Independência da Bahia é comemorada, não se vê projetos empenhados na comunicação dessa marginalizada escultura, exceto as ações dos coletivos Arte Marginal Salvador, Mulheres Agueridas e A Pombagem, grupos de teatro de rua que atuam em torno de monumentos e que fazem parte do Movimento de Teatro de Rua da Bahia – MTR Ba.⁸

Com a prerrogativa de corresponder às expectativas do objeto de estudo proposto, apresenta-se como metodologia a revisão de textos indicados nas disciplinas do Mestrado e da leitura dos mais diversos artigos, dissertações e teses encontrados no repositório da Universidade Federal da Bahia – UFBA e de outras universidades brasileiras, além dos recursos da observação participante (através de imersão nos grupos supracitados), entrevistas com os seus artistas e análise de cartazes e fotografias, que nos permitem apreender o sentido da experiência vivenciada pelas artistas envolvidas na Roda de Teatro de Rua no Chafariz da Cabocla. Ou seja, uma metodologia pautada na leitura de bibliografia especializada e na abordagem qualitativa com a qual é possível captar o sentido da experiência vivida.

Os grupos envolvidos na Roda de Teatro de Rua no Chafariz da Cabocla são coletivos de artistas marginais que, por atuarem no campo da educação museal e patrimonial, foram convidados a participar da Semana Nacional de Museus realizada na Bahia. Além de apresentarem seus espetáculos, os grupos de teatro de rua discutiam o papel dos museus no desenvolvimento da sociedade. Desde então esses grupos assumiram o conceito de teatro de rua pela memória, pois se apresentam em museus, monumentos e demais eventos de cunho museológico. À luz da Carta de Santiago do Chile, é possível compreender a importância da participação dos mais diversos grupos sociais nos espaços museais de reflexão. Nesse sentido, a Semana Nacional de Museus tem sido um espaço de diálogo e abertura, onde a sociedade organizada por meio de coletivos de arte, cultura e memória tem reivindicado seu lugar de fala.

⁸ O Movimento de Teatro de Rua da Bahia MTR BA surgiu no ano de 1995 com a finalidade de defender os interesses dos grupos de Teatro de Rua do Estado da Bahia. Constitui-se também como movimento articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua RBTR. De acordo com o blog do Teatro de Rua no Brasil, esta rede foi criada em março de 2007, em Salvador/BA, e constitui um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo.

Esta dissertação é estruturalmente dividida em três capítulos. Entretanto, é importante destacar alguns elementos que antecedem o texto propriamente dito auxiliando o(a) leitor(a) para as figuras e siglas que aparecerão no decorrer da dissertação. As figuras servirão para ilustrar alguns acontecimentos e referenciar a análise documental das fotografias. E as siglas para evitar a repetição de nomes de instituições ou organizações da sociedade civil, órgãos e setores do Estado que dialogam com a pesquisa. Lançamos mão então de uma lista de figuras e uma lista de siglas com seus respectivos significados, as quais estão disponíveis nas páginas iniciais desta dissertação para fins de consulta.

No Primeiro Capítulo, intitulado *Museu, Museologia e Patrimônio*, haverá uma abordagem mais conceitual sobre as principais compreensões acerca dos termos Museu, Museologia e Patrimônio e estas noções serão desenvolvidas ao longo do trabalho dissertativo. Também neste capítulo, apresentaremos o Chafariz da Cabocla, principal monumento em que ocorrem as ações de teatro de rua pela memória, trazendo à baila, como forma de contextualizar, a sua história e a sua descrição.

No Segundo Capítulo, intitulado *Grupos de Teatro de Rua pela Memória*, falaremos sobre os principais grupos que desenvolvem o que chamamos de teatro de rua pela memória. Também falaremos das atividades culturais e educativas desenvolvidas por esses grupos nas comunidades populares, no centro histórico, em museus e na Semana Nacional de Museus. Discutiremos a relação desses grupos com a questão da memória, história, museu e patrimônio. Tomaremos como base a noção de museu-fenômeno e o conceito de musealização como valorização, e recuperaremos a concepção mítica e originária de museu como palavras cantadas, pois, assim, poderemos conceber qualquer lugar que tenha a presença humana como museu. Traremos à tona a noção de folkcomunicação para analisar o modo como os grupos de teatro de rua se apropriam da cultura popular, marginal e/ou de rua para: apresentar seus espetáculos-exposição em torno de monumentos; comunicar as memórias da cultura popular; e, principalmente, expor as memórias das heroínas da Independência da Bahia no Chafariz da Cabocla.

No Terceiro Capítulo, intitulado *O Museu é a Rua: a Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla*, descreveremos então a experiência vivida em torno do Chafariz da Cabocla, seus personagens, depoimentos e ressignificações. Será abordado o caráter qualitativo da metodologia de pesquisa e faremos a apresentação dos resultados através da análise entrevistas e observação participante. Também explicaremos, a partir da análise dos cartazes e fotografias, de que forma a Roda de Teatro de Rua no Chafariz da Cabocla pode ser concebida

como um museu de rua, e como este monumento foi se constituindo como um lugar de luta e resistência.

O Chafariz da Cabocla é apropriado por grupos de teatro de rua que fazem dali um cenário para apresentação de seus espetáculos. Apresentar espetáculos, para os grupos de teatro de rua, é musealizar o monumento e as apropriações que ali são feitas; é expor e comunicar as memórias. Ao falar de memórias, entretanto, não se deve restringir apenas à musealização/valorização da memória do monumento isolado. Deve-se, no entanto, referir-se à memória reivindicada pelas apropriações artísticas ao redor do monumento. Esta ideia de pensar o monumento na relação com o teatro de rua já demonstra uma perspectiva transdisciplinar e horizontal. Transdisciplinar por conta do cruzamento entre as teorias envolvidas. Horizontal porque o monumento não é um meio para o teatro de rua e este não é um meio para aquele, isto significa dizer que tanto o teatro de rua quanto o monumento revelam o conceito ampliado de arte pública e se complementam em um processo museal.

2 MUSEU, MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

2.1 PANORAMA MUSEOLÓGICO

Apesar da gênese do museu⁹ (este ainda não sendo concebido enquanto estrutura institucional) ser muito anterior ao início da Museologia, as duas trajetórias parecem estar entrecruzadas. Tereza Scheiner, influenciada por autores de formação filosófica como Stránsky e Gregorová, concebe justamente essas duas instancias como relacionais, isto é, tanto a Museologia quanto o museu estariam atrelados a uma relação específica entre o homem e a realidade.¹⁰ Vejamos primeiramente a linha evolutiva dos museus na história e, depois, passemos a Museologia.

Com o intuito de esclarecer como se deu o desenvolvimento do museu ao longo da história, e como ele se constitui atualmente, iremos traçar um panorama que reflita sobre as suas mais diversas representações e tomaremos como ponto de partida a sua concepção mítica e originária. Scheiner (1998), ao referir-se à concepção originária de museu, no seu sentido arquetípico, considera o museu não como “templo das musas”, isto é, um espaço físico, específico para conservação e guarda. Para ela, o museu é um espaço abstrato, imaterial, onde se davam as várias manifestações culturais.

Não seria então equivocado julgarmos que a idéia de Museu se tenha originado a partir da concepção de um espaço físico onde habitassem as Musas, um espaço possuído pelas Musas ou a elas dedicado, onde elas se manifestassem? O que poderia ser o 'templo das Musas', senão o espaço intelectual possível de presentificação das idéias, de manifestação da memória? Não seria o Mouseion (templo das Musas) uma interpretação equivocada do MOUSÁON ou Mousaion (pelas Musas) - das Musas como veículo de expressão da criação mítica e da concepção de mundo do homem grego? E se o Museu não é espaço físico das musas, mas antes o espaço de presentificação das idéias, de recriação do mundo por meio da memória, ele pode existir em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e na medida em que assim for nominado – espaço intelectual de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação. E, como o pensamento grego estabelece, de uma ou de outra forma, o Homem como medida de todas as coisas, o espaço primordial de manifestação das Musas seria então o próprio corpo do Homem – este sim, o verdadeiro templo das Musas, através do qual

⁹ Busquemos então a gênese do Museu não no templo, mas nas próprias musas, investigando a origem do termo na Grécia arcaica, em período anterior ao século VIII a.C., numa sociedade ágrafa, em que as antigas cosmogonias ainda não haviam cedido lugar às 'sophias'. (SCHEINER, 2008, p. 60)

¹⁰ Ver artigo intitulado *Museu, museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal* de Tereza Scheiner. Tal artigo se encontra na Revista Ciência da Informação, publicação seriada técnico-científica do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia - IBICT. Brasília, DF, v. 42 n. 3, p. 358-378, set/dez., 2015a.

elas se manifestam pela palavra, pelo canto e pelos mitos de origem. (SCHEINER, 1998, p. 17-18)

De acordo com a citação acima, o museu pode ser identificado em qualquer momento histórico e em qualquer lugar do mundo, pois ele é constituído a partir da conexão do homem com a sua realidade. Podemos então entender a relação entre o homem e a realidade como uma especificidade atravessada pelo tempo, espaço, memória e representações culturais de cada grupo social, ou seja, cada grupo possui o seu próprio entendimento e visão sobre a realidade. Desta maneira, verificamos que ao museu podem ser atribuídas diferentes formas de relação específica e que não existe uma fórmula pronta.

É justamente por compreender o museu na sua amplitude de possibilidades que partilhamos da noção de museu-fenômeno, defendida por Tereza Scheiner, segundo a qual o museu se mostra de modo espontâneo, “[...] livre, plural, passionário e contraditório, infinito em sua potência, pode aparecer sob distintas formas, representar todos os modelos culturais e todos os sistemas de pensamento – de acordo com os valores e representações das diferentes sociedades, no tempo e no espaço” (SCHEINER, 2001, p. 217).

Como já dito, as memórias eram cantadas pelas musas e ali se constituía um espaço de presentificação das ideias. Com o *Mouseion* de Alexandria, porém, a ideia de templo substituirá o canto das musas por um local físico de guarda e expressão das memórias, deixando para trás a concepção de museu fundada no mito. Essa percepção que considera o “templo das musas” como lugar sacralizado, o qual existe para preservar as memórias, deu início à perspectiva de museu tradicional, pois, com o advento da escrita, a memória vinculou-se ao documento e materializou-se nos objetos físicos.

Com a passagem do mito ao *logos*, isto é, da mitologia para a filosofia, e tendo como principal marca desse momento o emprego e utilização da escrita pelos gregos, o primeiro centro cultural ocidental que se tem notícia (*Mouseion* de Alexandria) abrigava então as evidências materiais coletadas para serem estudadas por pensadores da época. “Eis a força simbólica do museu tradicional, cuja base conceitual é o objeto, articulado sob a forma de coleções. Essencialmente dependente da cultura material, o Museu Tradicional se estrutura a partir do objeto: sem objetos, não há coleção, não há museu” (SCHEINER, 2015b, p. 31).

Durante o período do Renascimento Cultural, no século XVI, e precedendo o museu tradicional, os gabinetes de curiosidades eram locais que continham objetos expostos de forma desordenada, aleatória e ainda sem nenhuma rigorosidade técnica. Os objetos eram os resultados de espólios de guerra no período das Grandes Navegações. Sendo curiosidades

históricas, os objetos encontrados nos gabinetes constituíam a memória e narrativa dos fatos e boa parte dessas evidências materiais era confiscada pelos vencedores da batalha.

Restrito à eleição de objetos e privilegiando um grupo social em detrimento de outros, o museu adquiriu a marca da desigualdade e das relações de poder. Tal marca perdura até os dias atuais e é defendida, pelo *status* da burguesia, como representação única, padrão e absoluta de museu, e nesse sentido, “o estatuto da burguesia é particular, e portanto histórico – mas o homem que ela representa é tomado como universal” (SCHEINER, 2008, p. 58). O museu de caráter burguês, entretanto, não é a única possibilidade, pois há um movimento diametralmente oposto e voltado para a transformação e para o presente. Portanto, são “dois movimentos de memória” que se distinguem pela perspectiva, aliás, que podem ser chamados de “a memória do poder e o poder da memória” (CHAGAS, 2009, p. 60).

Ao tratar de dois movimentos de memória buscamos distinguir duas perspectivas. A primeira está direcionada para o passado e se torna estática e cristalizada, por exemplo: os museus celebrativos os quais enaltecem um grupo social, religioso, étnico ou econômico em detrimento de outros grupos, contando a história sob a ótica do dominador. O segundo movimento, também conhecido como o poder da memória, dirige-se para o presente, para a dinâmica, para o *devenir*. Em outras palavras, o poder da memória estimula a socialização de serviços, bens e informações culturais, ou seja, incentiva a coexistência das diversidades culturais.

Enquanto instituição que historicamente tem o poder de legitimar culturas, povos e histórias, o museu tradicional esteve representado de três maneiras. O Museu Tradicional Ortodoxo se apresentava em forma de edifício, onde continha espécimes de várias partes do mundo. O Museu Tradicional Exploratório se dava através da percepção dos espectadores, pois o circuito não era mais definido e o ambiente não era mais demarcado nem determinado. Por último, o Museu Tradicional com Coleções Vivas são os próprios zoológicos, aquários e jardins botânicos, sejam estes os habitats de cada espécie ali encontrada.

Neste período da história, os museus ainda não eram públicos, de maneira que para adentrar esses espaços o indivíduo deveria ter um capital intelectual e econômico bastante elevado. As obras de arte mais valiosas representavam e pertenciam às famílias mais abastadas, e desta forma configuravam coleções particulares, pois só uma parcela ínfima da sociedade poderia ter acesso aos bens culturais da época.

Com a Revolução Francesa e as demais revoluções burguesas que estouraram na Europa entre os séculos XVII e XVIII, houve um movimento de transição do antigo regime para a Modernidade. Essa ruptura provocou profundas transformações em diversos âmbitos da

sociedade e também no tocante às coleções privadas. A principal e mais significativa mudança relacionada às coleções particulares foi passar do âmbito privado para a esfera pública, dando assim lugar aos primeiros museus. Sobre a abertura e o caráter público dos museus, Scheiner comenta:

O museu do período é o da revolução - e seu exemplo maior é o Louvre, aberto à visitação por Louis XVI e reestruturado em 1792 pelo governo revolucionário, para divulgar e manter na memória do povo os abusos da coroa de França; mas é também o museu do Estado, da identidade e das glórias nacionais; ou o museu-monumento, materializado sob a forma do grande palácio, do arco do triunfo, da igreja decorada, da estátua do rei. (SCHEINER, 1998, p. 57-59)

Conhecido como “o século dos museus” (SCHEINER, 1998), o século XIX testemunhou o advento dos museus públicos alicerçados e consolidados aos moldes dos museus tradicionais, assim o museu passou a ser o espaço das grandes possibilidades e nele tudo poderia caber, portanto o homem, a terra, a civilização, a natureza e as sociedades. Isto acarretou em um aumento significativo da quantidade de instituições museais, principalmente no continente europeu.

Por outro lado, é imprescindível compreendermos o cenário que se coloca diante do surgimento dos museus, quando estes formam as suas grandes coleções, adquirindo e acumulando acervos. Do mesmo jeito que os museus da Europa eram percebidos como modelos de instituições culturais da mais alta estirpe humana, o território europeu, seus indivíduos, suas representações e costumes também eram vistos como modelos as serem seguidos e copiados, de maneira que, tudo que destoasse desse padrão era visto como feio, selvagem, grosseiro, inculto e primitivo.

Tendo em vista esses aspectos, podemos perceber que no âmbito dos museus as relações de poder estavam bastante estabelecidas. Os museus retratavam os indivíduos europeus, ditos produtores de conhecimento e dotados de poder simbólico,¹¹ como sujeitos da sociedade, enquanto os povos não europeus eram representados de forma animalésca, “coisificadora”, contribuindo assim para a hierarquização entre os seres humanos. Sobre o poder simbólico,

¹¹ O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. O poder simbólico [...] é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada das outras formas de poder: [...] capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia (BOURDIEU, 1989, p. 14-15).

trata-se de um poder que transcende a dimensão econômica. A este respeito comenta Myrian Sepúlveda dos Santos:

Em um campo social, que representa um espaço constituído por diversos *habitus* e estilos de vida, há uma disputa por elementos simbólicos, também denominados de capital simbólico, que determinarão ganhos e perdas sociais. O poder de um indivíduo, nesse sentido, não está baseado apenas em seu capital econômico. Aquele que tem educação formal tem um capital simbólico que o ajuda a conseguir emprego com maior facilidade e a se inserir de forma diferenciada na hierarquia social. O mesmo acontece com aquele que se educa no campo das artes, da música e de outras manifestações culturais. (SANTOS, 2014, p. 56)

Os museus atestavam o seu poder e confirmavam a sua hegemonia reproduzindo os mais diversos tipos de desigualdades, sejam étnicas, de gênero, sociais, territoriais, e essas manifestações se davam através das obras de arte, as quais eram produzidas para hierarquizar socialmente os indivíduos. Para melhor compreender essa problemática, que se instalou nos museus durante o século XIX continuando até meados do século XX, podemos recorrer à publicação intitulada “Por uma sociologia dos museus”, onde Myrian Sepúlveda dos Santos argumenta:

O uso das diversas narrativas expostas nos museus passou a ser compreendido a partir de estruturas de poder, processos de institucionalização e de sua relação com contextos políticos e econômicos mais amplos. [...] Diversas viagens patrocinadas pelos governantes e sociedades científicas das principais potências europeias foram realizadas com o objetivo de explorar matérias primas que poderiam ser encontradas em colônias situadas na América, África, Ásia ou Oceania. Milhares de exemplares de minérios, como também da flora e fauna desses locais eram enviados para sociedades científicas, gabinetes de história natural vinculados aos diversos governos imperiais e para os grandes museus, como Louvre e Museu Britânico. Os viajantes naturalistas remetiam também para a Europa crânios, esqueletos e artefatos de comunidades ditas primitivas, cujos habitantes passaram a ser classificados cientificamente em categorias intermediárias entre homens e animais. Os museus etnográficos foram criados, em sua maior parte, na segunda metade do século XIX para abrigar esse material. Os objetos de povos não ocidentais e habitantes de terras distantes eram descontextualizados, colocados em caixas de vidro e exibidos para o público europeu, contribuindo para a formação de classificações hierárquicas entre seres humanos. (SANTOS, 2014, p. 50-51)

Ao analisar os discursos dos museus, é possível constatar a relação entre memória e esquecimento, pois aí as memórias do poder, com a escusa de serem neutras, escamoteiam outros discursos e constroem realidades as quais são constituídas apenas pela ótica do dominador. Foucault (2012), em estudando os discursos e o poder, sugeriu que algo das

diferenciações existentes na compreensão das relações desdobram-se da linguagem utilizada para descrever essa realidade. “A produção do discurso é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada, e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2012, p. 8-9).

Por entenderem que os valores universalizantes e a hegemonia repercutem de forma violenta na vida das minorias, é que pensadores como Michel Foucault denunciaram a tentativa de homogeneização cultural. Por esta razão, é de fundamental importância compreender que, no tocante à história dos museus, o que se tem percebido a respeito dos discursos e narrativas contidos nesses espaços é que sempre houve um processo de apagamento, silenciamento e subalternização da história/memória de grupos não europeus. Da mesma forma, os museus brasileiros do século XIX reproduzem esses discursos de desigualdade e continuam se projetando igualmente no século XX, como afirma Mário Chagas:

Os museus brasileiros do século XIX enquadram-se, de uma forma ou de outra, na tipologia apresentada por K. Pomian. Eles colaboram com o projeto de construção ritual e simbólica da nação; organizam discursos com base em modelos museais estrangeiros; buscam dar corpo a um sonho de civilização bem-sucedida; guardam e às vezes apresentam sobejos de memória dessa matéria de sonho. Mas quem sonha? As elites aristocráticas tradicionais é que sonham o sonho de um nacional sem nenhum *signal de sangue*, sem a presença da cultura popular, dos negros aquilombados, dos índios bravios, dos jagunços revoltosos, dos fanáticos sertanejos, dos rebeldes que não tem terra, mas têm nome, família e um cachorro preto. [...] os modelos museológicos dominantes do século XIX, ancorados no espírito comemorativo, distanciados da “gota de sangue” e alimentados pelas elites aristocráticas e oligárquicas brasileiras, projetam-se no século XX e reproduzem-se, sobretudo, nas regiões periféricas afastadas da capital política e administrativa do país. (CHAGAS, 2015, p. 47-48)

A partir do século XX, mais especificamente no período pós-guerra, os museus – seus gestores – viram-se constrangidos a fazer com que as instituições museológicas fossem representadas por uma ótica mais plural e diversa, de maneira que esse espaço de cultura refletisse um novo mundo instaurado pela pós-modernidade, que se mostrava mais heterogênea, dinâmica e múltipla. Destacamos um comentário de Santos a esse respeito: “De lugar de preservação da cultura de elite, os museus passaram a ser um meio de comunicação de massa, atendendo as expectativas de um público ávido por novas experiências” (SANTOS, 2014, p. 62).

Quando as coleções do museu deixam de ser o centro das atenções dando espaço para as relações, há uma grande mudança na mentalidade dessas instituições museológicas, de sorte

que os museus passam de depósitos de objetos, pois anteriormente eram orientados pelo seu acervo, para lugares de aprendizagem, já que nesse contexto são orientados pelo público. É de suma importância apontar o que Peter van Mensch chamou de segunda revolução no mundo dos museus,¹² quando ele indica que na década de 1970 surgiu a Nova Museologia.

A Nova Museologia aparece em meio a esse contexto de crises e contradições, sobretudo questionando o lugar do museu na sociedade, seu papel e sua relação com os sujeitos. Disso resulta uma nova definição do objeto da museologia, agora não mais voltada à coleção do museu como espaço físico isolado, mas sim voltada à relação do homem com os objetos de sua realidade. Segundo a teórica Waldisa Rússio Guarnieri, o objeto da museologia é o fato museal ou o fato museológico, sendo este: “a relação profunda entre o *Homem*, sujeito que conhece, e o *Objeto*, parte da *Realidade* à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir” (GUARNIERI, 1990, p. 7).

Com esse novo paradigma museológico, a atenção que era dada às coleções e aos objetos dirige-se à relação do homem com a sociedade na qual ele está inserido, é o momento de “uma intervenção da museologia no desenvolvimento da sociedade” (MOUTINHO, 1989, p. 105). Assim a museologia vem se renovando e se constituindo como uma área das ciências sociais aplicadas que se atenta para os problemas sociais, reposicionando seu lugar e seu papel na dialética do ser humano com a história, além de buscar tornar-se mais humana, mais cívica e mais combativa.

Nesta sequência histórica surgiram os museus virtuais e os ecomuseus. Os primeiros são espaços onde a relação dos indivíduos com o patrimônio ocorre através da internet; espaços virtuais que não contam com público, mas sim com visitantes os quais acessam essas plataformas virtualmente através de dispositivos que garantem a inserção desses indivíduos no ciberespaço. Já os museus de território estão divididos em ecomuseus e museus comunitários; cidades monumentos, sítios históricos, arqueológicos e paleontológicos; parques nacionais e outros sítios naturais musealizados.

Eis uma síntese dos diferentes tipos de museus e as suas principais problemáticas, sobretudo do museu tradicional que continua em vigência até os dias atuais. Todavia, a noção de museu que alicerça essa dissertação é a noção de museu-fenômeno, como mencionado anteriormente, visto que este conceito contempla a abordagem em torno dos grupos de teatro

¹² Por volta de 1970, a Nova Museologia surge como um movimento de transformação, no sentido de atualização das suas bases conceituais, tratando-se agora de uma Museologia socialmente comprometida e com o lastro conceitual amplificado.

de rua pela memória que se manifestam artisticamente em volta de monumentos. Sobre as intervenções dos grupos de teatro de rua falaremos no próximo capítulo.

No tocante à Museologia e seus fundamentos teóricos, sabe-se que museólogos de várias partes do mundo trazem diversas abordagens e percepções divergentes acerca desta área do conhecimento, a qual é entendida ora enquanto disciplina, ora como área científica. Entretanto, para podermos eleger uma abordagem da teoria museológica, e para que esta esteja em consonância com o tipo de museu que será trabalhado no decorrer da dissertação, temos que compreender como se deu a origem da Museologia enquanto disciplina acadêmica e quais os principais fundamentos teóricos que norteiam essa área do conhecimento.

Em 1565, fase ainda embrionária no âmbito da teoria museológica, o autor belga, Samuel Quiccheberg, publicou a obra intitulada *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*,¹³ e esta produção se debruçou sobre a ordenação de coleções. Já nos idos de 1727, na cidade de Hamburgo, foi publicada por Caspar Friedrich Neickel a obra intitulada *A Museographia do marchand*, e este foi considerado o primeiro tratado oficial que pondera a respeito dos locais mais apropriados para acolher uma coleção, além de também refletir sobre a forma mais adequada de sua conservação e classificação. Dominique Poulot (2013, p. 127) versa sobre esse tratado: “Esse primeiro tratado enumera igualmente os diferentes tipos de gabinetes alemães, entre as bibliotecas, os gabinetes de medalhas, as galerias de pintura, os museus de antiguidades, os museus de história natural e as ‘curiosidades’”.

A compreensão acerca do período em que este manual foi publicado é de extrema importância, pois isso se deu bem na época da abertura dos museus públicos à sociedade, e neste momento foi imprescindível entender como melhor conservar as coleções, de maneira que foram produzidos inúmeros manuais sobre como tratar coleções e também espécimes científicos, como, por exemplo, *Systema Naturae* (1735) e *Instructio musei rerum naturalium* (1753) (SCHEINER, 2015b).

Haja vista a grande acumulação de acervo nos museus, principalmente nos séculos XVIII e XIX, e em decorrência disso a formação de numerosas coleções, houve então a necessidade de abertura de cursos profissionalizantes direcionados para os conteúdos de normatização e gerência no tocante ao funcionamento dos museus. A esse respeito salientamos a colocação de Carlos Alberto Ávila Araújo, segundo a qual

¹³ Mais conhecido como Manual de Ordenação de Coleções a publicação de Quiccheberg orientava como melhor organizar uma coleção tendo como base o critério enciclopédico.

O modelo de ciência então dominante, oriundo das ciências naturais, voltado para a busca de regularidades e desenvolvimento de instrumentos técnicos para intervenção na natureza, se expandiu para as ciências sociais e humanas através do Positivismo. Esse modelo inspirou as pioneiras conformações científicas da área, que privilegiou os procedimentos técnicos de intervenção: as estratégias de inventariação, descrição, ordenação e exposição dos acervos museológicos. É nesse sentido que a primeira conformação científica do campo aproxima-se mais da noção de museografia: um conjunto de práticas, de técnicas, a serem aplicadas junto aos acervos guardados nas instituições museais. Foi por meio desse movimento de consolidação positivista que se promoveu, contudo, a “libertação” da Museologia das outras disciplinas das quais ela era apenas um campo auxiliar (as Artes e a História, sobretudo). Houve uma relativa autonomização, abrindo caminho para a construção de um campo científico específico dedicado aos museus. Esse movimento foi reforçado nos anos seguintes com a criação das primeiras associações profissionais (a primeira foi a Museum Association criada em Londres, em 1889) e a atuação dos movimentos associativos - que levaram à criação do Office International des Musées (OIM), em Paris, em 1926. (ARAÚJO, 2012, p. 35)

Diante do mencionado, nota-se que o pensamento museológico estava caminhando rumo ao desenvolvimento próprio e autônomo e, portanto, criando bases teóricas para um movimento de emancipação e independência das outras áreas do conhecimento, as quais ofereceram auxílio teórico no percurso inicial. Contudo, é somente no começo do século XX que a Museologia avança absolutamente, pois nesse momento são elaborados periódicos sobre o trabalho em museus e surgem também as associações profissionais, além disso as universidades incubem-se da responsabilidade de instrumentalizar as pessoas tanto na esfera teórica (pesquisa), quanto no âmbito de trabalho prático nos museus. Nesse sentido, foi compreendido que:

Só a partir de então poderíamos considerar ter-se dado verdadeiramente o processo de emancipação da Museologia como disciplina acadêmica – com a adoção de um paradigma de saber compartilhado, facilitado pela edição de manuais de operações museográficas e pelo desenvolvimento de associações profissionais. Este é também o momento em que se estabelecem os primeiros cursos de Museologia: Escola do Louvre (Paris, 1882), Pennsylvania Museum (Filadélfia, 1908), Harvard (1921 - coordenado por Paul Sachs), Universidade de Masaryk, Brno, República Tcheca (primeira cátedra de Museologia, 1922) e Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, Brasil - 1932). (SCHEINER, 2015b, p. 39-40)

O período entre 1930 e 1970 é uma fase bastante emblemática para a área da Museologia, visto que se configura um momento de total efervescência acerca dos questionamentos de natureza teórica no campo museológico. Neste momento, pesquisadores de

várias universidades se reúnem em eventos acadêmicos e inauguram comitês que decidirão as bases epistemológicas da Museologia.

Na década de 1950, J. Neustupny¹⁴ inicia a discussão sobre o objeto de estudo da museologia. Já no ano de 1965 houve o I Simpósio sobre Teoria Museológica em Brno.¹⁵ Com a criação do Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM em 1976 e a colaboração de inúmeros pensadores da área da Museologia, houve uma série de contribuições que buscaram alçar uma definição para este novo campo do conhecimento. Segundo Peter van Mensch, ao longo dos encontros e eventos acadêmicos, a Museologia foi definida “[...] como o estudo da finalidade e organização dos museus; como o estudo da implementação e integração de um certo conjunto de atividades [...]; como estudos dos objetos museológicos e da musealidade; como o estudo de uma relação específica entre o homem e a realidade” (MENSCH, 1994, p. 3).

