

BREVES NOTAS SOBRE PATRIMÔNIO(S): AS CAMISAS E OS CARTAZES NAS INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS DE JONATHAS DE ANDRADE

Alberto Luiz de Andrade Neto (UFSC)¹

Resumo: Nas linhas abaixo irei discorrer sobre patrimônios não hegemônicos, e ainda, a partir de trabalhos de arte, quero mostrar como essas linguagens artísticas podem ser elementos chave para refletir sobre as políticas patrimoniais de grupos minoritários. Apresento dois trabalhos artísticos de Jonathas de Andrade: a instalação *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013) e *Suar a Camisa* (2014). Sendo que ambas fizeram parte de um projeto-exposição maior intitulado *Museu do Homem do Nordeste* (2014-2015) e este foi apresentado no Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro – RJ) entre o final de 2014 e início de 2015. Neste sentido ensaiarei movimentos que (re)pensam identidades e patrimônios dentro de museus. Além disso, faço uma breve contextualização sobre o campo do patrimônio cultural a partir de Fonseca (2003), Velho (2006) e Freire (2003).

Palavras-chave: Antropologia. Artes visuais. Museologia. Patrimônio.

Abstract: In the following paragraphs I will approach the non-hegemonic heritage, and by using art works my aim is to show how these artistic languages can become key elements to reflect upon heritage policies of minority groups. I present two artistic works of Jonathas de Andrade: the installation *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013) (*Posters for the Museum of the Men of*

¹ Originalmente este ensaio foi elaborado para a disciplina de *Antropologia e Patrimônio Cultural*, ministrada pela Dr. Alicia Norma González de Castells (2016.2), na Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Agradeço ao artista Jonathas de Andrade pela leitura cuidadosa e, ainda, por ceder as imagens para esta pesquisa.

the Northeast, 2013) and *Suar a Camisa* (2014) (*Sweat the Shirt*, 2014). Both installations were part of a bigger project exhibition called *Museu do Homen do Nordeste* (2014-2015), which was presented at the Museu de Arte do Rio (Museum of Art of Rio) (Rio de Janeiro – RJ) by the end of 2014, and beginnings of 2015. In that sense I will essay about movements that (re)think identities and heritage inside museums. Furthermore, I will briefly contextualize the patrimonial field through authors such as Fonseca (2003), Velho (2006) and Freire (2003).

Key-words: Anthropology; Visual Arts; Museology; Heritage.

Patrimônios e resistências constantes

Aquela imagem clássica e hegemônica do patrimônio visto como algo herdado – o que passa de pai para filho e permanece de gerações em gerações – é uma realidade problemática quando falamos de patrimônio cultural na atualidade. Tanto em uma perspectiva que vê esses patrimônios como algo dinâmico e em constante transformação (ARANTES, 1989; FONSECA 2003) como nas pesquisas que compreendem aqueles indivíduos marginalizados das Políticas Patrimoniais Brasileiras (revestidas pelo Estado). Essas direções ajudam nas análises sobre os filhos e filhas de pais que não possuem herança, os que nunca chegaram a conhecer seus pais, das heranças não conhecidas e das heranças constantemente invisibilizadas/dilapidadas. Essa imagem que é evocada nos discursos sobre patrimônio não se aplica quando pensamos em uma pluralidade de direitos e indivíduos sociais. O patrimônio grego não compreende a diversidade dos sujeitos e suas expressões.

No artigo *Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural* (2003), Maria Cecília Londres Fonseca, em um primeiro momento, discorre sobre as identidades invisibilizadas dentro dos conjuntos arquitetônicos tombados no território nacional. Dentro das concepções de “patrimônio histórico e artístico” a autora diz: “essa imagem, construída pela política de patrimônio conduzida pelo Estado por mais de sessenta anos, está longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e os conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil” (FONSECA, 2003, p. 59). No balanço

das políticas do patrimônio, Fonseca afirma que, além de metodologias e ações voltadas aos bens arquitetônicos, essas escolhas também refletiam (e ainda refletem) uma política conservadora, elitista e que concede preferência aos bens com certa tradição europeia:

Tal situação veio reforçar a ideia de que as políticas de patrimônio são intrinsecamente conservadoras e elitistas, uma vez que os critérios adotados para o tombamento terminam por privilegiar bens que referem os grupos sociais de tradição europeia, que, no Brasil, são aqueles identificados com as classes dominantes (FONSECA, 2003, p. 64).

