



Átila Bezerra Tolentino
Mónica Franch

ESPAÇOS QUE SUSCITAM SONHOS

**Narrativas de memórias e identidades
no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo**

ESPAÇOS QUE SUSCITAM SONHOS

**Narrativas de memórias e identidades no Museu
Comunitário Vivo Olho do Tempo**



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA**

Reitora MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Vice-Reitora BERNARDINA MARIA JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA
Pró-Reitora PRPG MARIA LUIZA PEREIRA DE ALENCAR MAYER FEITOSA



EDITORA DA UFPB

Diretora IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisão de Editoração ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JÚNIOR
Supervisão de Produção JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

CONSELHO EDITORIAL

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira | Ciências Sociais e Aplicadas
Eliana Vasconcelos da Silva Esval | Linguística e Letras
Fabiana Sena da Silva | Multidisciplinar
Ilda Antonieta Salata Toscano | Ciências Exatas e da Natureza
Ítalo de Souza Aquino | Ciências Agrárias
Luana Rodrigues de Almeida | Ciências da Saúde
Maria de Lourdes Barreto Gomes | Engenharias
Maria Patrícia Lopes Goldfard | Ciências Humanas
Maria Regina Vasconcelos Barbosa | Ciências Biológicas

Átila Bezerra Tolentino
Mónica Franch

ESPAÇOS QUE SUSCITAM SONHOS
Narrativas de memórias e identidades no Museu
Comunitário Vivo Olho do Tempo

Editora da UFPB
João Pessoa
2017

Direitos autorais 2017 – Editora da UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Impresso no Brasil. Printed in Brazil.

Projeto Gráfico EDITORA DA UFPB
Editoração Eletrônica e Design da Capa Wellington Costa Oliveira
Imagem da Capa Márcio André

Catálogo na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

T649e Tolentino, Átila Bezerra.
Espaços que suscitam sonhos: narrativas de memórias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo / Átila Bezerra Tolentino, Mônica Franch. - João Pessoa: Editora da UFPB, 2017.
298 p. : il. -
ISBN 978-85-237-1207-5
1. Sociologia da Cultura. 2. Memórias. 3. Políticas Culturais. 4. Vale do Gramame - Paraíba. 5. Museologia Social. 6. Memórias Coletivas. I. Franch, Mônica. II. Título.

UFPB/BC

CDU: 316.7

EDITORA DA UFPB

Cidade Universitária, Campus I – s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
<http://www.editora.ufpb.br>
E-mail: editora@ufpb.edu.br
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à:



Livro aprovado para publicação através da Carta Convite Nº 1/2017, financiado pelo Programa de Apoio a Produção Científica - PRÓ-PUBLICAÇÃO DE LIVROS da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba.

AGRADECIMENTOS

Aos mestres e mestras Doci, Zé Pequeno, Marcos, Judite, Zominho, Betinha, Zé do Balaio, João Cirandeiro e Cissa, pelo aprendizado, pelas conversas, pelas broncas, pelos cafezinhos, pelas músicas, pelos sorrisos, pelas histórias, pelas narrativas, pelo aprendizado e pelos momentos de prosa. E agradecimento especial à mestra griô aprendiz Penhinha, por abrir os caminhos necessários para a pesquisa de campo.

SUMÁRIO

| | | |
|------------|--|-----|
| | AGRADECIMENTOS..... | 5 |
| | INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO 1 | MEMÓRIA E NARRATIVAS MUSEOLÓGICAS: construção e representação de identidades locais .. | 27 |
| 1.1 | Museu: locus de memória e poder, carregado de signos e esquecimentos..... | 33 |
| 1.2 | M. Halbwachs e H. Bergson: uma tessitura a partir de Ecléa Bosi | 43 |
| 1.3 | Memórias supostamente coletivas e identidades construídas: o pensamento de Joël Candau | 50 |
| 1.4 | Poder e manipulação: legitimação de abusos de memórias e esquecimentos | 58 |
| CAPÍTULO 2 | MUSEOLOGIA SOCIAL: trajetória histórica, conceitual e política | 69 |
| 2.1 | Museologia social e Sociomuseologia: interfaces e diferenças | 76 |
| 2.2 | A herança de Santiago do Chile e o Movimento Internacional para uma Nova Museologia..... | 85 |
| 2.3 | Políticas públicas para os museus no Brasil: reflexos e anseios da museologia social..... | 96 |
| CAPÍTULO 3 | CONHECENDO E TECENDO O CAMPO: o Vale do Gramame, a Escola Viva Olho do Tempo e o seu museu comunitário..... | 119 |
| 3.1 | O Vale do Gramame..... | 121 |
| 3.2 | A Escola Viva Olho do Tempo – Evot..... | 129 |
| 3.2.1 | “O rio Gramame quer viver em águas limpas” .. | 134 |
| 3.2.2 | A identidade griô..... | 140 |
| 3.3 | O Museu Comunitário Viva Olho do Tempo: trajetória e narrativa expositiva | 149 |
| 3.3.1 | Início do processo: os ares da Museologia Social e o papel da Rede de Educadores em Museus da Paraíba – REM/PB | 149 |

| | | |
|---|---|------------|
| 3.3.2 | Implantação do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo: a memória em ação..... | 156 |
| 3.3.3 | Exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências” | 165 |
| CAPÍTULO 4 A VOZ E A VEZ DOS MESTRES E MESTRAS.... | | 179 |
| 4.1 | Memórias: histórias de vida, saberes, fazeres e expressões..... | 182 |
| 4.1.1 | Mestra Doci: “No ato de dar, eu já me completava.” | 182 |
| 4.1.2 | Mestre Zé Pequeno: “Eu sempre gostei de ver se melhorava as coisas do lugar.” | 190 |
| 4.1.3 | Mestre Marcos: “Hoje é coreógrafo, mas antigamente a gente era conhecido como coroné.” | 195 |
| 4.1.4 | Mestre Zominho: “Eu não cantava com a boca, mas cantava com os dedos.” | 199 |
| 4.1.5 | Mestra Judite: “Aí um dia comecei a escrever e fiz a minha primeira poesia que foi O Sonho”. | 205 |
| 4.1.6 | Mestres Cirandeiros: “O representante da cultura do Vale do Gramame aqui sou eu. A história de Engenho Velho aqui começou por mim.” | 213 |
| 4.1.7 | Mestra Betinha: “O menino Jesus que me perdoe, já pedi muito perdão a ele, sabe?” | 222 |
| 4.1.8 | Mestre Zé do Balaio: “Eu vou é fazer minhas cesta.” | 230 |
| 4.2 | O significado de ser mestre..... | 235 |
| 4.3 | Vale do Gramame: suas águas, memórias e histórias..... | 249 |
| 4.4 | A Evot, o museu e trabalho de memória | 258 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | | 273 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | | 283 |

“Mas as coisas do passado que decidimos ignorar são muito mais indefesas diante de nosso esquecimento aniquilador... Isto significa que o bom-senso erra redondamente ao considerar que o passado seja algo fixo, imutável, invariável, oposto ao fluxo contínuo do presente. Pelo contrário, pelo menos em nossas próprias consciências, o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e reexplica o que aconteceu. Assim, temos tantas vidas quanto pontos de vista.”

Peter L. Berger

“Os museus são casas e espaços que suscitam sonhos.”

Walter Benjamin

INTRODUÇÃO

O MOVIMENTO E A RODA: A Escola Viva Olho do Tempo e o trabalho com as memórias do Vale do Gramame

Os encontros na área cultural são momentos singulares de convivência e troca de experiências. Esses encontros, principalmente os voltados para debater os rumos das políticas culturais, tornaram-se bastante frequentes após o cantor e compositor Gilberto Gil assumir a pasta do Ministério da Cultura, logo no início do primeiro mandato do governo Luiz Inácio Lula da Silva, no ano de 2003. Esses encontros tornaram-se uma prática durante toda a gestão de Lula e, posteriormente, de Dilma Roussef, reverberando nos níveis estaduais e municipais.

Foi num desses encontros, no ano de 2009, que conheci mestra Doci. Nem eu nem ela recordamos exatamente qual era a pauta do encontro, mas sabemos que aconteceu na Assembleia Legislativa da Paraíba. Fui apresentado à mestra Doci pela então superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional na Paraíba – Iphan-PB, Eliane de Castro Machado Freire. Como recente técnico da área de Educação Patrimonial do Iphan-PB, Eliane ressaltou que eu precisava conhecer o trabalho desenvolvido por Maria dos Anjos (como Eliane chamava mestra Doci). Após a apresentação, marcamos um encontro na Superintendência do Iphan para que pudéssemos conversar melhor. Esse foi o primeiro contato, superficial no início, mas que foi se aprofundando no caminhar e nos encontros relacionados ao campo do patrimônio cultural e dos museus.

As referências aqui traçadas têm forte teor memorialista, não só minhas¹, mas também de mestra Doci, idealizadora e uma das coordenadoras da Escola Viva Olho do Tempo – Evot, e da mestra griô² aprendiz Penhinha, responsável pelo trabalho com memória e educação patrimonial da Evot.

Aos pés de uma jaqueira, sentados em um banco e momentaneamente escutando cigarras zunindo, mestra Doci relata mais uma vez sua história de vida. A composição desse cenário, mais do que uma romantização, é importante para situar onde está inserida a Escola Viva Olho do Tempo - Evot. Mestra Doci, chamada Maria dos Anjos Mendes Gomes, é baiana, contadora de histórias, radicada na Paraíba desde sua juventude e coordena, juntamente com Maria Bernadete Gonçalves (Bel), a ONG Congregação Holística da Paraíba – Escola Viva Olho do Tempo - Evot, que desenvolve ações de valorização das referências culturais e identidades da região do Vale do Gramame. Essa região abrange comunidades rurais (incluindo uma comunidade quilombola) e urbanas das cidades de João Pessoa e Conde, na Paraíba, localizadas nas proximidades dos rios Gramame e Jacoca.

A outra personagem é a griô aprendiz Penhinha, de nome Maria da Penha Teixeira Souza, educadora social na Evot, estudante do curso de Educação no Campo na Universidade Federal da

-
- 1 São essas memórias que iniciam o trabalho aqui desenvolvido, resultado de dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, por Átila Bezerra Tolentino, com orientação da Profa. Dra. Mónica Franch. Ao longo de todo o texto, as lembranças e impressões individuais do pesquisador permeiam a sua escritura e análises.
 - 2 No terceiro capítulo, irei abordar, com mais detalhe, o que vem a ser um mestre griô e como a Evot vem construindo e assumindo essa identidade junto aos mestres de cultura popular locais. Em rápidas palavras, a partir da explanação de Igor Alexander N. de Souza (SOUZA, 2014), no Brasil vem se construindo um discurso griô, inspirado no *griot* africano, que, em suma, reconhece os mestres detentores de um determinado saber tradicional e que têm a missão de propagá-lo e repassá-lo oralmente.

Paraíba, moradora da comunidade quilombola de Mituaçu da região do Vale do Gramame, e que se tornou uma reconhecida articuladora cultural. A Evot tem diferentes linhas de atuação, sendo que uma delas é o trabalho com as memórias e os patrimônios culturais da região. Penhinha assumiu a coordenação das ações nessa linha de atuação ao longo dos seus trabalhos como educadora social da Escola.

Este relato inicial, ao entrelaçar as memórias dessas personagens com minha própria experiência, procura demonstrar, por meio de diferentes vozes, o contato e interesse pelo trabalho empreendido pela Evot, com vistas à valorização das referências culturais das comunidades do Vale do Gramame e à construção coletiva dos seus patrimônios e de suas narrativas identitárias. Partimos do pressuposto de que as memórias são construídas coletivamente, como proposto pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs, ao defender que nossas impressões podem se basear não somente em nossas lembranças, mas também na de outros, e que “qualquer recordação de uma série de lembranças que se refere ao mundo exterior é explicada pelas leis da percepção coletiva” (HALBWACHS, 2006, p. 62).

Toda memória, entretanto, não é uma mera cristalização do passado e não significa que tais fatos ocorreram exatamente como são contados. Ao se adotar como pressuposto que a memória é uma construção, assume-se que ela é dinâmica e que um determinado passado é reinventado e construído a partir das referências que temos no presente. Da mesma forma, a memória é relacional, no sentido de que está atrelada aos sujeitos a constroem, aos seus interesses, à sua cosmovisão e às suas experiências de vida. Assim, as memórias aqui entrelaçadas são frutos de um olhar sempre enviesado da posição específica dos sujeitos que a constroem. Por isso a importância de caracterizar os personagens que relatam. São vozes de duas pessoas de dentro da Evot e que assumem papéis

de comando na instituição. Então são vozes marcadas pelo peso institucional e pela missão que a Evot assume em seu trabalho na região do Vale do Gramame. A elas, acrescente-se minha voz, de pesquisador e de profissional da área do patrimônio cultural. O comum entre essas vozes é justamente a experiência no trabalho com memórias coletivas. A aproximação se dá, mais especificamente, pelo nosso interesse e atuação no campo da museologia social. A minha posição, inclusive, não marca apenas o relato que se segue, mas todo este trabalho. É importante pontuar isso, pois, como aponta Bakhtin (2009), não existem discursos neutros. Em todo discurso existe uma ideologia a ele subjacente e é necessário conhecer de onde e de que posição os sujeitos falam.

Como já destacado, o Vale do Gramame é composto por áreas de zonas rurais e urbanas, entre os municípios de João Pessoa e Conde, banhadas pelos rios Gramame e Jacoca. A área rural é formada, no lado de João Pessoa, pelas comunidades de Gramame, onde está situada a Evot, bem como Engenho Velho e Ponta do Gramame. No município do Conde fica Mituaçu, comunidade quilombola e indígena. Devido à expansão imobiliária, o Vale do Gramame já conta também com uma parcela de população urbana, com as comunidades Colinas do Sul I e II, Gervásio Maia e Conjunto Marinês, recentes bairros populares resultantes de políticas públicas de habitação, todos localizados em João Pessoa. O rio Gramame é o divisor entre os municípios de João Pessoa e Conde e a ligação entre os dois municípios é dada pela Ponte dos Arcos, uma importante referência da cultura material local. Construída nos anos 1930, a Ponte dos Arcos está no trecho da principal estrada (conhecida como Estrada Velha), que ligava João Pessoa a Recife, antes da construção da BR-101. Na Evot, além das edificações, o que chama a atenção é a extensa área verde de mata atlântica inserida no seu terreno, onde são desenvolvidas as atividades de ecoeducação.

Na história de vida de Doci, fato marcante é a relação com sua mãe, o que, de certa forma, impacta na sua decisão de deixar, nos anos 1970, a periferia de Salvador, no bairro dos Alagados, onde morava. Doci conta que em sua adolescência gostava muito de ler, o que lhe permitia sonhar. Sua mãe era uma mulher que gostava muito de dança, mas, como acontecia como a maioria das mulheres da época, achou no casamento uma forma de libertação e de uma vida melhor. Seu pai, embora fosse um bom homem, amoroso e mantenedor da casa, era um homem “de loca”, não gostava de sair de casa. Isso dava uma “gastura” na mãe de Doci e um verdadeiro conflito interno nela.

Um dia, ao encontrar Doci lendo, sua mãe chegou e lhe falou: “Mara [era assim que sua mãe lhe chamava], tu fica aí nesse lugar, mas tu tem que botar uma coisa na tua cabeça, que pobre não sonha demais não. Pobre tem necessidade.”. Isso deu uma embaralhada na cabeça de Doci e a fez refletir sobre sua vida. A primeira coisa que decidiu foi começar a trabalhar. As opções que tinha era lavar roupa pra ganho, prostituir-se ou cortar cabelo.

Seguiu a última opção. Seu pai era barbeiro, uma profissão eminentemente masculina, mas mesmo assim o convenceu a ensinar-lhe o ofício e a deixar trabalhar juntamente com ele, ainda que a contragosto. Como dizia seu pai: “Barbeiro não tem sexo, e se tiver é homem”. Doci se deu muito bem na profissão, ganhava bastante dinheiro, mas entregava tudo a sua mãe, pois tinha sua obrigação como filha mais velha. Além disso, não gostava de esbanjar e, como seu pai, também era “de loca”.

Na juventude entrou na Universidade e cursou Letras, quando começou a dar aulas particulares. Fez concurso para professora do Estado da Bahia, trabalhou por um ano e recebeu tudo acumulado. Com essa quantia, tinha duas opções: entregar tudo a sua mãe, como sempre fazia, e viver presa à sua loca, ou libertar-se e ir embora.

Resolveu seguir para a rodoviária. Ao chegar lá, disse ao atendente que pretendia ir embora e perguntou qual era um lugar bem calmo, para onde não ia muita gente, mas com a condição de que tivesse mar. E ele lhe respondeu: “João Pessoa. Lá é tão calmo que só tem dois ônibus que vão pra lá e quando vão, vão vazios”. “Então me dê uma passagem de ida para João Pessoa”, retrucou Doci. E pronto! Foi assim que Doci chegou a João Pessoa, sem antes, é claro, causar um reboliço em sua mãe por conta da sua decisão.

O encontro com Penhinha aconteceu quando Doci comprou um terreno na área rural da comunidade do Gramame e lá construiu sua casa e a sede da ONG Congregação Holística da Paraíba – Escola Viva Olho do Tempo - Evot, no início dos anos 2000. Nessa época, relembra Penhinha que Doci fazia um *movimento*³ na comunidade, que era um movimento de *rodas*. Ela convidava as pessoas mais idosas e lideranças comunitárias para rodas de conversas, com o intuito de compartilhar as histórias das comunidades, as brincadeiras e as referências culturais. O pai de Penhinha, mestre Marcos, já era reconhecido como um dos líderes culturais locais e frequentava essas rodas de conversa.