No ano de 1978, o museólogo russo A. M. Razgon concebeu “a museologia como o estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades visando à preservação e uso da herança cultural e natural” (MENSCH, 1994, p. 5), neste momento seu objeto de estudo era a instituição museológica. Posteriormente, no ano de 1982, seu objeto de estudo passou a ser o acervo e depois, em 1988, as atividades. Norteados também pelas atividades enquanto objeto de estudo, Mensch (1994, p.7) conceitua a museologia como “o conjunto de teoria e prática envolvendo o cuidado e o uso da herança cultural e natural”. Daí podemos perceber uma perspectiva menos focada no acervo e nas coleções, e agora mais voltada para as atividades e práticas não apenas realizadas dentro dos museus. Neste enfoque são consideradas também as realizações para fora dos museus, demonstrando assim que há também uma museologia fora dos museus, isto é, extra museus, considerando que a herança cultural e natural podem estar presentes e se manifestar em qualquer lugar.

Vale ressaltar que os estudos da teoria museológica sempre estiveram voltados para os objetos, para o acervo dos museus, ou seja, da mesma maneira que os museus estiveram a serviço do estatuto da burguesia a museologia colecionista e que se pautava nos assuntos da instituição museológica também fortaleceu uma perspectiva conservadora, a qual foi contestada na Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), evento que inaugura oficialmente a discussão sobre o papel social dos museus.

¹⁴Anaildo Bernardo Baraçal, em sua dissertação de título “O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský”, menciona, como indicação de Stránský, que J. Neustupný concebe, no ano de 1950, a Museologia como aplicação das disciplinas científicas à prática dos museus.

¹⁵ Este simpósio aconteceu na antiga República Democrática Alemã e definiu como objeto de estudo da Museologia a totalidade do trabalho em museus.

Como falado no início do capítulo, tomamos a Museologia como instância relacional tendo em conta a relação específica do homem com a sua realidade, isto é, qualquer lugar dotado de presença humana pode ser compreendido à luz da Museologia, seja um povoado no interior do Nordeste ou um monumento em Salvador apropriado por artistas de rua.¹⁶ Nesse sentido, os espetáculos dos grupos de teatro de rua em torno do Chafariz da Cabocla constituem uma possibilidade museal, pois é ali, na rua, que o museu acontece.

2.2 O CONCEITO DE PATRIMÔNIO

Assim como os museus, o patrimônio cultural também pode ser discutido à luz da Museologia. É o caso das igrejas e monumentos tombados ou manifestações culturais populares registradas. Na contemporaneidade, os museus e patrimônios culturais apresentam-se como bens (ou conjuntos de bens) cujo papel compreende sobretudo o desenvolvimento social, por isso são de grande importância para as sociedades em geral. Sua importância social alcança a dimensão das políticas públicas, da sustentabilidade e da valorização dos bens e identidades culturais.

Diante de uma sociedade complexa, porosa e multifacetada como a brasileira, os museus e patrimônios podem funcionar enquanto agentes de difusão de debates ligados à diversidade cultural e às questões a ela imbricadas. Não obstante seja compatível pensar essas duas noções em termos museológicos, tanto o museu quanto o patrimônio são elementos distintos e, por isso, merecem tratamento diferenciado. Nesse momento, portanto, a atenção é direcionada à noção de patrimônio e à sua relação com um monumento – o Chafariz da Cabocla – e um bem registrado como patrimônio imaterial – o Cortejo do Dois de Julho.

O debate acerca do conceito de Patrimônio não é pacífico nem consensual, pois atravessa as mais complexas divergências teóricas. Publicações, palestras, entrevistas e documentários são exemplos de empreendimentos que buscam preencher as lacunas deste conceito. O patrimônio é uma categoria milenar registrada desde os primórdios da humanidade. Tal como nos conta Gonçalves (2003), a era moderna apenas apresentou novas concepções do conceito, explorando novas especificidades e propondo adjetivos como econômico, imobiliário, arquitetônico, artísticos, imaterial, entre outros.

¹⁶ Segundo Mathilde Bellaigue a museologia pode "alcançar muitos outros lugares ou instituições além do museu, tais como os arquivos, as bibliotecas, as salas de espetáculos, as igrejas e outros templos, a arte na rua, os jardins botânicos ou zoológicos, os parques naturais [...]".

Ao se deparar com o sentido etimológico e a acepção mais antiga do termo *Patrimônio*, verifica-se uma noção mais ligada ao conjunto de bens materiais de propriedade privada transmitido atavicamente. Portanto, eram objetos concretos e privados, em sua maioria, concernentes aos bens das aristocracias e nobrezas, das famílias, dos reis. Na modernidade, a noção de patrimônio ligou-se aos bens culturais de uma nação, e na contemporaneidade, a noção de bem cultural imaterial acrescentou ao estatuto do conceito de *Patrimônio* uma dimensão mais ampla e complexa.

Em *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*, Regina Abreu e Mario Chagas (2009) apontam que, a partir de 1789,¹⁷ o conceito de Patrimônio passou a considerar também o conjunto de bens culturais de uma nação, com significado social e coletivo. Na França da Revolução ansiava-se por um novo tempo ao passo que se buscava destruir tudo que lembrasse o passado absolutista. Esse período foi marcado por um movimento de *desmonumentalização* de memórias tidas como inquestionáveis. As próximas gerações, entretanto, que vieram com o objetivo de reparar o radicalismo e as desmesuras de seus precedentes, iniciaram vários projetos que se tornaram, posteriormente, políticas de preservação. Foi no território francês, então, que nasceu, pela primeira vez, uma concepção de proteção legal dos testemunhos históricos.

Como dito anteriormente, a Museologia pode ter como objeto o patrimônio cultural. A Igreja do São Francisco, localizada no Pelourinho, é um patrimônio. Do mesmo modo, a Festa da Boa Morte, que acontece em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, também o é. Depreende-se daí que tanto o patrimônio material quanto o imaterial podem ser estudados museologicamente. Ao tratar de questões ligadas ao conceito de *Patrimônio*, o conceito de *Monumento* vem à tona quase que inconscientemente. Não por acaso a expressão latina *Monere* está na raiz dos termos *patrimoniun* e *monumentum*, os quais evocam uma ideia de lembrança e recordação. Vejamos o que diz Ordep Serra (1991) sobre a etimologia da palavra monumento.

De fato, monumentum, através de monimentum, deriva de monere (avisar, lembrar, advertir); tem a mesma raiz de mens (mente), de meminisse (lembrar) e de memória: uma raiz que no grego se encontra em mnéme, mneonéuo, mnáomai (respectivamente “memória”, “recordar”, “pensar”, assim como nos nomes Mnemosyne e Moûsa, ou na forma ménos (alma), etc. (SERRA, 1991, p. 42)

A partir da citação acima podemos verificar que o termo *Monumento* está atravessado por derivações, nomes e significados que o aproximam da Museologia. Além de possuir a

¹⁷ Na França Revolucionária, o conceito de patrimônio, antes circunscrito ao contexto do que é privado e reduzido aos bens de uma pessoa ou de um grupo familiar ou social, passou a contemplar os fenômenos do Estado-nação.

mesma raiz do termo *Patrimônio* (Monere), o termo *Monumento* está imbricado em terminologias como Mnemosyne e Moûsa, o que recupera a dimensão mítica da ideia de Museu já acionada por Tereza Scheiner e, portanto, leva-nos a pensar o Chafariz da Cabocla - monumento histórico que celebra o Dois de Julho - à luz da Museologia.

Na modernidade, era observando os monumentos nacionais que se pensava o patrimônio. Isso acontecia porque os monumentos eram lugares onde encontrávamos os valores de uma determinada comunidade, de uma nação. Esse modo de pensar o patrimônio estava associado ao esforço institucional e moderno de homogeneizar a cultura nacional. Todavia, isso foi modificando com a intensificação dos debates sobre o tema da diversidade. Assim o conceito de *Patrimônio* passou a compreender a constituição identitária de determinados grupos e lugares. No Brasil da década de 30, entretanto, pensar o patrimônio ainda significava constituir uma nacionalidade – através da arquitetura urbana e dos monumentos históricos.

No curso do desenvolvimento histórico do conceito de *Monumento*, sempre houve a tênue ligação com a noção de memória. Alois Riegl, na esteira deste entendimento, considera os monumentos “obras criadas pela mão do homem e edificadas com o objetivo preciso de conservar para sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de uma ação ou de um destino”. Por isso, os atos de selecionar, guardar, conservar e transmitir são componentes dos processos amplos de necessidade coletiva, do *ethos* com o qual os grupos sociais organizam sua memória.¹⁸

Em antigas civilizações – cuja organização se dava pela “força da tradição”, em que gestos, palavras, rituais e práticas têm uma relação com o sagrado, com o mito –, as práticas de manutenção da memória, passando dos mais velhos para os mais novos, confundem-se com o próprio modo de ser da civilização, por mais antiga que seja. Isto é, não precisa de artefatos ou suportes tecnológicos para cumprir a função de transmitir memória. Na verdade, a memória pressupõe a presença/existência de pessoas, não podendo auto preservar-se nem deixar vestígios por si só.

Em muitos casos a memória é preservada através dos saberes, fazeres, cultivos e modos de vida. É na oralidade que se revela a tradição de determinado grupo, também a sua força, o seu valor. Isto é, preserva-se na vida cotidiana as tradições de um povo, o que se tem de mais valioso em uma comunidade. N. F. S. Grundtvig adverte, segundo Michel de Certeau (1994),

¹⁸ Grosso modo, a memória é a presença do passado. Na perspectiva de Maurice Halbwachs (1877-1945), toda memória é “coletiva”. Para Le Goff (LE GOFF, 1994, p. 477), a “memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens”.

que “somente palavras que andam, passando de boca em boca, lendas e cantos, no âmbito de um país, que mantém vivo o povo”. Nesse sentido, os preciosos saberes de um povo estão mantidos na oralidade, através da palavra que perambula, boca-a-boca, pelas ruas e práticas cotidianas.

Essas memórias populares dificilmente são contempladas ou protegidas como patrimônio. A história oficial lembra-se de valorizar e cultuar, na maioria das vezes, a memória do que saiu ganhando, produzindo assim documentos históricos e escultóricos que nada dialogavam com a população. São esses nomes, eleitos pela casta favorecida da sociedade, que estão nas ruas e praças das cidades brasileiras. Por isso, a memória de uma nação é a memória do vencedor. O patriotismo, por exemplo, quer erigir uma nação na qual sua população possa se identificar e pela qual possa nutrir sentimentos de pertença nacionais. Mas essas identidades nacionais, que erigem monumentos, costumam dissolver a diversidade cultural da própria nação.

Por conseguinte, o monumento é a materialização da narrativa contada por uma parte (favorecida em vários aspectos) à revelia da outra. Segundo Ecléa Bosi (1994, p. 19), a história é oficializada pelos vencedores que elegem a sua narrativa, ou seja, “a história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor em pisotear a tradição dos vencidos”. Trata-se de uma memória social que se oficializou enquanto única narrativa, pois configurou-se em discursos pretensamente verdadeiros e universais que alicerçam uma versão consagrada da história.

Ao se falar em monumento histórico, pensa-se quase sempre em uma imagem cristalizada do passado, em algo como um “museu” prenhe de objetos antigos, que estão ali só para consagrar uma herança social. Para além desse entendimento trivial, a preservação da memória liga-se “à preservação de toda uma história, todo um caminho percorrido pela sociedade, desde seus tempos mais remotos até aos dias de hoje, interligando-os pela sua importância nesse processo de contínuo movimento e constante transformação” (PAOLI, 1992).

Retomando a influência da era moderna sobre a noção de *Patrimônio*, percebe-se que no Brasil a atenção dada aos bens culturais tem origem no período em que o país foi influenciado pela Revolução Francesa. Para o Estado francês,

A noção de patrimônio é, portanto, datada, produzida, assim como a ideia de nação, no final do século XVIII, durante a Revolução Francesa, e foi precedida, na civilização ocidental, pela *autonomização* das noções de arte e de história. O histórico e o artístico assumem, nesse caso, uma dimensão

instrumental, e passam a ser utilizados na construção de uma representação de nação. (FONSECA, 1997, p. 37)

Motivados por questões relacionadas à preservação de bens culturais de reconhecido valor no país, torna-se perceptível que o conceito de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional estava diretamente ligado aos valores da Revolução Francesa, conferindo, portanto, identidade à nação. Vejamos o que diz o artigo 10 da Constituição de 1934: “Art 10 - Compete concorrentemente à União e aos Estados: III - proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte”. Esse artigo responsabiliza, portanto, o Poder Público pela preservação dos monumentos de valor histórico ou artístico de importância nacional.

Posteriormente, em 1937, durante o governo do presidente Getúlio Vargas, o Decreto-Lei nº 25 estabelece a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. O SPHAN foi pensado por intelectuais e artistas brasileiros da época e, a partir deste momento, definiu-se Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como:

O conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (DECRETO-LEI Nº 25 DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. Artigo 1º.)

Eis o ponto de partida para uma prerrogativa jurídica de regulamentação da situação dos bens culturais no Brasil. As constituições brasileiras posteriores a essa lei vinculam a noção de patrimônio à ideia de direitos e obrigações, envolvendo o Poder Público e os cidadãos como entes intercambiáveis. Com efeito, a efetiva entrada do Estado na questão da preservação do patrimônio aconteceu no governo de Getúlio Vargas, quando do convite ao poeta Mário de Andrade para que o mesmo redigisse um anteprojeto para criação de um órgão enveredado nos assuntos de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

Foi a partir desse anteprojeto que se criou o SPHAN, iniciado em 1936, mas, como já dito, instituído formalmente em 30 de novembro de 1937. Assim o Serviço integrou oficialmente a estrutura do Ministério da Educação e Saúde – MES. Mas, antes, em 1934, já havia a Inspetoria de Monumentos Nacionais – IMN como expressão das primeiras empreitadas reais do Poder Público em preservar os bens de importância histórica e artística, era um produto da expansão do Museu Histórico Nacional – MHN. Cabia à IMN fazer um catálogo dos mais distintos monumentos de valor e interesse artístico e histórico e propor ao Governo Federal torná-los monumentos de reconhecimento nacional através de lei. Também se procurava

padronizar (leia-se nacionalizar) as legislações estaduais de proteção e conservação de patrimônios materiais, além de guardar e fiscalizar os objetos histórico-artísticos.

A noção de patrimônio nacional, até a década de 1970, estava quase sempre voltada à preservação de bens imóveis. Com a Constituição Federal de 1988, todavia, essa noção reducionista – que se voltava apenas para esse tipo de preservação – vai ser repensada, sendo então adotados mecanismos de preservação relativos a outras áreas da dinâmica cultural brasileira. Surgia, dessa maneira, a possibilidade de tombamento não só de bens de natureza material, mas, igualmente, o registro de bens de natureza imaterial.

Faz-se mister compreender a importância do desenvolvimento das noções de patrimônio material e imaterial no jogo e na disputa das interpretações acerca dos bens culturais brasileiros em distintos momentos históricos. O desenvolvimento histórico de tais noções foi importante em vários contextos, da musealização à patrimonialização, da concepção e gestão de instituições museais e espaços de memória à proteção legal de testemunhos históricos e manifestações culturais populares. Vejamos o que diz o caput do artigo 216 da Constituição Federal de 1988 a esse propósito.

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

Em se tratando dos conjuntos urbanos de valor histórico, Salvador é uma cidade repleta de monumentos que se destacam no espaço público enquanto estruturas de salvaguarda da memória de identidades coletivas. Um exemplo disso é o Monumento ao Dois de Julho, localizado no centro do Campo Grande, em Salvador na Bahia. No dia 2 de julho, este monumento recebe a visita do Cortejo da Independência da Bahia e ali podemos vislumbrar o cruzamento do material com o imaterial, ou seja, do monumento com a festa. O que buscamos, entretanto, é conceber esse mesmo cruzamento, mas em torno do Chafariz da Cabocla – um monumento cuja posição não se destaca no espaço público e em torno do qual acontecem intervenções artísticas marginais.

Aqui, o conceito de *Patrimônio* tem a sua importância por dois motivos: a) devido à apropriação que os grupos de teatro de rua fazem dos referenciais estéticos do Cortejo do Dois

de Julho, que é um bem registrado como patrimônio imaterial do Estado da Bahia; e b) o conceito também enseja uma compreensão do Chafariz da Cabocla como patrimônio material que integra o tecido urbano da cidade. Portanto, se quisermos investigar os espetáculos baseados na cultura popular que os grupos de teatro de rua apresentam em torno do Chafariz da Cabocla, no 2 de julho, então precisamos levar em consideração o conceito de patrimônio a partir de suas duas naturezas: a material e a imaterial.

2.3 O CHAFARIZ DA CABOCLA COMO MONUMENTO

2.3.1 A História do Chafariz

A cidade do Salvador conta com monumentos históricos marcantes e singulares cuja localização no espaço público nos leva a refletir sobre as condições de preservação e comunicação dos mesmos, é o caso de determinados monumentos que simbolizam a data de Independência da Bahia. Tal reflexão nos coloca diante do Chafariz da Cabocla, monumento que simboliza e rememora o Dois de Julho, data de maior importância histórica da Bahia.

Nos primeiros anos comemorativos da Independência da Bahia, o povo celebrava o Dois de Julho motivados pela resistência cultural e pelo civismo e, na época, apenas o caboclo emblemava como símbolo unificador, representando a identidade coletiva do povo baiano.

No auge do entusiasmo, alguns populares, em meio a gritos e batucadas, tomam posse de uma carroça abandonada pelos portugueses quando saíam da cidade, que é enfeitada como folhagens locais, e prosseguem a comemoração levando nela um velho indígena. Logo no ano seguinte, a festa do Dois de Julho acontecia inaugurando um rito que anualmente repete o trajeto percorrido pelos soldados e moradores do bairro da Lapinha ao Terreiro de Jesus. (CORDEIRO, 2000, p. 42 -43)

É importante observar, a partir da citação supracitada, que o caboclo figurou como notável e principal representação deste rito de libertação. Todavia, com o passar dos anos vai ser incorporado ao cortejo um outro símbolo de identificação: a figura da cabocla. Não se pode, portanto, olvidar do destaque que é dado a esta figura e sua representação nos festejos da Independência da Bahia. Na verdade, é pertinente salientar que o primeiro monumento em homenagem à Independência da Bahia foi figurado pela cabocla, sendo este o Chafariz da Cabocla – também conhecido como Chafariz ou Fonte da Independência ou Fonte da Libertação.

A Lei Provincial de nº 451 de 17 de junho de 1852 – sinalizada no Chafariz da Cabocla (Figura 1) – autorizou que o presidente da então Província da Bahia contratasse os bacharéis Bernardino Ferreira Pires e Francisco Antonio Pereira da Rocha para criarem uma companhia de abastecimento de água, intitulada Companhia do Queimado, também conhecida como Companhia dos Chafarizes. Um dos doze chafarizes trazidos da Europa por Francisco Antonio Pereira da Rocha foi o Chafariz da Cabocla. De acordo com o site da Fundação Gregório de Matos, o Chafariz da Cabocla teria vindo da Itália, porém os jornais da própria Fundação asseguram que o Chafariz veio da Inglaterra, encomendado pelo governo da Bahia.



Figura 1 – Chafariz da Cabocla (detalhe Lei Provincial)
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro

Inicialmente fora instalado em frente à Companhia do Queimado, no bairro da Caixa D'Água, e depois ficou alguns anos na Praça da Piedade (Figura 2). Contudo, com o alargamento da Avenida Sete de Setembro, trasladou-se para o Largo Dois de Julho, em frente ao antigo Cine Capri. Com a justificativa da construção de um estacionamento, foi deslocado do Largo Dois de Julho para a Praça dos Reis Católicos, de onde foi novamente retirado para a construção de um viaduto que liga a avenida Garibaldi ao Vale do Canela.



Figura 2 – Piédade a Bahia. Litografia de Louis Aubrun, de 1861, feita a partir de uma fotografia de Victor Frond, de cerca de 1858.

Fonte: <http://www.salvador-antiga.com/piedade/louis-aubrun.htm>

Depois de toda essa itinerância, sobre a qual falaremos no terceiro capítulo, que impediu a construção de sua identidade local, o chafariz desapareceu. Após seis anos desaparecido, o monumento foi encontrado em pedaços junto a um depósito da Superintendência de Urbanização da Capital – SURCAP, localizado na Baixa dos Sapateiros, amontoado em peças quebradas. As condições de deslocamento, nas quais o monumento foi transportado de um lugar para outro, não foram as mais adequadas.

Diante da situação de degradação em que se encontrava o Chafariz da Cabocla, o prefeito Renan Baleeiro contratou o restaurador baiano Carlos Barbosa que tinha se especializado no Instituto Central de Restauo de Roma. A contratação deste restaurador deu-se por conta de sua habilidade técnica, a qual tinha sido demonstrada no restauro do busto de Dom Pero Fernandes Sardinha. Fora ele, portanto, o responsável pela reconstrução do Chafariz da Cabocla. Na etapa preliminar de análise das condições de preservação da escultura, Carlos Barbosa verificou que em limpezas anteriores havia sido utilizado ácido muriático, o que é inadmissível nas normas técnicas de restauro, devido ao poder corrosivo deste material.

Fui ver o restaurador Carlos Barbosa e fiquei desolado com o estado da fonte. Não há uma só peça inteira. Vi, sem exagero algum, pedaços de mármore e não as figuras lindas e tão conhecidas dos mais velhos. [...] falta um braço da cabocla, todos os cavalos mitológicos estão sem a parte inferior do focinho, a hidra, com suas sete cabeças, que representa o domínio português estava dividida em dezenas de pedaços, negros de lama e limo. (BERBERT, [198-?])

Em conversa com Carlos Barbosa, o jornalista José Augusto Berbert – do Jornal A TARDE – indagou o restaurador sobre algumas emendas encontradas na escultura, e este respondeu que as emendas teriam de ser vistas pelo público e que nas obras desse estilo é usado esse sistema. O Chafariz da Cabocla foi restaurado em 1982 por Carlos Barbosa e este contou

com a ajuda do escultor Raimundo Barbosa para a reprodução de quase todas as partes que faltavam. O local a receber a escultura, a Praça dos Aflitos, atendeu à sugestão de técnicos da área de patrimônio e urbanistas, e o monumento foi instalado num local pequeno para que todos pudessem apreciar seus detalhes. Em 07 de janeiro de 1983, periódicos locais anunciam a chegada do Chafariz da Cabocla no bairro dos Aflitos, relatando que “A Fonte da Cabocla, primeiro monumento comemorativo (sic) da Independência do Brasil na Bahia, foi completamente restaurada e montada em frente ao quartel da Polícia Militar” (A TARDE, 1983, p. 12).

Em observando as idas e vindas do Chafariz da Cabocla – este monumento de grande importância para a história da Bahia –, percebe-se que o mesmo sofreu vários deslocamentos que dificultaram a construção de sua identidade local. Sua itinerância caracteriza um não-lugar.¹⁹ Primeiro o Chafariz da Cabocla fora instalado em dois locais, respectivamente a Estação do Queimado e a Praça da Piedade. Estes locais foram escolhidos pelas finalidades práticas de utilidade pública, ou seja, por causa do abastecimento de água. Nos outros dois lugares nos quais esteve em seguida, e também naquele no qual permanece instalado, o Chafariz da Cabocla perde sua função de utilidade e conserva apenas o seu caráter simbólico de monumento.

De fato, o monumento passou por diversas intervenções ao longo de sua trajetória, algumas especializadas e com propósito definido, outras resultantes do descaso do Poder Público e do uso inapropriado de suas estruturas. Um exemplo de uso inapropriado foi a introdução de canos de PVC (Figura 3) nas bocas dos cavalos alados, justamente no orifício por meio do qual jorrava a água, iniciativa que causou um notável recorte mandibular na estrutura de mármore original. O monumento está exposto às intempéries diárias, e isso se agrava pela falta de higienização periódica, que é necessária.

¹⁹ Essa itinerância e consequente ausência de espaço fixo pode ser analisada à luz da antropologia de Marc Augé. Segundo este autor, “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. [...] um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias [...], um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero [...]”. (AUGÉ, 1994, p. 73-74)



Figura 3 – Chafariz da Cabocla (cano de PVC aparente)
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro

Atualmente o Chafariz da Cabocla está seco e a ausência de água descaracteriza o valor de uso que ainda lhe era conferido. Até pouco tempo atrás, os indivíduos em situação de rua faziam bastante uso da água que jorrava no Chafariz, com a qual tomavam banho e trabalhavam lavando carros. Agora, aquelas pessoas que ali frequentavam estão em outros lugares, em busca de outras oportunidades. Segundo Alois Riegl, os monumentos cuja função expressa uma dimensão de utilidade são

[...] obras que estamos acostumados a ver em plena utilização pelos homens, e a falta desse uso, que nos é familiar, incomoda-nos, por apresentar os efeitos de uma destruição violenta [...]. Somente as obras sem utilidade podem ser observadas e apreciadas segundo o valor de antiguidade, ao passo que diante de uma obra útil nos sentiremos mais ou menos impedidos e incomodados se esse tipo de obra não apresentar o valor atual esperado. (RIEGL, 2014, p. 68)

Ainda que o sistema de abastecimento de água tenha outra configuração na atualidade, partimos da ideia de que o Chafariz da Cabocla não deve ser, como pensa Pomian,²⁰ apenas um objeto oferecido ao olhar ou um semióforo para mera contemplação. Ao contrário, deve-se manter o caráter utilitário e relacional do monumento. Além disso, a água que jorrava no

²⁰ Para Pomian, segundo Ordep, "os monumentos têm a ver com a classe de objetos que Pomian chamou de semióforos e que se distinguem, como ele diz, por duas características fundamentais: primeiro, a rigor, não têm utilidade (nisto contrastam com as coisas, ou seja, com os objetos úteis); em segundo lugar, "representam o invisível, são dotados de um significado" (SERRA, 1991, p. 53). Em seu texto "Coleção", Pomian distingue o semióforo do objeto útil. Para ele, o semióforo não pode ter, ao mesmo tempo, significado e utilidade, isto é, "é uma coisa somente quando utilizado; mas então ninguém se diverte a decifrar-lhe o significado; e quando (alguém) o faz, a utilidade (do objeto em questão) se torna puramente virtual". (POMIAN, 1984, p. 72)

Chafariz constituía um elemento sem o qual comprometemos a concepção de Patrimônio Integral.²¹

2.3.2 A descrição do chafariz

O Chafariz da Cabocla se caracteriza por uma série de elementos figurativos, que trazem em si símbolos específicos, mas sem perder de vista a necessidade de sua integração para o alcance do sentido e expressividade globais. A figura protagonista do monumento e que justifica sua denominação é a índia ou cabocla, que se apresenta como símbolo de liberdade e independência.

A cabocla, representante das mulheres heroínas, surge tremulando seios rígidos, balançando pernas, ornada de folas verdes. Sua imagem sintetiza o nosso passado, de Catarina Paraguaçu, Maria Quitéria, Joana Angélica, Maria Felipa e de todas as anônimas figuras femininas que silenciosamente construíram a pátria. (MARTINEZ, 2000, p. 47- 48)

Conforme análises feitas a periódicos da década de 1982, há uma índia ou cabocla (Figura 4) que representa o Brasil, esmagando a serpente (Figura 5) que representa o domínio português. Há o símbolo da medicina (Figura 6) numa das faces do pedestal, as armas do império (Figura 7) em outra, cavalos alados (Figura 8) por onde jorrava água, e figuras de águas dispostos em quadros simétricos.

²¹Segundo Tereza Scheiner (2015a), Patrimônio Integral é o universo simbólico representado por referências materiais e imateriais da natureza e da cultura, valoradas como patrimônio. Em relação a água que jorrava no Chafariz da Cabocla, admitimos que, ali, as pessoas prolongavam-se no monumento ou culturalizavam a natureza (água), tornando-a parte de seu patrimônio. Neste sentido, rompe-se a distinção entre natureza e cultura e amplia-se o conceito de patrimônio.