Discutir sobre “patrimônio cultural” é significativo, pois essa categoria é uma ferramenta do Estado e, por meio dela, é possível ter a dimensão das políticas públicas realizadas e dos grupos contemplados nessas escolhas. As políticas de patrimônio imaterial fizeram emergir um número significativo de expressões e indivíduos que não estão no campo daquela política conservadora. Fonseca, sobre “patrimônio cultural”, mostra que essas novas concepções compreendem questões antes não problematizadas e abrem um leque enorme sobre outros campos do saber e que ressaltam expressões plurais:

Como se vê, as questões levantadas por essa nova concepção, ampliada, de patrimônio cultural, abrem em muito o leque de campos de saberes e de instituições que passam a se envolver, direta ou indiretamente, com a produção, gestão e promoção desse patrimônio. No mesmo sentido, as novas questões levam a sociedade a uma compreensão mais rica da noção de patrimônio cultural, e certamente mais próximas de seus interesses (FONSECA, 2003, p. 77).

Gilberto Velho, em *Patrimônio, negociação e conflito* (2006), escreve sobre o tombamento do terreiro de candomblé Casa Branca, em Salvador (BA), em 1984. O autor relata a própria experiência à frente desse tombamento e discorre sobre os conflitos relacionados à patrimonialização e às constantes negociações desses grupos religiosos com a população, esferas municipais e federais. Não é à toa que essa ação patrimonial é pioneira no que tange a questões do povo negro brasileiro, e ele reflete a demora e a invisibilidade dada a esses grupos pelas políticas do patrimônio. Ainda, o tombamento do terreiro Casa Branca amplia as concepções de patrimônio, pois em uma dimensão

tangível árvores, pedras e uma modesta construção foram incluídas na ação. Além disso, dimensões intangíveis foram levadas em consideração – e eram as mais importantes. A preservação do axé de mais de 150 anos de funcionamento do terreiro é a face mais relevante desta política patrimonial:

O terreiro de Casa Branca apresentava uma tradição de mais de 150 anos e, com certeza, desempenhava um importante papel na simbologia e no imaginário dos grupos ligados ao mundo do candomblé e aos cultos afro-brasileiros em geral. Do ponto de vista dessas pessoas o que importava era a sacralidade do terreno, o seu “axé”. Em termos de cultura material, encontrava-se um barco, importante nos rituais, um modesto casario, além da presença de arvoredos e pedras associados ao culto dos orixás. Não era nada que pudesse se assemelhar à Igreja de São Francisco em Ouro Preto, aos profetas de Aleijadinho em Congonhas, Minas Gerais, ao Mosteiro de São Bento, ao Paço Imperial da Quinta da Boa Vista ou à Fortaleza de Santa Cruz, no Rio de Janeiro. Tratava-se, sem dúvida, de uma situação inédita e desafiante (VELHO, 2006, p. 238).

No campo das instituições museológicas, vejo surgir movimentos que não são incluídos na mencionada divisão dos bens. Aqueles que outrora não foram abarcados com o dito patrimônio estão requerendo suas partes em ações de autonomia e protagonismo. Não é à toa que uma quantidade significativa de “novos museus” está surgindo no Brasil. Dentro desse campo sócio-cultural, museus centrados em temáticas afro-brasileiras, os que estão propondo discutir a respeito da diversidade sexual, aqueles nomeados como museus de território, museus comunitários e ainda existem populações indígenas construindo seus museus indígenas. São pessoas e organizações que criam seus próprios espaços, pois muitas vezes não se reconhecem e não se veem nos museus tradicionais.