Ainda menina, então aproximadamente com 13 anos de idade, Penhinha acompanhava seu pai. Posteriormente, Doci passou também a fazer rodas somente com os jovens. Uma das perguntas que chamava a atenção de Penhinha é quando Doci questionava se eles estavam estudando e muitos respondiam que já haviam terminado os estudos, pois já haviam concluído a quarta ou quinta série. Em suas falas, Doci também se remete a essa questão, ressaltando como essas crianças eram privadas de sonhos. Com

3 As palavras *movimento* e *roda* são bem constantes nas falas de Penhinha e significam toda ação e dinâmica que são feitas com a finalidade de envolver as pessoas nas atividades de valorização das suas referências culturais. É o movimento e a roda que dinamizam a vida das pessoas, que faz com que sigam adiante e que as coisas aconteçam. A vida se movimenta e se agita.

pouca idade, o que pretendiam era trabalhar em algum comércio sem maiores perspectivas. A questão do sonho é uma tônica na fala de Doci. É partir dos sonhos das pessoas que busca instigar como cada um pode construir o caminhar de sua vida e o caminhar coletivo da comunidade.

Nessas rodas, a meninada foi convidada para conhecer a Escola Viva Olho do Tempo. Ao chegar à escola, Penhinha sempre ficava muito calada ou ria muito, mas com uma expressão de autoestima baixa. Como diz, quando tinha vergonha de responder alguma coisa, ela tinha o *movimento* de rir. E ria também porque achava Doci uma pessoa muito diferente, pois contava muitas histórias e tinha o movimento de inventar coisas e oferecer cursos, dos quais Penhinha sempre gostava de participar. Além dos cursos, foi retomado na comunidade o São João Rural, do qual mestre Marcos se tornou o puxador da quadrilha.

Essas ações iniciais foram importantes para propiciar o envolvimento das comunidades da região. As pessoas participavam das festas, celebravam o São João, mas não faziam as festas conjuntamente. A integração iniciou quando começaram a fazer o São João Rural em conjunto, com o envolvimento das pessoas que moravam em Gramame, Engenho Velho e Mituaçu. A realização do São João Rural, nessa época, foi feita com o apoio do Sesc-Gravatá, unidade que fica próxima à região, onde também eram realizadas oficinas de formação e integração entre os jovens.

Aos poucos, Penhinha foi se abrindo. Mestre Doci, por sua vez, constantemente provocava os jovens, estimulando que falassem. Sempre que perguntava alguma coisa e os jovens respondiam, complementava com um “Por quê?” e, como destaca Penhinha, é aí onde se enrolavam. Uma das perguntas que Doci lhe fez foi se ela gostava de ler, à qual lhe respondeu negativamente. Em seguida, perguntou se Penhinha gostaria de ajudar outras crianças a ouvir histórias e ler livros. Isso lhe causou um espanto, pois se não gostava

de ler, como poderia ajudar outras crianças a aprender a gostar de ler? Mas aceitou o desafio e começou a participar de oficinas que lhe ajudavam nesse sentido.

Iniciou, então, seu processo de contadora de histórias, procurando imitar como Doci fazia, sempre relacionando as histórias às referências culturais locais e à sabedoria dos mais velhos. Foi assim que Penhinha deixou de ser apenas uma criança que frequentava a Evot e passou a ser uma educadora social da instituição. No seu caminhar, assumiu o trabalho com o mais velhos, registrando suas memórias, seus saberes e fazeres, procurando sempre fazer uma relação intergeracional com as crianças atendidas pela escola. Uma concretização de seu trabalho é a criação do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, que busca demonstrar, por meio de uma narrativa expositiva, as memórias e identidades do Vale do Gramame a partir do olhar de mestres e mestras tradicionais locais.

Minha aproximação com esse trabalho se fortaleceu por meio dos encontros da Rede de Educadores em Museus da Paraíba – REM/PB, criada em 2009, seguindo experiências nesse sentido que vinham ocorrendo em outros estados. A REM/PB tem por finalidade fazer encontros entre profissionais que atuam com educação nos museus e instituições afins no estado da Paraíba, com vistas a estudar e debater temas relacionados à educação em museus, bem como para que as instituições possam trocar experiências e possivelmente realizar ações em conjunto. Inicialmente, era mestra Doci quem frequentava os encontros e, posteriormente, Penhinha, ao assumir os trabalhos com memória e educação patrimonial na Evot.

Minha entrada profissional no campo dos museus se deu quando ingressei no Ministério da Cultura, no ano 2000, na antiga Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas – SPMAP. No ano de 2004, fui transferido para o Iphan após ser criado o Departamento de Museus e Centros Culturais – Demu (precursor do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram), que passou

a se responsabilizar pela condução das políticas federais voltadas para o setor museológico, onde tive a oportunidade de participar da concepção e implementação da Política Nacional de Museus – PNM e a ter contato com discussões ligadas à museologia social. É nesse momento em que começa a ser pensado e gestado o Programa Pontos de Memória, carro-chefe, dentro do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, de atendimento às demandas dos movimentos sociais e atores ligados à museologia social⁴. No ano de 2008, ao ser transferido para a Superintendência do Iphan na Paraíba, passei a atuar, por conta de minha experiência na seara dos museus, com a temática da educação patrimonial, cujas ações, dentro do Iphan-PB, estão inseridas no projeto da Casa do Patrimônio da Paraíba - CPPB. Portanto, passei a me envolver e me interessar por ações ligadas ao campo dos museus na Paraíba, participando, inclusive, da formatação e criação da REM/PB.

Este breve relato memorialista visa explicitar o porquê e o interesse da análise dos trabalhos de construção de memórias e identidades do Vale do Gramame, desenvolvidos a partir da Escola Viva Olho do Tempo - Evot e representadas no Museu Comunitário Olho Vivo do Tempo, com o recorte nas comunidades de Gramame, Mituaçu e Engenho Velho. A minha inserção profissional no campo dos museus, meu interesse específico sobre a museologia social e minha aproximação prévia com os trabalhos desenvolvidos pela Evot certamente impactam no olhar e no viés da análise do meu objeto de pesquisa. Não chega a ser um olhar de dentro, de quem participa da equipe e está comprometida com a missão da Evot, mas de quem tem dado apoio, institucionalmente, por meio da Casa do Patrimônio da Paraíba - CPPB, haja vista que o trabalho

4 No segundo capítulo, será abordado, com mais detalhes, o processo de concepção e implementação do Programa Pontos de Memória. Nesse mesmo capítulo, irei discorrer e problematizar sobre o que se concebe como museologia social, suas premissas e embates políticos e conceituais.

desenvolvido pela Evot coaduna-se com as premissas do que o Iphan entende, atualmente, como educação patrimonial⁵:

Atualmente a CEDUC [Coordenação de Educação Patrimonial do Iphan] defende que a Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera, ainda, que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Educação Patrimonial. (FLORÊNCIO [et al], 2014, p. 19).

Essa aproximação e conhecimento prévio do ambiente a ser pesquisado, no entanto, foi importante para o acesso às fontes documentais para a pesquisa e para as entrevistas com as pessoas ligadas à Evot e com os mestres e mestras reconhecidos no trabalho de memória desenvolvido pela instituição. Por outro lado, também tenho ciência de que minha posição, enquanto profissional do Iphan-PB e a minha aproximação com os trabalhos da Evot, pode ter trazido limites na construção da pesquisa no sentido

5 Este trabalho não se detém especificamente ao processo educativo da Evot, ligado à Pedagogia Griô, que pode ser considerado uma forma de Educação Patrimonial. Análise nesse sentido, bastante aprofundada, foi feita por Igor Alexander Nascimento de Souza (2014), em sua dissertação *Na confluência da roda: educação patrimonial, diversidade cultural e pedagogia griô*, apresentada ao programa do mestrado profissional em preservação do patrimônio cultural do Iphan.

de que algumas omissões ou receios certamente surgiram nos relatos dos mestres, por me enxergarem como um funcionário do governo e, ainda, alguém próximo ou colaborador da Evot. O distanciamento necessário, na medida do possível, deu-se na análise do material pesquisado e conseqüentemente na escrita do trabalho, o que me possibilitou refletir sobre os processos sociais de construção de memórias coletivas e identidades e sua performance em uma narrativa expositiva, sendo importante, inclusive, para o amadurecimento do trabalho que desenvolvo junto ao Iphan-PB.

Ao conceber a memória e a identidade como uma construção, entende-se que elas são resultado das ações dos sujeitos sociais que as estão construindo e reconstruindo, ou seja, a memória e a identidade são dinâmicas e histórico-socialmente determinadas no momento presente, por meio de um jogo social, carregado de negociações, consensos, lutas, embates e conflitos entre os sujeitos sociais. Igualmente, sua representação, por meio de uma narrativa museológica, sempre limitada espacialmente e com um discurso ideologicamente determinado, reflete esse jogo social numa possível cristalização da memória, que envolve a árdua tarefa de selecionar entre o que lembrar e o que fica no limbo do esquecimento, constituindo, também, um espaço social de disputa política, econômica e simbólica.

O que se busca com este trabalho, portanto, é analisar, com base em pressupostos teóricos que consideram os aspectos sociais da memória, seja ela individual ou coletiva, como se dá a construção das memórias e identidades do Vale do Gramame, representadas no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Nesse sentido, cabe questionar quais são as disputas, negociações e conflitos que envolvem a construção de suas identidades e memórias? Quem são os sujeitos sociais que detêm o papel preponderante de determinar essas memórias e como é construída a narrativa de sua representação? Na construção dessas memórias e na sua

representação por meio da exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, quais foram as influências dos debates teóricos e das discussões que envolvem a museologia social, considerando esta um fazer museológico centrado no homem e não no objeto, bem como nos sujeitos sociais comumente silenciados nas práticas museológicas elitistas e excludentes?

Para refletir sobre essas questões, na trajetória da pesquisa, além de uma leitura de um arcabouço teórico sobre o campo da memória, identidade, museus e patrimônio cultural, foi realizada pesquisa documental nos arquivos da Evot, selecionando-se documentos oficiais e de planejamento, projetos escritos, matérias jornalísticas e registros iconográficos e audiovisuais, de modo a dimensionar as suas ações, abrangência dos seus trabalhos e linhas de atuação.

Com o intuito de analisar como se dá a conformação dessas memórias, o trabalho de campo centrou-se na entrevista e conversas com determinados atores sociais, ou seja, os mestres e mestras identificados e escolhidos para compor a narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Além deles, também foi entrevistada Penhinha, tendo em vista ser a coordenadora dessa ação, de modo a se delinear o olhar interno (alguns mestres, como veremos, também podem se enquadrar nesse olhar interno) da Evot sobre as memórias do Vale do Gramame. Essas entrevistas, ou conversas, embora tivessem um roteiro a fim de conduzir da pesquisa, eram bastante livres e pautavam-se na história de vida dos personagens e sua relação com o lugar onde vivem. A intenção era que pudessem ser identificadas quais são as suas relações de afetividade com o Vale do Gramame, as suas memórias sobre a sua trajetória de vida, as suas relações com o saber fazer ou manifestação que os elevaram à categoria de mestres e sua percepção sobre o trabalho desenvolvido pela Evot. Busquei, com isso, apreender quais são os sentimentos, símbolos e significados construídos por esses

atores sociais, tendo em vista, como aponta García Canclini, que também precisamos conceber o museu como um “espaço simbólico significativo” (GARCÍA CANCLINI, 2014, p. 42).

Desta forma, além desta introdução, este trabalho é composto do primeiro capítulo, que traz um aparato teórico de autores que consideram a memória como um fenômeno social e, conseqüentemente, levam em conta os aspectos sociais da construção de identidades. O debate envolve discussões já travadas por autores que tratam o patrimônio cultural como categoria do pensamento, bem como questões apontadas por Stuart Hall, entre outros, a respeito da construção de identidades culturais na pós-modernidade. O estudo da constituição da memória como um elemento social parte, inicialmente, do durkheimiano Maurice Halbwachs e dos estudos sobre memória e lembrança do filósofo Henri Bergson, a partir de uma leitura da psicóloga social Ecléa Bosi. Os conflitos que envolvem a construção da memória e identidade, entendidas estas como interpenetradas e fundidas uma na outra, são considerados na perspectiva do antropólogo francês Joël Candau, que adverte sobre os discursos performativos de supostas memórias coletivas. Também no campo do conflito, são trazidos os pensamentos de Paul Ricoeur sobre os abusos da memória e do esquecimento, em que estão relacionados os conflitos de poder (aqui numa perspectiva bourdieusiana, em que as relações de força envolvem a concepção de capital simbólico) e que se revestem de estratégias manipulativas que conformam identidades e memórias.

O segundo capítulo busca apresentar uma breve trajetória histórica, conceitual e política sobre o campo da museologia social e da Sociomuseologia, com vistas a procurar identificar como as reflexões e os debates na área influenciaram a concepção e a implementação das políticas públicas voltadas para o campo dos museus na atualidade, resultado da atuação de determinados atores sociais no processo de construção dessas políticas. Também

procura problematizar as interfaces e diferenças entre o que vem a ser museologia social e Sociomuseologia, bem como os dilemas e conflitos no campo acadêmico a que está sujeita essa linha de reflexão. Para tanto, leva em conta as reflexões impulsionadas pela Mesa-Redonda de Santiago do Chile e do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom, que colocaram em xeque um fazer museológico eurocêntrico e que se refletiram em demandas inseridas nas agendas das políticas públicas voltadas para o campo dos museus em nível nacional e em experiências museais de base comunitária, como o caso do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo.

O capítulo seguinte apresenta o Vale do Gramame, a Escola Viva Olho do Tempo - Evot e o Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. A finalidade é demonstrar onde está situado o Vale do Gramame, as comunidades que o constituem e seus principais aspectos socioeconômicos e ambientais. Sobre a Evot, busca-se demonstrar o histórico de sua instituição, os principais trabalhos e as linhas de atuação por ela desenvolvida, bem como o engajamento em lutas sociais e movimentos políticos junto ao Governo Federal, como o Movimento Griô Nacional e os Pontos de Cultura. Com relação ao Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, será apresentado o contexto em que foi concebido e como se deu a construção da sua narrativa expositiva, a partir do olhar dos mestres e mestras de cultura popular locais.

A partir de conversas com esses mestres e mestras, o quarto capítulo busca trazer as suas vozes e as suas memórias, com base na história oral, a exemplo do que construiu Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade: lembrança de velhos* (1994), procurando antever, também, possíveis dissonâncias e conflitos nessas memórias construídas. Como a tônica do museu é apresentar as referências culturais e as memórias do Vale do Gramame, que consequentemente também constroem sua identidade, a partir do olhar dos mestres e mestras

locais, o objetivo é dar voz a esses atores sociais. Tendo em vista que a memória é dinâmica e muitas vezes não segue a ação linear do tempo, alguns relatos são cíclicos ou mesmo intercalados e interconectados entre as diferentes memórias, de modo a situar determinada discussão. O importante no emaranhado e na arquitetura dessa memória é evocar os sentidos e significados que os sujeitos sociais dão ao seu papel como atores sócio-históricos da construção de suas identidades e de suas referências culturais.

Por último, as considerações finais irão refletir em que medida a performance de uma memória coletiva, representada na exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, espelha as percepções dos atores sociais, neste caso focados nos mestres e mestras entrevistados, sobre o local onde vivem e os conflitos e disputas que envolvem a construção dessas memórias. Também será feita uma reflexão sobre essa experiência, pautada nos parâmetros da museologia social, que visa dar voz a atores sociais comumente silenciados quando da constituição de patrimônios culturais coletivos representados e preservados em instituições museológicas.

CAPÍTULO 1

MEMÓRIA E NARRATIVAS MUSEOLÓGICAS: Construção e representação de identidades locais

Imagem 1: Imagem amplamente difundida na internet, demonstrando a resistência cultural dos índios Mapuche, do Chile e Argentina.



Fonte: Autoria desconhecida.

O espírito da dança, chamado *klassila*, ficou preso nos cárceres de Ottawa, durante muitos anos, e estava sendo devolvido agora ao povo *kwagiulth*. O poder do espírito tinha sido, simbolicamente, jogado fora do barco, no litoral, mas foi “pescado” e aquele que o incorporou começou a dançar. Depois, arremessou-o energicamente à praia, fa-

zendo-o transpor as portas do museu. O espírito, enfim, conseguiu entrar na morada sagrada: o museu. (ASSU, 1989, apud CLIFFORD, 2003, p. 301).

A citação acima, que trago para abrir este capítulo, foi utilizada por James Clifford (2003) para encerrar suas reflexões no texto *Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos*. Essa citação é do chefe da aldeia de Cape Mudge, Harry Assu, localizada na Ilha de Quadra, da Costa Leste de Vancouver. Ela faz parte das suas memórias, publicadas em livro, por conta da abertura do Museu e Centro Cultural Kwagiulth, em sua aldeia no ano de 1979. A criação desse museu tribal, esclarece Clifford⁶, deu-se como exigência para a repatriação de objetos da festa cerimonial *polatch*, confiscados pelo Governo Canadense nos anos 1920. Essa festa, de caráter sagrado, é promovida por grupos indígenas da Costa Norte do Pacífico e, durante muitos anos, foi proibida pela Igreja e o Estado. A citação nos permite concluir que um museu, mesmo quando imposto, pode ser recomeçado e reinventado.

As palavras do chefe da aldeia de Cape Mudge servem de inspiração para que possamos fazer uma relação com a imagem que também abre este capítulo. A imagem, que traz em seus dizeres “Nossa cultura não cabe em seus museus”, foi amplamente difundida nas redes sociais e blogs na internet, servindo como uma referência de resistência cultural e da denúncia da incapacidade ou limitação de instituições culturais como os museus, recorrentemente elitistas

6 Nesse artigo, James Clifford faz uma análise do processo de construção e da narrativa de quatro museus: Museu de Antropologia da Universidade de Colúmbia, Museu Real da Colúmbia Britânica, Centro Cultural de U'mista e Museu e Centro Cultural Kawagiulth. Em sua análise, Clifford aborda o contexto da construção de suas narrativas e como incorporam, cada um à sua maneira, os discursos da arte, da cultura, da política e da história que envolvem os índios da Costa Noroeste dos Estados Unidos.

e sacralizadas, de serem espaços representativos da diversidade cultural e de diferentes narrativas identitárias.