Figura 4 – Chafariz da Cabocla
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro

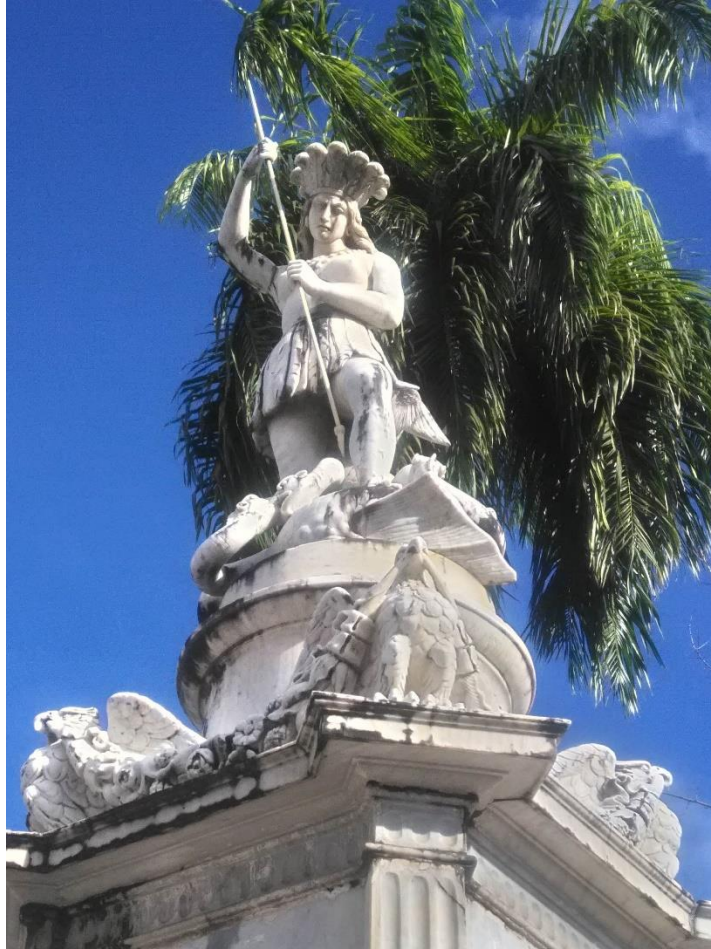


Figura 5 – Chafariz da Cabocla (detalhe da Cabocla esmagando a serpente)
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro



Figura 6 – Símbolo da Medicina
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro



Figura 7 – Símbolo das Armas do Império
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro

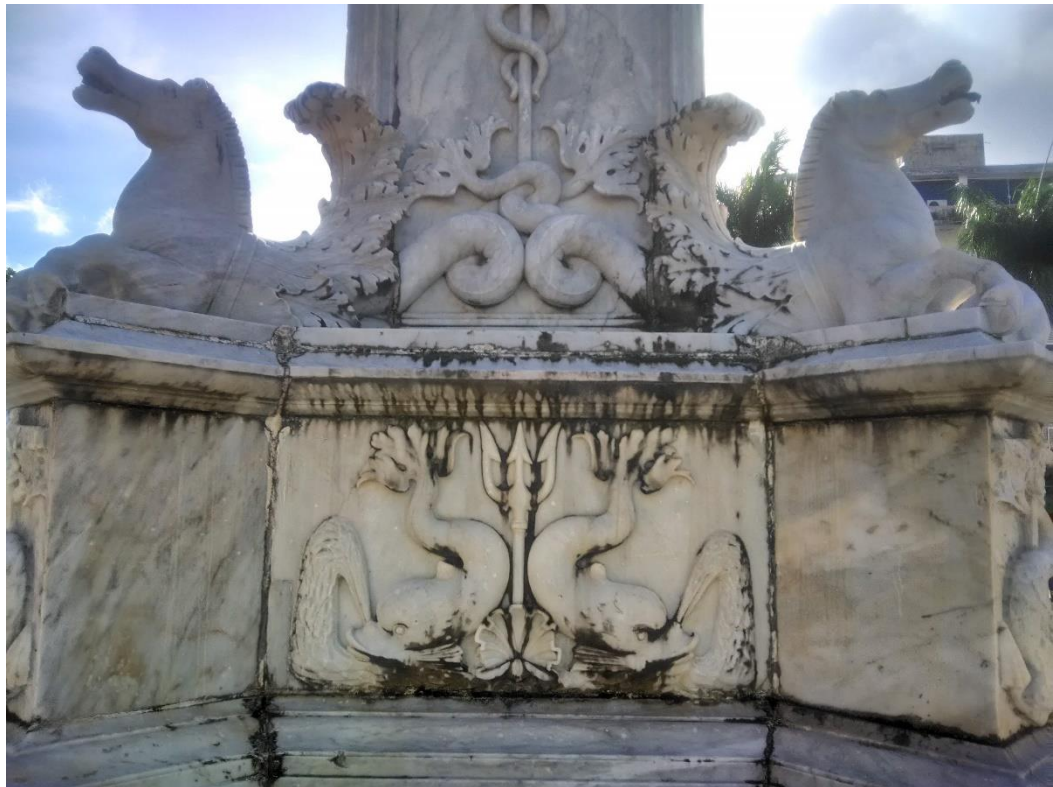


Figura 8 – Cavalos alados
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro

O monumento tem 5.60 metros de altura e 4,40 metros de diâmetro. É construída em mármore de Carrara, feita a partir da técnica de pedra lavrada. Em seu total é formada por 56 peças numeradas e decodificadas dispostas em quatro blocos. O Chafariz da Cabocla é um monumento de estilo eclético, com elementos do Neo-Rococó e do Neoclássico. Do Neo-Rococó podemos perceber os elementos ornamentais como: as volutas na parte inferior do bloco central, a volumetria como parte da decoração, pedestal central adornado com relevos. Do neoclássico: blocos simétricos, linhas retas, formas harmônicas e suaves.

3 GRUPOS DE TEATRO DE RUA PELA MEMÓRIA

No Brasil, o teatro de rua apresenta-se como uma linguagem artística bastante associada às lutas pela cidade e pelo trabalho. Estas lutas estão imbricadas porque o direito à cidade sempre foi uma pauta que, em torno da questão de ir e vir, impulsionava e impulsiona uma série de debates ligados à profissão de artista de teatro de rua e ao seu lugar no espaço público e urbano. De Salvador a Rio de Janeiro, portanto, sabe-se da importância de tais lutas. Pelo fato deste segmento artístico ter sido um símbolo de resistência no contexto da ditadura militar,²² a cidade e, portanto, a cidadania sempre foram a sua grande questão. Ou seja, fazer teatro de rua significava enfrentamento e pressupunha luta por transformação. Era discutir democracia, participação social e os mais diversos problemas do Brasil.

Com a redemocratização do país nos meados da década de 1980, a noção de cidadania é ampliada para contemplar a nação brasileira em sua complexidade. A dimensão multifacetada e porosa do nosso Brasil é então contemplada nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, também conhecida como Constituição Cidadã. O princípio da cidadania passa, então, a conduzir a diversidade cultural do país por meio de direitos culturais,²³ entre eles: o direito (acesso) à cultura, o direito de produzir cultura e o direito à memória. Sobre este último, é preciso ressaltar sua nova caracterização: ao invés de ser apenas uma questão do passado, a memória passa a constituir uma dimensão fundamental da cidadania.²⁴ Em outras palavras, debater memória é reivindicar a inclusão de narrativas tradicionalmente excluídas no processo histórico da nossa formação enquanto cidadãs e cidadãos.

3.1 ARTE MARGINAL SALVADOR, A POMBAGEM E MULHERES AGUERRIDAS

Na presente pesquisa abordamos três grupos de teatro de rua pela memória: o Coletivo Arte Marginal Salvador, o Grupo de Arte Popular A Pombagem e o Coletivo de Performance Mulheres Aguerridas. Os grupos em apreço se apropriam da rua, do espaço público, e em

²² Havia um departamento do Centro Popular de Cultura – CPC, setor vinculado à UNE, responsável por disseminar o teatro de rua em prol da cidadania nas comunidades. O CPC foi desativado com a Ditadura Militar. Desse departamento participaram vários artistas, tais como Oduvaldo Viana Filho, Carlos Vereza e João das Neves.

²³ A perspectiva de pensar os direitos culturais a partir do direito à memória, do direito à produção cultural e do direito de acesso à cultura pode ser verificada na dissertação de mestrado intitulada *O Direito à memória: a proteção jurídica ao patrimônio histórico-cultural brasileiro* de José Ricardo Fernandes.

²⁴ Tal consideração acerca da memória pode ser verificada na obra “Cidadania cultural: o direito à cultura” de Marilena Chaui, no capítulo intitulado *Direito à Memória: Natureza, Cultura Patrimônio Histórico-Cultural e Ambiental*.

especial, do Chafariz da Cabocla para realizar suas intervenções urbanas. São coletivos ou grupos que compõem a cena marginal da cidade do Salvador e, por isso mesmo, consideram o museu-instituição como um palco de esquecimentos²⁵ e a rua como um museu que está sempre em processo de construção, que se complementa na presença do povo, dos transeuntes e dos artistas de rua. Para os artistas desses grupos, o museu é a rua.

Dizer que o museu é a rua tem a ver com a visão de museu dos artistas de teatro de rua. Uma visão popular, comunitária e marginal que não se prende aos valores do mundo capitalista. Ao contrário, os grupos possuem uma filosofia cujo foco é o povo. O espaço público seria esse lugar do povo, pois ali, na rua, todo mundo transita. No museu-instituição há um filtro para quem acessa suas dependências, seus espaços. No museu destes artistas, contudo, pode-se encontrar advogado, médico, político ou catador de papelão, pois todos são públicos de um museu que acontece na rua. Em uma atividade cultural com a população em situação de rua que se concentra na região do Aquidabã em Salvador, em janeiro de 2016, o Coletivo Arte Marginal Salvador mostrou um pouco de sua filosofia. Na ocasião a atividade contou com a cobertura da Revista Muito do Jornal A TARDE. Desta cobertura nasceu a matéria *O museu é a rua* da jornalista Carla Bittencourt. Segundo a autora da matéria,

A Aquidabã está meio vazia. De longe, mal se vê que o já escasso movimento de domingo espera algo além dos ônibus. É preciso se aproximar. Num canto da estação, placas exibem fotografias da cidade legendadas por haicais. No outro, meninos aprendem a grafitar desenhos animados. Uma plateia em semicírculo observa a peça que se monta na hora. Moças vestidas de preto choram por um rapaz que acabou de ser morto. O narrador da cena insere um áudio – a voz de Cid Moreira numa reportagem sobre a chacina da Candelária. O público tem meninos da mesma idade dos que foram assassinados pela polícia carioca, em 1993. Alguns seguram a mão da mãe. Entre os adultos há os que dormem ali. E eles se misturam para ver e participar da ação do Coletivo Arte Marginal Salvador, que naquele dia estreava o projeto *I Have a Dream: dos capitães da areia aos jovens em situação de rua*. (BITTENCOURT, 2016, p. 10)

Com a descrição da jornalista podemos identificar um viés de arte-educação na ação do coletivo, além de também perceber que a rua é um lugar polissêmico, de múltiplas linguagens. Da literatura à fotografia, do grafite ao teatro e dança de rua. O Coletivo Arte Marginal Salvador costuma se articular em redes compostas por outros coletivos, principalmente da periferia de Salvador. Como exemplo temos a Biblioteca Zeferina-Beiru, que atua na comunidade do Beiru-

²⁵ De acordo com a tese do professor Marcelo Cunha, intitulada *Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições*, podemos pensar o museu como um palco de esquecimentos, principalmente quando se trata de representação, simulação, discursos e silenciamentos.

Tancredo Neves e que também participou do projeto *I Have a Dream*. A participação da Biblioteca no projeto deu-se através da exposição de livros na rua. De acordo com Paula Regina, uma das integrantes da biblioteca que esteve presente e conversou com a jornalista, a ideia é revelar outras memórias. “São outras narrativas, de autores baianos ou africanos, com versões que não são contadas nas escolas” (BITTENCOURT, 2016, p. 11).



Rap, break, teatro e grafite
em ação do coletivo Arte
Marginal Salvador

O museu É A RUA

Coletivo Arte Marginal Salvador e grupo de arte popular A Pombagem movimentam os domingos da capital baiana com literatura, música, fotografia, teatro e outras intervenções poéticas

Texto: **CARLA BITTENCOURT** carlapb@gmail.com
Foto: **LUCIANO DA MATTA** lodamata@grupopoiarte.com.br

A Aquidabã está meio vazia. De longe, mal se vê que o já escasso movimento de domingo espera algo além dos ônibus. É preciso se aproximar. Num canto da estação, placas exibem fotografias da cidade legendadas por haikais. No outro, meninos aprendem a grafitar desenhos animados. Uma plateia em semicírculo observa a peça que se monta na hora.

Moças vestidas de preto choram por um rapaz que acabou de ser morto. O narrador da cena insere um áudio – a voz de Cid Moreira numa reportagem sobre a chacina da Candelária. O público tem meninos da mesma idade dos que foram assassinados pela polícia carioca, em 1993. Alguns seguram a mão da mãe. Entre os adultos há os que dormem ali. E eles se misturam para ver e participar da ação do coletivo Arte Marginal Salvador, que naquele dia estreava o projeto *I Have a Dream: dos capitães da areia aos jovens em situação de rua*.

A ideia de atualizar o texto de Jorge Amado vem se estendendo por três domingos, incluindo o de Carnaval, quando o coletivo levou palhaçaria, malabares e outras intervenções para a Fazenda Grande do Retiro. Mas voltemos à Aquidabã. Ali, o poeta, estudante de direito e mentor do “so-

Figura 9 – Primeira página da matéria da Revista Muito
Fonte: Jornal A TARDE

O Coletivo Arte Marginal Salvador é um grupo de teatro de rua cuja preocupação maior é realizar atividades culturais como saraus e oficinas, além de promover debates sobre política, cultura e memória. Nascido na periferia de Salvador e percebendo a ausência de políticas públicas em sua localidade, o coletivo faz da arte uma ferramenta de transformação social. Em uma edição especial do Programa Soterópolis, intitulada *Cultura na Periferia*, em que vários coletivos de periferia – entre eles o Coletivo Arte Marginal Salvador – são entrevistados e

visitados pelo programa, podemos notar um pouco do viés e origem do grupo. Vejamos o que diz o repórter do programa sobre o coletivo e a sua atuação teatral na periferia.

É hora de falar de teatro na periferia. Carente de serviços, infraestrutura e opções de lazer, muitos moradores da periferia reclamam de uma certa invisibilidade e se mexem para mudar isso levando artes cênicas com boa dose de protesto à população. E por que não fazer uma apresentação teatral em um ponto de ônibus na Fazenda Grande do Retiro? Foi uma opção para o Coletivo Arte Marginal, nascido em 2009 no bairro de São Caetano. (SOTERÓPOLIS, 2015)

Em se tratando da atuação do coletivo com debates sobre memória, é importante destacar *O Entardecer dos Poetas*, atividade de artes integradas com foco na discussão da preservação da memória. Esta realização do Coletivo Arte Marginal Salvador aconteceu em 2014 e teve o apoio de divulgação do *Evolução Hip-Hop*, que lançou uma nota em seu blog.

Acontece neste domingo (10) mais uma atividade do coletivo Arte Marginal Salvador, em frente ao Espaço Cultural Tupinambá, no Passeio Público. O Entardecer dos Poetas reunirá poetas, músicos e ativistas culturais, a partir das 13h, que realizarão, gratuitamente, debate, apresentações de música, teatro e recital poético. A ideia é promover uma tarde de domingo interessante para todos aqueles que estejam à procura de conhecimento e diversão, com uma programação rica e diversificada. O debate “Do capital cultural ao capitalismo: entre a preservação da memória e a lógica de mercado” abrirá a tarde, com a participação de convidados como Luiza Pacheco, da Galeria 13, Paula Regina, da Frente Feminista de Ação Direta (FFAD), o poeta Jansen Nascimento, entre outros. Em seguida, o músico Gabriel Batatinha, neto do sambista Batatinha, fará um pocket show, apresentando clássicos do samba e composições próprias. Os poetas CR Moska, Patric Adler e Rodolfo Cajaiba apresentarão poesia virtual e declamada, e para finalizar o grupo de teatro A Pombagem entra em ação com a peça “É o fim das gargalhadas” e a performance de Darlon Silva. (IRDEB, 2014)

Na Agenda Cultural da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB também houve a divulgação da atividade. No texto de divulgação podemos verificar que o coletivo não é apenas um grupo artístico no sentido de apresentar espetáculos de arte. É, também, um coletivo que promove debates em torno da memória. Segundo a nota de divulgação da Agenda Cultural, “além de apresentar o encontro da poesia visual com os versos da música baiana, o evento discute a importância da cultura e da preservação da memória”. (AGENDA CULTURAL, p. 32, 2014)

Em 2015 acontece pela primeira vez o projeto *Renascer das Artes*. Este projeto, realizado entre janeiro e março de 2015, na periferia de Salvador, teve um formato de festival cultural e discussão sobre a memória, com apresentações artísticas e uma roda de conversa com

o tema da poesia e o legado de Luís Gama – poeta negro, baiano e abolicionista. O festival *Renascer das Artes* aconteceu intencionalmente no Largo do Tanque, também conhecido como Praça Luís Gama, porque ali existe um busto em homenagem ao poeta. Em torno do monumento, os pesquisadores convidados e os artistas do coletivo discutiram a história, memória e produção poética de Luís Gama. Foi uma grande aula pública para a população do entorno. A FUNCEB, que apoiou a atividade através de seu edital *Calendário das Artes*, lançou em sua página o *release* do projeto.

Música, literatura, teatro, circo e artes visuais fazem parte do festival de artes integradas *Renascer das Artes*, que terá três edições ocupando bairros periféricos de Salvador: neste domingo, 1º de fevereiro de 2015, no Largo do Tanque; depois, no dia 15, na Fazenda Grande do Retiro; e, por fim, em 1º de março, em San Martin, sempre a partir das 14 horas. Realizado pelo coletivo *Arte Marginal Salvador*, o projeto foi contemplado pelo edital *Calendário das Artes*, da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), vinculada à Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA). A primeira edição, no Largo do Tanque, será na Praça Luiz Gama. As intervenções artísticas, com presença da literatura hip-hop, do rap e do jazz, vão girar em torno do legado do intelectual baiano Luiz Gama (1830-1882). Os convidados Coletivo Libertai, Galeria 13 e Coletivo Cultural Confusão discutirão junto ao público a memória e história deste ex-escravo, escritor e advogado, considerado o maior abolicionista do Brasil e que dá nome ao local do encontro. (FUNCEB, 2015)

Abaixo registros fotográficos da atividade.



Figura 10 – Preparação para a atividade na Praça Luís Gama
Fonte: Fotografia de Eduardo Backfroid



Figura 11 – Renascer das Artes
Fonte: Fotografia de Eduardo Backfroid

Linguagens artísticas e segmentos culturais se conjugam nas ações do coletivo. De modo transversal, os integrantes do Coletivo Arte Marginal Salvador articulam o universo das artes integradas com debates sobre cultura, patrimônio e memória, mas o carro-chefe de suas intervenções é a interface museu-teatro de rua. Esta combinação vem sendo o grande tema das ações do coletivo e, na 16ª Semana de Museus, ganhou visibilidade com o projeto *Renascer das Artes: Musealizando*, o qual foi realizado no Pelourinho, respectivamente na Praça das Artes, Cultura e Memória e na Casa do Teatro de Rua da Bahia. De acordo com a matéria divulgada na página da FUNCEB,

O evento “Renascer das Artes: Musealizando” integrou a 16ª Semana Nacional de Museus - projeto do IPAC/SecultBA - cuja temática envolveu abordagens para diminuir a distância entre o museu e a sociedade. A tarde foi envolvida pela música ao vivo de Edilson Bispo, e microfone a aberto na Roda de Conversa “Museus, poesia e teatro de rua: possíveis diálogos”. A mediação da atividade ficou por conta do coordenador artístico/geral da Casa Teatro de Rua, Fabrício Brito. O coordenador de Teatro da Funceb, Wanderley Meira, participou do evento. O Musealizando também aconteceu na quinta-feira (17), na Praça das Artes, no Pelourinho com a exposição coletiva “O Museu é a Rua”, que possibilitou o contato do público com a poética marginal e visual de Melissa Santos, Marie Thauront e Ludmila Laísa (que fez performance com grafite ao vivo). A programação incluiu Roda de Teatro de Rua, Duo de Dança e Percussão, Boiada Multicor e Grupo Teatral Ayá. (FUNCEB, 2018)

Alguns dias antes da realização do *Renascer das Artes: Musealizando*, a Diretoria de Museus – DIMUS do Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural – IPAC divulgou o projeto em seu blog. Abaixo um trecho da divulgação.

Exposição coletiva, performances e intervenções teatrais serão algumas das atividades realizadas através do projeto “Renascer das Artes: Musealizando” em 17 e 18/05 na Praça das Artes e na Casa de Teatro de Rua da Bahia – ambos localizados no Pelourinho. Promovido pelo Coletivo Arte Marginal em parceria com o Movimento de Teatro de Rua da Bahia, com apoio da Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (DIMUS/IPAC), o projeto tem como objetivo tornar o espaço público em um lugar de memória, educação e práticas culturais. (DIMUS/IPAC, 2018)

Em visita à página do IPAC encontramos uma nota que divulga a participação do Coletivo Arte Marginal Salvador na 15ª Semana Nacional de Museus. Como a Semana Nacional de Museus geralmente concentra suas atividades nos Museus do Estado da Bahia, os quais estão localizados no centro de Salvador, o coletivo levou o seu projeto *Renascer das Artes: o Museu é a Rua* para a periferia, contemplando a comunidade do Castelo Branco e a região do Largo do Tanque.

O coletivo Arte Marginal Salvador realiza, nos dias 19 e 20 de maio, na comunidade de Castelo Branco e no Largo do Tanque, às 16 horas, atividades que promovem debate e reúnem as mais diversas expressões artísticas. Trata-se do “Renascer das Artes: o Museu é a Rua”, projeto de artes integradas que alude ao Templo das Musas, lugar onde as divindades femininas encenavam, recitavam e cantavam as memórias para que a história não se perdesse. A afirmação de que o museu é a rua diz muito sobre memórias que, embora silenciadas pelas relações de poder, são evocadas nos mais variados traços da cidade e de seus sujeitos. A primeira atividade acontece em Castelo Branco, na Praça da Rua P, onde haverá oficina de criação e confecção de bonecas a partir de garrafas-pet e exibição audiovisual de duas exposições realizadas a céu aberto, promovidas pelo coletivo Arte Marginal Salvador, em prol da memória de Maria Felipa. Já a segunda atividade, ocorrerá na Praça Luís Gama, localizada no Largo do Tanque, onde contará com [...] a apresentação poética e musical do grupo de arte popular A Pombagem. (IPAC, 2017)

Ao presenciar uma realização do Coletivo Arte Marginal Salvador, fica evidente que seus integrantes se articulam em redes com outros movimentos, como é o caso do MTR Ba. De tanto promover atividades em parceria com o Arte Marginal Salvador, o MTR Ba acabou por também reivindicar o direito à memória. Mas isso também ocorreu por influência do Grupo de Arte Popular A Pombagem, que integra o referido Movimento e ali propõe debates sobre museus, patrimônio e memória. Foi entendendo a importância da atuação dos grupos de teatro

de rua pela memória que o MTR Ba passou a propor, aos órgãos públicos, políticas ligadas ao patrimônio e à educação patrimonial.

Abaixo uma fotografia da carta-ofício do MTR Ba entregue à Fundação Gregório de Mattos – FGM propondo políticas de educação patrimonial em torno de monumentos.

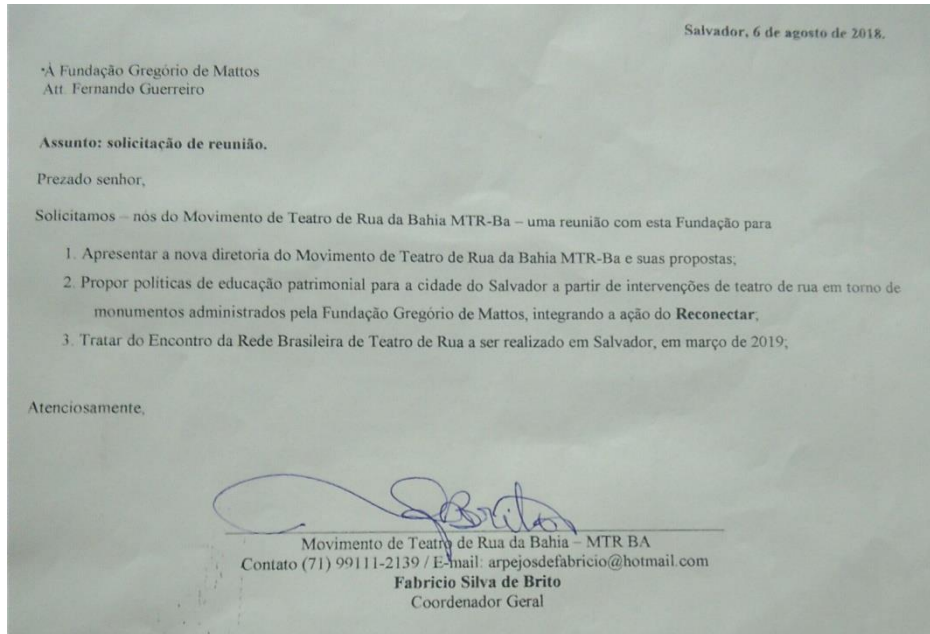


Figura 12 – Carta do MTR-Ba enviada à FGM
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro

Além de solicitar uma reunião com órgãos públicos para tratar de questões ligadas à memória, museu e patrimônio, o MTR Ba realizou, no dia 18 de dezembro de 2018, um cortejo cênico em prol da educação patrimonial e museal (Auto de Natal) nas ruas do Pelourinho. Observemos o cartaz de divulgação do cortejo do Auto de Natal.



Figura 13 – Cartaz de divulgação do Auto de Natal
 Fonte: Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)

Em observando o cartaz de divulgação da atividade do MTR Ba, identificamos mais uma vez a sua articulação com o Coletivo Arte Marginal Salvador, o qual apoiou a atividade. E ao assistir ao cortejo cênico, ficou evidente que o Auto de Natal do MTR Ba não tratava do nascimento de Jesus à maneira da Igreja Apostólica Romana. Tratava-se antes do nascimento do verbo, do manifesto, da palavra. E a palavra de ordem era o Museu. *O Museu é a Rua* passa a ser a palavra de ordem, o manifesto, o grito dos grupos de teatro de rua pela memória. De título de exposição, de nome de espetáculo e de subtítulo de projeto, *O Museu é a Rua* passa a ser, também, o manifesto do MTR Ba na luta pelo direito à memória.

Vejamos um dos registros fotográficos do cortejo cênico.



Figura 14 – Cortejo cênico em prol da educação patrimonial e museal
Fonte: Fotografia de Celeste Costa

No final do cortejo cênico, o Grupo de Arte Popular A Pombagem apresentou o seu espetáculo *O Museu é a Rua* em torno do Cruzeiro do São Francisco.



Figura 15 – Espetáculo do Grupo A Pombagem
Fonte: Fotografia de Celeste Costa

Além de título de manifesto, nome de exposição coletiva e subtítulo de projeto, *O Museu é a Rua* é um espetáculo do Grupo de Arte Popular A Pombagem, que é voltado para a musealização dos monumentos públicos, do espaço público, da rua. A ideia é justamente valorizar a memória ali materializada, ou problematizá-la. É considerado um espetáculo-coringa, pois sua dramaturgia depende do monumento, ou seja, o monumento que é o ponto de partida para a construção do texto da peça. Além do mais, é essa experiência que vai marcar as intervenções dos grupos de teatro de rua pela memória em torno do Chafariz da Cabocla. Mas sobre este ponto falaremos no terceiro capítulo.

Atualmente o foco do Grupo de Arte Popular A Pombagem é o teatro de rua pela memória, mas os primeiros integrantes do grupo promoviam o diálogo entre o teatro de rua e a poesia. Em matéria intitulada *A Voz dos Bairros: conheça a vida cultural de bairros de Salvador* do Portal IBahia, publicada em 29 de maio de 2012, pode-se ler um pouco sobre a vida cultural das comunidades populares e sobre os projetos que ali são realizados. Um dos projetos elencados na matéria é o MUSIARTE, do qual participou o Grupo de Arte Popular A Pombagem. Segundo a jornalista Flávia Vasconcelos,

[...] as atrações fixas do projeto são do próprio bairro, como o grupo de teatro A Pombagem, pautado em poesias de cunho social. O grupo foi criado em 2009 pelos moradores do bairro, os ativistas culturais Fabricio Britto, Patric Adler e Uilton (conhecido como Chicão), porém, como é uma companhia aberta de arte, há também espetáculos onde se encaixam diversos outros atores, dentre eles, o artista de rua Pareta Calderasch, a poetisa Taissa Cazumbá, o rapper Bruno Suspeito, o poeta Giovane Sobrevivente, entre outros. (IBAHIA, 2012)

Assim como o Coletivo Arte Marginal Salvador, o Grupo de Arte Popular A Pombagem apresenta uma perspectiva de transversalidade, unindo filosofia e questões ligadas à memória às mais diversas linguagens artísticas. O Encontro de Filosofia e Teatro de Rua da Bahia – EFITEBA é um exemplo do caráter transversal do grupo, ou seja, é um grupo teatral que propõe debates sobre o fazer teatral de rua e suas éticas, estéticas e políticas. Em 2017 o grupo realizou,²⁶ nas dependências do Museu Afro Brasileiro – MAFRO, o II EFITEBA – em homenagem a Maria Felipa, uma das heroínas da Independência da Bahia. Conforme texto publicado na página da UFBA para fins de divulgação do evento, o EFITEBA é

²⁶ Além de realizar o Encontro, o Grupo de Arte Popular A Pombagem iria apresentar o espetáculo *O Silêncio no Museu*, mas não foi possível, pois um de seus integrantes não pode comparecer pro problema de ordem pessoal.

Um lugar de encontro entre artistas e pesquisadores, fazedores e gestores, o Encontro visa superar a dicotomia entre o saber-fazer e o saber-dizer, isto é, entre o pesquisador da academia e o artista de rua, buscando assim um diálogo mais produtivo e horizontal entre os envolvidos neste segmento artístico-cultural. Também será lida uma carta-manifesto em prol da construção do monumento à Maria Felipa, a ser colocado na Praça da Rua P, localizada no bairro Castelo Branco, onde o grupo A Pombagem vem realizando atividades artísticas e educativas para a comunidade local. (UFBA, 2017)

De acordo com a citação podemos visualizar a atuação do grupo em relação à luta pelo direito à memória, mais especificamente a luta em prol da construção do monumento a Maria Felipa. Mas, como já dito, o grupo foi adquirindo essa perspectiva de teatro de rua pela memória ao longo dos anos. Na fase inicial, os integrantes do grupo faziam intervenções poéticas de cunho marginal nas comunidades onde viviam. E só depois foram avançando as questões para além das linguagens artísticas e, então, encontrando a filosofia e o debate sobre patrimônio, museus e memória. Na mesma página da UFBA encontramos um pouco do histórico do Grupo de Arte Popular A Pombagem.