Direcionando as discussões para os museus, José Ribamar Bessa Freire, em *A descoberta do museu pelos índios* (2003), traz uma análise sobre a construção de museus por lideranças indígenas no Brasil e outras instituições museológicas as quais dialogam com questões dos povos nativos. Neste sentido, o autor demonstra como esses espaços são palcos para negociações e onde os desafios interétnicos sobressaem:

Algumas expressivas lideranças indígenas descobriram que museus são potencialmente “explosivos” e podem contribuir para recuperar a memória perdida e reconstruir destruídas formas de vida. Encantados

com a descoberta, decidiram, então, lutar pela criação de um museu indígena na Amazônia, capaz de exercer papel educativo e mobilizador, organizar a memória e revigorar a identidade de diferentes etnias (FREIRE, 2003, p. 217).

Entre museus indígenas existem exemplos como Museu Magüta² (Amazonas), Museu Kapinawá (Pernambuco), Museu Indígena Jenipapo Kanindé³ (Ceará), Museu Kuahí dos Povos Indígenas do Oiapoque⁴ (Amapá) entre outros. Nos denominados museus comunitários e museus de território: Museu Gruppelli (Rio Grande do Sul), Ecomuseu da Ilha Grande (Rio de Janeiro), Museu da Maré⁵ (Rio de Janeiro), Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão (Bahia), Museu da Beira da Linha do Coque⁶ (Pernambuco) e a lista só aumenta. Os trechos apresentados acima mostram um diálogo entre patrimônio e iniciativas que explodem categorias outrora rígidas, mas mesmo com todos os ganhos relacionados à ampliação de saberes e grupos minoritários – as ações que compreendem os patrimônios devem ser constantemente (re)negociadas e reivindicadas por determinados setores da sociedade brasileira.

As camisas e os cartazes

O artista Jonathas de Andrade nasceu em Maceió (1982), hoje, vive e trabalha em Recife – Pernambuco. Seus trabalhos artísticos estão relacionados com instalações, vídeos e fotesquisas. Ele tem se destacado no cenário das artes do Brasil e do exterior. Participou de exposições coletivas importantes

² Ver mais em: FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos. CHAGAS, Mário e ABREU, Regina (orgs.). Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

³ Ver mais em: GOMES, Alexandre; VIEIRA, João Paulo. A rede cearense de museus comunitários: processos e desafios para a organização de um campo museológico autônomo. Revista Cadernos do Ceom, v. 27, n. 41, p. 389-414, 2014.

⁴ Ver mais em: VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque-Kuahí. Gestão do Patrimônio Cultural pelos Povos Indígenas do Oiapoque, Amapá. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. Suplemento, n. supl. 7, p. 109-115, 2008.

⁵ Ver mais em: FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Favela como patrimônio da cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 38, p. 49-66, 2006.

⁶ Ver mais em: SANTANA, Robson. Cidade, Patrimônio e Representações Identitárias nos Museus Comunitários: O caso do Museu da Beira da Linha do Coque (Recife-PE). In: V Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, 2015, Juiz de Fora. Caderno de Resumos: Experiências e Pesquisas, 2015.

como a 32ª e a 29ª *Bienal de São Paulo (BR)*, *Performa 15 (EUA)*, *12ª Bienal de Lyon (FR)*, *Histórias Mestiças (BR)*, *Cães sem plumas (BR)* entre outras. Dentro das exposições individuais se destacam *Convocatória para um Mobiliário Brasileiro (BR)*, *Museu do Homem do Nordeste (BR/EUA)* e *Amor e Felicidade no Casamento (BR)*. Realizou residências artísticas na Jordânia, Estados Unidos, México, Egito, Holanda e Inglaterra. Possui trabalhos prestigiados como o vídeo *O caseiro (2016)*, as instalações *Educação para adultos (2010)*, *O que sobrou da corrida (2014)*, *Ressaca tropical (2009)*, *40 nego bom é 1 real (2013)* e os projetos fotográficos *O Clube (2010)*, *Maré (2013)*, *ABC da Cana (2014)* e *Exercício construtivo para uma guerrilha sem terra (2016)*.