Como símbolo de resistência, a imagem refere-se aos índios Mapuche, povo originário que habita o sul do Chile e sudoeste da Argentina. Os mapuches têm uma história de luta por suas terras e cultura desde a época colonial hispânica. No final do século XIX, os estados argentino e chileno ocuparam seus territórios por meio de operações militares, chamadas de Conquista do Deserto e Pacificação da Aurananía. Atualmente, vivem um intenso processo de defesa por sua identidade, frente a uma sociedade excludente e dominante, através da resistência cultural⁷ e luta pelo reconhecimento de direitos e pela recuperação de sua autonomia. Mabel García Barrera (2006), em estudo sobre o discurso poético mapuche, destaca que, nessa luta, os escritos mapuches procuram construir sujeitos ontologicamente estáveis sob as premissas de uma universalidade dos sujeitos modernos. Reivindicam sua própria existência no complexo cenário de representações, como uma resposta dos emergentes discursos que fundamentam a diferença étnica, cultural, de gênero, entre outras, e que buscam legitimar não somente as vozes, mas também posicionar as visões relegadas por uma história oficial.

Entre a resistência dos índios mapuche e a abertura dos povos da aldeia de Cape Mudge à instituição museológica, inúmeras considerações e reflexões sobre o campo dos museus, da museologia e do patrimônio cultural podem ser traçadas, trazendo a discussão

7 Mabel García Barrera (2006) explica que resistência cultural foi o termo acertadamente usado por Edward Said no seu livro *Cultura e Imperialismo*, referindo-se às atividades, reflexões e revisões anticolonialistas, que atualmente os povos “subordinados” realizam sobre o devir de sua história e as condições de imposição a que foram submetidos, invertendo, assim, o relato que se legitimou na história oficial da dominação, exigindo dos povos ocidentais que se vejam a si mesmos como representantes de culturas, incluindo raças submetidas a repressão, violência e crimes de consciência.

para a realidade brasileira e mais especificadamente para a seara dos museus comunitários e ecomuseus, assunto bastante caro à linha de pensamento hoje denominada Sociomuseologia ou, como preferem alguns, Museologia Social. Os museus, surgidos inicialmente como gabinetes de curiosidades por meio de coleções principescas, atrelaram-se à formação dos Estados nacionais, multiplicaram-se, foram presumidamente fadados à morte, ganharam novos contornos, se reinventaram e, atualmente, vivem uma verdadeira “museodiversidade” (CHAGAS, 2009) tanto no Brasil, como no exterior.

José Reginaldo dos Santos Gonçalves (2007, p. 83) afirma que “os museus têm sido associados, nas modernas sociedades ocidentais, aos espaços de ‘cultura letrada’, da ‘alta cultura’ ou da ‘cultura erudita’, por oposição às ‘culturas populares’ ou à ‘cultura de massa’”. Mas também acrescenta:

As relações entre esse espaço nobre e as demais formas de cultura, no entanto, vêm sendo progressivamente desestabilizadas e suas fronteiras demarcatórias aparentemente enfraquecidas. Os produtos das culturas populares e da cultura de massa são incorporados naqueles espaços; enquanto produtos da chamada “cultura erudita” são igualmente incorporados, reinterpretados e difundidos pelos meios de comunicação. (GONÇALVES, 2007, pp. 83-84).

Grande contribuição nesse sentido foi dada pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom, que se organizou na década de 1980, fortemente influenciado pela Mesa-Redonda de Santiago do Chile, encontro realizado em 1972, com o objetivo de debater o papel dos museus na América Latina, frente às transformações sociais, econômicas e culturais, sobretudo nas

regiões em via desenvolvimento⁸. Entre outros aspectos considerados importantes, foi ressaltado o papel do museu como uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades a que ele serve e que pode contribuir para o engajamento dessas comunidades na ação frente aos problemas atuais, comprometendo-se com as mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades.

Gonçalves explica que “a expressão ‘nova museologia’ é uma espécie de ‘discurso guarda-chuva’, abrigando posições diferentes, mas que mantêm em comum sua oposição ao que seria o museu ‘tradicional’” (GONÇALVES, 2007, p. 89). E acrescenta que, segundo seus teóricos, “os museus devem assumir a sua função eminentemente social e superar os limites de uma concepção de cultura restrita à produção e circulação de bens culturais da lei, projetando-se assim como instituições afinadas com uma sociedade democrática” (GONÇALVES, 2007, p. 89). E como explicita Chagas:

Ecomomuseus, etnomuseu, museus locais, museus de bairro e de vizinhança, museus comunitários, museus de sociedade e museus de território são algumas das múltiplas expressões que passaram a habitar as páginas da literatura especializada, ao lado de outras mais consagradas, como museus históricos, museus artísticos, museus científicos e museus ecléticos. (...) Não se tratava mais, tão somente, de abrir os museus para todos, mas de admitir a hipótese (e desenvolver práticas nesse sentido) de que o próprio museu, concebido como um instrumento ou um objeto, poderia ser utiliza-

8 No capítulo seguinte, o Movimento Internacional para a Nova Museologia - Minom e a Mesa-Redonda de Santiago do Chile serão tratados com mais detalhes.

do, inventado e reinventado com liberdade pelos mais diferentes atores sociais. (CHAGAS, 2009, p. 49)⁹

É nessa seara em que se situa o Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, criado, de forma participativa, a partir da atuação da Oscip¹⁰ Congregação Holística da Paraíba – Escola Viva Olho do Tempo – Evot. Ao tomar como exemplo as práticas sociais de preservação e valorização das referências culturais das comunidades rurais e urbanas do Vale do Gramame, localizadas nas proximidades da região dos rios Gramame e Jacoca, em João Pessoa e Conde, na Paraíba, empreendidas pela Evot, procuro, neste trabalho, identificar e refletir de que forma a diversidade cultural e as memórias coletivas dessas comunidades são representadas nas suas práticas preservacionistas e como são construídas as narrativas discursivas do museu comunitário instituído na Escola. Outras questões também se colocam pertinentes: como e quais sujeitos sociais são representados em suas práticas museais? Quais contradições e conflitos são travados no processo de construção social das suas memórias e como elas são representadas na narrativa expográfica do museu? Quais são os limites, dilemas e entraves de representações de memórias coletivas, levando em consideração a sua dinamicidade e o risco de sua cristalização em uma narrativa? Quem são os protagonistas da ação nesse museu e como se constituem os sujeitos que reivindicam a afirmação de suas identidades e memórias?

9 Além de Chagas, outros autores, como veremos no capítulo seguinte, tratam da conceituação dessas novas tipologias de museus que passaram a fazer parte do cenário do campo museológico. Neste trabalho, não pretendo fazer distinção entre eles, eis que as diferenças são bastante tênues. Opto por utilizar, de uma forma geral, o termo “museu comunitário”, eis que é o mais usual tanto nos textos técnicos e políticos, como entre os atores do campo da museologia social.

10 Organização da Sociedade Civil de Interesse Público.

1.1 Museu: locus de memória e poder, carregado de signos e esquecimentos

A representação de memórias coletivas é tarefa árdua e fortemente marcada por questões ideológicas, pois necessariamente nesse processo estão presentes os conflitos que envolvem disputas políticas, econômicas e simbólicas que permeiam o jogo social de constituição das narrativas identitárias. M. Bakhtin adverte que “toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico” (2009, p. 31) e que esse objeto físico converte-se em signo. Esse objeto, sem deixar de fazer parte da sua realidade material, pode passar a refletir e refratar uma outra realidade. Desta forma, não pode ser desconsiderado o poder de que se revestem os museus e os objetos museológicos, estes enquanto signos significantes, na constituição de discursos homogeneizantes, que contribuem para a manutenção e perpetuação de um status social opressor, ou, de outro lado, de discursos reflexivos e críticos, que não concebem o indivíduo como um sujeito passivo, mas um sujeito social que age e transforma a realidade.

Nessa linha de pensamento, Nestor García Canclini (1997), em sua obra *Culturas Híbridas*, expõe que, nos processos sociais, as relações altamente ritualizadas com um único e excludente patrimônio histórico – nacional ou regional – dificultam o desempenho em situações mutáveis, as aprendizagens autônomas e a produção de inovações. O tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza por sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização. As últimas ditaduras latino-americanas acompanharam a restauração da ordem social intensificando a celebração dos acontecimentos e símbolos que os representam: a comemoração do passado “legítimo”, daquele que corresponde à “essência nacional”, à moral, à religião e à família. Participar da vida social é agir de acordo com um sistema de práticas

ritualizadas que deixam de fora o “estrangeiro”, o que desafia a ordem consagrada e o ceticismo.

O museu, continua García Canclini, é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar onde é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram: é um palco-depósito que o contém e um palco-vitrine que o exhibe. Entrar num museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar suas obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social. Inúmeros museus, instituídos em regimes totalitários, são assim caracterizados, e procuraram ser representativos da nação, constituídos de um discurso homogeneizante da sociedade, ao mesmo tempo excludente e de acordo com uma historiografia oficial que não leva em conta as distintas vozes dos distintos atores sociais. Mas o autor também adverte que os museus, como meios de comunicação de massa, podem desempenhar um papel significativo na democratização da cultura e na mudança do conceito de cultura. As mudanças na concepção do museu impedem continuar falando dessas instituições como simples depósitos do passado.

Podemos explorar o poder simbólico dos museus a partir das explicações da origem do seu termo. Uma das acepções defende que Museu era filho de Orfeu (CURY, 2005). Como o pai, Museu era poeta e tinha o poder de ver e celebrar a *poesia* que está nas coisas. Dessa acepção, podemos inferir que o museu não coleta coisas, mas a poesia que está nas coisas. E não guarda objetos. Dá vida ao sentido (ou à poesia) que está nos objetos. Não importa a guarda do objeto pelo objeto em si, mas pelo significado que ele carrega. O que vale é o objeto enquanto signo significante, na esteira como adverte M. Bakhtin (2009). É nesse caminho que Marília Xavier Cury considera:

O museu de que falo não é o lugar, o templo das musas que gerou a conceituação de museu-depósi-

to de coisas. O Museu de que falo pensa no sentido das coisas no mundo e na vida e (re)elabora constantemente sua *missão poética*. (CURY, 2005, p. 22 – grifos originais).

E complementa:

A musealização está estritamente ligada à preservação: musealizamos porque damos valor à poesia que está nas coisas e as preservamos porque queremos guardá-las – as coisas que detêm a poesia que valorizamos – como referências. (CURY, 2005, p. 31).

A poesia ou o significado que extrapola a concretude do objeto museológico demonstra a vitalidade em seu poder de comunicar, dar sentido e, conseqüentemente, construir discursos. O objeto museológico tem algo além de sua forma, seu material, sua cor, seu tamanho, enfim sua estrutura. O objeto é constituído de significado, de símbolos, de sentimentos, enfim de poesia. É a “danação do objeto”, de que fala Francisco Régis Lopes Ramos (2008), ao explicar que nas exposições museológicas, os objetos perdem as suas funções originais, as vidas que tinham fora do museu, e que lá passam a ter outros valores, regidos pelos mais variados interesses. Ao entrar no espaço expositivo, complementa, o objeto perde seu valor de uso: uma cadeira não serve mais para sentar, assim como a arma de fogo abandona a sua função utilitária. Lá eles ganham outro significado, que pode ser construído e reconstruído, a partir de quem monta a exposição e de quem a visita, ou seja, de quem faz a sua leitura.

Não podemos, entretanto, cair na ingenuidade de que a poesia que está nos objetos e, por conseguinte, nos museus, nos serve apenas para o deleite do espírito. Os museus, ao mesmo tempo

em que nos servem como espaços suscitadores de sonhos, como sugere Walter Benjamin (2006), também podem ser espaços que propiciam a tirania, opressão e exaltação de regimes que escravizam o homem e contribuem para a manutenção de um *status quo* de dominação de parcela de classes hegemônicas da sociedade.

Mikhail Bakhtin (2009) defende que nenhum texto é monofônico e a polifonia cria os diálogos que confrontam ou reforçam os sentidos que circulam em determinado momento histórico. O mesmo serve para os discursos museológicos, cujas narrativas construídas em suas exposições são plurissignificativas, cabendo ao visitante fazer sua leitura de forma atenta e crítica, buscando abstrair a ideologia¹¹ que está subjacente ao discurso exposto.

Para além da poesia, há outra explicação para o surgimento do termo museu que o remete a um lugar ao mesmo tempo de memória e de poder. O termo museu vem da palavra *mouseion*, que era o templo das musas, na Grécia antiga (CHAGAS, 2009).

11 Não se busca aqui fazer uma reflexão teórica sobre o que é ideologia e as inúmeras acepções que tomou em diferentes contextos e pensadores. Ótimo trabalho nesse sentido foi produzido por Leandro Konder, em sua obra *A questão da ideologia* (2002). Entretanto, como síntese do que aqui trato como ideologia, faço referência à concepção proposta por Marilena Chaui: “A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um conjunto de ideias ou representações com teor explicativo (ela pretende dizer o que é a realidade) e prático ou de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuí-las à divisão da sociedade em classes, determinada pelas divisões na esfera da produção econômica. Pelo contrário, a função da ideologia é ocultar a divisão social das classes e a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural, oferecendo aos membros da sociedade o sentimento de uma mesma identidade social, fundada em referenciais unificadores, como, por exemplo, a Humanidade, a Liberdade, a Justiça, a Igualdade, a Nação.” (CHAUÍ, 2013, pp. 117-118).

As nove musas, protetoras das artes e da História, eram filhas de Zeus, deus supremo e todo poderoso, e de Mnemosine, deusa da memória ou das reminiscências. Portanto, *mouseiom* era o templo ou herdeiro do poder e da memória.

Essa relação do museu não só como um espaço de memória, mas sobretudo como um espaço de poder e como reflexo e resultado dos distintos atores sociais que o constroem e reconstroem, é bastante explorada pelo poeta e museólogo Mario Chagas (2009). Em sua obra, “A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro”, o autor faz uma abordagem do campo da museologia com o campo das ciências sociais a partir desses três intelectuais, que se dedicaram a pensar a sociedade brasileira e também a criar museus. Explica que o recorte utilizado sugere a existência de diferentes matrizes da *imaginação museal*, nascidas, crescidas e desenvolvidas num terreno adubado pelas relações entre poder e memória, que estão espelhadas nas práticas e teorias da museologia contemporânea.

Ao compreender os museus como “microcosmos sociais”, Chagas reconhece os múltiplos significados que os objetos museais podem ter e, por conseguinte, como podem ser utilizados para construir diferentes discursos representativos das memórias e identidades dos grupos sociais.

Dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço. No entanto, dois ou mais sentidos podem ocupar um mesmo corpo patrimonial, uma vez que eles estão na dependência do lugar social que ao corpo é destinado. Esse lugar social, contudo, é dado pelas relações dos indivíduos e dos grupos sociais com o referido corpo, do que decorrem o seu alto grau de volatilidade e seu baixíssimo grau de fixidez. A capacidade de os corpos patrimoniais encarnarem múltiplos sentidos contribui para a

ampliação de tensões e conflitos. (CHAGAS, 2009, pp. 43-44)

É nessa perspectiva que ele procura “olhar não apenas para o *litoral* dos museus, ou seja, para a sua bela face de contato com o público, mas também para o seu *sertão*, para as correntes de forças e ideias que se movimentam em seus intestinos” (CHAGAS, 2009, p. 24). Stuart Hall (2003), ao abordar a relevância de Antonio Gramsci para o estudo da raça e etnicidade, aponta que o pensamento do intelectual italiano engloba as novas formas de conceituar os sujeitos da ideologia, recusando um sujeito ideológico unificado e predeterminado. Complementa que “a natureza multifacetada da consciência não é um fenômeno individual, mas coletivo, uma consequência do relacionamento entre ‘o eu’ e os discursos ideológicos que compõem o terreno cultural da sociedade” (HALL, 2003, p. 324). A pluralidade dos “eus” e das identidades é questão crucial na construção dos discursos museológicos e como ela está espelhada nas narrativas expositivas.

Em análise sobre a questão da ideologia em Adorno e Horkheimer, Leandro Konder (2002) mostra que, para esses autores, a ideologia dominante e sua capacidade de impingir às pessoas uma “ilusão de harmonia” adquiriram um poder muito superior no século XX graças à criação da indústria cultural. A indústria cultural, cujas consequências são bastante exploradas por esses dois pensadores, assegurou a sobrevivência do capitalismo e contribuiu para a sua reprodução e renovação. A produção cultural em escala ampliada investiu na formação de um vasto público consumidor de comportamento passivo e desprovido de espírito crítico. Como Konder cita, nas palavras de Adorno e Horkheimer: “O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio” (Apud KONDER, 2002, p. 82).

Essas questões tratadas pelos pensadores clássicos, embora estejam no contexto da indústria cultural, podem ser trazidas para a análise da ideologia subjacente nos discursos museológicos. Não são feitos apenas da junção ou aglomeração de objetos distintos entre si ou de regras expográficas padronizadas e previamente determinadas e neutras. Como um texto, os circuitos expositivos dos museus constituem uma unidade de sentido significativa, que busca comunicar-se com o seu público, exigindo dele, dependendo do caso, uma atuação passiva ou reflexiva e crítica.

Olhar os museus a partir do *sertão* é compreendê-los de forma crítica, é analisar como os sujeitos sociais estão ali representados e verificar de que forma os discursos museológicos foram construídos e como estão sendo apropriados pelos usuários do museu. É buscar compreender como o objeto museológico, enquanto signo significante, é carregado de ideologias e que as narrativas neles refletidas são resultados de processos sociais que envolvem disputas entre o que é digno de ser lembrado e o que está fadado ao esquecimento. Construir uma memória coletiva de determinados grupos sociais também é construir um discurso e implica considerar que ela é resultado de práticas sociais e da relação entre os indivíduos, em que estão inerentes os conflitos e disputas de poder.