Grupo de arte popular surgiu em 2009, como um sarau poético. Periférico, marginal e inicialmente apenas poético, este grupo recitava os dramas que tematizam a realidade das comunidades nas quais moravam seus integrantes. Após perceber que, no cotidiano das ruas do centro da cidade e nas vielas dos bairros Fazenda Grande do Retiro e São Caetano, havia gente que fazia de seu sofrimento diário uma obra de arte, os pombos – como eram chamados os poetas Fabricio Britto, Uilton Oliveira e Patric Adler – resolveram transformar os versos em dramaturgias, e estas em espetáculos. “Foi preciso conhecer o centro da cidade, além de outras periferias, pois sabíamos que nossos dramas não eram exclusivamente nossos”, diz Fabricio Britto. Em 2013 o grupo passou a compor o Movimento Popular de Teatro de Rua da Bahia, apresentando espetáculos de teatro em praças, mas também adentrando o universo da pesquisa acadêmica em teatro de rua, no sentido de legitimar o lugar e a estética desta arte popular frente aos mais variados contextos culturais, acadêmicos e políticos. Em novembro de 2015 o grupo promoveu o I EFITEBA – 1º Encontro de Filosofia e Teatro de Rua da Bahia, na Praça das Artes e no Auditório do PAF III da UFBA. No mês seguinte, em dezembro, A Pombagem realizou um projeto de arte-educação com duas regiões ocupadas pela população em situação de rua: a do Aquidabã e a da Praça das Mãos. (UFBA, 2017)

Ao pesquisar sobre o Grupo de Arte Popular A Pombagem, identificamos – nos espetáculos – os dramas que ligam seus integrantes aos problemas sociais de suas comunidades. A falta de políticas públicas de qualidade, por exemplo, sempre foi uma questão para o grupo. Talvez por isto o grupo tenha feito trabalhos com profissionais do Serviço Social, Direito e Ciências Sociais. Grosso modo, seus integrantes não se consideram apenas profissionais do teatro; se consideram também militantes. Em outras palavras, buscam fazer da arte uma espécie

de projeto de sociedade. Seria então a busca por uma sociedade menos desigual, mais poética e mais utópica. É por isto que o teatro do Grupo de Arte Popular A Pombagem é feito para o povo e sem seleção de público. É um teatro para todas as pessoas, com uma linguagem da rua, popular e, portanto, acessível a todos. É um teatro crítico, educativo e marginal. É um teatro de rua.

Os espetáculos de palco, entretanto, não cumprem o critério de acessibilidade típico dos espetáculos de rua. Em geral aqueles são produzidos para fins de bilheteria e, por conta disso, suas temporadas duram o tempo do mercado. Há espetáculos de palco que, entretanto, são comprometidos com a democracia, cidadania e desenvolvimento da sociedade, mas isto não quer dizer acessibilidade. O tempo do mercado faz com que os espetáculos, produzidos por profissionais (e não por profissionais-militantes), apresentem temporadas curtas e, ao término delas, os produtores inventam uma nova história, desenvolvem um novo argumento e colocam em cartaz um novo espetáculo. A situação em que se encontra o teatro parece ser um reflexo de um mundo veloz e impaciente. Depreende-se daí que o fazer teatral foi absorvido pela efemeridade do mundo atual e isso acabou afirmando a sua postura mercadológica.

Estamos falando de um teatro moderno, de palco. Ou seja, de um teatro que sofre com o aburguesamento que também atinge os museus. Assim como o museu moderno, o edifício teatral sacraliza a obra. O público e os objetos estão separados no museu. O espectador e a obra estão separados no teatro. Esta separação cartesiana²⁷ é um traço do individualismo da modernidade, que rompe com o viés de coletividade reivindicado pelos grupos de teatro de rua. O termo “grupo”,²⁸ neste caso, diz respeito à disposição encontrada em atores e atrizes que buscam ultrapassar a efemeridade e impaciência, isto é, trata-se de artistas que buscam encarnar o espírito da coletividade.

Encontramos esse espírito de coletividade nos grupos que integram o MTR Ba, pois ali as tarefas e funções são compartilhadas entre seus membros. Nos processos de criação do Grupo de Arte Popular A Pombagem, por exemplo, os artistas são pesquisadores, atores e produtores, ou seja, todos participam das etapas de concepção e produção dos espetáculos, desde a leitura de livros para a compreensão de técnicas teatrais à função de confeccionar figurinos, cenários

²⁷ A separação cartesiana diz respeito à relação sujeito-objeto que se encontra no pensamento de René Descartes, o pai da filosofia moderna.

²⁸ Para Renzo Vescovi, segundo o professor Ricardo Gomes, o termo grupo "é uma noção fundamental: quer dizer que alguém teve a santa paciência, e a sorte casual, de poder viver juntos sem brigar e ir embora por um número alto de anos, porque apenas assim podemos passar um conhecimento, de outro modo, os conhecimentos não são transmitidos. [...] Tudo isso não se pode imaginar que seja possível fazer trocando os atores e recrutando-os na agência de empregos, porque este tipo de técnica não se depositou neles, é preciso que seja construída dentro de um grupo".

e adereços. *Todos fazem tudo* é o lema do grupo. Podemos até falar de uma semelhança entre o teatro de rua e o teatro de grupo, visto que tanto o primeiro quanto o segundo possuem características que não se encaixam nas exigências do mercado.

Ainda que os membros do Grupo de Arte Popular A Pombagem reconheçam a rua como palco principal para as suas atividades, é importante destacar a apresentação de seus espetáculos em alguns museus de Salvador. Conceber o museu como um espaço possível foi oportuno para o grupo apresentar a sua proposta de teatro de rua pela memória, sem descaracterizar-se em termos da linguagem de rua. Considerando a proposta do grupo e o trânsito de seus integrantes por diversas linguagens artísticas, a artista visual Lilian Morais, a fim de levar a atmosfera das ruas para dentro do Museu Palacete das Artes, convidou o Grupo de Arte Popular A Pombagem para o lançamento da exposição *Bolo no Buzú*, que aconteceu em 3 de agosto de 2015

Para entender melhor como funciona esse “bolo doido”, a artista está convidando o público para um coquetel performático nesta quinta-feira (9), às 19h, na Galeria Mansarda, no Palacete das Artes. No roteiro estão diversas performances e intervenções artísticas, com as presenças de ambulantes, da poesia, do cinema e da música, exatamente como o baiano está acostumado a vivenciar entre uma parada e outra nas ruas. Já garantiram presenças o cineasta Gabriel Lopes Pontes, do Grupo de teatro de rua ‘A pombagem’, da bailarina Dani Loureiro, do artista visual alemão Willi Gwiandowiski, do poeta Jorge Carrano, dentre outros. (PORTAL R7, 2015)

Sendo o primeiro espetáculo apresentado pelo grupo nas dependências de um museu, *O Pombo Ferido* fazia uma crítica à ausência de políticas públicas, principalmente políticas culturais, as quais a população da periferia de Salvador não tem acesso. Grande parte das falas do espetáculo fazia alusão ao não cumprimento da função social dos museus e às narrativas que prevalecem no interior desses equipamentos culturais, principalmente aqueles que integram as zonas nobres da cidade e refletem uma sociedade desigual. Abaixo uma fotografia do grupo na exposição *Bolo no Buzú*, no Palacetes das Artes.



Figura 16 – Espetáculo O Pombo Ferido
Fonte: Fotografia de Erik Doria

Mesmo que de forma lenta e ainda insuficiente, percebemos que alguns movimentos de artistas da periferia têm ganhado certa visibilidade nas suas apresentações em espaços culturais do centro da cidade e além disso, mesmo que parcamente, os bairros periféricos contam com alternativas culturais independentes. Ainda que as políticas para a cultura não cheguem nos bairros afastados do centro da cidade e acabem por dificultar o acesso e protagonismo dos grupos locais, corroboramos com a perspectiva da artista visual Lilian Moraes quando ela diz que “a arte, como fora outrora, não é mais destinada apenas aos privilegiados, mas aos cidadãos, é parte importante do direito a memória, à história e à educação” (O OLHO DA HISTÓRIA, 2016).

Além do Palacete das Artes, o Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM também foi palco de apresentação do Grupo de Arte Popular A Pombagem. Através do Festival Universitário Baiano de Arte e Cultura – FUBA²⁹ (Figura 17),³⁰ que ocorreu no dia 20 de janeiro de 2017, o grupo apresentou o espetáculo intitulado *Silêncio no Museu* (Figura 18),³¹ o qual

²⁹ O Festival Universitário Baiano de Arte (FUBA) tem como objetivo “disseminar e popularizar o debate da formação sócio cultural a partir de conversas e mostras artísticas, como apresentações musicais, teatrais e exposições em uma vasta programação, onde o principal agente cultural é o público universitário”. A informação entre aspas foi retirada da página do Destaque 1 – Informação com Responsabilidade. Ver link <https://destaque1.com/festival-universitario-baiano-de-arte-esta-com-inscricoes-abertas-para-mostras-artisticas/>.

³⁰ Na figura de número 17 podemos ver o cartaz indicando a participação do Grupo de Arte Popular A Pombagem no Festival Universitário Baiano de Arte (FUBA).

³¹ O espetáculo *Silêncio no Museu*, após ser apresentado no Museu de Arte Moderna (MAM), circulou em quatro bairros da periferia de Salvador, conforme veremos adiante. Na figura de número 18 podemos ver os bairros elencados no cartaz da temporada do espetáculo.

fazia uma crítica à historiografia oficial e aos museus cujos acervos representam apenas um lado da história. Além disso, era uma crítica ao modo como são selecionados os monumentos da cidade, os quais privilegiam algumas narrativas em detrimento de outras. Segue o texto do *release* contido no cartaz de divulgação do espetáculo em questão

Silêncio no Museu é uma crítica à história contada pelos monumentos e museus existentes nesta terra. Tendo como cenário uma espécie de Templo das Musas, local de salvaguarda da memória, o espetáculo visa reconstruir a história a partir do método satírico-poético de Luís Gama e da inquietação filosófica de Beatriz Nascimento. Silêncio no Museu quer ser, também, um lugar onde narrativas como as de Maria Felipa, Luiza Mahin e Negra Zeferina possam ser reivindicadas e reverenciadas. Trata-se, portanto, de narrativas ainda não materializadas em pedra e cal, mas materializadas em vozes de resistência. (A POMBAGEM, 2017a)

Além de ter sido apresentado no MAM, esse espetáculo fez curta temporada de um mês, passando por quatro bairros da periferia de Salvador, sejam esses, Beiru, Castelo Branco, Mussurunga e Fazenda Grande do Retiro. O *Silêncio no Museu* encena as narrativas alijadas dos museus tradicionais e defende a preservação das memórias silenciadas pela historiografia oficial através de um museu que acontece na rua, ou seja, um museu que não está materializado em pedra e cal, mas sim nas vozes de luta e resistência. Segue o relato do poeta, ator e professor de filosofia, Darling Salve, acerca do espetáculo

Silêncio no Museu, isso de fato, mas porque existe esse silêncio quando um corpo grita? Quietamente ali, mas meu sangue batia, só porque estou também vivo e não tenho assim uma memória de múmia. Sentei ali no pátio do MAM em atenta escuta até começar a apresentação da Pombagem, estive acompanhado de emoções super potencializadoras ao presenciar a poesia negra e feminina dos grupos expostos. A poesia pede silêncio e reverência, por isso mesmo sou contra a cultura do silenciamento, é preciso que se ouça o que se fala para haver silêncio. O silêncio é como o barulho do mar. O movimento negro poderia ser como as ondas do mar, não se ausentarem nunca de estarem juntas para fazer um barulho que mova pedras como o som da praia da Gamboa. Quero ouvir gente, quero ouvir gírias, palavras de verdade que reivindiquem liberdade. Pomba Gíria. Odara. Pombagirando em meus pensamentos como a libido incansável de uma mulher aguerrida. Que recite versos cortantes, mas que me excite por inteiro uma possível filosofia. O discurso por mais sexualidade que se tenha têm de me levar para uma mudança desse duro real. Se não for assim não topo, cansei de cú doce ideológico. A Pombagem mais uma vez faz rodopios em minha cabeça porque ela é corpo vivo. Desejo que todos os demais desejem. A Pombagem é desejo incessante. (A POMBAGEM, 2017b)



Figura 17 – Participação da Pombagem no FUBA
Fonte: Facebook do FUBA



Figura 18 – Cartaz de divulgação do Silêncio no Museu
Fonte: Facebook da Pombagem

Em março de 2018 a UFBA sediou o Fórum Social Mundial – FSM. Dentre as atividades do Fórum que discutiram a interface museu-sociedade, destacamos o *Museu dos Vivos*,³² uma ação voltada para a relação museu, memória, re(e)xistência de grupos populares e suas reivindicações e ações em prol da cidadania. Idealizada pela professora e museóloga Rita Maia, a Ação Curricular em Comunidade e em Sociedade – ACCS constituiu um espaço em que diversas instituições, entidades, coletivos, universidades, museus e movimentos culturais e sociais puderam participar com a exposição de seus estandartes. O Grupo de Arte Popular A

³² O museu dos vivos trata justamente da relação museu, memória e re(e)xistência de grupos populares e suas reivindicações e ações pela cidadania através de ações museológicas no âmbito do Fórum Social Mundial. A intenção é a ocupação de espaços pré-estabelecidos, de preferência, a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FFCH - UFBA, no dia 13/03 no início do dia com instalações e banners destas instituições e projetos em sintonia com o tema do fórum social mundial. A ideia é fazer uma chamada para que diversas instituições, incluindo ongs, museus, universidades, cursos, escolas e também professores, estudantes, pesquisadores, movimentos sociais, militantes e mais possam participar da atividade, do processo apresentando propostas de banner e/ou instalações. O ápice desta atividade se dará com o museu do cortejo e dos estandartes onde todos os participantes e o público em geral serão convidados em um dia marcado e combinado levarem palavras de ordem, objetos de memória e outras imagens alusivas à relação entre tradição e o futuro desejado. No final do cortejo haverá a apresentação de cada utopia (desejo de mundo, "um outro mundo é possível") pelos participantes. O cortejo, um desfile dos objetos de memória, ocorrerá pelo campus ou espaço do Fórum SOCIAL MUNDIAL, acompanhado por música e animação e performances. Este texto pode ser verificado na página do Programa de Pós-Graduação em Museologia. <http://www.ppgmuseu.ffch.ufba.br/accs-fchl49-museu-dos-vivos-pela-memoria-e-reexistencia>.

Pombagem participou da ação com a exposição de seu estandarte e com a apresentação do espetáculo *O Museu é a Rua*.



Figura 19 – Preparativos para o espetáculo *O Museu é a Rua* no Fórum Social Mundial
 Fonte: Fotografia de Diogo Lula



Figura 20 – A Musa da Guiné: a protagonista do espetáculo
 Fonte: Fotografia de Diogo Lula

A perspectiva de museu adotada pela ACCS *Museu dos vivos: pela memória e re(e)xistência* dialoga bastante com a linha de atuação do Grupo de Arte Popular A Pombagem,

pois o teatro de rua do grupo é uma reivindicação de cidadania a partir do direito à memória. O Grupo de Arte Popular A Pombagem apresenta seus espetáculos em torno de monumentos, como vimos no caso do Cruzeiro do São Francisco. Os monumentos cujas memórias materializadas versam sobre narrativas alijadas pelos museus e pela historiografia oficial, são justamente os que são reivindicados pelo grupo como testemunhos históricos importantes. E há monumentos cujas memórias são questionadas na hora dos espetáculos. Em outras palavras, o grupo problematiza *a memória do poder* e reivindica *o poder da memória*.³³

Em 2013 passei a fazer parte do Coletivo Arte Marginal Salvador e do Grupo de Arte Popular A Pombagem, atuando nas ações dos grupos e dialogando internamente com os seus integrantes. Enquanto observadora participante pude notar o potencial dos artistas e grupos de teatro de rua na discussão sobre patrimônio, museu e memória. Pude então pensar, junto com os integrantes dos grupos, o teatro de rua como estratégia de musealização dos monumentos. Durante as conversas iniciais, entre eu e os integrantes dos grupos, aconteceram espontâneas trocas de experiências e, a partir daí, criamos uma relação que me possibilitava ser uma pesquisadora em duas frentes: tanto a museóloga que observa, como também a artista que participa. Foi assim que, com a ajuda dos dois grupos supracitados, idealizei, no final de 2015, o Coletivo Mulheres Aguerridas.

Por ser o mais novo dos grupos em apreço, não encontrei tantas informações em sites, blogs ou jornais. Em verdade, trata-se de um grupo de teatro de rua³⁴ que se volta mais especificamente para 1) as ações culturais-educativas em torno de monumentos femininos; 2) discutir questões de gênero e sexualidade através das artes. O Coletivo Mulheres Aguerridas é, por assim dizer, o resultado mais efetivo de minha inserção no universo da produção cultural, das artes, da *performance*. É um experimento que chamo de artístico-museal, pois inspira-se diretamente na figura das musas. Com o apoio do Arte Marginal Salvador, as Aguerridas³⁵ têm participado com suas *performances* nos mais diversos eventos culturais. Por exemplo, temos a participação do coletivo na 14ª Semana de Museus, no *Renascer das Artes: do Temp(l)o das Musas ao Ciberespaço*, projeto do qual fui idealizadora.

O projeto *Renascer das Artes: do Temp(l)o das Musas ao Ciberespaço* ocupa os Jardins do Palácio da Aclamação e o Passeio Público, no dia 20.05, sexta-

³³ Essa analogia está sendo colocada em alusão à distinção feita por Mário Chagas entre memória do poder e poder da memória. Sobre tais conceitos já foi falado no primeiro capítulo.

³⁴ Segundo a pesquisadora e autora de livros, Jussara Trindade, o teatro de rua pode se expressar de várias formas: teatro de invasão, tradicional roda, *performance* procissional etc. No caso em questão, trata-se de um teatro de rua pela via da *performance*.

³⁵ Aguerridas é também como são chamadas as artistas que integram o Coletivo Mulheres Aguerridas.

feira, das 14 às 18 horas, com recital poético, exposição de quadros e fotografias e performance. O projeto apoiado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) integra a programação da 14ª Semana de Museus em Salvador, realizada pela Secretaria de Cultura do Estado (SecultBA), através do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) e Diretoria de Museus (Dimus), e que será aberta no dia 16.05 (segunda-feira), no Palácio da Aclamação. Seguimento da Semana, Renascer das Artes é um projeto de artes integradas idealizado pelo poeta Fabricio Britto e pela museóloga Manuela Ribeiro, ambos integrantes do coletivo Arte Marginal Salvador. A programação contará com recital poético, além de uma exposição coletiva de quadros e fotografias de artistas como Marie Thauront, Devarnier Hembadom e Gilucci Augusto. Também acontecerá a performance Mulheres Aguerridas, na qual artistas irão interagir com o espaço e com sua ancestralidade. As imagens, intervenções e vídeos produzidos nesse evento serão compilados no ciberespaço do projeto e a organização documental ficará por conta do artista gráfico Alberto Bautista. (DIMUS, 2016)³⁶

Vejamos uma fotografia das Aguerridas na 14ª Semana de Museus no Palácio da Aclamação, no projeto *Renascer das Artes: do Temp(l)o das Musas ao Ciberespaço*



Figura 21 – Performance Mulheres Aguerridas
Fonte: Diretoria de Museus (DIMUS)

N’outra página da DIMUS encontramos que as Aguerridas são artistas que interagem “com o espaço e com sua ancestralidade, destacando a imagem das mulheres que ajudaram a construir a história do Brasil, como as indígenas e as caboclas, as quais passaram por processos

³⁶ Esta citação encontra-se no link <https://dimusbahia.wordpress.com/2016/05/12/coletivo-arte-marginal-participa-de-semana-de-museus-em-salvador/>.

de escravização e de silenciamento durante seu percurso” (DIMUS, 2016). Ou seja, é um coletivo cuja proposta é debater os silenciamentos e as contradições da história. Na mesma nota destaca-se o comentário de uma das participantes da *performance* Mulheres Aguerridas, Índia Travestíndia.

“Quando eu fiquei sabendo que o processo aconteceria no Palácio da Aclamação e no Passeio Público, acabei entrando em contato com a história desses lugares e a importância de se realizarem projetos de ocupação. Acho muito importante realizar esse tipo de ocupação de agrega várias linguagens e de trazer outros tipos de arte a locais que até então são associados a um ideal engessado”, afirmou a performer Índia Travestinja, que participou da performance “Mulheres Aguerridas”. (DIMUS, 2016)³⁷

Aguerridas é um processo de criação mas também de reflexão, que discute a história a do povo, em especial a memória das mulheres. E o ponto de partida dessa discussão é a história da nossa Bahia, da Independência, em que encontramos grandes guerreiras, heroínas, mulheres aguerridas como Maria Felipa, Joana Angélica e Maria Quitéria. Observemos mais um comentário relevante sobre o processo de criação e reflexão das Aguerridas.

Além de levar a beleza e a leveza das artes, o espetáculo também faz uma crítica à forma como a história da nossa cultura foi e é contada, como explicou o artista performático, Diego Pereira. “Essa é uma etapa de um processo de performance chamada ‘Mulheres Aguerridas’, e a gente discute alguns papéis de mulheres que não estão catalogadas na historiografia oficial da Bahia, como Maria Felipa, por exemplo, que esteve também à frente do 2 de Julho, e buscando esses discursos que o colonizador não conta, falando a partir desses espaços, desse monumento símbolo da hegemonia branca, trazendo cor para esse cinza”, contou o artista. (JORNAL DA MÍDIA, 2016)

Nos processos de criação e reflexão da *performance* Mulheres Aguerridas queríamos discutir a questão da história-memória das mulheres que fizeram e fazem história, mas inevitavelmente acabamos por discutir gênero. Ao contrário de um debate de gênero pautado na normatividade, buscávamos discutir *performatividade*, ou seja, transcender as categorias biológicas e alcançar um conceito de viés histórico e cultural. Aqui podemos pensar *performance* em várias dimensões. A primeira delas é a de uma linguagem artística, que evocaria uma noção de *performance-art*.³⁸ A segunda seria a noção de *performance*

³⁷ Esta citação encontra-se no link <https://dimusbahia.wordpress.com/2016/05/23/jardins-do-palacio-da-aclamacao-receberam-o-projeto-renascer-das-artes-do-templo-das-musas-ao-ciberespaco-na-ultima-sexta-feira-20/>.

³⁸ Sobre tal questão falaremos logo adiante.

procissional, a qual revelaria mais diretamente a sua ligação com o teatro de rua. E a terceira seria a de *performatividade*, a qual abre discussão sobre a questão de gênero.

Embora a *performatividade* e o debate de gênero não sejam a grande questão neste trabalho, faz-se oportuno trazer a contribuição conceitual da filósofa Judith Butler.

O gênero não é inscrito no corpo passivamente, nem é determinado pela natureza, pela linguagem, pelo simbólico, ou pela história asoerbante do patriarcado. O gênero é aquilo que é assumido, invariavelmente, sob coação, diária e incessantemente, com inquietação e prazer. Mas, se este acto contínuo é confundido com um dado linguístico ou natural, o poder é posto de parte de forma a expandir o campo cultural, tornado físico através de performances subversivas de vários tipos. (BUTLER, 2011, p. 87).

Em relação à dimensão da *performance-art*, podemos trazer à baila a comunicação intitulada *Performance Art: A narrativa anti-heróica de 'Mulheres Agueridas'*, que foi publicada nos anais do VIII Encontro Estadual de História. De autoria de Juliana Leal Rabelo e Francisco Antônio Zorzo, o texto trata da relação das Agueridas com a *performance*, além de também destacar a participação do coletivo no I EFITEBA, atividade realizada pelo Grupo de Arte Popular A Pombagem. Além disso, o texto revela como o coletivo surgiu.

O Mulheres Agueridas surge a partir de uma proposta inspirada no trabalho de conclusão do curso de museologia de Manuela Ribeiro que discutia educação patrimonial no Chafariz da Cabocla, situada nas proximidades do Largo dos Aflitos. [...] Outro momento de destaque no processo de composição dessa performance se deu durante o 1º EFITEBA - Encontro De Filosofia e Teatro de Rua da Bahia, realizado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) nos dias 04 a 06 de novembro de 2015. Nessa ocasião houve uma apresentação do coletivo que contava com os performers Diego Pereira, JeiseEke de Lundu, Simone Portugal e Índia Travestindia. (RABELO; ZORZO, 2016, p. 2-3)

Abaixo um registro fotográfico da participação do coletivo Mulheres Agueridas no I EFITEBA.



Figura 22 – Mulheres Aguerridas no EFITEBA
 Fonte: Fotografia de Juliana Leal Rabelo

Rabelo e Zorzo fazem algumas observações sobre a *performance* do coletivo e o impacto desse experimento nas dependências da universidade.

Trajando vestidos de noivas, os performers percorreram o campus da universidade, atraindo os olhares e despertando a curiosidade dos estudantes. Houve em diversos momentos interação entre público e artistas, fosse para fazer um elogio quanto ao vestido, para dividir um cigarro, ou até mesmo para um pedido de casamento, demonstrando a possibilidade de interferência na obra e no contato público-performer. Nessa ocasião a pesquisa dos artistas havia se desdobrado em como pensar esses vestidos, enquanto símbolos coloniais e como transgredi-los através da performance, ressignificando-o em um símbolo de resistência ao deslocar a peça característica de uma cerimônia cristã e patriarcal, do âmbito das igrejas para as ruas, além de problematizar o silenciamento de memórias como no caso de Maria Felipa. (RABELO; ZORZO, 2016 p. 3-4)

Inspirada em Maria Felipa e nas demais heroínas da Independência da Bahia idealizei o projeto Mulheres Aguerridas. Esse projeto tinha como base as ações do coletivo homônimo e foi apoiado pela FGM através do edital Arte Todo Dia – Ano II, na categoria de Artes Visuais. Era um projeto de educação patrimonial através das artes visuais, e tinha como objetivo realizar oficinas de poesia a partir do grafite e exposições de quadros e fotografias em torno de dois monumentos: a Estátua a Maria Quitéria e o Chafariz da Cabocla. Como a cidade do Salvador não possui um monumento a Maria Felipa, fizemos uma atividade em sua homenagem na Praça da Rua P, no bairro de Castelo Branco. Abaixo um documento que comprova a realização do projeto, e logo depois algumas fotografias.



Figura 23 – Declaração de proponência do projeto Mulheres Aguerridas
Fonte: Fotografia de Manuela Ribeiro



Figura 24 – Educação Patrimonial na Estátua a Maria Quitéria
Fonte: Fotografia de Fabricio Brito



Figura 25 – Educação Patrimonial na Estátua a Maria Quitéria
 Fonte: Fotografia de Fabricio Brito



Figura 26 – Exposição a céu aberto no Largo da Soledade
 Fonte: Fotografia de Fabricio Brito



Figura 27 – Exposição a céu aberto no Largo da Soledade
Fonte: Fotografia de Fabricio Brito



Figura 28 – Educação Patrimonial no Chafariz da Cabocla
Fonte: Fotografia de Fabricio Brito



Figura 29 – Resultado da Oficina de Poesia a partir do Grafitti
 Fonte: Fotografia de Fabricio Brito



Figura 30 – Oficina de Grafitti em Castelo Branco
 Fonte: Fotografia de Fabricio Brito



Figura 31 – Resultado da Oficina de Grafitti e Exposição a céu aberto em Castelo Branco
Fonte: Fotografia de Fabricio Brito

Mulheres Agueridas é um coletivo que se consolidou, por assim dizer, na *performance* pela relação mais direta com os monumentos. As atividades eram quase todas pensadas para dar vida às esculturas femininas. Como dar vida aos monumentos? É justamente desse questionamento que partimos para criar as intervenções. As Agueridas eram uma espécie de extensão dos monumentos, verdadeiras estátuas andantes, daí a *performance*. Além da *performance*, pudemos ver que há grande preocupação com a questão da formação através de oficinas e exposições educativas. Por conseguinte, podemos perceber que os grupos de teatro de rua pela memória não realizam apenas espetáculos teatrais, *performances* ou intervenções artísticas. Esses três grupos também constroem ações culturais-educativas em torno do tema da memória, do museu e do patrimônio.

3.2 O OBJETO DE ESTUDO DA MUSEOLOGIA E O MUSEU-FENÔMENO

Em se tratando do objeto de estudo da Museologia, não há consenso entre os(as) seus(as) pesquisadores(as). O que temos à disposição em termos de discussão no campo da teoria é a contribuição de alguns(as) teóricos(as), com destaque para Peter van Mensch. Este pensador da Museologia acredita no que ele chamou de tendências para objeto de estudo da Museologia.

Quais sejam: 1) a Museologia como estudo da finalidade e organização de museus; 2) a Museologia como o estudo da implementação e integração de um certo conjunto de atividades, visando à preservação e ao uso da herança cultural e natural; 3) a Museologia como o estudo dos objetos do museu; 4) a Museologia como o estudo da musealidade como uma qualidade distintiva dos objetos do museu; 5) a Museologia como o estudo de uma relação específica entre o homem e realidade.