Abaixo, vou direcionar meus apontamentos a partir das instalações *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste (2013)* e a *Suar a camisa (2014)*. Ambas fizeram parte de um projeto-exposição intitulado *Museu do Homem do Nordeste (2014-2015)* apresentado no Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro – RJ). A primeira instalação é formada por 77 cartazes, cerca de 40 displays, 6 acetatos com anotações, projetor e 9 reproduções de classificados de jornal. Em *Cartazes*, o artista colocou um anúncio em um jornal de grande circulação em Pernambuco, entre os anos de 2012 e 2013, com a seguinte chamada: “Procuro moreno forte, trabalhador – feio ou bonito – pra fotografia do cartaz do Museu do Homem do Nordeste. 8425-9646”⁷. Muitos homens ligaram para o artista e se dispuseram a fazer os cartazes, além disso, mulheres se interessaram em posar para Jonathas de Andrade. As fotografias para os cartazes também foram realizadas no encontro casual do artista com trabalhadores informais de rua. Algumas entrevistas ganharam lugar na instalação e discorrem sobre a relação entre o artista e os participantes. Essa instalação diz respeito a uma prática recorrente nos trabalhos do artista: uma convocatória popular é realizada. Exemplos disto são *Convocatória para um mobiliário brasileiro (2016)*, *O levante (2013)* e *O que sobrou da corrida (2014)*.

A instalação *Suar a camisa* é formada por 120 camisas referentes ao trabalho e seus donos e, ainda, foram enfileiradas em suportes desmontáveis de

⁷ Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/cartazes-para-o-museu> Acessado em: 17 de outubro de 2016.

madeira. O artista formou a coleção a partir de negociações com homens no final do expediente dos diferentes ofícios. Algumas delas foram doadas, outras compradas pelo artista e ainda tiveram aquelas trocadas por camisetas brancas. São camisas de frentistas, vendedores, pedreiros, mecânicos, entre outros. Elas carregam o suor dos envolvidos e também estão com marcas de graxa, cimento, tinta e outros resíduos. Como em outros trabalhos artísticos de Jonathas de Andrade posso perceber uma constante relação entre artista e trabalhadores informais (pesquisador – interlocutor). Em *Procurando Jesus* (2013) o artista percorre as ruas do centro de Amã (Jordânia) e fotografa homens na busca de uma imagem de um Cristo árabe e não a imagem ocidental de um Jesus louro e de olhos azuis. Nas instalações *Recenseamento moral da cidade do Recife* (2008), *Zumbi Encarnado* (2014) e *Letreiro encomendado para o Museu do Homem do Nordeste* (2014) refletem essas relações onde existem negociações e conversas com alguns moradores de Recife, como o senhor para posar nas fotos e na encomenda do letreiro com o marceneiro Irmão Israel.



Figura 1 - Vista externa do Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro – RJ). No projeto-exposição *Museu do Homem do Nordeste* (2014-2015) Jonathas de Andrade inseriu logo na entrada uma placa da *Série de placas de cimento com texto em baixo relevo* (2014-2015). Fonte: Eduardo Ortega.