O estudo da memória como um fenômeno social ganha corpo e se instaura como um campo de pensamento nas ciências sociais no início do século XX, a partir das investigações e reflexões do sociólogo francês Maurice Halbwachs, sobretudo em suas obras *Os contextos sociais da memória*, de 1925, e *A memória coletiva*, publicada postumamente, em 1950, a partir de papéis deixados pelo autor. Discípulo da Escola Sociológica Francesa, autor de uma obra sistemática sobre o caráter social da memória e um rigoroso durkheiminiano, Halbwachs (2006) mostra que a memória só pode ser construída no seio do tecido social e que ninguém pode se

lembrar realmente a não ser em sociedade. Em contraponto com a memória individual, esta é considerada como um ponto de vista sobre a memória coletiva, que muda segundo o lugar ocupado pelos sujeitos sociais e as relações que mantêm.

Seguindo o pensamento de E. Durkheim, Halbwachs não dá ênfase aos jogos de disputa e conflitos em torno da construção dessa memória coletiva. Ela, na verdade, representa os consensos, mesmo que mínimos, ou uma combinação dos conjuntos coletivos que delineiam o bom funcionamento do tecido das relações sociais:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Apesar de a questão dos conflitos sociais não ser ponto central nas investigações halbwachianas, elas serviram de base para uma linha de pensamento da memória como fenômeno social em que vários autores avançaram nas reflexões acerca das disputas e tensões que envolvem a construção coletiva das memórias, como Pierre Nora, Michel Pollak, Paul Ricoeur, Jöel Candau, entre outros.

Além disso, há que se considerar os limites da representação das memórias coletivas. Jô Gondar (2005) chega a apresentar uma proposição de que a memória não pode se reduzir à representação. Em sua argumentação, leva em consideração que as representações são resultado de jogos de força bastante complexos, que envolvem combinações e enfrentamentos que se alteram constantemente. Ao se reduzir a memória ao campo das representações, são desprezadas as condições processuais de sua produção. Desta forma, concebe

a memória social como um processo e que a representação é a cristalização de uma memória legitimada em determinada coletividade. Complementa a autora que “a memória, contudo, é bem mais que um conjunto de representações; ela se exerce também em uma esfera irrepresentável: modos de sentir, modos de querer, pequenos gestos, práticas de si, ações políticas inovadoras” (GONDAR; DODDEBEI, 2005, p. 24). Todas as representações, desta forma, são inventadas, e deve-se ter em mente a invenção e a produção do novo na concepção da memória.

João Pacheco de Oliveira (2011), ao fazer uma reflexão sobre a representação em museus etnográficos, a partir da análise da coleção “Guido”, sob à guarda do Museu Nacional, alerta sobre os limites das representações dos museus:

Através de suas salas e galerias um museu apresenta coletividades que não estão lá, lhes atribui sentidos, valores e intenções. Retirados das aldeias, dos usos rituais e cotidianos, os objetos tendem a transformar-se artificialmente em exemplificações de entidades abstratas (o povo x, a cultura y, a sociedade z), desvinculadas da *práxis* histórica e engessadas dentro de um processo em que a criatividade e a variação não podem ser refletidas. As iniciativas museológicas correm sempre o risco de vir a constituir-se em intervenções técnicas de natureza classificatória, que tem como domínio próprio uma *mimesis* de coletividades ausentes, ao mesmo tempo em que consagra uma relação de exclusão de natureza essencialmente política. (OLIVEIRA, 2011, p. 56-57).

Para que isso não se reproduza nos museus etnográficos, Pacheco defende que os profissionais dessas instituições devem fazer uso dos recursos que detêm para que as populações observadas

possam exercitar suas memórias e conhecimentos, permitindo, assim, que também sejam publicizadas as “outras histórias” que constroem.

O que deve ser lembrado e necessariamente o que precisa ser esquecido sempre irão permear os processos de constituição das memórias e identidades coletivas e de suas representações, sobretudo na instituição museu, *locus* por excelência dos suportes de memórias. Os conflitos, disputas e a formatação ideológico-política da construção das narrativas dessas representações são aspectos essenciais a serem levados em consideração no jogo social de conformação de memórias coletivas.

Nesse jogo, a luta da memória contra o esquecimento é premente nas discussões travadas entre os cientistas sociais, desde M. Halbwachs, que se ocuparam em refletir sobre os quadros sociais da memória. No campo dos museus, essa questão torna-se crucial tendo em vista que as representações coletivas podem ser responsáveis tanto por processos de inclusão como de exclusão social. Myrian Sepúlveda dos Santos (2003), ao fazer referência ao romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, traz à tona que a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento. Essa tríade, que relaciona memória, esquecimento e poder, será o fio condutor das reflexões trazidas a partir dos autores Ecléa Bosi, Jöel Candau e Paul Ricoeur, cujas perspectivas consideram a memória como um elemento social e o jogo dos conflitos sociais em torno do processo de seleção, construção e constituição de memórias coletivas. E no jogo de disputas e conflitos que envolvem as relações sociais de constituição das memórias coletivas, cabe compreender a concepção de capital simbólico que permeia o pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu.

1.2 M. Halbwachs e H. Bergson: uma tessitura a partir de Ecléa Bosi

Nada é mais oportuno do que a metáfora de Ecléa Bosi para se apreender a definição de lembrança e, por extensão, da memória: “Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito” (BOSI, 1994, p. 81). Em seu célebre estudo sobre a memória de velhos, com pano de fundo a cidade de São Paulo, a autora traz à tona um aparato teórico bastante profundo sobre o campo da memória, dentro dos pressupostos da psicologia social, pautado, sobretudo, nas obras *Matière et mémoire* (Matéria e memória), do filósofo Henri Bergson, e *Les cadres sociaux de la mémoire* (Os quadros sociais da memória) e *La mémoire collective* (A memória coletiva), do sociólogo Maurice Halbwachs.

Bosi explica que Bergson busca opor vigorosamente a ideia de *percepção* do fenômeno da *lembrança* e que essa oposição entre o perceber e o lembrar é o eixo do livro do filósofo francês, cujo título já prenuncia a essência dessa distinção: matéria x memória. Em suas reflexões, a percepção de cada imagem formada no indivíduo está mediada pela imagem, sempre presente, de seu corpo: “O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito” (BOSI, 1994, p. 44). E isso se dá dentro de um esquema corporal preso ao “momento atual, imediato, e se realimenta desse mesmo presente em que se move o corpo em sua relação com o ambiente” (BOSI, 1994, p. 44).

Por meio da lembrança, os dados imediatos e presentes dos nossos sentidos são misturados a reminiscências de nossa experiência passada. Essas lembranças deslocam nossas percepções reais, permitindo à memória “a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere[ndo] no processo ‘atual’

das representações” (BOSI, 1994, p. 46). A autora continua assim sua explicação:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p. 46)

Ao considerar que o passado se conserva e atua no presente, mas não de forma homogênea, Bergson propõe uma distinção entre a *memória-hábito* e a *lembrança pura*. Em sua essência, a memória-hábito se trata da memória dos mecanismos motores, adquire-se pelo esforço da atenção e repetição dos gestos ou palavras: “A memória-hábito faz parte de todo o nosso adestramento cultural” (BOSI, 1994, p.49). Por sua vez, há lembranças que ocorrem independentemente de quaisquer hábitos, que se constituem “autênticas ressurreições do passado” (BOSI, 1994, p. 48). A lembrança pura traz à tona uma imagem-lembrança relacionada a um momento único, irreversível da vida: “A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia a dia” (BOSI, 1994, p. 49).

Em suas reflexões, Bergson, entretanto, não se ateu aos quadros sociais da memória, que é a base do pensamento do durkheminiano Maurice Halbwachs. O enfoque do pensador de tradição sociológica francesa é justamente analisar e considerar os fenômenos sociais condicionantes da construção da memória. Parte do pressuposto de que ela depende da relação do indivíduo com as instituições formadoras do sujeito, como família, escola, Igreja, profissão, e com os demais grupos de sua convivência e referência.

A exemplo de Bergson, Halbwachs entende que a memória tem no momento presente a sua base, mas coloca em xeque a possibilidade da existência de uma lembrança-pura ou de uma autêntica ressurreição do passado por meio da memória. Como explica Myrian Sepúlveda (2003), tanto Bergson quanto Halbwachs rejeitaram a ideia de que a memória fosse uma atividade meramente física, mas o sociólogo defendeu que as imagens não estavam relacionados ao espírito humano ou a uma consciência interna pura do indivíduo, mas a representações coletivas estabelecidas por grupos sociais.

A objetividade atribuída às representações coletivas vai marcar o trabalho do sociólogo. Em *Les cadres*, as principais afirmações sobre a memória são três: a crença de que memórias só podem ser pensadas em termos de convenções sociais, denominadas quadros sociais da memória; a abordagem a estas convenções a partir do mundo empírico observável, distante, portanto, das intenções dos indivíduos; e, a afirmação de que o passado que existe é apenas aquele que é reconstruído continuamente no presente. (SANTOS, 2003, p. 47).

A memória é construída no momento presente a partir dos materiais que estão à nossa disposição e por meio da troca, da relação com os outros sujeitos. Nossas lembranças estão pautadas pelas lembranças dos outros e pela experiência acumulada que vivenciamos. Pensando segundo Halbwachs, um livro nunca poderá ser relido da mesma forma. Um filme nunca será revisto igualmente. Um local que visitamos nunca será o mesmo quando lá voltarmos. A percepção se modifica, as nossas lembranças são alimentadas pelas novas experiências que tivemos e pelas lembranças dos outros. Com sua imensa sensibilidade, o poeta Manoel de Barros (2008)

consegue transfigurar essa peculiaridade da memória no seu poema em prosa *Achadouros*:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo da lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas. (BARROS, 2008, p. 67).

A memória da infância do poeta é carregada pelas experiências íntimas que teve ao longo da vida. As memórias de sua infância, relatadas neste e em outros poemas, são reconstruídas continuamente no presente. E é justamente pelo motivo da intimidade que, na percepção que detém do quintal de sua infância, no momento presente, faz com que ele seja tão grande que chega

a ser maior que a cidade. Compõem também suas memórias os relatos da negra Pombada, que contava histórias fantasiosas, com o um quê de verossimilhança, sobre fatos históricos relacionados à dominação holandesa no Nordeste brasileiro. Sua memória é um diamante bruto lapidado pelo espírito, que faz do poeta um caçador de achadouros de infâncias e as pedras do seu quintal maiores que as outras pedras do mundo.

Como diz Bosi, “a menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória. Por essa via, Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva” (BOSI, 1994, p. 55). Por sua vez, a utopia de Bergson, a da memória pura, é mais um limitador da representação da memória, mesmo considerando a linguagem, que, para Halbwachs, é o instrumento primordialmente socializador da memória. As convenções verbais, segundo ele, “constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva” (BOSI, 1994, p. 56). Trazendo essa discussão para o campo dos museus, as narrativas expográficas configuram-se uma espécie de linguagem ou, melhor dizendo, utilizam-se do instrumento da linguagem, por meio de textos verbais e iconográficos, para construir discursos que buscam representar memórias coletivas ou, dito de outra forma, construir metamemórias, na perspectiva de Candau (2012).

Ao citar Frederic Charles Bartlett, importante pensador da psicologia social, Bosi esclarece que esse autor “postula que a ‘matéria-prima’ da recordação não aflora em estado puro na linguagem do falante que lembra; ela é tratada, às vezes estilizada, pelo ponto de vista cultural e ideológico do grupo em que o sujeito está situado” (BOSI, 1994, p. 64). Mais uma vez, reforça-se, desta forma, a importância dos quadros sociais nos processos de construção das memórias, mas também coloca à tona como se dá a modelagem ideológica do seu processo de construção e representação. Isso é o

que Bartlett vai chamar de “convencionalização”. Como esclarece Myrian Sepúlveda dos Santos, Bartlett afastou-se das teorias sobre memória defendidas pelos psicólogos de sua época e foi à antropologia social que se atrelou para o desenvolvimento de seus estudos sobre a memória e as determinações de convenções sobre o processo cognitivo. Defendeu a tese de que a memória envolve um processo ao mesmo tempo adaptativo e voltado para a busca de sentido. Para Bartlett, as convenções sociais pautam as atitudes individuais e as pessoas têm condutas diferentes dependendo de como se relacionam com as crenças e valores, ou seja, as condutas são socialmente determinadas e só acontecem e fazem sentido para um determinado grupo. Nessa perspectiva, a memória coletiva está presente em condutas desenvolvidas pelos indivíduos em determinado contexto. Elementos de uma cultura, portanto, podem ser apropriados de uma forma diferente ou sofrer mudanças no processo de incorporação quando se movem de um grupo para outro¹² (SANTOS, 2003, pp. 54-59).

As reflexões que Bosi traz a partir dos pensadores da memória coletiva, em determinados pontos antagônicas entre si, mas principalmente complementares, são bastante pertinentes na análise da formação e conformação dos museus, sejam os que se prezam a representar memórias nacionais ou os que buscam representar memórias locais. O que caracteriza a atividade mnêmica da lembrança, em suma, é a sua essência social, a partir das reminiscências dos sujeitos construídas socialmente no presente. Nas palavras de Bosi:

12 Como exemplo para ilustrar suas considerações, Bartlett usa o caso da visita de um grupo de chefes swazi, de Swaziland, à Inglaterra com a finalidade de chegar a um acordo com autoridades britânicas sobre disputas de terras. Ao retornar para casa e perguntados sobre quais lembranças haviam trazidos da Inglaterra, o grupo citou a imagem de um policial inglês com a mão levantada controlando o trânsito. O gesto banal no trânsito, para os ingleses, significava, para os swazi, uma saudação a companheiros e visitantes (SANTOS, 2003, pp. 58-59).

Um dos aspectos mais instigantes do tema é o da construção social da memória. Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma *versão* consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história. Este é, como se pode supor, o momento áureo da ideologia com todos os seus estereótipos e mitos. (BOSI, 1994, p. 67).

A representação da memória segue o mesmo caminho e as narrativas de memórias coletivas vão estar carregadas de discursos e significados criados, reinterpretados e inventados pelo grupo, sem deixar de considerar, é claro, os jogos de poder que alimentam as disputas e os conflitos das relações sociais dentro desse grupo e a força de dominação dos maiores detentores de capital simbólico (BORDIEU, 2005) nesse jogo. O pensamento de Halbwachs, que se reflete nos trabalhos de Bosi, não se detém nesse jogo de disputas e conflitos em torno da construção das memórias entre os atores sociais. Em *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, de Bosi, observa-se uma certa unidade nos diferentes relatos memorialistas dos entrevistados. Por sua vez, o antropólogo Joël Candau avança em analisar os conflitos que permeiam os quadros sociais da construção de memórias, para ele, supostamente coletivas. O tema da representação da memória e de sua relação com a construção de identidades é base do seu pensamento.

1.3 Memórias supostamente coletivas e identidades construídas: o pensamento de Joël Candau

O antropólogo francês Joël Candau, em suas discussões sobre memórias compartilhadas ou supostamente compartilhadas, traça uma linha de raciocínio em que defende que memória e identidade se fundem, conjugam-se e nutrem-se mutuamente. A dialética da memória e da identidade resume-se na assertiva de que “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada” (CANDAU, 2012, p. 16). Uma se apoia na outra para produzir uma trajetória de vida ou uma narrativa.

Nesse entrecruzamento, afirma que “a memória é a identidade em ação” (CANDAU, 2012, p. 18), em que, dentro de um escopo de estratégias identitárias, os indivíduos optam por escolhas no interior de um repertório flexível e aberto de diferentes representações, crenças, ritos, saberes, heranças, etc. De fato, o debate entre memória e identidade necessariamente prescinde da aceitação dessa relação dialética e simbiótica dos termos, sobretudo nas Ciências Sociais em que, no estudo da memória, o que importa é como esta se manifesta não como uma faculdade biológica, mas como constituída socialmente. A identidade, da mesma forma, é constituída a partir desse jogo social, que se ampara e se ancora na memória para se produzir, modificar-se, inventar-se e reinventar-se, dentro de um quadro de relações e interações socioambientais. Nas palavras de Candau:

Mesmo que ontológica e filogeneticamente a memória é necessariamente anterior em relação à identidade – essa última não é mais do que uma representação ou um estado adquirido, enquanto que a memória é uma faculdade presente desde o nascimento e a aparição da espécie humana – torna-se difícil consentir sobre a preeminência de

uma sobre a outra quando se considera o homem em sociedade. De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente. (CANDAU, 2012, p. 19)

Para constituir a linha de raciocínio de seus estudos, Candau propõe uma interessante taxionomia das diferentes manifestações da memória:

1. *Memória de baixo nível ou protomemória*. Tal como o *habitus* bourdieusiano (BOURDIEU, 1996), trata-se de uma memória social incorporada, gravada na carne. É constituída de uma transmissão social ancorada em práticas e códigos implícitos, costumes introjetados no indivíduo, sem que ele pense nisso, que constituem seu *ethos*. São aprendizagens adquiridas na infância ou até mesmo durante a vida intrauterina, técnicas do corpo resultado de uma maturação ao longo de várias gerações, esquemas sensoriais e memórias gestuais. Candau afirma que o *habitus* depende, em grande parte, da protomemória. Como o *habitus*, é uma memória imperceptível, que ocorre sem tomada de consciência.
2. *Memória de alto nível*. É essencialmente uma memória de recordação ou reconhecimento. Pode ser deliberada ou uma invocação involuntária de lembranças autobiográficas. Constituída também de esquecimento, pode se beneficiar de extensões artificiais para se expandir.

3. *Metamemória*. É a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e o que diz dela. É o que o indivíduo diz de seu passado e a construção explícita da identidade. Assim, é uma memória reivindicada. É uma representação da protomemória e da memória de alto nível.

Candau adverte, porém, que essa taxonomia é válida quando tratamos de memórias individuais. Ao passarmos para o nível de grupos ou sociedades, ela pode ser totalmente invalidada, pois a noção de protomemória se torna inaplicável, eis que nenhum grupo é capaz de ter uma memória procedural, compartilhada por todos os membros desse mesmo grupo, e que a única memória realmente atestada é a memória individual. A memória coletiva, na verdade, é uma *representação*, ou seja, uma forma de metamemória, evocada e pretendida por determinados grupos. É “um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2012, p. 24) ou “um enunciado relativo a uma descrição de um compartilhamento hipotético de lembranças” (CANDAU, 2012, p. 25).