Esta quinta tendência foi elaborada por um teórico de inspiração filosófica, Z. Z. Stránsky. Segundo este pensador, o objeto de estudo da Museologia é

(...) uma abordagem específica do homem frente à realidade cuja expressão é o fato de que ele seleciona alguns objetos originais da realidade, insere-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades. (STRÁNSKY *apud* MENSCH, 1994, p. 12)

Na esteira das ideias de Stránsky, a museóloga Tereza Scheiner pensa a relação específica com foco na própria da relação, e não no objeto. É um esforço para deslocar a abordagem que outrora se destinava ao(s) objeto(s) dentro do museu. Segundo a autora, o enfoque nos objetos dispostos no interior dos museus não é uma prerrogativa da Museologia. Ao contrário, a questão dos objetos é debatida por uma série de disciplinas, desde a antropologia aos estudos da comunicação.

Existe, é verdade, uma relação inequívoca entre indivíduo e objeto, entre cultura e produção material – e dela tratam com propriedade e competência a arqueologia, a antropologia (estudos de cultura material), a história (estudos do colecionismo) e a comunicação (teoria do objeto) – campos a fins da Museologia e antes dela já estruturados. Não haveria, portanto, base epistêmica para a Museologia ter como objeto de estudo algo que já é objeto de estudo de outras disciplinas. E nem a Museologia poderia subsistir fundamentando seus argumentos teóricos numa das representações do fenômeno museu – o museu tradicional. Este foi e tem sido, em nosso entendimento, o equívoco de muitos teóricos: buscar explicar a ‘relação específica’ entre humano e real, tomando como fundamento o museu tradicional. Mesmo após os anos 1980, quando a Museologia incorporou a ideia da existência de diferentes manifestações do fenômeno museu; e ainda nos dias atuais permanece a tendência a explicitar a ‘relação específica’ a partir da presença do homem e do objeto ‘no espaço do museu’. Entretanto, seria possível admitir uma forma específica de relação entre indivíduo e objeto no âmbito do museu, se colocarmos o foco não no objeto, mas na relação – como o fez Stránsky nos anos 1970 [...]. (SCHEINER, 2015a, p. 367)

Sobre o debate acerca do objeto da Museologia, e considerando a possibilidade de concebê-lo a partir da noção de relação específica, é importante frisar que o objeto da presente pesquisa é relacional, ou seja, a relação entre o Chafariz da Cabocla e as ações dos grupos A Pombagem, Arte Marginal Salvador e Mulheres Agueridas; a relação entre o monumento e o teatro de rua; a relação entre a escultura instalada no espaço público e os espetáculos realizados em torno dela. Em outras palavras, é o Chafariz da Cabocla enquanto lugar de apropriações e não mais isolado em seu contexto espacial. O Chafariz da Cabocla, que é uma arte pública, ganha vida com a presença de uma outra arte pública: o teatro de rua.

Se quisermos resumir o objeto desta pesquisa museológica a partir da noção de *arte pública*, precisaremos considerar esta noção não em seu sentido clássico, o qual se restringe às obras acabadas e isoladas como estátuas, monumentos ou obras dispostas em museus. Precisaremos então considerar a noção de *arte pública* em sua dimensão ampla, ou seja, a obra de arte em relação, ou melhor, a arte que está sempre em processo de construção e interação. Daí as intervenções urbanas, as *performances*, as declamações e o teatro de rua. Indo direto ao ponto, o objeto deste trabalho é a relação entre o teatro de rua e o monumento. Com a noção clássica de *arte pública* as obras eram pensadas isoladamente, por exemplo: o Chafariz da Cabocla sem nenhum tipo de relação ou apropriação. Com a noção ampliada passamos a pensar no Chafariz da Cabocla como um lugar de apropriações artísticas. Ali a atuação dos grupos de teatro de rua ao redor do monumento faz com que a noção de *arte pública* seja atualizada na prática.

Para pensar o teatro de rua à luz da Museologia, optamos por apresentar o conceito de teatro de rua enquanto *arte pública*, noção que anteriormente estava restrita aos domínios das artes visuais. E adotaremos esta noção justamente por considerar que o teatro de rua é uma arte pretensamente democrática e aberta a todos os públicos. Como dito anteriormente, a noção clássica de *arte pública* estava atrelada às artes visuais e, por conseguinte, restrita aos objetos tangíveis. Todavia, posteriormente, esta acepção inicial ganhou novos horizontes e ampliou o seu alcance. De acordo com Turle e Trindade,

Definir uma obra de arte que possua como prerrogativa fundamental a qualidade de ser “pública” exige considerar as dificuldades que rondam esse conceito, cuja noção pode abrigar diferentes significações: em sentido literal, por exemplo, estão sob a denominação da “arte pública” os monumentos instalados nas ruas e praças das cidades que são, em princípio, de acesso livre à população além das obras que pertencem aos museus, galerias e acervos. Já o sentido corrente refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela. (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 120-121)

Como podemos perceber, a *arte pública* estava diretamente relacionada à visão do objeto físico materializado no espaço público. Observando por esse viés, é como se os objetos de arte tivessem um lugar específico e correto para serem instalados, isto é, estariam restritos aos espaços destinados a eles. A obra de arte deveria estar sacralizada dentro de museus e galerias, e os monumentos deveriam estar integrando os conjuntos urbanos, ambos apenas para contemplação. Com a noção ampliada de arte pública consideramos o Chafariz da Cabocla não mais em si mesmo, mas em relação ou de modo relacional, isto é, o monumento completa-se na e com a presença dos artistas e grupos de teatro de rua.

No final da década de 1960, o artista visual Hélio Oiticica criou o conceito de *arte ambiental* que consiste em estar e não mais em ser, ou seja, desta maneira as obras estão em constante movimento e se completam com a integração do espectador. O artista dizia que a obra existia apenas em potência e que a sua existência dependia da interação humana, quando as pessoas vestiam a obra e se movimentavam com ela. Essas pessoas foram intituladas, por Oiticica, de participantes e não mais de espectadores, pois a obra só fazia sentido com a participação humana. Um exemplo disso é a obra *o Parangolé*, que na concepção de Oiticica, só poderia acontecer mediante a interação com o público, e desta maneira, saía da esfera da intelectualidade e do pensamento para entrar no âmbito da participação, quando a relação se faz necessária para a obra de fato acontecer.

Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é, com efeito, outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma 'hierarquia de ordens' - relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas ('parangolés') - 'todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental'. Foi durante iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. [...] Dir-se-ia que o artista passa às mãos que tateiam e mergulham, por vezes enluvadas, em pó, em carvão, em conchas, a mensagem de rigor, de luxo e exaltação que a visão nos dava. Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-táctil, motora. A ambiência é de saturação virtual, sensória. (PEDROSA, 1981, p.207)

É importante observar que quando Oiticica, sendo um artista a frente do seu tempo, percebe a necessidade da interação humana com as obras de arte sob a ótica da completude, acontecimento e dessacralização, há uma ruptura no pensamento que prezava pela mera contemplação às artes visuais. Diante disso, podemos perceber que a obra, antes unicamente com a função apreciativa, não mais se completa em si mesma, necessitando então da interação

para existir, ou seja, a obra de arte acontece em processo e está em constante movimento. Poderíamos então tomar a noção clássica de arte pública para pensar o Chafariz da Cabocla enquanto monumento isolado e sem a participação humana. Entretanto, o que buscamos é relacionar as duas noções da *arte pública*: o monumento (arte como produto) e o teatro de rua (arte em processo). Daí a perspectiva do teatro de rua pela memória.

Dentro dessa ótica, percebemos o quão fora importante a contribuição do conceito de *arte pública*, agora ampliado para as obras de arte em processo. Em consonância com tal perspectiva, Fernando Pedro da Silva, em publicação intitulada *Arqueologia da Memória: a arte em diálogo com as comunidades*, salienta que

O conceito de arte pública é bastante amplo, abrangendo a realização de performances, instalação de monumentos em praças, intervenções, revitalização de espaços degradados e apropriação ecológica. Na atualidade, o artista que se propõe a realizar um trabalho urbano está cada vez mais enfocando o público e interagindo com ele para produzir. Desta forma, os eventos e atividades artísticas estão gerando e propiciando diálogo com as comunidades, conscientização coletiva, (re)conhecimento e denúncia de problemas políticos-sociais. A arte pública apresenta, sobretudo, a complexidade do ambiente — urbe et orbi — suas diferenças e a conseqüente capacidade de interpretação de cada um, determinando múltiplas possibilidades de leitura. Nessas condições, a arte estabelece mudanças no cenário, estimula o debate comunitário, interage com a arquitetura do entorno e corrobora para um novo olhar sobre o lugar. (SILVA, 2008, p. 30)

Diante do exposto, podemos constatar que a noção de *arte pública* tomou novos rumos não mais se restringindo às artes visuais. O seu olhar ampliado alcança as artes performáticas, as artes cênicas, a dança, o circo, dentre outras linguagens artísticas que garantam essa multiplicidade de possibilidades interventivas no espaço público. Para melhor compreensão, podemos lembrar que o conceito de *arte pública* se dava através da materialização de um objeto, como por exemplo um monumento. Atualmente, entretanto, esta noção envereda por via da materialização de intervenções e realizações no espaço público. Sendo assim, concebemos as intervenções de teatro de rua como algumas das possibilidades de *arte pública*.

Deste modo, a noção de *arte pública* que melhor se adequa à perspectiva do teatro de rua, nesta dissertação, é a que foi proferida por Amir Haddad em parte do seu discurso no Seminário de Arte Pública – Ano Zero, ocorrido em 27 de novembro de 2012, no pátio externo do edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro.

Há uma arte latente em toda a cidade que não se manifesta totalmente (em sua totalidade) por acharmos que a arte só pode se manifestar nos espaços para ela destinados. Assim há uma arte imanente e pulsante na vida e no convívio

urbano que não se manifesta livremente por que tem de, necessariamente, ser encaminhada para o local a ela destinado, determinando muito de sua forma e, principalmente, de seu conteúdo. A essa possibilidade e manifestação humana espontânea na vida das cidades queremos chamar de Arte Pública. Arte Pública é aquela que se manifesta em toda e qualquer parte da cidade, para todo e qualquer público, sem discriminação de nenhuma espécie e que não se compra e não se vende. Sua vocação e natureza é deixar-se devorar pelo espectador com que dialoga, e obedece ao impulso da mais generosa capacidade de doação do ser humano. (HADDAD, 2012)

Em consonância com a noção *de arte pública* expressada por Haddad, a qual é reveladora do nosso objeto de pesquisa, passamos agora a falar sobre a noção de museu-fenômeno. A noção de museu-fenômeno pode ser discutida a partir da filosofia, seja com a fenomenologia ou com Nietzsche. Para Tereza Scheiner, a teoria nietzscheana é um caminho para entendermos a noção de museu-fenômeno.

Aplicada ao Museu, a teoria nietzscheana e seus sucedâneos abre caminho para o entendimento do museu enquanto fenômeno: se a verdade já não é mais um conceito absoluto, mas antes percebida como constatação da diferença e do caos, torna-se possível imaginar, filosoficamente, um Museu plural, um Museu que seja simultaneamente a representação de um mundo concreto, exterior ao indivíduo, e uma presentificação do seu mundo interior. Ela nos aproxima, ainda, de uma contradição que é também, hoje, a do Museu: o que entendemos por '*realidade*'? se a realidade não está no mundo exterior, mas no indivíduo, o museu não se fará representação de mundo, mas presentificação e desvelamento – a manifestação, no plano do visível, de um '*real*' invisível aos olhos. (SCHEINER, 1999, p. 153)

Alguns conceitos da filosofia, como *Verdade e Representação*, foram bastante problematizados no século XIX por Nietzsche. Inspirados por este filósofo, os pensadores do século XX – alemães como Heidegger, e franceses como Deleuze – foram mais radicais na crítica de tais conceitos e acabaram por construir uma base filosófica contrária aos valores de pretensão universal e mais voltada às noções de diferença, pluralidade, alteridade, perspectiva etc. Em outras palavras, a filosofia passou a ser menos consensual e mais caótica, menos necessária e mais possível, menos dogmática e mais crítica, menos apolínea e mais dionisíaca. Sabe-se que Nietzsche, assim como tantos outros filósofos, utilizou-se de figuras da mitologia para fazer filosofia. É o caso de Dioniso. Esta figura, por exemplo, aparece na maioria dos textos em que Tereza Scheiner recupera a teoria nietzscheana.³⁹

³⁹ O texto mais indicado para ver essa relação com as figuras da mitologia é a dissertação intitulada *Apolo e Dioniso no Templo das Musas: museu, gênese, ideia e representações nos sistemas de pensamento da cultura ocidental*.

O universo nietzscheano é permeado por uma natureza que força eternamente à existência, em eterna metamorfose, plena de vida, real unívoco em intensidade e caos. Natureza em pulsão, em multiplicidade, em permeabilidade – este é Dioniso, paixão e corpo do homem que já não teme se expressar, porque seu limite já não está mais no mundo, seu limite é a potência interior. É este o Dioniso que dá origem ao museu popular, às exposições itinerantes (ditirâmicas), aos centros interativos onde tudo é criação, tudo é pulsão. É que coloca, já no século XX, o pranto e o riso, a pobreza e a morte, o excesso e o barulho no Museu. É esta a origem dos museus de território, das reservas naturais, onde o que se musealiza é a vida, e já não mais o objeto – e que abre espaços para a pluralidade do Museu contemporâneo. (SCHEINER, 1999, p. 153)

Em Nietzsche a ideia canônica de *Verdade* é substituída pela noção de força, e esta força é o que mobiliza a existência. Para ele, não há *Verdade* absoluta porque *Deus está morto*. Já em Kant,⁴⁰ a razão depara-se não com o que o mundo realmente é, mas sim com os fenômenos que o representam. Ou seja, não é possível alcançar a *coisa-em-si* (o ser ou a verdade), porque ela está coberta pela membrana fenomênica. Seguindo as pegadas de Kant e, posteriormente, de Husserl, Heidegger vai erigir a sua filosofia (ontologia) a partir da fenomenologia. Para Heidegger,

A fenomenologia é a via de acesso e o modo de comprovação para se determinar o que deve constituir tema da ontologia. Ontologia só é possível como fenomenologia. O conceito fenomenológico de fenômeno propõe, como o que se mostra, o ser dos entes, o seu sentido, suas modificações e derivados. Pois, o mostrar-se não é um mostrar-se qualquer e, muito menos, uma manifestação. O ser dos entes nunca pode ser uma “atrás” da qual esteja outra coisa “que não se manifesta”. (HEIDEGGER, 2008, p. 75)

Percebemos com a citação acima que Heidegger se distancia de Kant ao tratar do conceito de fenômeno. Para Kant, o *ser* ou a *coisa-em-si* está por trás do fenômeno. Para Heidegger, entretanto, o fenômeno não encobre o ser; ao contrário, ele revela o ser enquanto sua amostragem. Em Heidegger, portanto, é o fenômeno que possibilita o desvelamento e a presentificação do ser – o acontecimento existencial.⁴¹ A revisão destas literaturas

⁴⁰ Podemos encontrar esse posicionamento de Kant em sua *Estética Transcendental*, presente na obra *Crítica da Razão Pura*. Ver: KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valerio Rohden e Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

⁴¹ Segundo Muniz Sodré em sua obra filosófica, *Pensar Nagô*, [...] o que cada um de nós experimenta existencialmente é uma “presentificação”, que é a repercussão afetiva ou o entrecruzamento de diferenças dimensionais em nosso “aqui e agora”. Mas por que algo repercute? Pode-se imaginar que algo aconteça, sempre dentro do tempo, mas de modo necessário para que ele se torne fenômeno, ou seja, que o tempo se temporalize. [...] O acontecimento originário não é a mesma coisa que um evento ou uma peripécia no interior de uma história e sim um corte no fluxo contínuo das coisas, logo, uma gênese como invenção possível de um tempo. (SODRÉ, 2017, p. 185-186)

(fenomenologia e Nietzsche) é um esforço para compreender o trajeto que levou Tereza Scheiner a conceber a noção de museu-fenômeno. Em síntese, trata-se de um museu que acontece no presente, ou melhor, um museu que, estando sempre em processo (e de modo algum acabado ou encerrado em si mesmo), é atravessado pelas mais diversas possibilidades de existir.

Em torno do Chafariz da Cabocla o museu acontece graças à *força* dionisíaca, mobilizadora da paixão, do caos e da vida em intensidade. Libertada das zonas de segurança e controle do modelo tradicional de museu, a roda de teatro de rua gira no Chafariz da Cabocla e faz acontecer um museu popular, comunitário, marginal e de rua. *É um fenômeno, livre e plural* pois tudo ali é criação do presente; é acontecimento.⁴² Para compreender como acontece esse museu, e como esse acontecimento pode ser discutido academicamente, é importante conhecer as modificações que ocorreram no interior do debate museológico. É, portanto, importante saber que o museu já não se resume ao edifício institucional moderno. Segundo Mathilde Bellaigne,

De instituição estática e entorpecida, ele (o museu) passa para um estado de processo experimental dinâmico e toma um lugar ativo na sociedade contemporânea: o processo-museu, esta dimensão ativa, liga o indivíduo intelectual, emocional e esteticamente à preservação de objetos concebida como tendo valor e significação. (BELLAIGNE, 1992, p. 3)

Para a autora supracitada, por conta destas mudanças conceituais que alteraram a face do museu, a Museologia não deve debruçar-se apenas sobre o museu-instituição. Em geral, ela deve debruçar-se sobre as mais diversas manifestações do fenômeno museu, inclusive sobre os locais em que acontecem as artes de rua (BELLAIGNE, 1992). Por isso mesmo, o teatro de rua pode ser pensado através da Museologia. É assim que a arte pública, em dose dupla (teatro de rua e monumento), passa por um dos processos de musealização – *a comunicação* – sem

⁴² O termo acontecimento está diretamente ligado à noção de museu-fenômeno. Vejamos o resumo da dissertação de Tereza Scheiner: “Análise do fenômeno Museu em sua gênese e manifestações na cultura ocidental. A partir das relações entre a sociedade, memória e documento, analisa o Museu como representação de Mundo e como espaço de guarda de objetos para chegar ao conceito do Museu Tradicional. Questiona os conceitos e percepções do real no pensamento moderno e contemporâneo para introduzir a noção de territórios e espaços musealizados do Museu Integral e do Museu Virtual. Descreve as relações entre os novos paradigmas, a questão das Identidades e a ética do Museu na contemporaneidade. A perspectiva é, portanto, pensar o Museu como processo, e na relação. Pois Museu não é um espaço, mas **um fenômeno, livre e plural - um acontecimento**; e, como tal, deve ser pensado em pluralidade, multiplicidade e complexidade”. Em *Microfísica do Poder*, no capítulo intitulado *Verdade e Poder*, Foucault responde a uma questão sobre a dicotomia entre as estruturas (aquilo que é pensado) e o acontecimento (que seria o lugar do irracional, do impensável). Segundo Foucault, "admite-se que o estruturalismo tenha sido o esforço mais sistemático para eliminar, não apenas da etnologia mas de uma série de outras ciências e até da história, o conceito de acontecimento. Eu não vejo quem possa ser mais anti-estruturalista do que eu". (FOUCAULT, 1979, p. 6). O conceito de acontecimento é mais um desdobramento da ruptura com o paradigma epistemológico da filosofia moderna. Este conceito também foi trabalhado por Michel de Certeau em "A Invenção do Cotidiano", aparecendo mais como acaso e astúcias do cotidiano.

precisar curvar-se ao crivo institucional. A arte pública não mais precisa do museu-instituição para ser patrimônio porque o museu é fenômeno e, portanto, pode acontecer em qualquer lugar.

[...] o Museu deve ser pensado agora já não mais como coisa única (portanto, estática), mas como fenômeno, e portanto coisa dinâmica, independente de um local e de um tempo específicos, podendo estar simultaneamente em muitos lugares, sob as mais diversas formas e manifestações. Reconheceremos, assim, a distinção entre o fenômeno Museu e museus específicos. Como fenômeno, o Museu é livre e plural: pode existir em qualquer espaço, em qualquer tempo. Inexiste, portanto, uma forma 'ideal' de Museu, que possa ser utilizada em diferentes realidades: o Museu toma a forma possível em cada sociedade, sob a influência dos valores e representações. O que constitui, então, o Ser do Museu? A sua relação muito específica com a realidade (real presente, real em devir), o tempo (duração), a memória (processo), o Homem (produtor de sentidos). De que modo se apresenta esta relação? Em liberdade e pluralidade, sob os mais diferentes suportes – do museu interior à memória da biosfera, todos eles igualmente expressões do Real. Qual a potência do Museu? Recriar-se continuamente, em intensidade, produzindo sentidos. (SCHEINER, 1999, p. 155-156)

Agora que já tratamos do objeto de estudo da Museologia e do conceito de museu-fenômeno, passamos à questão que norteia esta pesquisa, qual seja: qual estratégia os grupos de teatro de rua utilizam para musealizar o Chafariz da Cabocla e fazer dali um acontecimento museal? A este problema de pesquisa dedicamos a seguinte hipótese: os grupos de teatro de rua utilizam a folkcomunicação como estratégia de musealização do Chafariz da Cabocla. E é justamente sobre a folkcomunicação que trataremos no próximo tópico.

3.3 A FOLKCOMUNICAÇÃO COMO MUSEALIZAÇÃO DOS MARGINALIZADOS

A folkcomunicação surge nesta pesquisa como uma alternativa epistemológica, uma teoria possível e/ou um conceito com o qual podemos analisar o teatro de rua como agente musealizador de monumentos, do espaço público ou da rua. A maneira tradicional de pesquisa acadêmica opta quase sempre por investigações monolíticas ou disciplinares. Aqui, no entanto, propomos uma abordagem em que estejam imbricados os estudos da museologia, da folkcomunicação e do teatro de rua. Pensamos então na Museologia como uma área do saber que está aberta aos entrecruzamentos teóricos, conceituais e metodológicos, ou seja, como um campo científico dialógico e transdisciplinar.

A museologia é a área que permite a ligação do social com o patrimonial. É, por isso, uma transdisciplina porque trabalha necessariamente na transversalidade, porque é a possibilidade de recorte da realidade que une

desenvolvimento social, dinâmica cultural, políticas públicas, práxis cotidiana, desenvolvimento humano, processo educacional com patrimônio cultural, conhecimento e preservação. (CURY, 2005, p. 70)

Em se tratando da transdisciplinaridade, o desafio é entrecruzar as proposições e metodologias, é fazer o fenômeno ganhar sentido numa travessia de conceitos. Nesta pesquisa temos uma travessia com três áreas que, embora sejam distintas, podem dialogar. Como fazê-las dialogar? De que modo podemos adotar uma perspectiva transversal? Lembremos: partimos da hipótese de que os grupos de teatro de rua utilizam a folkcomunicação como estratégia para musealizar o Chafariz da Cabocla, isto é, a folkcomunicação é tomada como uma estratégia de musealização. Se observarmos com atenção esta hipótese, podemos encontrar o diálogo entre o teatro de rua, a museologia e a folkcomunicação.

Para investigar se é possível a folkcomunicação ser uma estratégia de musealização, é fundamental discorrer um pouco sobre o que chamamos de processo de musealização, pois é daí que resulta o ponto de intersecção que permite a transversalidade entre os mencionados campos de saber. *Grosso modo*, existem várias formas de musealizar objetos ou coisas. A aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação, por exemplo, são processos de musealização,⁴³ uma vez que fazem parte do conjunto de procedimentos de seleção, registro e valorização em que um objeto é inserido para ser musealizado.

Tais procedimentos alteram o *status* ontológico dos objetos selecionados visto que estes são deslocados de seu contexto original e ganham uma forma espetacular no museu. Mas, como musealizar o Chafariz da Cabocla? É possível submeter um objeto, que não está e nem se pretende estar em um museu, a um processo de musealização? Segundo Desvallés e Mairesse, “o processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbynek Stránský [1995]. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu”. (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 57). Ao seguir as pistas desta citação, o Chafariz da Cabocla passa a ser um objeto (uma obra de arte pública) passível de musealização. Disso resulta que o Chafariz da Cabocla não precisa sair de seu contexto urbano e deslocar-se para um museu, ou seja, o monumento prescinde de um museu-instituição para se musealizar.

Os três grupos que atuam na perspectiva da memória, como já dito neste capítulo, acreditam no teatro de rua como uma arte reveladora e valorizadora das memórias silenciadas pela historiografia e demais procedimentos institucionais de seleção, registro e salvaguarda. Na

⁴³ Em Marília Xavier Cury podemos encontrar como processos de musealização a “aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação” (BRUNO *apud* CURY, 2005, p.25).

esteira do modo como pensam os(as) artistas dos grupos de teatro de rua, podemos também traduzir o termo musealizar como revelar memórias e, principalmente, valorizá-las. Encontramos uma interpretação compatível em Marília Xavier Cury. Segundo a autora, o termo musealização é entendido pela “seleção (de objetos) por valorização ou a valorização desses objetos. Esta valorização poderá ocorrer com a transferência do objeto de seu contexto para o contexto dos museus ou, ainda, a sua valorização ‘in situ’[...]” (CURY, 1999, p. 52).

No caso do teatro de rua pela memória, a musealização como valorização se dá através da comunicação e da preservação.⁴⁴ Ao apresentar espetáculos de teatro de rua em torno do Chafariz da Cabocla, os grupos de teatro de rua valorizaram a memória materializada porque viabilizam o acesso e a comunicação da memória da Independência da Bahia. É assim que eles fazem dali um espaço de comunicação através da mediação cultural, em que moradores locais, frequentadores, estudantes secundaristas e passantes são contagiados pelo universo da educação crítica e problematizadora. Essa imersão em uma pedagogia crítica e sensibilizadora só é possível através de uma ação educativa mediada pela cultura popular.

Na maioria das exposições em museus ou espaços de memória sabemos que os(as) monitores(as) são treinados(as) para reproduzirem o texto curatorial (um texto previamente elaborado pelo curador da exposição). O problema da reprodução do texto para os visitantes é que isso não os provoca nem os convida a pensar criticamente sobre os elementos contidos na exposição. Desse modo a comunidade ou o público jamais terá voz ali. Essa falta de diálogo entre os monitores e os visitantes permanece por causa da política de muitos museus. São instituições que operam uma “mediação”⁴⁵ – que na verdade é uma monitoria ou um monólogo – em que o monitor fala e o visitante ouve.⁴⁶

Ao invés de uma “mediação” baseada na reprodução fria de um texto curatorial, os grupos de teatro de rua apresentam seus espetáculos em torno dos monumentos e ali se comunicam artisticamente com as pessoas que se aproximam. As pessoas se aproximam pelo caráter lúdico das apresentações, que são prenes de improvisos e fogem daquele formato enrijecido e controlador dos museus-instituição. Como já dito, o museu é a rua para os artistas de teatro de rua e a rua é justamente o lugar onde imprevistos acontecem, um espaço libertador

⁴⁴ A preservação, por exemplo, deve ser lida em seu sentido amplo, isto é, tendo em vista a questão do acesso ao conteúdo info-comunicacional do objeto e não apenas à forma; preservar é, portanto, preservar as informações e comunicá-las para a sociedade.

⁴⁵ Colocamos a palavra mediação entre aspas porque consideramos a distinção entre monitoria e mediação. A primeira é apenas uma repetição de texto curatorial e a segunda, uma abertura de campo para o diálogo.

⁴⁶ Em Paulo Freire temos a imagem do professor (em pé) depositando o saber na cabeça do aluno (que está sentado). A isso ele chamou de modelo bancário de educação. Uma pedagogia prejudicial e monológica onde o professor fala e os alunos não têm voz.

que permite a crítica, a sátira e, principalmente, a voz do povo. Em síntese, a musealização ali acontece pela via de uma comunicação popular e marginal, a que chamamos Folkcomunicação.

A Folkcomunicação, teoria formulada por Luiz Beltrão para tratar da comunicação dos marginalizados, surgiu em meio ao processo de modernização do nosso país, período em que a busca pelo desenvolvimento econômico modificava o cenário da comunicação social brasileira. As novas experiências tecnológicas que constituíam as grandes mídias tinham o intuito de alavancar o tal desenvolvimento, contudo estavam suprimindo as expressões culturais de grupos marginalizados. Mas, segundo Marques de Melo (2008, p. 57), “as tradições comunicacionais das populações marginalizadas sobrevivem às inovações tecnológicas, demonstrando capacidade de resistência cultural, no tempo e no espaço”.

Esse caminho teórico torna-se, portanto, capaz de interpretar tanto a resistência cultural dos grupos populares como também as intensas transformações pelas quais passava a cultura popular a partir da segunda metade do século XX. Mas o que é Folkcomunicação? E como é possível essa resistência? Nas palavras de Luiz Beltrão,

Oprimido ou não pela modernidade, o folclore continua a reunir a sabedoria do povo, e a comunicação trata-o com especial dedicação, por meio de outra ciência que serve de apoio para a sua divulgação e permanência: a folkcomunicação, “ciência que estuda o processo de intercâmbio de informações e manifestações de opinião, idéias e atitudes do povo, através de agentes e meios ligados ao folclore”. (BELTRÃO, 1980, p. 24).