As instalações de arte indicadas ajudam a pensar sobre o que os autores escolhidos pesquisam e, ainda, estão ancoradas no debate atual do campo patrimonial no Brasil. Fonseca (2003) aponta para essa recente perspectiva de patrimônio cultural onde pessoas que sempre foram excluídas das práticas patrimoniais ganham lugar nas políticas públicas. Neste grande projeto de Jonathas de Andrade, realizado no Museu de Arte do Rio (MAR), entre dezembro de 2014 e março de 2015, o artista expôs essas duas instalações. Nesse arranjo, ele desestabiliza certas categorias dentro desse Museu de Arte. Primeiro, existe uma tripla presença no projeto-exposição – um museu (o de Jonathas) dentro do museu (MAR) que desafia outro museu (MUHNE). O trabalho *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013-2015) acaba criando um museu imaginário e corrobora para discussões sobre o próprio Museu de Arte do Rio (MAR) e o Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), em Recife (PE). Não é só uma apresentação via exposição, mas coloca em suspensão a missão institucional de ambos os museus e apresenta desafios a eles. Em *Suar a camisa* (2014-2016), além de trazer uma imagética desses atores sociais para dentro do MAR, Jonathas de Andrade também confronta as instituições e seus públicos com o próprio suor desses homens. Muitas vezes museus, principalmente os museus de arte, são destacados como lugares assépticos e inolentes, porém o artista por meio do olfato agencia esses homens e apresenta sua labuta e esforço do dia a dia, e, o Museu de Arte do Rio acaba sendo ressignificado e dessacralizado.

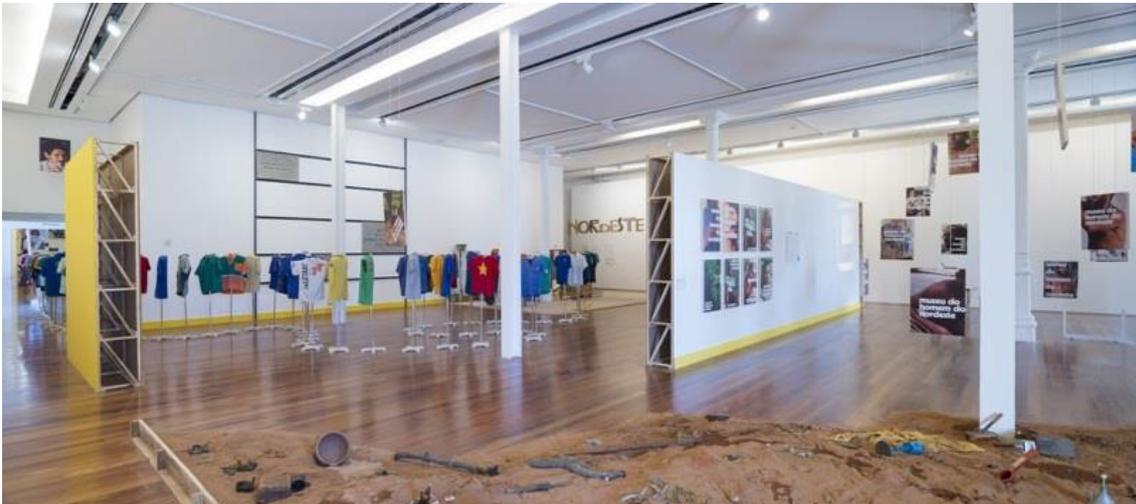


Figura 2 – Vista interna do projeto-exposição de Jonathas de Andrade no Museu de Arte do Rio (MAR). Abaixo a instalação *Batalha de Tejucupapo* (2014). Ao fundo *Letreiro encomendado para o Museu do Homem do Nordeste* (2014) e *Série de placas de cimento com texto em baixo relevo* (2014-2015). No centro *Suar a Camisa* (2014) e *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013). Fonte: Eduardo Ortega.