Os museus, entendidos como microcosmos sociais (CHAGAS, 2009), são exemplos, por excelência, desses enunciados evocativos de memórias coletivas de determinados grupos ou nações, acompanhados da construção e afirmações identitárias. A representação de identidades coletivas (ou culturais, como Candau prefere chamar), geralmente ancorada em objetos patrimoniais que precisam ser preservados e valorizados, é cheia de sutilezas. Ela não se constitui a partir de um conjunto estável e sem conflitos de traços culturais compartilhados irmanamente pelos membros de determinados grupos ou sociedade, como se esses traços fossem constituídos de uma protomemória, em que todos comungam

das mesmas maneiras de estar no mundo. É preciso, na verdade, evidenciar as sutilezas dos jogos sociais em que estão inseridas as relações de poder e interações na construção, invenção e reinvenção das identidades coletivas e de suas formas de representações, ou seja, de sua metamemórias. Afinal, a construção social da identidade, escreve o sociólogo catalão Manuel Castells (2008), sempre ocorreu em um contexto marcado por relações de poder. A necessidade de evidenciar essas sutilezas é

consequência de processos dinâmicos de inclusão e exclusão de diferentes atores que colocam em ação estratégias de designação e de atribuição de características identitárias reais ou fictícias, recursos simbólicos mobilizados em detrimento de outros provisória ou definitivamente descartados (CANDAU, 2012, p. 27).

Diferentemente de Halbwachs, que considera a memória coletiva como a junção das memórias individuais ou como um conjunto de lembranças comuns a um grupo, sem enfatizar os conflitos que permeiam a constituição dessa memória, Candau questiona as retóricas holistas, as quais chama de “hipostasias do coletivo”, carregadas de generalizações inerentes à constituição de uma memória coletiva ou de uma identidade cultural no interior de um grupo, baseada na observação singular de alguns indivíduos ou membros desse grupo. Segundo seu entendimento, as retóricas holistas configuram-se como

o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos

considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos (CANDAU, 2012, p. 29).

Adverte, ainda, que “da confusão entre metamemória e memória coletiva pode resultar igualmente a ilusão de uma memória compartilhada” (CANDAU, 2012, p. 34).

O campo dos museus é farto de exemplos que poderiam ilustrar as advertências de Candau. As narrativas museológicas expressas nas exposições que apresentam são carregadas de discursos performativos de supostas memórias coletivas e identidades culturais a partir do olhar de determinados membros de um grupo ou sociedade, geralmente hegemônicos e detentores de maior “capital simbólico” (BOURDIEU, 2005). Como qualquer discurso, a narrativa museológica nunca é neutra ou isenta. Por trás dela está subjacente toda uma ideologia e intencionalidade de quem a produziu, os contextos sócio-históricos em que foi produzida e o resultado de uma seleção entre o que dizer e o que deve ficar no campo do não-dito ou do esquecimento. As narrativas museológicas são, portanto, performances de uma metamemória coletiva ou, na esteira de E. Hobsbawm e T. Ranger (1984), de “tradições inventadas”, além de que carregam o poder da construção de verdades na produção de seus discursos.

Em reflexão sobre o campo do poder, discurso e ideologia nos museus, apresentei o caso da narrativa expositiva do Museu Municipal de Borborema (PB), em paralelo com a narrativa da exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo (TOLENTINO, 2014). Aquele tem a finalidade de apresentar a história da cidade, localizada na região do agreste paraibano, outrora com forte economia devido à linha férrea que cortava quase todo o estado e, sobretudo, à instalação de uma hidrelétrica na região por alemães no início do século XX. Chama a atenção, logo na entrada do museu, a Galeria de Políticos e Gestores de Borborema, isto é,

uma parede em que é dado destaque aos prefeitos e aos vereadores da cidade, por meio de fotografias enquadradas e nomeação de cada um dos políticos nas diferentes legislaturas.

Essa parede emblemática já prenuncia o olhar do que está por trás do discurso produzido em seu circuito expográfico, do que está no seu “sertão”, parafraseando Mario Chagas. No Museu Municipal de Borborema, há a preocupação em se contar uma história político-econômica do município a partir de uma historiografia oficial e com forte apelo em se legitimar o poderio estatal e as oligarquias econômicas locais. Em sua narrativa, não há a voz da “arraia-miúda” ou a história “vista de baixo” (THOMPSON, 2001), dos trabalhadores da hidrelétrica e da linha férrea ou de suas famílias, ocultando o papel desses atores, comumente negligenciados e silenciados, como sujeitos na construção da história socioeconômica local. De forma diferente, como veremos mais à frente no capítulo 3, o desenho da narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo procura transfigurar o olhar das pessoas das próprias comunidades do Vale do Gramame, representadas pelos mestres e mestras de cultura popular, que se destacam não por conta de forças econômicas, mas por sua atuação no campo cultural ou pelo trabalho tradicional que desenvolvem (isso não invalida, como também será destacado, a existência de uma hierarquia de poder simbólico, na perspectiva bourdieusiana, entre os selecionados para conformar a representação das memórias do Vale do Gramame na expografia do museu).

Os museus como lugares de “exteriorização de memórias” (CANDAU, 2012) servem para reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo ou a uma cultura, a determinada identidade cultural. Ao mesmo tempo, como portadores de poder memorial e imbuídos do discurso da verdade, os museus são reflexos dos conflitos inerentes à transmissão social da memória. O que se transmite, como se transmite, quem transmite e até mesmo por

que se transmite são questões essenciais na análise das narrativas performativas das memórias e identidades constituídas nos museus.

A vontade de memória é uma característica peculiar do indivíduo moderno e, como diz Candau no preâmbulo do seu livro, ela nos dá a ilusão de que nos livramos da “ruína universal” do tempo, que ameaça toda a vida, pois o que passou não está definitivamente inacessível graças à possibilidade de revivê-lo pela lembrança. Essa constatação de Candau nos traz a imagem do personagem José, do romance *Todos os nomes*, de José Saramago. José, ironicamente a única personagem nominada na obra, é funcionário exemplar, há 25 anos, do arquivo da Conservatória Geral do Registro Civil. Sua vida se vê absorvida pela burocracia da Conservatória, é o único funcionário que mora num quarto nos fundos da instituição e chega a ter a chave de uma porta que o liga diretamente ao arquivo. Da mesma forma que o arquivo já demonstra sua incapacidade de armazenar as informações dos registros civis dos vivos e dos mortos, José também se vê imbuído na ânsia ou na “angústia metafísica” de colecionar coisas:

Pessoas assim, como este Sr. José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou tempo que creem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, bilhetes-postais, caixas de fósforos, livros, relógios, camisolas desportivas, autógrafos, pedras, bonecos de barro, latas vazias de refrescos, anjinhos, cactos, programas de óperas, isqueiros, canetas, mochos, caixinhas-de-música, garrafas, bonsais, pinturas, canecas, cachimbos, obeliscos de cristal, patos de porcelana, brinquedos antigos, máscaras de carnaval, provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem

ajuda divina, vão tentando por alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua coleção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja por morte ou seja por fadiga do colecionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se (SARAMAGO, 1997, pp 23-24).

Colecionar nomes é a próxima meta de José e saber a história de vida dos detentores desses nomes torna-se uma necessidade. É isso que move a trama narrativa do romance de Saramago.

A necessidade de memória dos indivíduos e das nações é um dos fatos que confere força aos museus na modernidade - a partir do século XIX na Europa e com bastante intensidade a partir do século XX no Brasil -, tomados como instrumentos de mediação e transmissão de memórias, sobretudo numa época em que há um “inchaço hipertrófico da função da memória” (NORA apud CANDAU, 2012).

Se hoje a memória recusa calar-se e os museus estão aí para representá-la e performá-la, os limites e os meandros da construção de memórias coletivas no âmbito dos museus precisam ser escancarados e colocados à prova. Se a memória é a identidade em ação e nesse jogo estão imbuídos todos os conflitos inerentes à construção social das memórias coletivas, como é possível representá-la? Ou será que é mesmo possível representá-las, como Candau suscita o questionamento? E, além disso, como tem se dado a reivindicação de novos atores sociais, da “arraia-miúda”, de representar suas memórias (comumente esquecidas ou relegadas no limbo do subterrâneo) nas instituições museológicas, neste momento em que vivemos a era do inchaço hipertrófico mnemônico?

São questões em aberto que, antes de uma resposta precisa, servem para fomentar a reflexão e ampliar o debate. E para isso,

algumas reflexões sobre memória e esquecimento já travadas pelo historiador Paul Ricoeur e da concepção de capital simbólico do sociólogo Pierre Bourdieu são fundamentais.

1.4 Poder e manipulação: legitimação de abusos de memórias e esquecimentos

Em instigante reflexão sobre os abusos da memória, e conseqüentemente do esquecimento, Paul Ricoeur (2007) delinea que um desses abusos se trata da memória manipulada, ou seja, formas concertadas de manipulação ou de instrumentalização da memória e do esquecimento pelos detentores de poder. Essa abordagem, acrescenta Ricoeur, ancora-se no fato de a memória estar a serviço da busca e da reivindicação de identidade.

Essa simbiose entre memória e identidade está eivada de fragilidades. A primeira causa dessas fragilidades é a *difícil relação da identidade com o tempo*, que “justifica o recurso à memória, enquanto componente temporal da identidade, juntamente com a avaliação do presente a projeção do futuro” (RICOEUR, 2007, p. 94). A relação da dificuldade com o tempo reside no fato de delimitar o que significa permanecer o mesmo através do tempo. A segunda causa diz respeito ao *confronto com os outros*, percebido como uma forma de ameaça. O outro é percebido como um perigo para a identidade própria, tanto a coletiva como a pessoal, resvalando em uma alteridade mal tolerada. Em vez de acolhida, o que se propaga é a rejeição e a exclusão. A terceira causa é a que Ricoeur chama de *herança da violência fundadora*, isto é, toda comunidade histórica nasceu de uma relação original com a guerra. Os acontecimentos fundadores, celebrados coletivamente, são atos violentos legitimados por um Estado de direito. É decorrente da segunda causa, pois esses acontecimentos, que significam glória para uns, representam

humilhação para outros. Não é à toa que Walter Benjamin afirma que nunca houve um monumento de cultura que não representasse também um monumento de barbárie (BENJAMIN, 1994).

Essas fragilidades perpassam os maus usos e abusos da memória, por meio da manipulação de reivindicações de identidades e expressões públicas da memória. Trata-se do fenômeno da ideologia, explica Ricoeur, cujo processo é opaco por constituir-se dissimulado, ou seja, “mascara-se ao se transformar em denúncia contra os adversários no campo da competição entre ideologias” (RICOEUR, 2007, p. 95). O fenômeno ideológico também se constitui como uma legitimação de uma ordem ou de um sistema de poder. Recorrendo a Clifford Geertz, Ricoeur defende que esse fenômeno se inscreve na órbita de uma “semiótica da cultura”. As distorções da realidade e a legitimação da ordem e do sistema de poder se dão por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação, em que a ideologia é tida como “guardiã da identidade, na medida em que ela oferece uma réplica simbólica às causas de fragilidade dessa identidade” (2007, pp. 95-96). E conclui taxativamente: “Definitivamente, a ideologia gira em torno do poder” (2007, p. 96).

Ao tomar emprestado a expressão marxista da “mais-valia”, Ricoeur arrisca-se a defender que os sistemas simbólicos fornecem o conjunto de argumentos que eleva a ideologia à condição de “mais-valia” agregada à legitimidade de poder. Isso se dá no sentido de que essa expressão, centrada originalmente na produção de valores na economia mercantil, pode também vincular-se ao exercício do poder, em que o poder econômico na forma capitalista da economia mercantil é a variante especificada da divisão do trabalho entre governantes e governados.

Essas reflexões são pano de fundo para compreender quais são os diversos empreendimentos de manipulação da memória e a relação dos níveis operatórios da ideologia na construção de

narrativas de identidades e memórias coletivas. Cabe aqui citar as palavras de Ricoeur:

No plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação, ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. Hannah Arendt nos lembra que a narrativa diz o “quem da ação”. É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento quanto da rememoração. (...) é no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. (RICOEUR, 2007, p. 98).

Ricoeur tece essas reflexões sobre os abusos da memória e do esquecimento no campo da História e reflete sobre o papel do historiador no estabelecimento e seleção de fatos que irão constituir uma historiografia oficial, que será ensinada, aprendida, celebrada e também imposta. Bastante pertinentes também para o campo da museologia e dos museus, as reflexões de Ricoeur colocam em baila as narrativas museológicas, que são constituídas de mediações simbólicas pautadas em seleções e, para não sermos ingênuos, em estratégias manipulativas que conformam identidades e memórias.

Carregados, sobretudo, do discurso da verdade, os museus, ao longo da história, por muito tempo foram atrelados à formação de

identidades nacionais, à celebração de acontecimentos fundadores, à manutenção de tradições e à legitimação da ordem e do sistema de poder instaurado. Essa força dos museus, entretanto, também fez com que grupos não hegemônicos e contrários à manutenção das estruturas de poder legitimadas reivindicassem a representação de suas identidades nesses espaços de memória.

Ancorados na memória coletiva, os museus são espaços de afirmação de identidades, e nessa configuração, são palcos de disputas e conflitos, atravessados pelos diferentes sujeitos que deles se apropriam e neles buscam a representação de suas vozes. É nessa perspectiva que Maria Célia Santos (2008) toma a posição de que os museus são resultado dos sujeitos que os constroem e reconstroem a todo momento. Cabe, portanto, questionar como os museus estão sendo apropriados por determinadas comunidades que antes não se viam representadas nesses espaços? De que forma as suas memórias são construídas e como se dá o processo de seleção que configura o seu discurso narrativo? Quais são os conflitos e as relações de poder que envolvem essa construção narrativa? Quem são os protagonistas da ação nesses museus e como se constituem os sujeitos que reivindicam a afirmação de suas identidades e memórias?

Partindo da premissa de que toda identidade e qualquer identidade é construída e que essa construção se dá em um espaço marcado por relações de poder, M. Castells (2008), em sua análise sobre os movimentos sociais, ambientados no que chama sociedade em rede¹³, propõe três formas e origens de construção de identidades:

13 Para M. Castells, as funções e os processos dominantes na era da informação estão cada vez mais organizados em torno de redes, que se constituem como a nova morfologia social da sociedade atual. A difusão da lógica de redes modifica substancialmente os processos produtivos, as relações de poder e a cultura (CASTELLS, 2007). O surgimento da sociedade em rede traz à tona processos de construção de identidades que induzem a novas formas de transformação social, uma vez que “a sociedade em rede está fundamentada entre o local e o global para a

- a. *Identidade legitimadora*, inculcada pelas instituições dominantes da sociedade com a finalidade de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais;
- b. *Identidade de resistência*, que é criada por atores em posições desvalorizadas ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo trincheiras de resistência e sobrevivência, baseadas em princípios diferentes ou até mesmo opostos aos que permeiam as instituições da sociedade;
- c. *Identidade de projeto*, quando os atores sociais constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade, com vistas à transformação de toda uma estrutura social. O autor exemplifica com o movimento feminista, que faz frente a uma sociedade patriarcalista e a toda a estrutura de produção e reprodução de um sistema historicamente estabelecido. Outros exemplos poderíamos acrescentar, como o movimento LGBT.

Para o caso do trabalho desenvolvido no Vale do Gramame, encabeçado pela Escola Viva Olho do Tempo, interessa-nos, sobretudo, a concepção de identidade de resistência proposta pelo sociólogo catalão. Esse segundo tipo de construção de identidade, continua o autor, mais importante em nossa sociedade atual, leva à formação de *comunas* ou *comunidades*, dando “origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável, em geral com base em identidades que, aparentemente, foram definidas com clareza pela história,

maioria dos indivíduos e grupos sociais”. A sociedade em rede, como uma nova forma de organização social, está sendo difundida em todo o mundo, da mesma forma que o capitalismo industrial foi disseminado no século XX, abalando instituições, transformando culturas, criando riquezas e induzindo pobreza (CASTELLS, 2008).

geografia ou biologia” (CASTELLS, 2008, p. 25). Complementando as questões acima, portanto, como essas *identidades de resistência* reivindicam um discurso próprio frente a um ambiente de opressão e estigmatização?

A linha de pensamento de Pierre Bourdieu, pautada na questão do poder a partir do capital simbólico, embora não tenha a identidade e a memória coletivas como tônica, é também importante para refletir sobre a trama que envolve o jogo social de sua construção e representação. No processo de seleção de patrimônios e construção de memórias e identidades - concebido como um espaço social de disputa política, econômica e simbólica-, o jogo de construções discursivas tende a reproduzir, como um discurso homogeneizante, a manutenção de uma hegemonia de determinados grupos sociais dominantes, detentores de maior “capital simbólico”.

Para compreender o conceito de capital simbólico, central no pensamento bourdieusiano, antes faz-se necessário traçar considerações sobre outro conceito fundamental de sua obra, ou seja, a noção de *habitus*. Para Bourdieu, os atores escolhem estratégias nas suas ações e têm a capacidade de manipulá-las, mas dentro de um quadro limitado da sua experiência social. Essas determinações ou disposições estão dentro de um espaço social concreto, dentro de uma determinada realidade ou, dito de outra forma, as regras das formas sociais vão se incorporando às ações dos agentes sociais. O que existe são formas internalizadas, incorporadas, que se transformam em carne (ou seja, corporificam-se) e condicionam as ações dos indivíduos. O *habitus* é essa incorporação das estruturas (de valores, regras, etc.) pelos indivíduos. A vida social do indivíduo, assim, transforma-se enquanto corpo. Nas palavras de Bourdieu, o *habitus* é entendido como “um corpo socializado, um corpo estruturado, um corpo que incorporou as estruturas imanentes de um mundo ou de um setor particular desse mundo, de um campo,

e que estrutura tanto a percepção desse mundo como a ação desse mundo” (BOURDIEU, 1996, p. 144).