Fica evidente que a *Indústria Cultural* tentou homogeneizar o modo de pensar e agir da população e, assim, buscou suprimir a originalidade com que o povo se relacionava com o mundo. Desse modo, a comunicação de massa percorreu o caminho denunciado pela ideia weberiana de *Desencantamento do Mundo*, ou seja, o caminho do processo de intelectualização da religião no qual as grandes religiões “... consumaram a mais radical desvalorização de todos os sacramentos como meios de salvação e assim levaram o “desencantamento” religioso do mundo, às suas últimas consequências.” (WEBER, 2004, p. 133).

Não obstante isso, é possível pensar uma situação diametralmente oposta à denúncia de Weber, um tipo de *Reencantamento do Mundo* onde, ao contrário do desencantamento gerado pelas grandes religiões, seriam os ritos e mitos de religiões e culturas sobreviventes os grandes atos de comunicação e preservação – de folkcomunicação – que diminuiriam o excesso de razão

instrumental⁴⁷ no mundo para *a)* permitir o acesso aos vestígios ancestrais e *b)* possibilitar a comunicação entre o passado e a atualidade. Por conseguinte, segundo Beltrão,

O discurso folclórico, em toda a sua complexidade, não abrange apenas apalavra, mas, também, meios comportamentais e expressões não-verbais e até mitos e ritos, que vindos de um passado longínquo, assumem significados novos e atuais, graças a dinâmica da Folkcomunicação. (BELTRÃO, 2004, p. 72).

Aqui, as expressões não-verbais e os mitos e ritos de um passado remoto são preservados nas manifestações de teatro de rua realizadas no Chafariz da Cabocla. Todavia, tais intervenções também constituem uma forma de expressão artística que transcende o plano recreativo, de divertimento e lazer, pois são manifestações capazes de provocar encontros entre diversas realidades sociais. Assim assume-se uma postura crítica e transgressora; subversiva e marginal. Seu potencial folkcomunicação possibilita a abertura de diálogo entre segmentos da sociedade e articula a ressignificação de signos e ações cotidianas, convivendo com a totalidade, mas preservando o que há de essencial em sua cultura.

Em observando o Chafariz da Cabocla na tarde do dia 2 de julho,⁴⁸ vê-se uma cena marginal composta por uma confluência de adereços, adornos e elementos artísticos por meio dos quais são realizadas as intervenções, políticas e artísticas, que reivindicam as mais diversas memórias silenciadas, em especial as memórias de Maria Felipa, Joana Angélica e Maria Quitéria – as heroínas da Independência da Bahia. Trata-se de um movimento de teatro de rua pela memória promovido pelos grupos Arte Marginal Salvador, A Pombagem e Mulheres Agueridas. São coletivos cujos integrantes são artistas da periferia da cidade do Salvador e do interior da Bahia, contando muitas vezes com a participação de pessoas em situação de rua.⁴⁹

⁴⁷ Em filosofia a razão instrumental constitui a modernidade e é por ela constituída. Quer dizer razão dominadora ou a razão como instrumento de dominação. Em Weber encontramos como razão secularizadora. Em Adorno e Horkheimer encontramos categoricamente esse conceito. Ao contrário da razão instrumental, teríamos a razão comunicativa (em Habermas), a qual tangenciaria a democracia e a cidadania. A razão comunicativa aconteceria a partir de um diálogo entre os mais diversos atores de uma sociedade. Também poderíamos pensar nas Astúcias de Michel de Certeau como um tipo de razão astuciosa (em oposição à razão técnica-instrumental), com o qual o ser humano protegeria a sua cultura face a Indústria Cultural. Em síntese, a razão instrumental é a razão da classe dominante, do capitalismo, da burguesia, do cientificismo, do tecnicismo, da secularização.

⁴⁸ No dia 2 de julho acontece a Festa homônima. É um cortejo que sai do Largo da Lapinha em direção ao Largo do Campo Grande. O ponto de culminância do cortejo é o monumento do caboclo, ali as pessoas, políticos, líderes religiosos e festeiros em geral colocam frutas, flores e penachos sobre os pés do caboclo. Embora o monumento da cabocla tenha sido o primeiro monumento a ser erigido em comemoração à Independência da Bahia, nenhuma ação ou projeto é realizado em prol de sua preservação, valorização ou musealização. Daí o papel que é cumprido pelos grupos de teatro de rua pela memória.

⁴⁹ Não é raro ver nos espetáculos do Grupo de Arte Popular A Pombagem atrizes/atores que vivem em situação de rua. Isso porque o grupo é envolvido em ações, projetos e programas que atuam com essa expressão radical da Questão Social. Mais informações podem ser conferidas no artigo intitulado *Sarau da Cidadania: uma experiência*

O cenário montado em torno do Chafariz da Cabocla demonstra claramente sua posição contrária à ordem vigente. No cenário temos pichações, roupas rasgadas, cartazes e faixas contendo palavras de ordem. As intervenções no Chafariz caracterizam um dos três grupos definidos por Luiz Beltrão na teoria da folkcomunicação. Segundo Beltrão (1980, p. 103), tratam-se de “indivíduos marginalizados por contestação à cultura e a organização social estabelecida, em razão de adotarem filosofia e/ou política contraposta a ideias e práticas generalizadas da comunidade”.

4 O MUSEU É A RUA: A RODA DE TEATRO DE RUA GIROU NO CHAFARIZ DA CABOCLA

4.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Nesta pesquisa adotamos o método qualitativo.⁵⁰ Tal escolha pareceu-nos adequada levando em consideração os objetivos e o problema de pesquisa. Optamos por este método por acreditar na possibilidade técnica de apreender o sentido das experiências vivenciadas pelos(as) agentes envolvidos(as) no fenômeno. A pesquisa de campo deu-se no período de três anos, de 2015 a 2018, através de observação, participação, análise e descrição dos processos e espetáculos dos grupos de teatro de rua pela memória, fazendo uso de caderno de campo, cartazes, fotografias e entrevistas, mas sem olvidar dos jornais, revistas, sites e blogs, além da revisão de bibliografia relacionada às nuances temáticas da pesquisa.

Buscamos analisar os cartazes das atividades no Chafariz da Cabocla e as fotografias tiradas *in loco*, no momento em que os grupos atuavam com seus espetáculos, *performances* e/ou cortejos. Esta proposta amparou-se na ideia de que podemos fazer uso de fotografias como fonte de pesquisa e, portanto, como documento.⁵¹ O caráter documental das fotos permitiu-nos discorrer sobre alguns aspectos (inclusive aspectos da memória) muitas vezes negligenciados pela visão simplista de documento apenas como um conjunto de palavras agrupadas em um texto. Aqui, entretanto, o documento também é a cidade, os monumentos, a praça e as apropriações que ali acontecem.

Ao debruçarmos sobre as matérias, notícias, notas e *releases* das atividades desenvolvidas pelos grupos A Pombagem, Arte Marginal Salvador e Mulheres Aguerridas, buscávamos saber mais sobre o histórico destes coletivos e explicitar a maneira de pensar e atuar de seus integrantes. Foi assim que tivemos acesso ao processo de formação e desenvolvimento dos grupos e ao modo como eles realizavam as ações em suas comunidades e fora delas, por exemplo, no centro da cidade. Também, a partir dos textos disponíveis no site do IPAC e no blog da DIMUS, foi possível ver de que maneira os grupos dialogam com as instituições do Estado que trabalham com a questão da memória.

⁵⁰ As pesquisas de viés qualitativo agregam características multimetodológicas, ou seja, utilizam-se de uma variedade de métodos e instrumentos de coleta de dados. Na presente pesquisa trabalhamos com entrevistas, análise de fotografias e observação participante.

⁵¹ Le Goff, em *História e memória*, considera a fotografia como um documento multiplicador e democratizador da memória, também observa que a fotografia apresenta uma precisão e uma verdade que possibilita a pesquisa e manutenção da memória do tempo e da evolução da sociedade.

É importante destacar o diálogo com alguns integrantes dos grupos através de entrevistas. Esta técnica possibilitou a construção de análises descritivas a partir das quais apresentamos, no presente capítulo, os resultados da pesquisa. Seguindo as pistas da antropologia interpretativa de Geertz (1989),⁵² adotamos a sua noção de cultura – compreendida como teia de significados –, pois tal noção dialoga com a nossa perspectiva de pensar a cultura como texto, ou seja, como um conjunto de procedimentos de controle simbólicos e extrínsecos que governam o comportamento humano, seus acontecimentos, instituições, processos etc.

Com a técnica da observação participante⁵³ foi possível descrever os sentimentos e experiências em que estive imersa, como observadora-participante, nas reuniões, ensaios e produções (de espetáculos e/ou de atividades) dos três grupos. O caderno de campo enquanto instrumento metodológico enriqueceu o processo de análise do material/corpus de pesquisa, complementando-o com textos escritos ao longo dos três anos de imersão. Ao tratar de entrevistas e observação participante, adotamos a tradição metodológica iniciada por Malinowski (1978) em sua obra *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, a qual esboça as bases para a relativização da Antropologia.

Com Malinowski, pela primeira vez, a grande “viagem” do “trabalho de campo” se realiza. Não que antes dele não se tivesse visitado o mundo do “outro” com o intuito de conhecê-lo. Mas, a força da passagem realizada por Malinowski é a transformação da visita ao mundo do “outro” pelo efetivo “trabalho de campo”. Os trinta e um meses vividos por ele nas aldeias das Trobriand marcam a qualificação desta passagem. (ROCHA, 1988, p. 28)

É justamente na combinação da observação participante com as entrevistas que acreditamos ser possível uma imersão na vida cotidiana dos grupos elencados. Com tal técnica, portanto, buscamos observar com as lentes de quem participa do fenômeno observado. Eis o meu esforço para vivenciar uma experiência de dentro, como pesquisadora e artista de teatro de rua. Além do trabalho de campo, revisamos a literatura apresentada nas disciplinas do Mestrado em Museologia da UFBA e outras bibliografias que possibilitaram o cruzamento teórico entre Museologia, Teatro de Rua e Folkcomunicação.

⁵² Ver na obra GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

⁵³ De acordo com Paul Vogt (1999), a Observação Participante é um tipo de investigação em que “[...] a researcher participates as a member of the group that he or she is studying. Sometimes the researcher informs the group that he or she is an observer as well as a participant, and sometimes the researcher pretends to be an ordinary member”. (VOGT, 1999, p. 208)

4.2 APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Mergulhada no universo dos grupos de teatro de rua de Salvador no período de três anos, pude notar a presença e a força da comunicação popular e marginal. Digo isto com base nas experiências que vivi ao lado dos(as) artistas de teatro de rua, com os(as) que me reuni e construí projetos culturais para serem realizados na rua, nas comunidades e com a população marginalizada e em contexto de vulnerabilidade social. Estive com eles(as) em vários lugares, mas principalmente na rua e na Casa de Teatro de Rua da Bahia.⁵⁴Foi nesta Casa que tive uma vivência de grupo, de construção coletiva, de debate, de militância em prol da cidadania.

Na Casa de Teatro de Rua da Bahia lancei a proposta de entrevistas para os três grupos de teatro de rua elencados nesta pesquisa. Ao todo foram seis entrevistados(as), duas/dois artistas de cada grupo. Duas artistas do Coletivo Mulheres Agueridas: Juliana Fonseca e Vanessa Marins; dois artistas do Coletivo Arte Marginal Salvador: Luana Gomes e Davi Mariston; duas artistas do Grupo de Arte Popular A Pombagem: Vanusa Flor e Meri Lúcia. As questões foram abertas e versavam sobre o teatro de rua pela memória, o espetáculo *O Museu é a Rua* e as intervenções no Chafariz da Cabocla. As seis pessoas entrevistadas são os(as) artistas mais atuantes e interessados(as) nas questões abordadas. Ao final deste subcapítulo, no entanto, poderão conferir as minhas impressões sobre a experiência vivenciada ao longo desses três anos de imersão no universo dos grupos de teatro de rua pela memória.

É importante ressaltar que as análises estão separadas por artistas, os(as) que autorizaram o uso de seus nome e imagem para os fins desta pesquisa. Antes de apresentar as falas de cada artista-participante, destacaremos o seu nome, seu grupo de teatro de rua e o seu bairro/local de origem. Este último ponto é crucial porque, para os(as) artistas entrevistados(as), não há como falar de teatro sem pelo menos mencionar o nome de suas comunidades, ou seja, o teatro deles(as) é, antes de tudo, comunitário, marginal e periférico. Daí também o modo como conduzem os espetáculos, a linguagem, o estilo de interpretar que, em última instância, é familiar a quem é da periferia, da rua e/ou a quem tem alguma relação de proximidade com a cultura popular e marginal.

⁵⁴ A Casa de Teatro de Rua da Bahia é a sede do Movimento de Teatro de Rua da Bahia. Fica localizada no Pelourinho, mais especificamente na Rua da Ordem Terceira, nº 25. Constitui-se como um espaço de resistência dos artistas populares e de rua da cidade do Salvador e Interior da Bahia.

4.2.1 Juliana Fonseca: artista das Aguerridas

Juliana Fonseca tem 26 anos, é *performer* do Coletivo Mulheres Aguerridas, poeta declamadora, atriz desde adolescente e bióloga formada pela UFBA. Oriunda do bairro da Liberdade, mais especificamente da comunidade do Curuzu, Juliana Fonseca se apresenta como uma artista de viés popular, marginal e de rua. Juliana começa falando sobre os lugares das memórias. Para ela, as memórias podem estar em qualquer lugar, em uma árvore, em um monumento ou em um muro. Ela também discorre sobre a relação existente entre o museu e a rua e sobre o que é musealizar.

O museu é a rua, tá na rua, é a própria rua, é as pessoas que compõem essa rua, está na memória dessas pessoas, dessas memórias, desses locais na rua, está no monumento que represente uma pessoa importante, né? Tá na memória daquele monumento, mas tá também numa árvore em que alguém disse algo para outra pessoa e aquele momento marcou, e aquele espaço é marcado por essa memória, ele é marcado por essa significação, porque o que eu entendo também de musealizar é transformar, é dá valor àquilo, então, se eu valorizo um muro, é aquele muro, ele tem importância, ele tem significado forte pra mim e pra várias pessoas, né? ele ganha cada vez mais significado pela história, pela memória que ele carrega, aquele muro ele vai se tornar um muro museal, ele vai se tornar um muro que vai além do cimento, do tijolo e da tinta, ele vai passar a significar, a ter sentimento, a sentir, a trazer essa relação né?, de memória, de pertencimento, de empatia, sentimento com aquele muro, com aquele espaço, com aquele monumento que tá na rua, então, a rua é um museu constante porque é nela que passam pessoas e são essas pessoas que dão significados, que significam esses objetos, esses para além de objetos, esses espaços, esses momentos, então, é na rua que se passa, que vem e que vai, a rua é o museu constante de fazer e refazer memórias, de trazer à tona essas memórias passadas, de pensar o presente, de pensar também como será o futuro, né? A rua muda constantemente assim como as pessoas vão e vem, a rua ela é viva porque é composta de pessoas vivas, né? Então a memória da rua é viva, esse museu é um museu vivo, é um museu [...] sendo assim, pra mim a rua é um grande museu, é um espaço de diálogo, é um espaço de fazer e refazer memórias, é um espaço de trocas, é um espaço de experimentações, são espaços de sentidos, de sentimentos e cada lugar, cada rua ela traz sua memória, ela tá ali viva, né? Se reconstruindo a cada momento, pra mim é a rua é o museu e o museu é a rua.⁵⁵

Ao ser provocada sobre a escolha do Chafariz da Cabocla para apresentar a *performance* das Aguerridas, Juliana traz um pouco da História para falar do silenciamento das mulheres do Dois de Julho, e também da situação de negligência em que se encontra o primeiro monumento à Independência da Bahia. Para ela, o Chafariz da Cabocla é também um lugar para reivindicar as memórias das mulheres que travam luta cotidiana.

⁵⁵ Juliana disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de áudio.

Mulheres Agueridas: quantas anônimas guerreiras brasileiras! As lutas travadas até o ápice no 2 de Julho tiveram influências diretas de grandes mulheres como Maria Felipa, que na Ilha de Itaparica, junto com mais quarenta mulheres, deram uma surra de cansação nos marinheiros que iriam para Cachoeira e incendiaram todas as embarcações, sendo possível vencer a luta em terras cachoeiranas. Mas, essa história é contada? Nossas guerreiras brasileiras estão nos livros didáticos? Infelizmente a resposta é não. Pouco se sabe sobre o 2 de Julho e sua fundamental importância para a Bahia e para o Brasil. Pouco se sabe sobre os verdadeiros heróis e as verdadeiras heroínas dessas batalhas. A história mais uma vez é contada pelos dominadores para alienar os dominados... Querem continuar a nos manter na caverna, Platão, alienados achando que o mundo é simplesmente aquilo que meus olhos podem ver. Mas, queremos ver além. Relembrar nosso passado, trazer a tona a memória e história dessas grandes guerreiras. Guerreiras que nos inspiram a resistir e lutar, a batalha não para. O monumento Chafariz da Cabocla foi o primeiro a ser esculpido em homenagem ao 2 de Julho. Ela, mulher indígena talhada em Carrara, representa todas as mulheres que travaram lutas fundamentais para essa data histórica. Primeiro monumento, mas com uma figura feminina?! Foi marginalizada... jogada no lixo, esquecida... até conseguirem um lugarzinho escondidinho no Centro da cidade, um lugar que poucos passam, pouquíssimos reparam e raramente alguém procura saber a história do monumento. Lugar ideal para reivindicar nossa memória, para cavarmos a mármore e expor o sangue de muitos que foram derramados nas batalhas. Afinal, a memória das mulheres continua vivas em nossos corpos, em nossa sociedade, em nossa história. Mas, somos marginalizadas pela sociedade então, ninguém melhor que nós mesmas falando sobre nossas memórias. Nossos corpos são irrigados pela memória de nossas bisavós, avós e mães, mulheres que na vida de cada uma e de cada um são pilares que edificam a vida. É preciso quebrar a casca que nos limita a ver além do nosso presente, é preciso acessar o passado, recordar as memórias para que o presente seja compreendido e o futuro seja sonhado. Nas intervenções performáticas com Mulheres Agueridas buscamos trazer à tona a memória do Chafariz da Cabocla lembrando as grandes guerreiras do marco do 2 de Julho e as guerreiras diárias do nosso cotidiano, mulheres que têm sua vida e história invisibilidades, mulheres que falam com os corpos e gritam com a alma. Da vez e voz a nós mulheres! Lavamos a roupa machada de sangue de toda discriminação, assédio, violência doméstica, estupro e diminuição da nossa memória. A água da fonte do Chafariz da Cabocla representa as veias abertas da memória baiana. Cada mulher ali representada possui sua luta... são mães que reivindicam seu corpo ao pôr no mundo filhos de SUAS entranhas; são mulheres que sentem nojo de tanto patriarcado e vomitam no machismo; mulheres trans, travestis, pans que cansaram da invisibilidade, da discriminação e da solidão impostos pela sociedade homofóbica; são Rubis que emprestam seus corpos na madrugada para servirem de prazer e por não haver outra opção, são olhares de rejeição. Todas nós gritamos bem alto que ELE, o machismo, aqui NÃO. Que ELE, o patriarcado, aqui NÃO. Que ELA, a invisibilidade da nossa memória, aqui NÃO. Gritos que ecoam do centro da cidade para a favela, reverbera em cada monumento como de Maria Felipa ou de Maria Quitéria e reverbera também em cada corpo de mulher que está PRESENTE em nós, nossas ancestrais, nossas inspirações, nossa memória.⁵⁶

⁵⁶ Esta resposta de Juliana foi apresentada via *WhatsApp* na forma de texto.

4.2.2 Vanessa Marins: artista das Aguerridas

Vanessa Marins tem 39 anos, é *performer* do Coletivo Mulheres Aguerridas, diretora, encenadora, atriz e licenciada em Teatro pela UFBA. Oriunda do bairro de Pirajá, Vanessa Marins se apresenta como uma artista de viés popular, marginal e de rua.

Vanessa inicia sua fala com um verso à cabocla, que foi utilizado no espetáculo *O Museu é a Rua*⁵⁷ como um canto ao monumento, daí ela fala sobre quão bom foi ter recebido o meu convite para participar da *performance* em torno do Chafariz da Cabocla. É importante perceber que, ao cantar para a Cabocla ali em seu Chafariz os(as) artistas estão se apropriando do monumento como cenário, mas, principalmente, como texto dramaturgico.

'Cabocla, das matas Das cachoeiras, das pedras E das pedreiras E das ondas do mar Cabocla guerreira, mensageira Da Paz e da Harmonia Soldada de Oxalá Vêm de Aruanda Vêm, vêm, vêm Trazendo força Vem, vem, vem Quebrando a mironga Vêm, vêm, vêm Salve Cabocla saravá'. Salve Manu, esse axé, essa força de mulher aí. Rapaz, o que eu aprendi com Manu vei, com esse convite, com todas as pessoas que passaram e que chegaram e que chegam, e que viveram essa parada junto comigo, com vocês. É uma parada difícil assim de dizer, né? Primeiro porque as palavras não dão conta, então, assim, é uma parada de sentir mesmo.⁵⁸

Vanessa continua o seu relato destacando a sua posição contrária à maneira como o conhecimento é produzido nas instituições formais de educação como Escola e Universidade, e em contraponto fala da força do conhecimento popular, da cultura popular, da rua enquanto museu. Ela também faz uma crítica ao museu enquanto instituição distante do povo e enfatiza a questão da memória, das memórias das mulheres, da memória da Cabocla. E, principalmente, fala da possibilidade de ressignificação dessas memórias.

[...] e entrar num universo de conhecimento que a priori é um conhecimento que não é estudado nos cadernos da Escola, né? É um conhecimento que não é discutido na Universidade, é um conhecimento popular, é um conhecimento de luta, de resistência, de encontro, e de memória. De uma memória que a gente não conhece, a memória da cidade, a memória das mulheres da cidade, a memória dos povos originários, a memória das mulheres negras que lutaram pela liberdade, pela Independência. A gente não conhece, a gente escuta uma

⁵⁷ *O Museu é a Rua*, no Chafariz da Cabocla, foi apresentado conjuntamente pelo Grupo de Arte Popular A Pombagem, Coletivo Arte Marginal Salvador e Coletivo Mulheres Aguerridas, isso porque a perspectiva de teatro de rua pela memória foi inaugurada tendo como referência este espetáculo, e este espetáculo nasceu das experiências acontecidas ao redor daquele monumento. Ou seja, embora o Grupo de Arte Popular A Pombagem assinasse a autoria do espetáculo *O Museu é a Rua*, este é fruto da vivência de artistas dos três coletivos que, ao longo desses três anos, buscam realizar uma experiência museal no Chafariz da Cabocla.

⁵⁸ Vanessa disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de áudio.

história que é contada pelo outro lado, né?, pelo lado de quem quis contar essa história, então, quando a gente mergulha nesse processo criativo a gente começa a descobrir coisas, a gente começa a ser afetado, a gente começa a criar coisas que isso é maravilhoso, a criação ela é divina, ela é divina porque ela dá essa possibilidade, né? pra gente de rever e de ressignificar. Pô vei, pô, isso é assim. Não tem academia nenhuma que vá colocar isso num papel e engessar, porque isso tá no movimento, tá na rua, né? isso tá no fazer artístico, que é muito distante da teoria, né? é muito louco isso, porque a gente que estuda teoria e a gente faz e as coisas são tudo muito ... assim, o orgnânico ele tem uma ação das coisas, um movimento que é um movimento do sentir porque se você planeja, se você organiza, se você faz aquela coisa ser, como é que posso dizer assim, você coloca aquilo num formato, aí as paradas deixam de ser orgânicas, elas ficam quadradas, engessadas, e quando a gente vai pro popular, tudo pode acontecer, né?, a gente tá na rua, a gente tá no céu aberto, a gente tá no Chafariz da Cabocla, que tem uma energia simbólica dentro dessa cidade, tem toda uma energia de uma Tupinambá, de uma negra, de tantas mulheres que dormem ali ao relento, famílias, pessoas invisibilizadas, então, assim, a gente mexe com energias, isso é muito louco, eu acho que isso que é o foda da parada, sacou? e assim, eu aprendi assim coisas que eu carrego pra vida, pro meu fazer artístico, e ser atravessada por essa performance, por tudo que aconteceu, é [...] me inspirou muito, inclusive na minha vida acadêmica também. E tentar me reconhecer, trazer essa memória pra minha história, buscar a minha história, né?, dos meus antepassados. E salvaguarda de todos os que estiveram aqui escrevendo essa história, né? É isso, é muita coisa pra falar viu minha irmã, [...] salve Cabocla, salve Mulheres Agueridas. Salve o Museu é a Rua! porque o 'museu' é muito distante do povo e a rua é um museu vivo, que é o povo. E a gente tem que olhar presse museu também, a gente tem que subverter essa ordem aí dessa arte elitizada, tirar esses cânones daí pra dar acesso, pra gente se reconhecer dentro desse universo.⁵⁹

4.2.3 Luana Gomes: artista do Coletivo Arte Marginal Salvador

Luana Gomes tem 30 anos, é poeta e atriz popular de rua. É estudante do curso técnico de Logística e participa do Movimento de Teatro de Rua da Bahia. Oriunda do bairro do São Caetano, Luana se apresenta como uma artista de rua e atua como produtora cultural das atividades realizadas pelo Coletivo Arte Marginal Salvador. Luana começa falando sobre *O Museu é a Rua*

O espetáculo *O Museu é a Rua* é o start para o teatro de rua pela memória. Ele inicia essa coisa de rua como lugar de memória. É uma coisa fascinante porque a praça e as coisas que fazem parte dela viram um espetáculo, quer dizer, atraem olhares de todos os lados. As pessoas passam nos carros e olham os artistas apresentando o seu teatro, ou melhor, o seu museu. O museu que queremos, sabe? Um museu do povo. Com a nossa participação. É a gente dizendo o que é importante e fundamental para a nossa cultura, independentemente de decisão oficial estatal. É uma coisa que sai da sociedade civil organizada por meio de coletivos de arte. Acho que tem tudo

⁵⁹ Vanessa disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de áudio.

a ver, museu e teatro, teatro e museu. É o teatro popular mostrando que é possível um museu popular. O Museu é a Rua é justamente essa possibilidade, ali as obras e objetos estão expostos para todo mundo, sem discriminação. As roupas no chão são objetos, os cavaletes contendo quadros e fotografias também são objetos. Os figurinos são objetos daquele museu que acontece na rua. Mas, é preciso dizer, a obra maior é o monumento. O monumento adornado pela presença humana. O monumento musealizado pela espetacularização do teatro de rua.⁶⁰

Em se tratando mais especificamente do Chafariz da Cabocla, Luana lembra de um dos primeiros experimentos no monumento, que se chamava MASQUÁ e tinha como tema central a questão das mulheres, e chama a atenção também para a necessidade de valorizar e dar visibilidade ao monumento, ressaltando a importância deste lugar como um espaço de múltiplas vozes, da diversidade. Luana também fala do espetáculo *O Museu é a Rua* no Chafariz da Cabocla como constituindo a cena marginal do Dois de Julho, uma espécie de circuito alternativo.

Lembro-me bem de um experimento no monumento, chamado MASQUÁ, que significava museu da alteridade sankofa cotidiano urbano e artístico. Com este experimento queríamos falar de nós mulheres e usar a figura de um pássaro africano para tratar do retorno à nossa ancestralidade, às raízes, à memória. E realizar o MASQUÁ no Chafariz da Cabocla fazia todo o sentido, uma vez que o monumento é feminino, marginalizado. Ou seja, é diferença e alteridade. O Chafariz da Cabocla é o outro porque é um monumento marginalizado. Não está situado em um local de grande visibilidade na cidade. Mas deveria ser valorizado, visto que é o primeiro monumento erigido em homenagem ao Dois de Julho. Por isso não paramos mais fazer experimentos, ações e espetáculos. O que fazemos no Chafariz é valorizá-lo, é dizer para todas as pessoas que são convidadas a assistir ao espetáculo *O Museu é a Rua*, e também aos que passam por ali, o quanto que é importante a memória da cabocla. O monumento da cabocla representa a história silenciada pela historiografia e a memória não valorizada pelos museus. O coletivo Arte Marginal se identifica com o monumento porque é ali que fazemos um Dois de Julho divergente, alternativo e com outra narrativa, com outros sujeitos. São jovens da periferia, mulheres negras, mulheres trans, população em situação de rua, todas nós, juntos, reivindicando outra sociedade baiana.⁶¹

4.2.4 Davi Mariston: artista do Coletivo Arte Marginal Salvador

Davi Mariston tem 39 anos, é poeta declamador e ator. Atua como suplente no segmento de Cultura Popular do Conselho Municipal de Cultura. Oriundo do bairro da Fazenda Grande do Retiro, Davi se coloca como um militante das artes marginais e da cultura popular e de rua.

⁶⁰ Luana disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de texto.

⁶¹ Luana disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de texto.

Davi executa a sua fala tratando de política e da necessidade de fazer política através de uma arte cuja linguagem reflita a linguagem do povo. Ao falar da relação do Coletivo Arte Marginal Salvador com a questão da memória, Davi pensa a memória não como um tema do passado, mas como um lugar possível para a construção de uma nova sociedade. E que a memória dos povos nativos e do povo negro podem ser a fonte para melhorarmos as instituições que estão em crise na sociedade atual. A partir da posição de Davi fica evidente que o que acontece no Chafariz da Cabocla é um Dois de Julho não-oficial, marginal e com participação da população periférica.