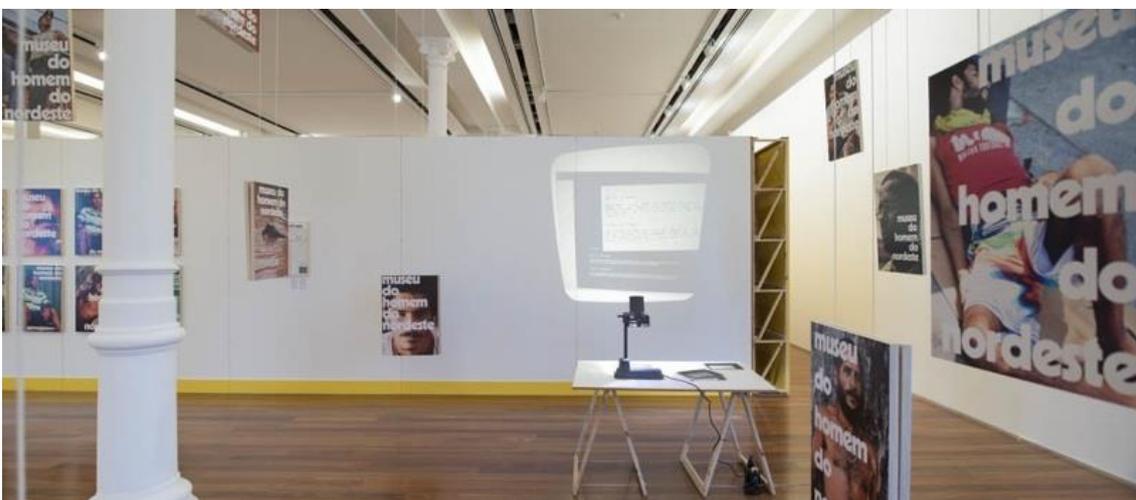


Figura 3 – Instalação *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013-2015). Fonte: Eduardo Ortega.



Figura 4 – Instalação *Suar a Camisa* (2014-2016) e *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013-2015). Na parede *O que sobrou da primeira Corrida de Carroças do Centro do Recife* (2014). Fonte: Eduardo Ortega.

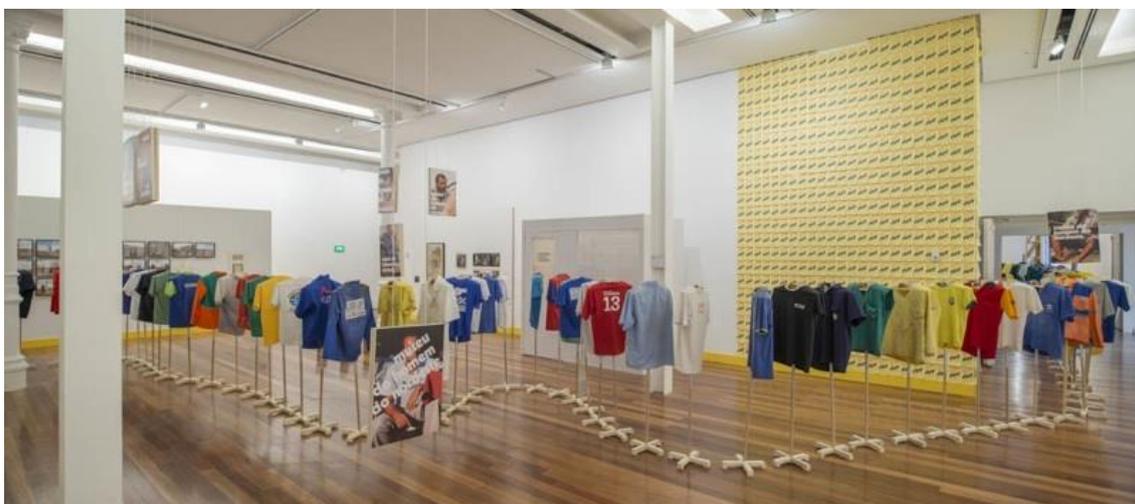


Figura 5 – As instalações *Suar a Camisa* (2014) e *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013). Ao fundo *Departamento de Ética e Culpabilidade* (2014) e *O levante* (2013). Fonte: Eduardo Ortega.