Nessa perspectiva, Sérgio Miceli explica que

O habitus seria um conjunto de esquemas implantados desde a primeira educação familiar, e constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante, que demarcam os limites à consciência possível de ser mobilizada pelos grupos e/ou classes, sendo assim responsáveis, em última instância, pelo campo de sentido em que operam as relações de força. (MICELI, 2005, XLII).

Em sua concepção, Bourdieu entende que os processos de diferenciações das funções ao longo da modernidade fizeram com que existissem diferentes campos sociais, além do campo econômico. Cada campo, por conta do processo de diferenciação, detém um *habitus* específico e um “capital” particular, bem como uma disputa por um tipo específico de capital. Isso faz com que cada campo tenha suas regras, suas lógicas, numa relação de dominantes (aqueles que detêm mais capital) e dominados (que necessariamente lutam para adquirir mais capital). Essa lógica de disputa de poder ou de capital é central para o movimento das ações ou das disposições dos agentes sociais.

Cada campo produz sua forma de interesse, que, do ponto de vista do outro campo, pode parecer desinteresse. Nesse contexto, Bourdieu traz sua noção de *capital simbólico*:

Qualquer tipo de capital (econômico, cultural, escolar ou social) percebido de acordo com as categorias de percepção, os princípios de visão e de divisão, os sistemas de classificação, os esquemas classificatórios, os esquemas cognitivos, que são, em parte, produto da incorporação das estruturas

objetivas do campo considerado, isto é, da estrutura de distribuição do capital no campo considerado (BOURDIEU, 1996, p. 149).

Não é possível incorporar a dimensão do *habitus* sem pensar em alguma relação de poder. Nessa relação de poder, necessariamente entra a questão do capital. Mas diferentemente de Karl Marx, Bourdieu não toma como existente apenas o capital econômico e não entende que este é o único motor da relação de poder entre os agentes sociais. O poder se exerce de outras formas. Tantas são as formas de interesse quanto de poder ou, dito de outra forma, Bourdieu considera que existem múltiplos valores na vida social e muitas outras formas de poder. Existem, portanto, diferentes tipos de capital. O capital simbólico é o que conhecemos, detemos e atribuímos valor (em seus diversos sentidos) nos distintos campos ou universos sociais, onde sempre haverá disputa (em uma relação de poder) por esse capital. Mas também deve se considerar que há hierarquia de valores entre os distintos capitais simbólicos e, geralmente, como bem demonstra Bourdieu (2005), o capital cultural dos grupos que detêm maior capital econômico é o mais valorizado na sociedade moderna.

No campo do patrimônio e dos museus, essa discussão é fundamental para se analisar como os diferentes grupos se apropriam de sua herança cultural e como são regidos os jogos de disputas e as relações de poder em torno da seleção dos patrimônios e da construção das narrativas identitárias. García Canclini (1997) aponta que mesmo nos países onde o discurso oficial adota a noção antropológica de cultura, que confere legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, existe uma hierarquia dos capitais culturais: a arte vale mais que o artesanato, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente. A reformulação do patrimônio em termos de capital

cultural tem a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixados de uma vez para sempre, mas como um processo social, que, como qualquer outro capital, acumula-se, reestrutura-se, produz rendimentos e é apropriado de maneira desigual por diversos setores.

Ao assinalar que o campo dos museus atua na seara da memória e do poder, aí se encontram os conflitos sociais que permeiam a luta política, econômica e simbólica da constituição dos patrimônios culturais e das narrativas identitárias. Quando falamos de construção de memórias coletivas, patrimonialização e musealização, necessariamente estão implicados o esquecimento e a seleção, e conseqüentemente o perigo dos abusos da memória e do esquecimento, conforme alertado pelo historiador Paul Ricoeur. O esquecimento (ou, por extensão, o vazio, o não dito) e a seleção do que é patrimonializável ou musealizável muito nos dizem da formação de nossa memória coletiva expressa nos discursos museológicos. É o que Marilena Chaui diz, quando reflete sobre a ideologia, que “o discurso ideológico é feito de espaços em branco” (CHAUI, 2013, p. 126) e que “a força do discurso ideológico provém de uma lógica que poderíamos chamar de *lógica da lacuna, lógica do branco, lógica do silêncio*” (op. cit., p. 127). Em uma mais detalhada explicitação, explica que

A coerência desse discurso [ideológico] ... não é uma coerência nem um poder obtidos *apesar* das lacunas, *apesar* dos espaços em branco, *apesar* do que fica oculto; ao contrário, é *graças aos brancos, graças às lacunas*, entre as suas partes, que esse discurso se apresenta como coerente. Em suma, é porque não diz tudo e não pode dizer tudo que o discurso ideológico é coerente e poderoso. (CHAUI, 2013, pp. 126-127)

Portanto, procurar antever nas entrelinhas, nas lacunas, no “sertão”, no invisível, enfim, no que está no campo do esquecimento ou no processo de seleção do que foi musealizado, nos dá pistas¹⁴ e informações (paradoxalmente contidas nos vazios da falta de informação) de como os sujeitos sociais e suas memórias são representados e que poder é legitimado nos discursos museológicos.

O campo da Museologia, e mais especificamente da Sociomuseologia, tem avançado nas reflexões acerca do papel social dos museus e de como eles são apropriados e reapropriados pelos sujeitos que os constroem e reconstroem, sobretudo desses sujeitos que estão nos limiares das *identidades de resistências* propostas por Castells. Além disso, poder, conflitos e disputas inerentes ao jogo social das representações de memórias coletivas, bem como dos abusos de memórias e esquecimentos, são questões cruciais que hoje permeiam o campo dos museus e da museologia.

Essas questões, já amplamente amadurecidas em debates teóricos, ganharam força após movimentos por uma museologia mais comprometida com um engajamento social, por uma museologia cujo foco de atuação não está voltado para o objeto museológico, mas centrado no indivíduo, no ser humano. É preciso, portanto, traçar considerações sobre as reflexões nesse sentido, ou seja, de como se deu esse movimento e quais seus impactos, como o surgimento dos museus comunitários e os reflexos desses pensamentos nas políticas públicas voltadas para o campo dos museus no Brasil; quais as suas contribuições para o fortalecimento de um campo de saber ligado à Sociomuseologia; ou, pelo menos, como esse movimento contribuiu para tirar a instituição museu da sua zona de conforto, promovendo a reflexão sobre seu papel perante a sociedade na atualidade.

14 E aqui levamos em consideração o paradigma indiciário proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1991), em que o método interpretativo deve ser baseado nos dados marginais, nos resíduos ou indícios, considerados reveladores.

CAPÍTULO 2

MUSEOLOGIA SOCIAL: trajetória histórica, conceitual e política

O modelo de museus a que estamos habituados e mais conhecemos na atualidade é ainda aquele modelo atrelado à formação dos Estados-nação e, paralelamente, à preservação de monumentos e objetos representativos da herança cultural das nações. A preservação de tais monumentos, na explicação de Cecília Londres (2005), data dos anos finais do século XVII, quando o Estado, na Europa, passa a assumir a proteção legal de determinados bens aos quais foi atribuída a capacidade de simbolizarem a nação. Assim, as noções modernas de monumento histórico, patrimônio e preservação começam a ser elaboradas a partir do momento em que surge a ideia de estudar e conservar um edifício pela razão de que é um testemunho da história ou considerado uma obra de arte. Cabia a determinados agentes a tarefa de seleção entre conservar ou destruir monumentos, legitimando processos de atribuição de valores segundo determinados critérios. Nesse processo, manifestam-se os conflitos de interesse em jogo na prática preservacionista de bens culturais em nome do interesse público.

Londres ainda expõe que o sentimento de piedade religiosa e de devoção às relíquias, na Europa, constituiu a origem do sentimento de apego aos bens simbólicos. No século XV ocorreram as primeiras medidas de preservação, mas durante os três séculos seguintes a preservação de monumentos se manifestava basicamente em iniciativas isoladas. Prédios antigos (vinculados a culturas pagãs) eram ressemantizados e retraduzidos em termos cristãos. Muitos

eram reutilizados ou tinham seus elementos aproveitados em outras construções. Foi a ideia de nação que veio garantir o estatuto ideológico à constituição dos patrimônios históricos e artísticos e coube ao Estado nacional assegurar a sua preservação. A noção de monumento, no seu sentido moderno, ou seja, formulada enquanto monumento histórico e artístico, é que fez com que a noção de patrimônio se convertesse em uma categoria socialmente definida, regulamentada e delimitada. Foi preciso que surgissem ameaças concretas de perda de monumentos (já então valorizados como expressões históricas e artísticas), como o vandalismo da Reforma e o da Revolução Francesa, além da mística do culto à nação, para que a preservação dos monumentos se tornasse um tema de interesse público e, podemos acrescentar, a prática preservacionista também por meio dos museus.

No Brasil, a prática preservacionista, seguindo a tendência europeia, está intimamente ligada à ideia de formação e afirmação do Estado-nação, bem como ao surgimento dos museus e de outras instituições de memória. Ainda como Reino Unido de Portugal, em 1818, ou seja, dez anos após a chegada da família real ao Brasil, é criado o Museu Real (hoje Museu Nacional, que funciona na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro). Waldisa Rússio Guarnieri (2010) destaca algumas peculiaridades ligadas ao nascimento do Museu Real, como o fato de se constituir, entre outras, uma das medidas de modernização e prestígio que o príncipe regente introduz no país. Outra medida nesse sentido foi a Biblioteca Real (hoje Biblioteca Nacional), aqui instalada em 1810. Além disso, o Museu Real resulta de predileções e inclinações de pessoas da corte portuguesa, como D. Leopoldina, que era apaixonada por História Natural. Esse museu também se configurava como uma grande preocupação, na época, com o cientificismo, reflexo de uma nítida influência inglesa, que, nesse período, atravessava e dominava Portugal.

Sem pretender ser extensivo quanto às instituições de memória e culturais instituídas pela Corte ou surgidas no período imperial brasileiro, merecem destaque também o Jardim Botânico (1808); a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, de 1816 (depois chamada de Escola Nacional de Belas Artes e transformada no Museu Nacional de Belas Artes em 1937); o Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro (1838); o Gabinete de História Natural e Etnografia da Sociedade Filomática do Pará, em 1866 (embrião do Museu Paraense Emílio Goeldi); e o Museu Paranaense (oficializado em 1883).

No início da República, segundo Guarnieri (2010), a tendência é o surgimento de museus provinciais (depois estaduais), fundando-se, por exemplo, o Museu Paulista (também conhecido como Museu do Ipiranga) em 1892, destinado a comemorar a independência brasileira; o Museu Júlio de Castilhos (1903), no Rio Grande do Sul; e o Museu Paraense com a reformulação encabeçada por Emílio Goeldi. A busca de uma identidade nacional genuinamente brasileira, no entanto, é tomada somente com a rajada nacionalista a partir de 1922, cujo expoente é a Semana de Arte Moderna, seguindo-se até os anos 1930. É nesse contexto que se cria, em 1922, o Museu Histórico Nacional, idealizado por Gustavo Barroso, figura de destaque na luta pela preservação dos ícones e bens representativos da identidade nacional brasileira. Dentro do Museu Histórico Nacional, instalam-se o primeiro Curso de Museologia no Brasil, em 1932 (hoje vinculado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio), e a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, em 1934, esta norteadas por uma perspectiva tradicionalista e patriótica. Portanto, é no âmbito dos museus, como afirma Londres (2005), que surgiram as primeiras iniciativas na área de preservação dos monumentos históricos. Uma ação de destaque nesse sentido é a elevação da cidade de Ouro Preto, em 1933, à categoria de monumento nacional pelo governo federal.

Durante o momento de centralização do poder, no governo de Getúlio Vargas, é criado, por meio do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan (hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan), que tem por finalidade determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio histórico e artístico nacional.

Instituição ícone da época, o Sphan foi resultado de anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, a pedido do então Ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Muitos são os autores (LONDRES, 2005; CHAGAS, 2006; SILVA, 2002) que apontam o caráter extremamente inovador, para a época, desse anteprojeto, em que está patente o resultado dos estudos empreendidos pelo intelectual, pesquisador e poeta, sempre preocupado com a identificação de uma cultura nacional, antecipando, inclusive, os preceitos da Carta de Veneza de 1964. É com veemência, inclusive, que Mário Chagas alude a Mário de Andrade e a sua obra, comparando-os a “um vulcão de ideias, de imagens, de emoções, pensamentos, palavras, gestos, gargalhadas sonoras e contradições” (CHAGAS, 2006, p. 21). Esse vulcão é “capaz de consumir o incauto, de confundir e amedrontar..., mas capaz também de incendiar consciências e fertilizar os solos com a sua lava” (CHAGAS, 2006, p. 21).

Chagas também destaca a importância da década de 30 para o panorama cultural brasileiro:

A década de 30 inseriu ingredientes novos no panorama cultural brasileiro. A partir da revolução de 30, o Estado, fortalecido e ampliado, passou a interferir nas relações de trabalho, nos sistemas de educação e saúde, no movimento estudantil e na organização da cultura. As evidências da interferência do Estado na área cultural podem ser

observadas através do decreto de criação de Curso de Museus (1932), do decreto que eleva Ouro Preto à categoria de monumento nacional (1933), do decreto que organiza o serviço de inspeção dos monumentos nacionais, com sede no Museu Histórico Nacional (1934), da lei que cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes (1937) e do decreto-lei nº 25 que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (1937), institui o tombamento e se transforma no mais importante documento legal, ainda em vigor, referente à preservação dos bens culturais (CHAGAS, 2006, p. 85).

Embora o anteprojeto de Mário de Andrade não tenha sido recepcionado, Cecília Londres (2005) defende que não houve oposição entre o anteprojeto e o Decreto-lei 25 de 1937. Este último foi aprovado em função do quadro político e ideológico naquele momento, que tornou possível a criação do Sphan nos moldes previstos no Decreto-lei e a instituição da figura do tombamento como uma proteção legal aos bens móveis e imóveis declarados como patrimônios históricos e artísticos da nação. Mas apesar de se afirmar que o Sphan em sua fase inicial não abandonou por completo o espírito do anteprojeto de Mario de Andrade, na prática dos tombamentos, a prioridade foi dada aos remanescentes da arte colonial brasileira, justificada pelo processo de urbanização que se acelerava e do saque e comercialização dos bens móveis. Foi dada, assim, prioridade aos bens de arquitetura religiosa e a noção de valor histórico era balizada pela historiografia da época. Londres acrescenta, ainda, que os critérios adotados pelo Sphan eram sustentados não tanto por estudos e pesquisas, mas pela autoridade dos agentes e da instituição que respondiam pelos tombamentos. O exercício dessa autoridade era considerado legítimo na medida em que cabia ao Estado, naquele momento, o papel de intérprete

e guardião dos valores culturais da nação (essa concepção estava atrelada ao papel assumido pelo Estado Novo).

Especificamente no campo dos museus, o anteprojeto de Mário de Andrade previa a incorporação de quatro museus nacionais ao Sphan, que cuidariam, cada um, das seguintes áreas: i) arqueologia e etnografia, ii) história, iii) belas-artes e iv) artes aplicadas e tecnologia industrial. Esses museus deveriam dar conta das oito categorias em que Mário de Andrade subdividiu o patrimônio artístico nacional: a) arte arqueológica, b) arte ameríndia, c) arte popular, d) arte histórica, e) arte erudita nacional, f) arte erudita estrangeira, g) artes plásticas nacionais e h) artes plásticas estrangeiras (CHAGAS, 2006).

Desses museus, dois já estavam funcionando: o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e o Museu Histórico Nacional. A Escola Nacional de Belas Artes, por sua vez, fazia o papel do Museu Nacional de Belas Artes. E o Museu de Artes Aplicadas e Tecnologia Industrial seria uma instituição inteiramente nova. Podemos observar, nesse sentido, que o anteprojeto proposto por Mário de Andrade previa uma espécie de sistema para o setor museológico no país, com os quatro museus nacionais à frente das quatro áreas do patrimônio pensadas pelo poeta. Tal proposta, entretanto, não foi recepcionada quando da instituição do Decreto-lei nº 25/37, o que contribuiu para distanciar o anteprojeto de Mário de Andrade do instrumento legal oficializado. Em estudo sobre a atuação em rede dos anos iniciais do atual Sistema Brasileiro de Museus - SBM, criado pelo Decreto nº 5.040/2004, demonstro que as tentativas de implantação de políticas públicas voltadas para o setor museológico no país e de criação de um sistema nacional de museus só retornariam ao debate a partir da década de 1970 (TOLENTINO, 2011). Em pleno regime militar, o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (hoje Fundação Joaquim Nabuco) promoveu, no período de 22 a 26 de outubro de 1975, o Encontro Nacional

de Dirigentes de Museus, do qual participaram representantes e diretores de museus de todo o país e renomados intelectuais da época, como o sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre e Aloísio Magalhães, então diretor do Centro Nacional de Referência Cultural. O objetivo do encontro foi “estudar a situação dos museus em nosso país” e “estudar e propor soluções lúcidas e viáveis para possíveis problemas existentes, de modo a se estabelecer as bases para a adoção de uma política museológica de capacitação dos museus, com vistas à sua dinamização, para uma atuação permanente a serviço da comunidade e do país” (BRASIL, 1976, p. 6).

Durante todo esse período, o que se observa é que a criação e configuração dos museus estavam basicamente adstritas aos aparelhos ideológicos do Estado, bem como às classes e segmentos dominantes. Foi um fenômeno puramente colonialista, como observa Hugues de Varine: “Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus” (VARINE apud CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 10). Além dessa aceção de Varine, seguir o modelo europeu de conceber o patrimônio e de criar museus esteve atrelado, no Brasil, à necessidade de formação e afirmação da identidade de uma nação que se via como “nova” e que precisava equiparar-se às demais nações europeias que tinham como referência.

Se durante o Brasil Império até meados do século XX, o conceito de nação e o conhecimento científico é que agenciaram o surgimento dos museus no país, a partir da segunda metade do século XX a figura da instituição museológica terá quebrada a sua posição cômoda e seu papel e função perante a sociedade passam a ser questionados. Atrelada a uma prática museológica, nesse contexto também surgem os estudos no campo da museologia, defendida como ciência por alguns e como técnica por outros

(ressalte-se que o Curso de Museologia, criado em 1932 no âmbito do Museu Histórico Nacional, é uma ação pioneira na América Latina).