Acho que os políticos precisam ouvir a sociedade, principalmente a sua parte marginalizada, que sofre com a negligência do Estado em vários sentidos. Tem bairro de Salvador que a escola nem o posto de saúde funcionam, apenas tem polícia invadindo os becos e vielas, e matando o povo negro nas periferias. É bem ruim essa situação. Por isso que é importante nos engajarmos nas lutas sociais para fazer a verdadeira política e buscar sobreviver neste contexto de violência. Política de verdade se faz quando estamos em nossa comunidade falando das questões problemáticas da sociedade, e com uma linguagem comum e sem rebuscamento, uma comunicação popular, marginal e acessível a todo mundo. Daí a importância do rap, da poesia marginal, do grafite, da pichação como linguagem acessível aos jovens da periferia. Acho que a arte é uma forma de evidenciar essas questões e colocá-las em debate, é uma maneira lúdica de tratar de temas entre aspas complexos. Temas que até então só eram discutidos por doutores da elite, moradores da Graça ou gente privilegiada socialmente, economicamente. Queremos com o Coletivo Arte Marginal Salvador fazer a diferença, convocar o povo das comunidades para falar de tudo, ou seja, de racismo, educação, saúde, segurança, saneamento básico. O nosso coletivo constrói espaços de debate para estimular vozes e escutas. Com o tempo fomos descobrindo que a cultura não estava apenas ligada às linguagens artísticas. Passamos a entender a importância de tratar de questões ligadas ao patrimônio e à memória, principalmente porque sem memória e história é impossível reivindicar um legado cultural. É preciso mergulhar na história de um povo para entender como este povo pensa, como ele vive. Pois seu modo de ser está nas entrelinhas do cotidiano, nas artes, na maneira de viver. Tentam a todo momento apagar a memória do povo negro e hoje, pra nós do Coletivo Arte Marginal Salvador, ficou bem evidente o motivo da tentativa. É apagando a memória da gente que se apaga a cultura e, portanto, o modo de vida, a concepção de mundo. A concepção de mundo dos nativos indígenas, por exemplo, jamais vai negligenciar a relação do ser humano com a natureza, a mesma coisa se dá com a povo do candomblé. A natureza é muito importante para a manutenção do candomblé porque a natureza é o fundamento. Outra coisa é a instituição Escola. A educação, no modelo oficial vigente, é violenta e excludente, mas há outras formas de educar que não são assim. O que quero dizer, então, é que é possível através da memória revelarmos a nossa maneira de ver o mundo, de ser e existir, e daí extrair o modo como tratar da saúde, do saneamento básico, da educação, da segurança. Em outras palavras, há grandes instituições por trás dos costumes, saberes e modos de vida não europeus. Falar de memória é, portanto, falar da possibilidade de reconstruir a sociedade a partir de instituições renovadoras do ser humano. Por exemplo, o Dois de Julho expressa qual modelo de

sociedade? De qual Dois de Julho estamos falando quando tratamos do tema da Independência da Bahia? O oficial ou o marginal? O Dois de Julho que fazemos ali, no Chafariz da Cabocla, é uma festa-espetáculo-museu que conta com a participação de um monte de gente periférica que vem de seus bairros populares para discutir história, memória, educação e cultura. Penso que todas essas questões são transversais, pois a palavra memória vai muito além de discutir passado, isto é, debater memória é uma preocupação com o futuro de nossa sociedade, é preocupar-se com as instituições que estarão em vigência no futuro. Ao visitarmos a memória de outros povos que também participaram do processo civilizatório brasileiro, podemos revelar instituições e valores culturais mais benéficos e menos prejudiciais à nossa sociedade.⁶²

4.2.5 Meri Lúcia: artista do Grupo de Arte Popular A Pombagem

Meri Lúcia tem 51 anos, é atriz popular de rua. Oriunda do bairro de Plataforma, região do Subúrbio Ferroviário, Meri vem pesquisando sobre a história da Independência da Bahia e, principalmente, sobre a história das heroínas e guerreiras do Dois de Julho. Com a montagem do espetáculo *O Museu é a Rua* muitas pessoas, que eram convidadas a assistir aos ensaios, passaram a se questionar sobre a narrativa do Dois de Julho. Meri é uma dessas pessoas. Em um dos ensaios do Grupo de Arte Popular A Pombagem, Meri foi convidada para atuar no espetáculo *O Museu é a Rua* interpretando Maria Felipa. Meri nos conta um pouco sobre essa experiência.

Fazer Maria Felipa foi uma experiência muito boa. Primeiro porque a gente conhece a história. E estar representando uma mulher guerreira, né?, é uma coisa muito importante. Foi muito bom mesmo, teve a vestimenta, adorei. A pintura que foi feita na gente, a música que foi, a representatividade toda ali com as outras, né?, também. E uma mulher, como eu, que ... eu representando ela, tá bom? gostei bastante, gostei muito mesmo. Foi muito bom. E eu não conhecia assim a história, depois eu fui vendo a história de Maria Felipa, quem era Maria Felipa. E é bom a gente fazer isso que desperta a curiosidade da gente pra saber quem foi, o que fez, aí depois disso eu fui saber, amostrava a minha filha o que eu fiz, muito bom mesmo. Viu? Muito gratificante.⁶³

4.2.6 Vanusa Flor: artista do Grupo de Arte Popular A Pombagem

Vanusa Flor tem 26 anos e é poeta declamadora. Formada em Museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e oriunda do bairro de Itapuã, Vanusa vem participando dos debates sobre teatro de rua pela memória. Ela inicia sua fala relatando como foi a sua participação no espetáculo *O Museu é a Rua* no Chafariz da Cabocla. Vanusa atuou no

⁶² Davi disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de texto.

⁶³ Meri disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de áudio.

espetáculo *O Museu é a Rua* interpretando Maria Quitéria. Para ela, participar do espetáculo foi também interiorizar a luta pelo direito à memória, ao espaço de fala e à liberdade de se manifestar enquanto mulher.

Então, a respeito da apresentação do espetáculo *O Museu é a Rua* com a perspectiva do Dois de Julho, da memória feminina, das lutas das mulheres durante o período da Independência da Bahia, né? Maria Quitéria que foi a personagem que eu interpretei no espetáculo, o que eu realmente tenho pra dizer é que foi único, foi inédito porque naquele momento eu realmente interiorizei o que é você lutar, mas lutar pelo direito à memória, pelo direito ao espaço, pelo direito de se manifestar, de se colocar realmente frente à uma questão que particularmente eu considero de extrema relevância que é a divulgação, a comunicação das lutas femininas, de como a mulher historicamente se colocava nessas batalhas, de uma forma na qual elas normalmente não aparecem na historiografia oficial e quando aparece é de forma muito resumida, ou sempre com os atos colocados em segundo plano em relação ao que os homens normalmente praticaram.⁶⁴

Vanusa continua seu depoimento tratando mais especificamente do Chafariz da Cabocla, falando de sua localização e da necessidade de participação do monumento nos festejos do Dois de Julho. Para ela, interpretar Maria Quitéria no Chafariz da Cabocla é envolver os moradores locais e pessoas que por ali passam, é chamar a atenção para a necessidade de incluir a figura monumental da cabocla no circuito da Festa oficial do Dois de Julho. Para Vanusa, o espetáculo *O Museu é a Rua* cumpre perfeitamente os requisitos da Museologia Social.

Então, assim, pra mim interpretar a Maria Quitéria não foi somente interpretar a Maria Quitéria, foi realmente utilizar aquele espaço, que é o Chafariz da Cabocla, localizado hoje em um lugar totalmente descaracterizado de sua iconografia e de sua iconologia original, em um espaço totalmente desvinculado dos festejos tradicionais do Dois de Julho, é tanto que o espetáculo *O Museu é a Rua* conseguiu envolver totalmente todas as pessoas que por ali passaram, as pessoas que também moram ali, inclusive alguns moradores de alguns prédios fizeram parte também enquanto participantes e observadores do espetáculo. O que eu tenho realmente a falar sobre essa questão do Dois de Julho é a relevância, é a importância, é a significância dessa manifestação e da inclusão da figura da cabocla na festa oficial propriamente dita do Dois de Julho. E o espetáculo *O Museu é a Rua*, pela minha perspectiva, é a perfeita representação da Museologia Social. É uma forma com a qual conseguimos envolver as pessoas em um contexto público, que é a rua, um contexto que pertence à todos, um espaço que pertence à todos. É levar a arte, a cultura, a memória, o patrimônio, não só o patrimônio material representado ali na escultura da cabocla, mas principalmente o patrimônio imaterial, que fica fixado nas memórias, nas lembranças, na representatividade que essa festa tem, que teve e que com certeza, no que depender do Grupo de Teatro de Rua A Pombagem a luta pelo direito à

⁶⁴ Vanusa disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de áudio.

memória, pelo direito ao espaço e pela musealização dos espaços públicos ela irá continuar.⁶⁵

4.2.7 Manuela Ribeiro: observadora-participante

Meu nome artístico é Manu Ribeiro, tenho 32 anos, sou poeta declamadora e artista de rua. Formada em Museologia pela UFBA e oriunda do bairro de Castelo Branco, venho atuando no debate sobre teatro de rua pela memória e colaborando com o Movimento de Teatro de Rua da Bahia, Grupo de Arte Popular A Pombagem, Coletivo Arte Marginal Salvador e Coletivo Mulheres Agueridas.

Antes de relatar as impressões acerca das atividades de teatro de rua pela memória no Chafariz da Cabocla, percebo que é extremamente importante descrever o meu percurso acadêmico até o momento, pois, desta forma, posso contextualizar como se deu a minha relação com o monumento em questão. Tive o primeiro contato com o chafariz no período da graduação em Museologia, mais especificamente na disciplina de Conservação. Ainda que a disciplina exigisse de nós um conhecimento mais técnico sobre o estado físico do objeto, o que verdadeiramente me chamou atenção foi a história do chafariz.

Passados alguns semestres, me matriculei na disciplina *Curso Normativo de Formação Étnica da Arte Baiana*, na qual tínhamos que escolher e analisar uma obra que estivesse relacionada à produção artística ou à história da Bahia. No processo de pesquisa encontrei jornais da década de 1980 na biblioteca da Fundação Gregório de Mattos, e logo me veio o seguinte questionamento: como poderia o primeiro monumento em homenagem à Independência da Bahia ter passado por tal processo de itinerância e negligência? Outra questão que também me inquietou: como um monumento representativo da data máxima dos baianos – o Dois de Julho – pode ser tão desconhecido pela população baiana?

Fiquei com essas, e outras, indagações fervilhando na mente e, então, comecei a pensar em estratégias de divulgação e comunicação desse monumento tão representativo para a memória coletiva do povo baiano. Como já estava finalizando a graduação, a proposição do meu Trabalho de Conclusão de Curso acabou dialogando com essas indagações. Pensei então em realizar um projeto de educação patrimonial voltado para as crianças da rede pública, do 1º ao 9º ano do ensino fundamental, e em volta do Monumento ao Dois de Julho – instalado em um lugar de grande visibilidade no centro da cidade – e do Chafariz da Cabocla – instalado em

⁶⁵ Vanusa disponibilizou esta fala via *WhatsApp* na forma de áudio.

um local de fluxo reduzido de transeuntes. Mas a proposta terminou não se realizando naquele momento.

Um ano após a finalização da graduação em Museologia, iniciei a *Especialização em Arte Educação: cultura brasileira e linguagens artísticas contemporâneas* pela Escola de Belas Artes – UFBA. Nesse momento pude fazer um projeto mais aprofundado no tocante às questões iconológicas e iconográficas do Chafariz da Cabocla. Porém, o processo de invisibilização ao qual este monumento estava submetido ainda me inquietava, pois, para mim, não se tratava apenas do primeiro monumento erigido em homenagem à Independência da Bahia, era também um monumento encimado por uma figura feminina.

Nessa altura, concomitantemente ao período da especialização, conheci alguns poetas populares e artistas de teatro de rua da Fazenda Grande do Retiro e São Caetano, periferia de Salvador, bairros próximos à comunidade de Castelo Branco, da qual eu sou oriunda. No final do ano de 2013, aproximadamente, fui convidada para participar das reuniões do Grupo de Arte Popular A Pombagem e também me aproximei do Coletivo Arte Marginal Salvador. O ano de 2014 foi de muito diálogo, planejamento e algumas realizações, já que os grupos independentes não contam com apoio governamental para se manterem. Fazendo parte desses grupos, percebi a importância da arte de rua com viés social, contestatório, popular e marginal, já que as agruras e opressões cotidianas são a inspiração para transformar a vida numa obra de arte.

Para além do viés social, totalmente relevante e necessário, começamos a refletir sobre a importância da memória, materializada ou não, e inserimos a discussão do direito à memória na pauta de reivindicação dos grupos através de espetáculos e debates. Como o direito de produzir cultura e o direito de acesso à cultura já estavam sendo reivindicados pelos grupos desde a sua fundação, só faltava inserir o direito à memória para alcançar os três direitos culturais. No início do ano de 2015, com o Festival Renascer das Artes, a reivindicação do direito à memória começou a ser observada nas realizações do Coletivo Arte Marginal Salvador. Esse festival de artes integradas aconteceu em volta de monumentos, mais especificamente o de Luís Gama e o de Catulo da Paixão Cearense, e também aconteceram rodas de conversa sobre essas memórias materializadas.

Já na segunda metade do ano de 2015 fiz a primeira participação no Grupo A Pombagem. A minha estreia no teatro de rua ocorreu de forma inusitada. Fomos convidados pela artista visual Lílian Moraes para apresentar o espetáculo *O Pombo Ferido* e, assim, levar a atmosfera das ruas para a abertura da exposição *Bolo no Buzú* que ocorreu nas dependências do Palacete das Artes. Foi uma grata surpresa apresentar um espetáculo de teatro de rua dentro de um edifício museal e comunicar artisticamente um texto que questionava se os museus, enquanto

espaços de memória, estavam verdadeiramente cumprindo o seu papel social. Desde então, as realizações desses dois grupos foram sempre por esse viés, o da reivindicação do direito à Memória.

No final do ano de 2015, ao ser contemplada pela FGM, no edital Arte Todo Dia, com o projeto Mulheres Aguerridas, pude finalmente realizar ações de educação patrimonial em volta de monumentos, porém, desta vez, escolhi monumentos que fossem representados por mulheres, mais especificamente mulheres que estivessem relacionadas ao contexto do Dois de Julho. Então, foram realizadas atividades de educação patrimonial em volta da Estátua de Maria Quitéria e do Chafariz da Cabocla. Como ainda não foi erigido um monumento à Maria Felipa, fizemos uma atividade no bairro de Castelo Branco com o intuito de elucidar a sua memória e reivindicar a construção de um monumento em sua homenagem.

No último dia de realização do projeto Mulheres Aguerridas, nos concentramos no Chafariz da Cabocla, monumento este que nos identificamos e elegemos como espaço de luta, e fomos caminhando, em forma de *performance* procissional, com destino ao bairro do Dois de Julho. Foi um momento onde todas nós pudemos homenagear as anônimas, porém guerreiras que nos representam no seu enfrentamento e força cotidiana. O coletivo surgiu da necessidade de nós mulheres transcendermos à ordem vigente, lutarmos contra o silenciamento e o apagamento histórico, e reivindicarmos as nossas memórias, o nosso direito de existir enquanto sujeitos.

Os primeiros experimentos⁶⁶ no Chafariz da Cabocla ocorreram ainda no ano de 2015, por isso o meu trabalho dissertativo tem o ano de 2015 como marco inicial, indo até 2018. Com base nas atividades de teatro de rua desse período é que percebi o fenômeno da musealização, em forma de comunicação/exposição e preservação ganhando vida e proporcionando a todos os participantes um acontecimento museal popular, marginal e de rua. Digo isto com base nas minhas vivências e nas análises das falas dos artistas do Grupo de Arte Popular A Pombagem, Coletivo Arte Marginal Salvador e Coletivo Mulheres Aguerridas que estão logo acima.

Foi possível perceber que a comunicação popular, marginal e de rua, ou seja, que a folkcomunicação foi uma estratégia bem sucedida de musealizar o Chafariz da Cabocla, pois os espetáculos não são meras ações artísticas, mas sim espetáculos-exposições que comunicam as memórias expostas ali e envolvem todos os presentes num museu vivo que acontece na rua,

⁶⁶ Houve vários experimentos, um deles e mais importante para a presente pesquisa aconteceu em setembro de 2015, antes da concepção do projeto Mulheres Aguerridas. Tratava-se de uma experiência, também intitulada Mulheres Aguerridas, que pretendia ser um museu de rua, o Museu da Alteridade Sankofa Quotidiano Urbano e Artístico – MASQUÁ. Mais informações ver a análise da primeira fotografia no último subcapítulo desta dissertação.

a céu aberto. Em outras palavras, o teatro de rua possibilita um acontecimento museal a partir da espetacularização/comunicação das memórias.

Quando apresentamos o espetáculo *O Museu é a Rua* em volta do Chafariz da Cabocla, no Dois de Julho de 2018, eu estava interpretando Joana Angélica, uma mulher aguerrida que foi morta ao tentar impedir a invasão do exército português ao Convento da Lapa. Resistiu bravamente como tantas outras mulheres que estiveram inseridas, ainda que anonimamente, no processo de Independência da Bahia. Mais uma voz de resistência que é revelada nesse espetáculo de teatro de rua pela memória.

O espetáculo *O Museu é a Rua* é a mais fiel imagem do cumprimento da função social do museu, pois: é quando não existem barreiras que inibem, intimidam ou segregam a entrada de quem quer que seja neste espaço; é quando os agentes folkcomunicacionais, através da comunicação popular, conseguem visibilizar e valorizar o monumento e as memórias ali presentes; é quando o museu deixa de ter a forma pré-estabelecida, enrijecida e elitista ganhando uma nova possibilidade de acontecer; é quando o museu deixa de ser um espaço apenas contemplativo para ser um lugar combativo e de luta; é quando o edifício dá lugar ao território promovendo a inclusão de todos que ali estão com o intuito de auxiliar no desenvolvimento individual e coletivo; é quando o espetáculo-exposição passa a comunicar com a linguagem popular; é quando todos se sentem afetados e atravessados por esse acontecimento museal que preserva e comunica as memórias ali reivindicadas. Por isso mesmo que o museu é a rua e a rua é o museu do povo.

4.3 POR UMA NOÇÃO DE MUSEU DE RUA

A partir dos cartazes e fotografias aqui analisados buscamos apresentar uma noção de museu de rua. Esta tarefa parece ser uma necessidade para a Museologia como área do saber, e também para as(os) museólogas(os) que debruçam suas pesquisas sobre as manifestações culturais populares e expressões artísticas marginais no mundo contemporâneo. Na Museologia ainda é um desafio trabalhar a questão da musealização dos aspectos intangíveis/imateriais do patrimônio, ou seja, avançamos teoricamente com o conceito de museu-território, mas, quase sempre, o patrimônio musealizado continua sendo o material/tangível.⁶⁷ A noção de museu

⁶⁷ Sobre o tema ver *Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais*. Neste texto Priscila Maria de Jesus, professora de Museologia da Universidade de Sergipe, fala da dificuldade que o museu tem de musealizar os patrimônios intangíveis. Ao tentar musealizar os patrimônios intangíveis acabamos sempre por abrigar os seus elementos materiais. Por exemplo, Priscila observa algo interessante ao analisar uma exposição de duas festas populares no Museu do Círio, em Belém do Pará. É que, "embora o tema do museu seja

operada pelas instituições oficiais ligadas à área de museus não considera os aspectos imateriais do patrimônio. A política de editais de fomento do Estado da Bahia não contempla a rua enquanto um lugar museal, tampouco os processos museais que ali acontecem. Ao contrário, a política oficial restringe a sua noção de museu ao prédio, ao edifício, à instituição de pedra e cal. Isso prejudica projetos museológicos que pautam a musealização da cultura popular – em sua manifestação, em seu acontecimento – nas cidades do interior da Bahia que não possuem edifícios museais.

Mas já vimos nesta dissertação que museu é fenômeno e existe em qualquer lugar e em qualquer tempo. Seu critério de existência é a presença humana, é a cultura. Se museu é um fenômeno que existe onde e quando houve presença humana, então precisamos reavaliar o conceito de museu que é operado nas instituições oficiais de cultura. Quantos edifícios museais existem na capital baiana? E quantos edifícios museais existem em todo interior baiano? Se quisermos responder a tais questões, perceberemos que a capital baiana recebe a maior parte dos recursos por justamente obter o maior número de edifícios museais. Ao pensar museu apenas como edifício, e não como acontecimento, estamos negligenciando outras formas de conceber o museu.

Formular uma noção de museu de rua é reconhecer a existência da musealização popular. Esta formulação, inclusive, pode ser incorporada às políticas culturais na área de museus, e com isso distribuir os recursos e democratizar o acesso, ou seja, pode-se elaborar, planejar e executar programas e ações que contemplem projetos museais/museológicos em cidades e lugares que não possuem edifícios, pois essas cidades e lugares, embora não tenham edifícios, podem ser repletos de acontecimentos.

No mundo contemporâneo, e principalmente nas grandes cidades, é possível ver a emergência do sujeito da metrópole em sua diversidade. Assistimos então ao contexto cultural dos centros urbanos. São lugares complexos e atravessados por uma diversidade de territorialidades e identidades. São lugares de passagem em um mundo da velocidade, da competição e do trabalho. Portanto, são *não-lugares* que vão se consolidando como novas possibilidades de identificação entre pessoas cujos códigos e ritos não se encaixam alhures. Assim os centros das grandes cidades se tornam palcos para essas pessoas que perambulam expondo suas identidades ameaçadas pela cultura hegemônica ou em situação de marginalidade. São pessoas em situação de rua ou em contexto de extrema vulnerabilidade, catadores de

uma celebração imaterial, o que se percebe é o foco na materialidade por meio dos objetos expostos, sem um aprofundamento ou questionamentos sobre a festa, o ato da fé ou a presença das festividades pagãs no seio de uma festa católica cristã". (JESUS, 2014, p. 105)

papelão e latinha, travestis, vendedores ambulantes, artistas de rua etc. Aqui, no entanto, o recorte é voltado para os grupos de teatro de rua que apresentam seus espetáculos-exposições em torno de monumentos e que, a nosso ver, fazem acontecer um museu popular, marginal e de rua.

Começamos a analisar um dos primeiros experimentos no Chafariz da Cabocla. Intitulado Mulheres Aguerridas, o experimento aconteceu já revelando um pouco da nossa vontade de fazer acontecer um museu voltado para as narrativas cotidianas e urbanas. A fotografia abaixo foi tirada em setembro de 2015, antes mesmo do grupo Mulheres Aguerridas se consolidar enquanto coletivo de *performance*. Na época queríamos discutir a questão da Memória à luz de temas como gênero e sexualidade. Em destaque a artista e performer Diega Pereira com a sua máscara encobrendo o seu rosto, a sua identidade. Encobrir o rosto era uma forma de deixar a identidade em aberto, como possibilidade. Era também revisitar a memória de um passado em que as máscaras representavam o mistério do sagrado.



Figura 32 – Experimento no Chafariz da Cabocla 1 (2015)
Fonte: Fotografia de Erik Doria

Na figura 32 podemos ver a faixa indicando a palavra MASQUÁ, que também significava Museu da Alteridade Sankofa Quotidiano Urbano e Artístico. Na mesma faixa, logo abaixo da sigla, aparecem os termos Documentação, Exposição e Ação Cultural indicando os processos de musealização. O MASQUÁ era um esforço para fazer acontecer um museu na rua e encontrar no cotidiano urbano artístico as memórias do outro, do marginal, da diferença. A ideia também passava pelo viés da cultura popular, por isso o museu se chamava MASQUÁ –

uma expressão popular cujo significado é pouco preciso. Tal expressão parece significar, dentre outras coisas, sinais de dúvida, estranhamento, questionamento etc. Aos pés da Cabocla, na figura 33, podemos visualizar elementos como livros, capa de violão, pedras, narizes de palhaço e uma característica que atravessa toda a perspectiva do teatro de rua pela memória: a pichação. No pano branco estendido no chão podemos ver o nome do experimento – Mulheres Aguerridas – pichado de azul.



Figura 33 – Experimento no Chafariz da Cabocla 2 (2015)
Fonte: Fotografia de Erik Doria

Abaixo, na figura 34, as (os) artistas se preparam para a culminância do projeto Mulheres Aguerridas que ocorreu em abril de 2016. A concentração aconteceu no Chafariz da Cabocla, de onde saíram em *performance* procissional em direção ao bairro do Dois de Julho. Esta intervenção teve o propósito de homenagear as mulheres – com cantos e palavras de ordem – que tiveram e têm as suas memórias silenciadas e também denunciar as diversas formas de violência sofrida pelas mulheres ao longo de toda a história. Essa *performance* foi um manifesto a favor da liberdade, protagonismo, independência e autonomia das mulheres.



Figura 34 – Preparativos para a culminância do Projeto Mulheres Agueridas – Abril (2016)
 Fonte: Fotografia de Fabricio Britto

A data máxima para o povo baiano começou a ser celebrada no Chafariz da Cabocla, de maneira alternativa ao festejo oficial, em Dois de Julho de 2016. Antes, entretanto, como já dito, havíamos feito ali alguns experimentos. Ao constatar que o cortejo oficial do Dois de Julho não faz referência alguma ao primeiro monumento em homenagem à Independência da Bahia, começamos a realizar atividades também nesta data. Em destaque, na figura 35, Janete Brito, mulher negra, poeta, periférica e artista do Grupo A Pombagem, faz a leitura do poema *Aviso da lua que menstrua* de Elisa Lucinda. O mencionado texto revela a diversidade de possibilidades do ser mulher e em muitos momentos adverte o homem, aconselhando-o a ser respeitoso, cortês e a compreender, de uma vez por todas, a autonomia e a potência das mulheres.



Figura 35 – A artista de rua Janete Brito do Grupo A Pombagem (2016)
 Fonte: Fotografia de Fabricio Britto

Também na figura 36 verifica-se o protagonismo de outras mulheres no centro da roda. Nomes de várias mulheres são pichados em tecidos, a fim de comunicar e expor tais narrativas.



Figura 36 – Mulheres no centro da roda (2016)
 Fonte: Fotografia de Fabricio Britto

Já na figura 37, a artista das Aguerridas, Juliana Fonseca, faz a leitura do texto *Não mexe comigo*, interpretado por Maria Bethânia. É um momento de exposição e comunicação das

narrativas das mulheres através do teatro de rua. E o teatro de rua se funde com outras linguagens, como a poesia e a pichação, a fim de valorizar as memórias ali reivindicadas.



Figura 37 – A artista Juliana Fonseca das Aguerridas (2016)

Fonte: Fotografia de Fabricio Britto

Logo abaixo, na figura 38, o cartaz anunciando as Aguerridas no Dois de Julho. Na fotografia que ilustra o cartaz estão as performers das Aguerridas na base do Chafariz da Cabocla. No referido cartaz também há a informação de que, no ano de 2017, haveria uma performance-cortejo, mais especificamente, um cortejo performático que sairia da Praça Municipal, às 12 horas, em direção ao Chafariz da Cabocla. E foi assim que aconteceu o museu. Um verdadeiro museu-cortejo⁶⁸ nas ruas do centro da cidade do Salvador.

⁶⁸ A primeira vez que ouvi falar no termo museu-cortejo foi na ACCS Museu dos Vivos, sobre a qual já falamos no capítulo anterior.



Figura 38 – Cartaz do 2 de julho de 2017
 Fonte: Página do Facebook do Coletivo Mulheres Aguerridas

Antes de sairmos em cortejo, entretanto, nos concentramos na Casa do Teatro de Rua da Bahia para finalizarmos o estandarte que conduziu a nossa caminhada rumo ao Chafariz da Cabocla. À esquerda da figura 39, Chirley Pereira, artista das Aguerridas, inserindo as letras que formam a palavra que dá nome ao coletivo e concluindo a confecção do estandarte. Na parte superior da fotografia é possível visualizar um carro de mão e um pandeiro, que foram também utilizados no mencionado cortejo.

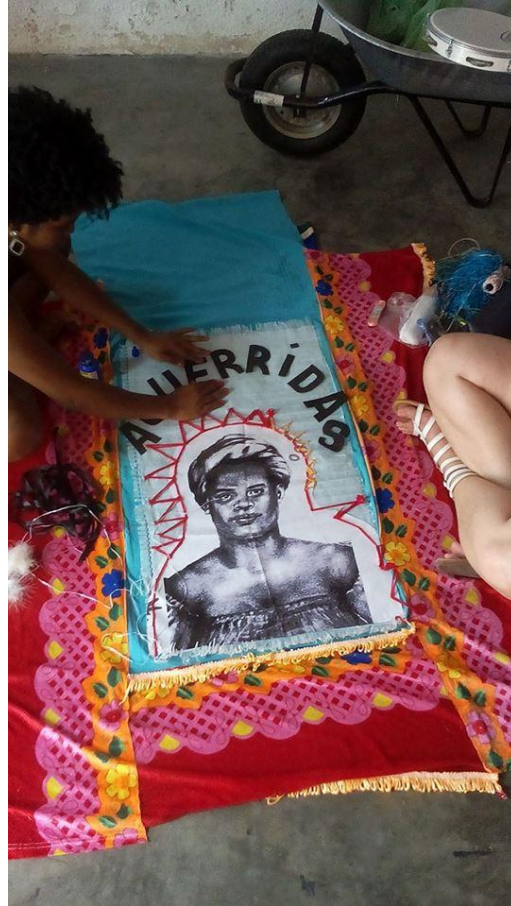


Figura 39 – Preparativos para o cortejo do 2 de julho na Casa do Teatro de Rua (2017)
 Fonte: Fotografia de Fabricio Britto

Observamos que, por um lado, há uma estrutura sofisticada de aparelhagens e artefatos tecnológicos disponíveis para a cobertura da Festa do Dois de Julho. Por outro lado, reparem a figura 40, podemos ver um carro de mão que, carregando guarda-chuva, chapéu, flores, uma placa com frase de protesto e, em destaque, o estandarte das Aguerridas com a figura de Maria Felipa, expressa o que chamamos de comunicação marginal, daí a folkcomunicação. Muito embora este carro pareça precário em comparação aos equipamentos utilizados no circuito oficial da Festa do Dois de Julho, é este o suporte info-comunicacional que abrirá alas em direção ao Chafariz da Cabocla, em um percurso que margina⁶⁹ a grande festa, mas se contempla na luta pela memória e no processo museal que acontece em cortejo e no Chafariz da Cabocla.