Dentro do Plano Museológico do Museu do Homem do Nordeste e do Museu de Arte do Rio, posso destacar as seguintes descrições sobre a missão

institucional: “O Museu tem a missão de preservar e difundir o patrimônio cultural da região Nordeste e, através da criação e do diálogo, contribuir para a inclusão social e para o fortalecimento da identidade cultural do povo brasileiro (MUHNE)”⁸. No MAR: “desenvolver um espaço onde o Rio se encontra e se reinventa através do conhecimento da arte e da experiência do olhar, com ênfase na formação de acervo e na educação”⁹. Trazer esses exemplos de missões institucionais é relevante na medida em que elas operam na razão de ser dos museus e, ainda, dão identidade e organizam as ações que serão realizadas nesses espaços. A missão deve compreender também sua vocação, seus propósitos, mostra sua finalidade e deve ser constantemente vivida nos processos propostos pelas instituições.

Quando Gilberto Velho disserta sobre o terreiro de Casa Branca para discutir patrimônio o autor diz: “Tratava-se de decidir o que poderia ser valorizado e consagrado através da política de tombamento. Reconhecendo a válida preocupação de conselheiros com a justa implementação da figura do tombamento, hoje é impossível negar que, com maior ou menor consciência, estava em discussão a própria identidade da nação brasileira” (VELHO, 2006, p. 240). As instalações escolhidas operam nesse sentido e faz emergir perguntas: Que homem do Nordeste é esse? O homem do Nordeste se reconhece no Museu do Homem do Nordeste (MUHNE)? Aqueles homens fotografados e que negociaram suas camisas com o artista se veem nesses museus? Ao mesmo tempo, tanto os homens como esse Nordeste são grandes categorias que entram em confronto no museu imaginário de Jonathas de Andrade. Quando museus tombam objetos e fazem escolhas sobre determinadas temáticas expositivas eles estão valorizando algo e deixando de lado tantas outras possibilidades. Será que os diálogos e negociações entre artista e trabalhadores são as mesmas realizadas pelas instituições museológicas aqui colocadas? O artista abre um

⁸ Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=721 Acessado em: 19 de Outubro de 2016.

⁹ Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/gestao/missao-visao-e-valores> Acessado em: 19 de Outubro de 2016.

campo de possibilidades de homens e de Nordestes dentro do seu projeto-exposição *Museu do Homem do Nordeste* (2014).

Na missão institucional do Museu do Homem do Nordeste (MUHNE) estão presentes expressões como “inclusão social”, “identidade cultural” e “povo brasileiro”. No Museu de Arte do Rio (MAR), o que chama a atenção é “espaço onde o Rio se encontra e se reinventa”. Como Velho colocou sobre tombamento do terreiro Casa Branca (Salvador – BA) as questões sobre identidade são extremamente importantes nessa noção de “patrimônio cultural” e, assim, nessa experiência, o que entra em confronto é um discurso do que é ser nordestino e carioca no Brasil como quais os indivíduos que dão *ressonância* a esses espaços (GONÇALVES, 2005). Freire, quando discorre sobre os museus indígenas e os museus etnográficos afirma: “O conceito de ‘museu’, que vem sendo refinado na última década pelos museólogos, tem sido também discutido pelos índios [...]. Os índios, hoje, não aceitam mais passivamente que os museus construídos por não índios tenham monopólio do discurso histórico que lhes diz respeito” (FREIRE, 2003, p. 249). Jonathas de Andrade é, acima de tudo, esse homem do Nordeste, aqui também existe um discurso nativo e, assim, são suas próprias reivindicações que acabam por gerar esses trabalhos artísticos cheios de tensões e problematizações importantes para repensar as categorias patrimoniais.

Referências

ARANTES, Antonio Augusto. **Preservação como prática social**. *Revista de Museologia*, v. 1, n. 1, p. 2-16, 1989.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural**. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, v. 28, 2003.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **A descoberta do museu pelos índios**. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, v. 28, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios**. *Horizontes antropológicos*, v. 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

VELHO, Gilberto. **Patrimônio, negociação e conflito**. *Mana*, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006.

Sites

<http://www.jonathasdeandrade.com.br/>

<http://www.museudeartedorio.org.br/>

<http://www.fundaj.gov.br/>