Da mesma forma que a instituição museológica, os estudos no campo da museologia também passam por uma dinâmica de transformação com os novos pensamentos que permeiam os anseios sociais no segundo pós-guerra e são intensificados pelas ideias revolucionárias inerentes à década de 1960, quando afloram os debates sobre uma museologia social ou, como preferem chamar alguns, uma Sociomuseologia. Necessário se faz, portanto, discorrer sobre o contexto do surgimento dessas questões, como elas influenciaram e influenciam o pensamento museológico e a sua relação no campo das Ciências Sociais e, por fim, problematizar sobre o que se chama de museologia social e Sociomuseologia. Essa discussão se faz importante para compreendermos como se deu o surgimento dos museus comunitários (e inúmeras outras terminologias a eles inerentes, como ecomuseus, museus de vizinhança, museus de território, etc.) e os reflexos desses pensamentos nas políticas públicas voltadas para o campo dos museus no Brasil atualmente.

2.1 Museologia social e Sociomuseologia: interfaces e diferenças

“Por uma sociologia dos museus” é o título de recente artigo publicado pela socióloga Myrian Sepúlveda dos Santos (2014) nos Cadernos do Centro de Memória do Oeste Catarinense - Ceom. O título do artigo chama a atenção porque de antemão já parece advogar a necessidade de refletir o campo dos museus e da museologia com base nos fundamentos do pensamento sociológico. Em sua reflexão, a autora inicia esclarecendo que é bem mais antigo

o interesse dos antropólogos pelos museus do que o apresentado pelos sociólogos, embora, até o início do século XX, a visão dos antropólogos se concentrava nos processos evolutivos entre as raças humanas.

Entre os autores clássicos da Sociologia, explica que Marx, Weber e Durkheim não deram atenção às atividades consideradas de entretenimento ou lazer. Marx centrou-se na luta de classes e seu foco de análise eram as relações sociais de produção. Os museus também não estavam presentes nas principais formulações dos paradigmas da ação e reprodução social de Weber e Durkheim, pois foram priorizados os estudos de práticas culturais como crenças religiosas associadas a representações coletivas construídas e partilhadas pela sociedade.

Somente a partir da década de 1970, influenciados pelas abordagens que se voltam para as interações individuais deixadas pela Escola de Chicago e pelo sociólogo alemão Georg Simmel, e livres do desejo inicial da Sociologia em se alcançar a objetividade científica em suas análises, que os sociólogos se ativeram ao campo dos museus, dentro dos estudos culturais, compreendidos como lócus de conflitos de poder simbólico. Em suas palavras:

É justamente esta corrente da sociologia, bem próxima dos estudos culturais pós-coloniais, que tomou para si o estudo dos museus, não só a partir de seus valores constituídos, mas também como lugares de poder. Por estudos culturais, compreende-se um grupo de trabalhos fortemente influenciados pelas obras tanto do marxista italiano Antonio Gramsci, como do filósofo francês Michel Foucault. As lutas travadas no campo simbólico para que um determinado pensamento hegemônico se constituísse e as críticas às pretensões científicas do conhecimento acadêmico, relacionando-o às relações de poder existentes, marcaram

uma nova forma de pensar os fenômenos sociais a partir da década de 1950, período em que os movimentos anticolonialistas (1948-1979) denunciavam práticas violentas, também no campo simbólico, perpetradas pelos estados nacionais que possuíam colônias na África, Ásia e Oceania. (SANTOS, 2014, p. 50).

E continua:

Todas essas novas abordagens modificaram significativamente a forma pela qual os museus eram analisados. 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. O museu deixou de ser pensado meramente enquanto instituição que se voltava para a preservação de objetos de arte ou relíquias do passado, passando a integrar o rol de instituições responsáveis por formulações garantidoras da estabilidade política dos estados nacionais em suas diversas fases (SANTOS, 2014, p. 50).

Myrian Sepúlveda segue a sua discussão fazendo a relação entre a Sociologia e o campo dos museus, abordando diferentes autores e escolas sociológicas, demonstrando como a Museologia se inseriu nos estudos culturais e como os museus foram analisados, nesse contexto, como parte de um processo de transformação de sociedades modernas, cujas narrativas estão associadas ao poder e dominação e, ao mesmo tempo, como possíveis práticas sociais que incorporam segmentos da população anteriormente excluídos.

Ao pensar os museus dentro do campo da Sociologia, é importante também compreender o que permeia essa renovação no pensamento no campo dos museus, que se deu entre os anos 1960 e

1970, e seus impactos nas práticas museológicas e na “imaginação museal” (CHAGAS, 2009) brasileiras, hoje recorrentemente chamada de “museologia social” ou “Sociomuseologia”. Primeiramente, cumpre esclarecer que esses dois termos são comumente utilizados de forma indistinta e até mesmo como sinônimos, como Mário Chagas e Inês Gouveia fazem questão de enfatizar no texto de apresentação do Caderno do Ceom nº 41, intitulado *Museologia Social*, que traz uma coletânea de artigos, documentos e entrevistas que abordam essa temática: “Para todos os efeitos, a presente publicação considera a museologia social e a sociomuseologia como sinônimos, a diferença ainda não investigada em profundidade, estaria na ênfase e no ponto de partida” (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 16).

Sem pretender esgotar o assunto, essa indistinção precisa realmente ser problematizada. Gustave Flaubert costumava dizer que não existem sinônimos perfeitos, é sempre preciso encontrar, para designar as coisas, a palavra pura, *le mot juste*. Chagas e Gouveia, ao discorrerem sobre a conceituação do que vem a ser museologia social ou Sociomuseologia, apresentam documentos e citações em que os termos são tratados indistintamente. O primeiro deles é a Ordem de Serviço nº 27, de 26 de maio de 1993, do Instituto Superior de Matemática e Gestão (que deu origem à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia), de Lisboa, Portugal, que seria o primeiro documento a registrar, oficialmente, as expressões museologia social e Sociomuseologia. Esse documento tinha como finalidade criar um Centro de Estudos de Sociomuseologia, a partir do curso de Especialização em Museologia Social encabeçado por Mário Moutinho. O documento ressaltava que esse curso foi responsável por uma contribuição decisiva para a consolidação de “novas vidências e vivências museológicas, que se procuraram sintetizar na designação terminológica e epistemologicamente

inovadora ‘Museologia Social’ ou ‘Sociomuseologia’” (apud CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 14).

Em seguida, trazem uma citação do próprio Mario Moutinho, em breve ensaio intitulado “Sobre o conceito de Museologia Social”, datado de 1993, no qual expõe que “o conceito de Museologia Social traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea” (MOUTINHO, apud CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 15). Nesse ensaio, Moutinho se reporta à fala do diretor Geral da Unesco, Frederic Mayor, na abertura da XV Conferência Geral do Icom, bem como a documentos internacionais de encontros na área da museologia, que abordam um novo modo de pensar a museologia, que denuncia uma museologia aristocrática e abarca um fazer museal mais comprometido com os problemas sociais das comunidades a que serve. Sintetiza que “a abertura do museu ao meio e a sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida tem provocado a necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos que podem dar conta deste processo” (MOUTINHO, 1993, p. 8).

Para fazer um paralelo com esse texto, é interessante analisar outro ensaio de Mário Moutinho, mais recente, intitulado “Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão”, apresentado por conta do XIII Atelier Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom, em 2007, na cidade de Lisboa. Nesse texto, Moutinho procura estabelecer o que vem a ser Sociomuseologia e, a exemplo do ensaio anterior, toma como base documentos internacionais na área da museologia e as reflexões que se seguiram ao longo do tempo. Inicia afirmando que “a Sociomuseologia traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea” (MOUTINHO, 2014, p. 423), portanto, utiliza os mesmos termos do ensaio de 1993, quando denominava

“museologia social”. Mas diferentemente do texto anterior, Moutinho trata a Sociomuseologia como uma área disciplinar, pautada na interdisciplinaridade:

A Sociomuseologia constitui-se, assim, como uma área disciplinar de ensino, investigação e atuação que privilegia a articulação da museologia, em particular, com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planejamento do Território.

...

O que caracteriza a Sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos e dos seus objetivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento perfeitamente consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita. (MOUTINHO, 2014, p. 423)

Moutinho ainda faz questão de reforçar que a visão restritiva da museologia como técnica de trabalho orientada para as coleções tem sido substituída por uma nova compreensão e práticas museológicas orientadas para o desenvolvimento da humanidade. Esse era já um alerta que Waldisa Rússio propagava em seus ensinamentos nas décadas de 1970 e 1980, como em sua fala na Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, realizada em Campinas (SP), em 1986:

Vinculada à prática museal, a Museologia teve seu desenvolvimento científico retardado pela estreita ligação de sua base institucional, o museu, com o Poder (político e econômico). É com essa subordi-

nação nítida que se formam as coleções e a ênfase que a elas é dada, enquanto quantidade e valor de raridade, ou autenticidade. As coleções refletem o Poder ou o Saber, que é também uma modalidade do Poder. Sem perderem essa conotação, as contradições de nossa época possibilitam uma reflexão crítica que ultrapassa o Museu para preocupar-se com o Fato que nele (museu) acontece. (GUARNIERI, 2010, pp. 137-138).

A partir desses ensaios de Mário Moutinho e de toda uma produção de inúmeros autores no campo da museologia, que pensam a museologia não como uma técnica, mas como um sistema de conhecimento que aborda o Homem e sua relação com o objeto, a partir de significados socialmente construídos e compartilhados, passíveis de conflitos e lutas de poder simbólico, é que se pode procurar delimitar a linha tênue entre a museologia social e a Sociomuseologia. É verdade que elas se nutrem mutuamente, interpenetram entre si e entrelaçam-se quase que numa simbiose, mas não se podem confundir.

A Sociomuseologia, configurada como uma área disciplinar, como sugere Mário Moutinho, dá conta das questões que envolvem o campo da museologia social, como também reflete sobre a atuação dos museus de caráter “tradicional”. Isto é, podem ser objeto de estudo e reflexão da Sociomuseologia tanto as “museologias indisciplinadas” (CHAGAS; GOUVEIA, 2014), como as “museologias colonizadoras e colonizadas” (CHAGAS; GOUVEIA, 2014) e suas respectivas práticas.

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

Para a museologia social, nas funções básicas de um museu, como preservar, pesquisar e comunicar, que devem ser executadas de forma participativa, os sujeitos sociais são a preocupação primeira, bem como os problemas sociais, econômicos, políticos e ambientais enfrentados pelas comunidades, com vistas à luta e à busca por seu desenvolvimento sociocultural¹⁵. Isso representa o que os militantes da museologia social chamam a “função social” dos museus. Reportando-se a Hugues de Varine, Waldisa Rússio reforça que “mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas” (GUARNIERI, 2010, p. 145).

Myriam Sepúlveda, no texto supracitado, aponta diferentes trabalhos que poderiam estar no âmbito da Sociomuseologia, como *O amor pela arte: os museus de arte europeus e seu público*, de Pierre Bourdieu, em que, a partir de uma pesquisa de público, mostra que os museus e galerias de arte não estão abertos para o público em geral, mas para um público específico que detém maior capital simbólico (no caso *expertise* sobre obras de arte) e melhor se posiciona na hierarquia social. Os estudos de Mario Chagas (2009) também são citados por Sepúlveda, como *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, em que faz uma análise do poder e do pensamento desses três pensadores, consagrados nas Ciências Sociais, na criação e na construção das narrativas do Museu Histórico Nacional, Museu do Homem do Nordeste e Museu do Índio, respectivamente.

Além desses, poderíamos citar as próprias reflexões de Myriam Sepúlveda, como seu trabalho *A escrita do passado em museus históricos* (2006), que apresenta um olhar sociológico sobre as coleções do Museu Histórico Nacional e do Museu Imperial, ao descrever os processos históricos e sociais de sua formação. Sem

15 Neste trabalho, portanto, a partir deste momento, fazemos a distinção entre museologia social e Sociomuseologia, como ora proposto.

entrar em detalhes, poderíamos citar, ainda, os escritos e reflexões de José Reginaldo Santos Gonçalves (2003; 2007a; 2007b), Maria Célia Santos (2008), Nestor García Canclini (1997, 1999), Francisco Régis Lopes Ramos (2008), entre tantos outros.

Cumpramos acrescentar que Waldisa Rússio (2010) também entra nessa lista. Ela, inclusive, em inúmeros de seus textos, desde os anos 1970, reforçava que a Museologia é a ciência do Museu e das suas relações com a sociedade e que o objeto da Museologia é o fato museal ou fato museológico, entendido este como a relação profunda entre o homem e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Em seus textos, não faz referências diretas a E. Durkheim, mas ao considerar o fato museal como o objeto da Museologia, percebe-se que nessa ideia estão refletidos os preceitos do sociólogo francês, que leva em consideração os estudos dos fatos sociais no âmbito da Sociologia. Os fatos sociais, para Durkheim (2007), que não se podem confundir com fenômenos meramente orgânicos, consistem em maneiras de agir, de pensar e de sentir exteriores ao indivíduo. Essas maneiras são dotadas de um poder de coerção em virtude do qual esses fatos se impõem ao indivíduo. Waldisa Rússio, ao defender que a Museologia é a ciência do fato museológico, ressalva que não musealizamos todos os testemunhos do homem e do seu meio, mas somente aqueles traços ou vestígios carregados de significação. Essa relação do homem com o seu meio se dá de forma consciente, em termos de consciência crítica e histórica, ou seja, “o homem é o ser que se realiza criticamente, historicamente; ao realizar-se, ele constrói sua história e faz sua cultura” (op. cit., p. 150).

Não causaria estranheza, portanto, se o título do artigo de Myrian Sepúlveda fosse intitulado “Por uma Sociomuseologia”. Mas cabe ainda entrar em detalhes de como surgiu e o que permeia essa onda da museologia social e do que vem a ser chamado de Nova Museologia, cujo expoente é o Movimento Internacional para uma

Nova Museologia – Minom. É necessário compreender quais são suas contribuições para as reflexões no âmbito da Sociomuseologia ou, nas palavras de Chagas e Gouveia, como esse novo pensamento encarou a tarefa de “escovar a museologia a contrapelo” (op. cit., p. 17), que serviu de referência para a criação de diversos museus comunitários no país, como o caso do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, chegando a influenciar, inclusive, diretrizes de políticas públicas para os museus no Brasil.

2.2 A herança de Santiago do Chile e o Movimento Internacional para uma Nova Museologia

Em meio às influências das lutas e movimentos sociais que ocorreram em várias partes do mundo no segundo pós-guerra, sobretudo considerando as ideias revolucionárias amplamente intensificadas nos anos 1960, o campo da museologia foi invadido por novas reflexões e, conseqüentemente, passou por transformações. O fazer museológico atrelado à preservação do patrimônio em que se reproduz um sistema de dominação de um determinado segmento da sociedade e a museologia cujas práticas e técnicas não se atinham aos problemas sociais foram amplamente questionados e colocados em xeque. Uma nova postura do fazer museológico, influenciada pelas lutas e movimentos sociais, surgia e se apresentava como um novo pensamento no campo da museologia. Defendia-se uma prática museológica cuja principal preocupação são os sujeitos e os problemas sociais por que passam as comunidades a que o museu atende, com vistas à busca de seu desenvolvimento sociocultural. Essa prática, que ao longo do processo obtém distintos nomes e que aqui chamo de museologia social, tem como principais referências a Mesa-Redonda de Santiago do Chile e o Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom, cujos debates e pensamentos

ecoaram em diversos países, como Canadá, França, Portugal e, sobretudo, na América Latina.

Georgina DeCarli (2003) explica que a relação entre museus e comunidades já vem de longa data na América Latina, embora nem sempre exitosa e muitas vezes marcada por conflitos e entraves. Essa relação, porém, encontrou nessa região a maior força, convicção e permanência no interesse dos museus em propiciar a participação da comunidade e é onde mais foram colocadas em prática propostas concretas nesse sentido. O seu relato, bastante contextualizado, traz, sobretudo, exemplos ocorridos no México durante os anos 1980 e 1990, a partir das iniciativas empreendidas pelo Instituto Nacional de Antropologia e História daquele país para a criação de museus comunitários. Também aborda a efervescência dessa prática em outros países e os diversos encontros e documentos internacionais que respaldam as ideias da chamada Nova Museologia.

O Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom, explica DeCarli, teve sua origem “oficial” em dois importantes encontros internacionais. O primeiro deles foi a IX Conferência Internacional do Conselho Internacional de Museus - Icom, que aconteceu em Grenoble, na França, em 1971, onde foi gestado o conceito de “ecomuseu”. Mas é na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, intitulada “A importância e o desenvolvimento dos museus no mundo contemporâneo”, promovida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, no ano seguinte, que o Minom tem maior expressão e cujas premissas são retomadas até hoje. Nessa Mesa-Redonda, os participantes delinearão as premissas de um “museu integral”, de modo a responder às condições econômicas, culturais, sociais e políticas da América Latina:

La problemática que plantea el progreso de las sociedades en el mundo contemporaneo requie-

re una visión integral y un tratamiento integrado de sus múltiples aspectos (...) la decisión sobre las mejores soluciones y su ejecución no corresponden a un grupo de la sociedad sino exigen la participación amplia, consciente y comprometida de todos los sectores de la sociedad. El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva. (Resoluções da Mesa-Redonda de Santiago do Chile de 1972. Apud DECARLI, 2003, pp. 4-5).