⁶⁹ Margina principalmente porque o carro percorreu o bairro do Dois de Julho e a Rua Carlos Gomes, enquanto a Festa oficial passou pela Avenida 7. Portanto, literalmente o cortejo marginal atravessou um circuito paralelo ao festejo da Independência da Bahia.



Figura 40 – Cortejo performático pelas ruas do Dois de Julho (2017)
Fonte: Fotografia de Fabricio Britto

Na figura 41, a artista e poeta Chirley Pereira aparece na base do Chafariz da Cabocla segurando o estandarte das Aguerridas. Ela está declamando uma poesia de sua autoria que reivindica a memória de Maria Felipa, uma das heroínas da Independência da Bahia. Chirley também foi quem interpretou Maria Felipa no espetáculo *Silêncio no Museu*⁷⁰ do Grupo de Arte Popular A Pombagem.

⁷⁰ Sobre este espetáculo falamos um pouco no capítulo anterior, mas podemos dizer algo mais a respeito. *Silêncio no Museu* é uma espécie de crítica ao edifício museal enquanto *O Museu é a Rua* é uma ode aos processos museais que acontecem na rua.



Figura 41 – A artista Chirley Pereira das Aguerridas (2017)
Fonte: Fotografia de Hércules Bressy

Darling Silva, artista das Aguerridas, na figura 42, está em cima do totem que contém informações gerais acerca do Chafariz da Cabocla. Observamos que a cabocla está empunhando uma lança nas mãos e que Darling está nitidamente em posição semelhante à cabocla. Certamente, a reprodução da artista em relação à posição que se encontra o monumento é uma forma de corroborar com a postura destemida das mulheres diante de um sistema opressor e patriarcal.



Figura 42 – A artista Darling Silva das Aguerridas (2017)
Fonte: Fotografia de Hércules Bressy

Já na figura 43, a artista Simuma Simone está encenando um texto que contesta o patriarcado e a ordem vigente. As suas palavras reivindicam a existência das mulheres como protagonistas de suas próprias histórias quando ela fala: “eu queria dizer à história da humanidade que as mulheres sempre estiveram vivas”.⁷¹



Figura 43 – A artista Simuma Simone (2017)
Fonte: Fotografia de Hércules Bressy

Logo abaixo, na figura 44, a artista e *performer* JeisiEkê de Lundu reverencia o monumento com sua mão direita espalmada em direção à cabocla. Esse ato de homenagem se confirma com a presença dos grupos, artistas e público presente. Na base do monumento visualizamos o estandarte do Arte Marginal Salvador, coletivo que se faz presente na roda de teatro de rua no Chafariz da Cabocla, integrando o circuito marginal do Dois de Julho.

⁷¹ Ver o artigo de Francisco Antônio Zorzo e Juliana Leal Rabelo cujo título é Performance Art: As Narrativas Anti-Heroícas de ‘Mulheres Agueridas’.



Figura 44 – A artista JeisiEkê de Lundu (2017)

Fonte: Fotografia de Hércules Bressy

A figura 45 é a mais real representação de quando a roda de teatro de rua girou no Chafariz da Cabocla no Dois de Julho de 2017. A intervenção do Grupo de Arte Popular A Pombagem integrou todos os grupos, artistas e público presentes. Neste momento a figura da Musa aparece reivindicando a memória e fazendo coro às “palavras cantadas” no museu originário. Não se trata, entretanto, do Templo das Musas gregas. Trata-se, na verdade, da Musa da Guiné,⁷² figura que representa a memória afrodiáspórica na poesia de Luís Gama. A Musa da Guiné também é uma referência à mãe do poeta, Luiza Mahin, que é homenageada da seguinte forma: “ó Musa da Guiné, cor de azeviche, estátua de granito denegrado, ante quem o leão se põe rendido (...)” (GAMA, 1944, p.19). Como já dito, as musas são as “palavras cantadas”. No Chafariz da Cabocla as palavras cantam as memórias das mulheres, é uma maneira de musealizar/valorizar as suas narrativas.

⁷² A expressão Musa da Guiné aparece na poesia *Lá vai verso* do poeta Luís Gama. O Grupo de Arte Popular A Pombagem musicou o poema e fez uma adaptação para teatro de rua. É um samba-bossa e pode ser conferido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=xHvpZulh1Ds>.



Figura 45 – Roda de Teatro de Rua dA Pombagem (2017)
Fonte: Fotografia de Hércules Bressy

Em observando o cartaz do Dois de Julho de 2018, ilustrado na figura 46, podemos ver que os coletivos Arte Marginal Salvador e Mulheres Agueridas assumiram a realização da atividade, e o Grupo de Arte Popular A Pombagem ficou responsável apenas pela apresentação do espetáculo *O Museu é a Rua*. Nesta edição algumas artistas dos coletivos realizadores preferiram atuar artisticamente se apresentando com o Grupo A Pombagem. Foi assim que, mais uma vez, o Grupo A Pombagem integrou todos os grupos, artistas e público presentes. Além dos três grupos de teatro de rua pela memória, o Chafariz da Cabocla recebeu outros artistas e coletivos, como podemos ver na referida figura.



Figura 46 – Cartaz do 2 de julho de 2018
 Fonte: Página de Facebook das Aguerridas

Através da figura 47 visualizamos o cenário já montado para a apresentação do espetáculo *O Museu é a Rua* do Grupo de Arte Popular A Pombagem. Também estão dispostos, mais à esquerda, alguns adereços do Grupo Experimental de Teatro de Rua Boiada Multicor. Já a direita temos um banco vermelho utilizado na intervenção da artista Simuma Simone e, mais ao lado, uma tocha que mais tarde será acesa com o fogo simbólico do Dois de Julho.



Figura 47 – Cenário montado para a atividade na cabocla
Fonte: Fotografia de Celeste Costa

Sob o pano preto que anuncia o espetáculo escondem-se as fotografias que, mais tarde, estarão expostas sobre os cavaletes. Quando falamos que *O Museu é a Rua* é um espetáculo-exposição, não estamos falando em sentido figurado, mas sim em sentido real. A figura 48 está demonstrando a parte que o espetáculo vira uma exposição. Neste momento, todos os presentes são convocados a entrar em cena e presenciar essa exposição de rua mais de perto. As obras em destaque são da artista visual, maquiadora e *performer* Marie Thauront. Esta exposição integra o espetáculo *O Museu é a Rua* e fica montada até o final da atividade.



Figura 48 – Abertura do espetáculo-exposição
Fonte: Fotografia de Celeste Costa

Na figura 49 aparece em destaque Pedro Paulo Noite, artista de rua, poeta, dançarino, ator e pichador, que fez parte do Grupo de Teatro Popular Filhos da Rua e, atualmente, integra o Grupo de Arte Popular A Pombagem. A fotografia ilustra o momento em que a pichação revela o nome do espetáculo.



Figura 49 – A pichação no espetáculo
Fonte: Fotografia de Celeste Costa

A pichação é um elemento muito presente nos espetáculos dos grupos de teatro de rua pela memória. Isso porque seus antigos integrantes se iniciaram na arte de rua através da pichação. Os pichadores que fundaram os grupos eram também chamados de pombos sujos e de marginais, daí o nome dos coletivos A Pombagem e Arte Marginal Salvador. Vejamos, na figura 50, uma fotografia que revela a preocupação de um dos pichadores do Coletivo Arte Marginal com a questão da memória.



Figura 50 – Pichação no bairro de Ondina
Fonte: Fotografia de Fabricio Britto

Aos pés da cabocla, na figura 51, estão as artistas do Grupo de Arte Popular A Pombagem, Meri Lúcia, Vanusa Flor e eu, Manuela Ribeiro, representando as heroínas da Independência da Bahia, da esquerda para direita, Maria Felipa, Maria Quitéria e Joana Angélica. Ao encenar as guerreiras do Dois de Julho estamos amplificando a voz da luta feminina, fazendo com que as pessoas conheçam a narrativa anti-heroica dessas figuras em destaque. A presença do fogo simbólico no espetáculo *O Museu é a Rua* é de extrema importância, pois marca o percurso das lutas pela Independência da Bahia.



Figura 51 – Maria Felipa, Maria Quitéria e Joana Angélica
Fonte: Fotografia de Celeste Costa

Na figura 52 estão presentes as (os) artistas que participaram dessa tarde de luta no Chafariz da Cabocla. A presença de mais grupos, artistas e público no Dois de Julho de 2018 é uma prova de que a linguagem do teatro de rua tem potencializado a valorização do Chafariz da Cabocla e das memórias ali reivindicadas.



Figura 52 – Artistas e grupos participantes no 2 de Julho de 2018
Fonte: Fotografia de Celeste Costa

Segundo a pichação ilustrada na figura 50, *a rua é o museu do povo*. De acordo com os grupos de teatro de rua pela memória, *o museu é a rua*. O que a comunidade museológica tem a dizer sobre tais manifestações artísticas marginais? A pichação, o teatro de rua etc. Estas manifestações ensejam uma possibilidade conceitual para a museologia? A nosso ver, a noção de museu de rua pode ser formulada para conceituar as ações dos grupos, pessoas e artistas que, de uma forma ou de outra, reivindicam uma musealização popular, social, marginal, comunitária e de rua. Daí elaborar uma noção de museu de rua como tentativa de conceituar os fenômenos populares e/ou marginais no campo museal e, também, estimular o surgimento de novas pesquisas em Museologia que tenham a rua, o espaço público, como fenômeno a ser estudado museologicamente. Diante do exposto propomos a seguinte definição conceitual: *o museu de rua é o fenômeno espetacular que acontece no sentido de expor, comunicar e/ou preservar, na rua, as memórias da cultura popular ou marginal*. Nesse sentido, podem ser exemplos de processos museais que acontecem na rua os rituais religiosos, festas populares e espetáculos de teatro de rua pela memória.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face da presente dissertação fica evidente que a articulação da Museologia com o Teatro de Rua e a Folkcomunicação pode gerar bons resultados. Tal diálogo expande a possibilidade de alternativas de atuação do museólogo no espaço público, já que, nesta pesquisa, concebemos o museu como processo e não como produto, ou seja, aqui concebemos o museu como um acontecimento, considerando a amplitude de possibilidades, para além do edifício museal. Quando os grupos de teatro de rua se apropriam do Chafariz da Cabocla e fazem dali cenário para apresentação dos seus espetáculos, neste mesmo momento eles estão também expondo e comunicando as memórias que ali são reivindicadas.

Compreendendo que o objeto de estudo desta pesquisa é a relação entre o Chafariz da Cabocla e as ações dos grupos A Pombagem, Arte Marginal Salvador e Mulheres Aguerridas, isto é, a relação entre o monumento e o teatro de rua, trouxemos à baila a noção de arte pública para falar que o monumento é atravessado pelas ações de teatro de rua e vice-versa. A noção inicial de arte pública pensava as obras isoladamente, por exemplo: o Chafariz da Cabocla sem nenhuma relação ou apropriação. Já com a ampliação desta noção pensamos agora no Chafariz da Cabocla de modo relacional, de forma que o monumento só se completa com a presença dos artistas e grupos de teatro de rua.

Pelo processo de itinerância e também por estar instalado em um lugar que não favorece a sua visibilização, por ser um lugar que não passam muitos transeuntes diariamente, pude perceber que apesar de ser o primeiro monumento em homenagem à Independência da Bahia, o Chafariz da Cabocla é desconhecido na cidade do Salvador. Porém, as atividades de teatro de rua que ali acontecem acabam atraindo visitantes de todos os lugares, e como podemos perceber, uma porção cada vez maior de pessoas é atingida positivamente com o descobrimento do primeiro monumento em homenagem à Independência da Bahia, representado pela figura da cabocla que, com uma lança na mão, está em ponto de golpear uma hidra, simbolizando assim a libertação dos baianos do domínio português.

Com a apresentação dos resultados e análise de cartazes e fotografias foi possível confirmar que os grupos de teatro de rua utilizam a folkcomunicação, leia-se comunicação popular, marginal ou de rua, como estratégia de musealização do Chafariz da Cabocla. Sempre que a roda de teatro de rua gira no Chafariz da Cabocla estamos falando de um acontecimento museal, pois através da folkcomunicação os artistas de teatro de rua, enquanto agentes folkcunicacionais, musealizam o monumento em questão. Tais grupos realizam atividades ao redor do monumento e este ganha visibilidade pois é comunicado à sociedade pelos agentes

folkcomunicacionais. Porém, não é só a existência desse testemunho materializado que é comunicada, mas também as memórias das heroínas da Independência da Bahia que ali são reivindicadas. O teatro de rua pela memória auxilia na publicização das memórias de tantas mulheres guerreiras brasileiras.

REFERÊNCIAS

- A POMBAGEM. Silêncio no Museu. Salvador, 20 fev. 2017a. Facebook: apombagem. Disponível em: <<https://www.facebook.com/apombagem/photos/a.625269554157146/1616797991670959/?type=3&theater>>. Acesso em: 29 dez. 2018.
- A POMBAGEM. Silêncio no Museu. Salvador, 20 fev. 2017b. Facebook: apombagem. Disponível em: <<https://www.facebook.com/apombagem/photos/a.625269554157146/1616797991670959/?type=3&theater>>. Acesso em: 29 dez. 2018.
- A TARDE. Fonte da cabocla. Salvador, 07 jan. 1983. Caderno 2, p. 12.
- ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2009.
- AGENDA CULTURAL. Sarau temático discute a importância da cultura e preservação da memória. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/agendaculturalbahia/docs/08_agenda_ago2014>. Acesso em 28 dez. 2018.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. Santos, deuses e heróis nas ruas da Bahia: identidade cultural na Primeira República. **Afro-Ásia**, n. 18, p. 103-124, 1996.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG – PMUS Unirio | MAST**, vol. 5, nº. 2, 2012.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- BELLAIGUE, Mathilde. **O desafio museológico**. In: Fórum de Museologia do Nordeste, 5, 1992, Salvador. 8 p. mimeo.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. Rio de Janeiro: Cortez, 1980.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do Campo: UESP, 2004.
- BERBERT, José Augusto. Fonte da independência volta à praça pública. *Jornal A Tarde*, Salvador, [198-?].
- BITTENCOURT, Carla. O museu é a rua. *Revista Muito (Jornal A TARDE)*, Salvador, n. 398, p. 10-13, fevereiro, 2016.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. In: Website oficial Palácio do Planalto. [online]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 06 jun 2018.

BRASIL. DECRETO-LEI Nº 25 DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em 21 fev. 2019.

BRITO, Janete Silva de; BRITO, Fabricio Silva de; RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. Sarau da Cidadania: uma experiência de teatro popular com a população em situação de rua do Projeto Levanta-te e Anda. **Revista GIPE-CIT**, Ano 22, n. 40, 2018.1.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. CAPÍTULO 1 - VAGUES – A ANTOLOGIA DA NOVA MUSEOLOGIA. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 20, n. 20, 2003. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/374>>. Acesso em: 05 jun 2018

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAGAS, Mário. MEMÓRIA E PODER: DOIS MOVIMENTOS. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 19, n. 19, 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

CHAGAS, Mario de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. 2.ed. rev. e atual. Chapecó: Argos, 2015.

CHAUI, Marilena. Direito à Memória: Natureza, Cultura Patrimônio Histórico-Cultural e Ambiental. In: _____. **Cidadania cultural. O direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHASSOT, A. **Alfabetização científica: questões e desafios para a educação**. 4.ed. Ijuí: Unijuí, 2006.

CORDEIRO, Ana Gomes. Memória Urbana do Dois de Julho: Uma produção simbólica nas ruas e praças de Salvador. In: **Revista da Bahia**, Bahia, v. 32, n. 32, p. 42-51, dez. 2000.

CULTURA NA PERIFERIA. Soterópolis. Salvador: IRDEB, 10 de setembro de 2015. Programa de TV.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições**. Tese (Doutorado) - São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: ENCUESTRO REGIONAL DO ICOFOM-LAM, 8. Coro, Venezuela, 1999.
 CURY, Marília Xavier. Museologia - Marcos Referenciais. **Cadernos do CEOM** (UNOESC), Chapecó, n.21, p. 45-73, 2005.

DESTAQUE1. Festival Universitário Baiano de Arte está com inscrições abertas para mostras artísticas. 2017. Disponível em: <<https://destaque1.com/festival-universitario-baiano-de-arte-esta-com-inscricoes-abertas-para-mostras-artisticas/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos- chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DIMUS. Coletivo Arte Marginal participa de Semana de Museus em Salvador. 2016. Disponível em: <<https://dimusbahia.wordpress.com/2016/05/12/coletivo-arte-marginal-participa-de-semana-de-museus-em-salvador/>>. Acesso em 29 dez. 2018.

DIMUS. Jardins do Palácio da Aclamação receberam o projeto Renascer das Artes: do Temp(1)o das Musas ao Ciberespaço na última sexta-feira (20). 2016. Disponível em: <<https://dimusbahia.wordpress.com/2016/05/23/jardins-do-palacio-da-aclamacao-receberam-o-projeto-renascer-das-artes-do-templo-das-musas-ao-ciberespaco-na-ultima-sexta-feira-20/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

DIMUS/IPAC. Coletivo Arte Marginal promove atividades na 16ª Semana de Museus com apoio da DIMUS. 2018. Disponível em: <<https://dimusbahia.wordpress.com/2018/05/14/coletivo-arte-marginal-promove-atividades-na-16a-semana-de-museus-com-apoio-da-dimus/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. **O Direito à memória: a proteção jurídica ao patrimônio histórico-cultural brasileiro**. Dissertação (Mestrado) - Fortaleza: Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará, 1995.

FONSECA. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FUNCEB. Festival Renascer das Artes ocupa periferias de Salvador. 2015. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2015/01/9371/Festival-Renascer-das-Artes-ocupa-periferias-de-Salvador.html>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

FUNCEB. Casa do Teatro de Rua no Pelourinho recebeu o evento “Renascer das Artes: Musealizando”. 2018. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/2018/05/13211/Casa-do-Teatro-de-Rua-no-Pelourinho-recebeu-o-evento-Renascer-das-Artes-Musealizando.html>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

GAMA, Luiz; GÓES, Fernando (Org.). **Trovas burlescas e escritos em prosa**. São Paulo: Cultura, 1944.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GOMES, Ricardo. A respeito dos pressupostos éticos e estéticos do Teatro de Rua. **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 12, p. 16-31, julho, 2012. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/576/532>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria do pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONDIM, M. S. C. **A inter-relação entre saberes científicos e saberes populares na escola: uma proposta interdisciplinar baseada em saberes das artesãs do Triângulo Mineiro**. 2007. 174f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Ensino de Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro: IBPC, n. 3, p. 7-12, 1990.

HADDAD, Amir. Seminário de Arte Pública – Ano Zero, 2012. Disponível em: <<https://seminarioartepublica.wordpress.com/>>. Acesso em: 23 nov. 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. 3.ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

IBAHIA. A voz dos Bairros: conheça a vida cultural de bairros de Salvador. 2012. Disponível em: <<https://www.ibahia.com/salvador/detalhe/noticia/a-voz-dos-bairros-conheca-a-vida-cultural-de-bairros-de-salvador/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

IPAC. O coletivo Arte Marginal Salvador participa da 15ª Semana de Museus. 2017. Disponível em: <<http://www.ipac.ba.gov.br/noticias/o-coletivo-arte-marginal-salvador-participa-da-15a-semana-de-museus>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

IRDEB. Evento reúne poetas, músicos e ativistas culturais no Passeio Público neste domingo (10). Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/evolucaohiphop/?p=8808>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

JESUS, Priscila Maria de. Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais. **Cadernos de Sociomuseologia**. Vol 48, 2014.

JORNAL DA MÍDIA. Manifestações artísticas ocupam espaços públicos na Semana de Museus. 2016. Disponível em: <<http://www.jornaldamidia.com.br/2016/05/20/manifestacoes-artisticas-ocupam-espacos-publicos-na-semana-de-museus/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valerio Rohden e Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: **História e Memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. 2.ed. [1922]. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARTINEZ, Socorro Targino. **2 de Julho a Festa é história**. Salvador: Selo Editorial da Fundação Gregório de Matos. 2000.

MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular: História, taxionomia e metodologia da folkcomunicação**. São Paulo: Paulus, 2008.

MENSCH, Peter Van. **O objeto de estudo da museologia**. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994.

MOUTINHO, M. Museus e sociedade. **Cadernos de Patrimônio**, v. 5, Museu Etnográfico do Monte Redondo, 1989.

NUNES, João Paulo Cabral de Almeida Avelãs. Patrimônio cultural, museus e desenvolvimento: conceitos teóricos, políticas públicas e “sociedade civil”, In: TEIXEIRA, Sidélia S. (Org.). **Patrimônio e museus na contemporaneidade**, Salvador, EDUFBA, 2016,

O OLHO DA HISTÓRIA. **Lilian Morais: Por uma pinacoteca pública em Salvador**. 2016. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.ufba.br/lilian-morais-por-uma-pinacoteca-publica-em-salvador/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

PAOLI, Maria Célia. Memória, História e Cidadania: O Direito ao Passado. In CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania**. São Paulo, 1992.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
PINHEIRO, P. C.; GIORDAN, M. O preparo de sabão de cinzas em Minas Gerais, Brasil: do status de etnociência à sua mediação para a sala de aula utilizando um sistema hipermídia etnográfico. **Investigações em Ensino de Ciências**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 355-383, ago. 2010.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

PORTAL R7. Palacete das Artes recebe exposição “Bolo no Buzú”, de Lilian Morais. 2015. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/bahia/palacete-das-artes-recebe-exposicao-bolo-no-buzu-de-lilian-morais-28082015>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PPGMUSEU. ACCS: FCHL49. Museu dos vivos: pela memória e re(e)xistência. Disponível em: <<http://www.ppgmuseu.ffch.ufba.br/accs-fchl49-museu-dos-vivos-pela-memoria-e-reexistencia>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

RABELO, Juliana Lega; ZORZO, Francisco Antônio. Performance Art: As Narrativas Anti-Heróicas de 'Mulheres Agueridas'. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 8. Disponível em: <http://snh2011.anpuh.org/resources/anais/49/1530616717_ARQUIVO_PerformanceartAsnarrativasanti-heroicasdeMulheresAguerridas.JulianaRabelopdf.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2018.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução de Werner Rotschild Davidsohn & Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROCHA, Everardo. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Por uma sociologia dos museus. **Cadernos do CEOM**. v. 27. n. 41. Santa Catarina: UNOCHAPECÓ, 2014.

SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas: museu: gênese, idéia e representações nos sistemas de pensamento da cultura ocidental**. 1998. 152f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 1998.

SCHEINER, Tereza Cristina. As bases ontológicas do museu e da museologia. In: Simpósio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 133-143, 1999.

SCHEINER, Tereza. Museologia e Patrimônio Intangível: A experiência virtual. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO INTANGÍVEL. *ICOFOM LAM*, Montevideu, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, 2001.

SCHEINER, Tereza. O Museu, a palavra, o retrato e o mito. **Museologia e Patrimônio**, v. 1, p. 57-73, 2008.

SCHEINER, Tereza. Museu, Museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. **Revista Ciência da Informação**, IBICT, Rio de Janeiro, v. 43 n. 03, p.358-378, 2015a.

SCHEINER, Tereza. Cultura Material e Museologia: Considerações. **Museologia e Patrimônio** / Organização Marcus Granato. – Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015b. p. 17-48 (MAST 30 anos de pesquisa, v.1).

SERRA, Ordep. **O Simbolismo da Cultura**, Salvador, EDUFBA, 1991.

SILVA, Fernando Pedro da. Arqueologia da Memória: A Arte em Diálogo com as Comunidades. In: ALVES, José Francisco (Org.). **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. Porto Alegre: Artfólio/Editora da Cidade, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**, Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

TURLE, Licko.; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua do Brasil: A Luta pelo Espaço Público**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2016.

UFBA. Mafro recebe o II Encontro de Filosofia e Teatro de Rua. 2017. Disponível em: <https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/mafro-recebe-o-ii-encontro-de-filosofia-e-teatro-de-rua>. Acesso em: 29 dez. 2018.

VOGT, W. P. Dictionary of statistics & methodology: A nontechnical guide for the social sciences (2nded.). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.1999.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

APÊNDICE A – Termo de concessão de imagem e nome

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO GERAL DE IMAGEM E NOME
Eu, _____, nascido(a) no dia ____/____/____, de nacionalidade _____, residente e domiciliado(a) à _____,
Cidade de _____, Estado _____, portador(a) da Cédula de Identidade RG/RNE nº _____, inscrito(a) no CPF/MF sob o nº _____, doravante denominado(a) simplesmente de “CONCEDENTE”, na melhor forma do direito, de maneira livre, espontânea, sem qualquer vício de consentimento ou de vontade.
AUTORIZO a Manuela de Oliveira Santos Ribeiro a fazer uso, em sua dissertação A RODA DE TEATRO DE RUA GIROU NO CHAFARIZ DA CABOCLA E ACONTECEU UM MUSEU, do meu nome e da minha imagem, por via de entrevista cedida e/ou fotografia produzida para fins de pesquisa, mediante a observação das seguintes condições:
1. As imagens e nome do(a) CONCEDENTE serão utilizados exclusivamente para a referida dissertação.
2. A utilização da imagem e nome do(a) CONCEDENTE será permitida para fins institucionais, expográficos, jornalísticos, históricos, acadêmicos, educacionais, informativos, sociais, relacionados à exposição online, de maneira gratuita, não onerosa, por prazo indeterminado, em caráter definitivo, inequívoco, irrestrito, irrevogável e de abrangência global, incluindo internet e redes sociais.
3. O AUTORIZADO não poderá ceder, transferir ou sublicenciar a reprodução das obras a terceiro(a)s, sem a expressa concordância por escrito do(a) CONCEDENTE.
3. O AUTORIZADO poderá praticar os seguintes atos relacionados com a imagem ou nome do(a) CONCEDENTE:
a) Editar, reeditar, tratar, recortar, compilar, agrupar ou de qualquer modo complementar o conteúdo captado;
b) Transferir, migrar, deslocar, alterar ou de qualquer forma mudar o formato ou extensão do suporte ao qual o conteúdo tenha sido capturado, seja de físico para digital, digital para físico ou de digital para digital (mudança de tipo de arquivo digital);
c) Transmitir o suporte que contenha conteúdo autorizado através de qualquer meio, seja eletrônico, digital, magnético, fibra ótica, ou qualquer outro que venha a ser inventado;
d) Armazenar, agrupar ou de qualquer forma organizar o suporte em que esteja inserido o conteúdo autorizado, seja em banco de dados, servidores internos, externos, de maneira íntegra ou fracionada;
e) Veicular ou distribuir em mídia impressa ou digital, em formato físico ou pela internet, podendo o conteúdo autorizado ser disponibilizado em redes sociais, sites de compartilhamento de imagens, vídeos ou de arquivo de som, seja através de aplicativos, arquivos executáveis, editáveis ou não, ringtones, ícones e/ou wallpapers (papel de parede do computador, tablet e celular), e-Books (livros em formato eletrônico) ou Áudio-Books, seja por intermédio de computadores pessoais, celulares, smartphones, tablets, laptops ou qualquer outro dispositivo que possam reproduzir, armazenar, compartilhar, editar ou receber tal conteúdo;

f) Utilizar, reproduzir, publicar ou veicular o conteúdo autorizado, mesmo que em anúncios impressos ou digitais, em mídias ou veículos de comunicação de massa, desde que esta divulgação esteja relacionada diretamente com a disseminação de conhecimento, estímulo à cultura, ou ainda na realização de promoções e eventos que de alguma forma possam passar a mensagem ao público geral sobre o uso do conteúdo autorizado para fins sociais, expográficos, educacionais, acadêmicos, históricos ou institucionais;

4. Declara o AUTORIZADO que estão ressaltados os direitos do(a) CONCEDENTE sobre a integridade da sua honra, boa fama ou a respeitabilidade, sendo vedada a utilização da imagem ou nome deste para fins comerciais ou publicitários.

5. Fica expressamente convencionado que apenas será feita a menção ao nome do(a) autor(a) da obra em que contiver o conteúdo aqui autorizado quando a sua publicação assim o permitir, ou no formato de metadados do arquivo quando aplicável ao suporte eletrônico, ressaltando-se os casos em que as dimensões disponíveis, o espaço, ou as tecnologias envolvidas não permitirem a direta associação.

6. O(A) CONCEDENTE declara que exime o AUTORIZADO de qualquer responsabilidade pelo uso indevido de sua imagem ou nome por terceiros.

_____ de _____ de 20____

Data

CONCEDENTE

Salvador –BA

2019