A Mesa Redonda de Santiago do Chile tornou-se, entre muitos profissionais dos museus da América Latina, símbolo da ruptura de uma museologia tradicional, centrada no objeto e que seguia um modelo de museu e de musealização tipicamente europeus. Em suas lembranças sobre esse encontro, o francês Hugues de Varine (2010), um de seus organizadores, ressalta a preocupação em “descolonizar” a realização desse evento, que tinha como finalidade pensar sobre o papel dos museus latino-americanos frente às transformações sociais por que passava a região, onde a língua de comunicação seria o espanhol e os especialistas convidados para palestra e coordenação das discussões seriam todos da América Latina:

Desde o início, nos pareceu evidente que não seria possível repetir o modelo de organização das reuniões precedentes, nas quais um grupo de especialistas museólogos, majoritariamente europeus ou norte-americanos, falava de maneira mais ou menos dogmática, em francês ou inglês, aos “colegas” locais. A América Latina de 1972 eram os grandes museus do México, de Cuba, do Brasil, da Argentina, que não tinham lições a receber. (VARINE, 2010, p. 38).

Ecomuseu, museu integral, museu comunitário, museu de bairro, museu de vizinhança, museu de território, museu regional, entre outros foram termos e conceitos que passaram a fazer parte do vocabulário, das práticas museais e dos debates teóricos no campo da Museologia. Ressalte-se que o termo “ecomuseu”, cunhado por Hugues de Varine, sofreu alterações em sua conceituação ao longo do tempo e a ele se atrelaram tantos outros adjetivos. Vale tomar como base a conceituação descrita por Brulon (2014) para o que se entende por ecomuseu na atualidade, após a dinâmica e evolução de sua ressignificação:

Como um novo conceito de museu, maleável, evolutivo por definição, e baseado em um modo de organização original no qual os poderes locais e os organismos de Estado são associados, o ecomuseu é previsto como um meio pelo qual as populações podem se tornar, elas mesmas, objetos de sua investigação – ele é, portanto, um instrumento de autoconhecimento, no qual uma *performance* do grupo produz conhecimento sobre o próprio grupo. (BRULON, 2014, p. 31).

Retomando os preceitos da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1984, resultante do I Atelier Internacional de Ecomuseus/

Nova Museologia, foram publicados os princípios de base de uma Nova Museologia, documento conhecido como “Declaração de Quebec”. Esse documento reforça a função social do museu e prega que

Ao mesmo tempo que preserva os frutos materiais das civilizações passadas, e que protege aqueles que testemunham as aspirações e a tecnologia actual, a nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia activa – interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, reflectindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projectos do futuro. (DECLARAÇÃO DE QUEBEC, 1999, p. 223)

Chagas e Gouveia (2014) advertem que a primeira década que se segue à Declaração de Quebec foi marcada por acirrada disputa entre os apoiadores da Nova Museologia e os defensores da chamada “museologia tradicional ou ortodoxa”, bem como que a museologia social consolidou-se no Brasil mesmo à revelia de críticas e de posturas académicas que não reconhecem seus avanços.

Mesmo na atualidade, essa disputa ainda segue pautando as reflexões sobre o fazer museológico e os caminhos que seguiram a Nova Museologia e sua linha de pensamento. Sob este prisma, Tereza Scheiner (2012) procura desmitificar a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em vista de que alguns profissionais imputam-lhe significados inexistentes no texto da Carta resultante desse encontro, minimizando seu real significado e sua importância para o campo da Museologia. Defende que na área já existiam matrizes específicas de pensamento que fundamentam os conceitos de ‘museu integral’, ‘museu de território’, ‘museu comunitário’ e ‘ecomuseu’, bem como que as propostas e realizações de uma prática museológica voltada

para o social não são originárias – e nem exclusivas – da Declaração de Santiago do Chile nem do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom. Em suas palavras:

A partir de Santiago, acreditou-se que o Museu Integral¹⁶ seria aquele essencialmente voltado para a ação comunitária – e, de certa forma, esqueceu-se que qualquer museu fundamenta-se numa nítida proposta social: a de aproximar o indivíduo dos processos e produtos da natureza e da cultura. (SCHEINNER, 2012, p. 19)

Nessa mesma linha de pensamento, Glauber Lima (2014) é bastante contundente e procura descortinar as reais intenções do que se convencionou chamar “Nova Museologia”. Para o autor, essa corrente de pensamento está atrelada a um projeto que, na verdade, não representa um potencial de transformação da ordem social em uma perspectiva libertadora, emancipatória e desalienante, levando em consideração esses conceitos freirianos. O que realmente acontece é a manutenção e sofisticação da ordem vigente, que se constrói sobre forte influência liberal. Em sua crítica ferrenha, argumenta, ainda, que os discursos e estratégias da Nova Museologia apropriam-se de conceitos, ideias e proposições progressistas, ressignificando-os, mas que, na prática, ganham um

16 Segundo Hugues de Varine (apud DUARTE, 2013), o museu integral é aquele que leva em consideração a totalidade dos problemas da comunidade a que pertence, desempenhando um papel central como instrumento de uma animação participativa e de um desenvolvimento sustentável. Na acepção de Scheinner (2014), o museu integral se fundamenta na musealização de todo o conjunto patrimonial de um dado território e na ênfase no trabalho comunitário, bem como na capacidade intrínseca que possui qualquer museu de estabelecer relações com o espaço, tempo e memória, atuando junto a determinados grupos sociais. Shceinner sustenta que, a partir da Mesa de Santiago do Chile, acreditou-se que o museu integral seria aquele voltado essencialmente para a ação comunitária, mas entende que todo e qualquer museu fundamenta-se numa nítida proposta social.

sentido instrumental e despolitizante. Nessa ressignificação está a Pedagogia Libertadora, de Paulo Freire¹⁷, sob forte inspiração marxista, que é um dos pilares dos preceitos da Nova Museologia e basilar no pensamento e ação de Hugues de Varine, também um dos precursores e defensores dessa corrente museológica, como ele mesmo faz questão de explicitar (2014). Lima, em seus argumentos, afirma que:

Embora alegue filiação a um projeto emancipatório, o caminho idealizado pela Nova Museologia, enquanto alternativa para mudança social, acaba por potencializar a própria manutenção e reprodução da ordem social responsável pela exclusão das comunidades as quais busca dar centralidade. Em suas variantes, como a Sociomuseologia ou a Museologia Social, a operação discursiva que flutua entre um léxico politizante e um pragmatismo liberal acaba por se repetir em escalas e formatos que variam, mas que acabam por terminar no mesmo produto. (LIMA, 2014, p. 103).

17 Ressalta-se que, por conta do período político de ditadura militar instaurado no Brasil, a participação do educador Paulo Freire, como presidente da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, foi vetada pela delegação brasileira na Unesco (ALVES & REIS, 2013). Hugues de Varine também relembra esse acontecimento e o convite a Paulo Freire para presidir a Mesa-Redonda de Santiago do Chile: “Eu estava, naquele momento, criando na França uma ONG internacional denominada Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos (Institut Oecuménique pour le Développement des Peuples – Inodep), cuja presidência seria confiada a Paulo Freire, então consultor para educação do Conselho Ecumênico das Igrejas, em Genebra. Por que não lhe entregar a direção da Mesa-Redonda que deveria se realizar em Santiago, então sob o regime da Unidade Popular, que Paulo Freire conhecia tão bem? Ele aceitou imediatamente a sugestão de transpor suas ideias de educador em linguagem museológica: eu posso mesmo dizer que isso lhe agradou. Infelizmente, o delegado brasileiro junto à Unesco se opôs formalmente à designação de Paulo Freire, evidentemente, por razões puramente políticas.” (VARINE, 2010, p. 39).

É bastante provável que a ideia de museu integral e da afirmação do papel social do museu, como importante instituição para o desenvolvimento sociocultural da região onde está inserido, não tenha realmente origem na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, como defende Shceinner. Certamente, o teor das Resoluções dessa Mesa-Redonda é resultado de um processo de discussões e reflexões teóricas no campo da museologia como as descritas por Myriam Sepúlveda (2014). É também reflexo de lutas sociais anteriores que influenciaram e impactaram nas decisões ali tomadas. Entretanto, não podemos generalizar que “qualquer museu fundamenta-se numa nítida proposta social”. Afirmar isso é esquecer que o campo dos museus é também um campo de conflitos e de disputas, em que, a todo momento, travam-se relações de poder nesse jogo social e que muitos museus fundamentam-se, isso sim, numa nítida proposta opressora e colonizadora. Da mesma forma que existem museus emancipadores, preocupados com os problemas e as desigualdades sociais, existem museus opressores e colonizadores (e poderíamos acrescentar inúmeras outras acepções, como racistas, nazistas, etc), que, de maneira alguma, estão pautados numa função social. Esses museus e suas práticas museológicas, na verdade, reforçam os sistemas de dominação vigentes das camadas hegemônicas da sociedade ou de uma nação sobre outras.

Essa ideia está longe de ser um consenso no campo da museologia. A contundente fala de Glauber Lima reflete os conflitos que existem dentro do pensamento museológico sobre esse assunto. Ela é importante para se observar até que ponto práticas museológicas que advogam os preceitos de uma museologia social utilizam-se de discursos progressistas para, na verdade, seguirem uma prática museológica homogeneizante e colonizadora, que propicia uma legitimação dada, não instigando uma reflexão crítica sobre essa legitimação e à ideologia subjacente a esse *status quo*, contribuindo para a sua manutenção e reprodução. Mas não se pode

negar que a onda de pensamento no campo dos museus surgida a partir da segunda metade do século XX, convencionalmente chamada por muitos de Nova Museologia, com pressupostos em uma museologia social, desconcertou e colocou em xeque o fazer museal, quando seus fundamentos e concepções se tornaram alvo de questionamentos e reflexões, tanto na *praxis* museológica, no seu dia a dia, como dentro dos campos de estudo das Ciências Sociais, sendo o próprio museu e suas práticas representacionais objeto de análise. Um novo olhar e um novo fazer museal, bastante ramificado na América Latina como aponta DeCarli, libertaram os museus do pensamento europeu, dos museus tradicionais de arte e de história. São as raízes de um museu libertado e libertador: libertação da dependência colonial, dos modelos impostos, da classificação acadêmica e dos modelos da alta cultura. São raízes de um museu voltado para as “memórias subterrâneas” (POLLAK, 1989) e identidades de resistência (CASTELLS, 2008), bem como engajado na luta contra os abusos da memória e do esquecimento, na perspectiva de Paul Ricoeur (2007).

Diferentemente de Lima, Alice Duarte (2013) compreende que a Nova Museologia se constitui como um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, que influenciou a renovação dos museus no século XX e permanece ainda importante para a renovação dos museus no século XXI, configurando-se, inclusive, como um veículo de empoderamento das comunidades. Vânia Alves e Maria Amélia Reis (2013), por sua vez, demonstram a importância e a influência dos pensamentos de Paulo Freire para a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, cuja ideia central defende que os homens e mulheres devem ser reconhecidos como sujeitos sociais de sua própria história e devem engajar-se política e ativamente na sua realidade. Em seu relato, apontam a influência e a participação de Freire no governo socialista de Salvador Allende, do Chile, onde estava exilado e onde seu método de educação popular era utilizado

em programas oficiais. Destacam, ainda, sua aproximação com Hugues de Varine, a partir de sua atuação no Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos – Inodep, no início dos anos 1970, onde trabalharam juntos por três anos.

Chagas et al. (2014), ao refletirem sobre a Declaração do Minom Rio 2013, documento resultante da XV Conferência Internacional do Minom, em agosto de 2013, no Rio de Janeiro, demonstram que essa declaração reforça os pressupostos de empoderamento dos diferentes seres e agentes portadores de memória, indicando a necessidade de “quebrar hierarquias de poder, a fim de que surjam novos protagonistas de suas próprias memórias” (CHAGAS et al, 2014, p. 432). Esse documento reconhece que a “Museologia Social consiste num exercício político que pode ser assumido por qualquer museu, independente de sua tipologia” (CHAGAS et al, 2014, p. 435) e reflete, ainda, os ideais freirianos, ao defender “a valorização dos estudos das memórias numa perspectiva libertadora e do respeito pela dignidade humana” (CHAGAS et al, 2014, p. 436).

As premissas da Mesa-Redonda de Santiago do Chile de 1972 e de outros documentos que se seguiram, como a Declaração de Quebec de 1984 e a Declaração do Minom Rio 2013, são importantes porque colocam em evidência e em ebulição uma prática museológica que questiona o próprio fazer museológico. Isso não quer dizer que os museus ditos tradicionais não possam ou não assumem seu papel social de interface com os distintos sujeitos sociais e seus processos socioculturais. E até mesmo que todos os museus comunitários e congêneres assumem esse papel a contento. Mas é fato que a prática museológica precisou ser colocada em xeque. O encontro de 1972 foi importante nesse sentido para aquele momento e para os anos subsequentes. Nessa época, no Brasil, por exemplo, muitos museus foram criados sob a égide do Regime Militar, em que se reproduzia um discurso de

formação de um Estado-nação homogêneo, sob a cortina de uma suposta “brasilidade”, mas com uma narrativa pautada nas forças sociopolíticas hegemônicas e opressoras. Os ares da Mesa-Redonda de Santiago do Chile ecoaram no nosso país apenas a partir da década de 1980, após a abertura política, tanto em experiências práticas na criação de museus comunitários e na resignificação das narrativas museológicas de “museus tradicionais”, como nas reflexões teóricas na linha de pensamento da Sociomuseologia. Além do mais, cabe ainda refletir como os ecos da museologia social refletiram na concepção e implementação de políticas públicas voltadas para o campo dos museus, em nível nacional, propiciando e incentivando a criação e o empoderamento de museus e processos museológicos¹⁸ de base comunitária, como é o caso do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo.

18 A concepção de museu como processo é hoje amplamente difundida no campo da Museologia. Maria Célia Santos (2008), recorrentemente, nos artigos e ensaios que escreve, defende que os museus são resultado das ações dos sujeitos que os estão construindo e reconstruindo, a todo momento. Portanto, os museus, como instituições histórico-socialmente condicionadas, não podem ser considerados um produto pronto. O museu, desta forma, é considerado como um processo, orientado ao reconhecimento e à valorização da diversidade cultural, como também à inclusão social e à construção da cidadania. Também em documentos oficiais os museus são considerados como processos. É o exemplo da Declaração de Buenos Aires, decorrente da Jornada “Os museus e a política do Mercosul”, que aconteceu no ano de 2005, em que explicita que “o museu atual entende-se como um processo orientado ao reconhecimento da diversidade cultural, à inclusão social, à construção de cidadania e à valorização dos bens imateriais vinculados aos materiais.” Isso está amplamente refletido nos documentos federais do governo brasileiro referentes à Política Nacional de Museus, como poderemos observar no item que se segue.

2.3 Políticas públicas para os museus no Brasil: reflexos e anseios da museologia social

Era o dia 16 de maio de 2003. No Brasil se comemorava a 1ª Semana Nacional de Museus¹⁹ e, como evento principal, eram lançadas no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, as bases para a Política Nacional de Museus – PNM. Tratava-se dos primeiros meses da gestão do músico Gilberto Gil à frente da pasta do Ministério da Cultura - MinC, que foi fortemente marcada pela participação de representantes dos distintos segmentos culturais nas discussões acerca das concepções e implementação das políticas de cultura. Essa era a tônica que propunha a gestão de Gilberto Gil, levantando a bandeira de que não cabe ao Estado fazer cultura, mas criar condições de acesso aos bens simbólicos e proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais pelos próprios segmentos da população. Usando uma metáfora bastante propagada desde então, era necessário fazer uma espécie de “do-in” antropológico, massageando pontos vitais, momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país (GIL, 2003).

A participação social de fato foi estimulada por meio da realização de diferentes fóruns de discussão, em diferentes pontos do território nacional, com vistas a se implementar um Plano Nacional

19 O Dia Internacional dos Museus é celebrado mundialmente no dia 18 de maio, para quando o Conselho Internacional de Museus – Icom define um tema específico que sirva de mote para os eventos comemorativos. No Brasil, foi instituída a Semana Nacional de Museus. Ela começou a ser celebrada no ano de 2003, como uma primeira ação de integração dos museus da PNM. Nesse ano, a comemoração se deu com a realização de aproximadamente 270 eventos e com a participação de 57 instituições de diversos estados brasileiros. A Semana Nacional de Museus foi oficializada no Brasil no ano seguinte, por meio de decreto presidencial datado de 31 de maio de 2004. Em 2015, ela chegou a sua 13ª edição, com um total de 1.387 instituições participantes e 4.570 atividades (conforme divulgação no portal do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram: www.museus.gov.br, acesso em 16/04/2015).

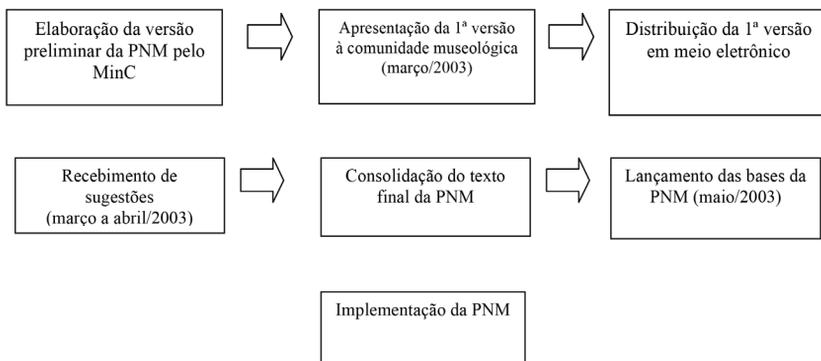
de Cultura – PNC e políticas específicas para os distintos segmentos culturais, cujo ponto alto é a realização da Conferência Nacional de Cultura, que, desde 2005, acontece a cada quatro anos.

Seguindo essa linha de atuação, a Política Nacional de Museus – PNM foi a primeira política setorial do MinC lançada na gestão de Gilberto Gil, ainda no âmbito da Coordenação de Museus e Artes Plásticas, vinculada à antiga Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas - SPMAP. Essa Coordenação, logo no início do primeiro mandato do ex-presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, passou a ser dirigida pelo antropólogo José do Nascimento Junior, que havia comandado, no governo petista de Olívio Dutra no Rio Grande do Sul, o Sistema Estadual de Museus daquele Estado – SEM/RS. No ano de 2004, a estrutura do Ministério da Cultura foi reformulada, quando foram extintas as secretarias finalísticas (entre elas a SPMAP) e criadas secretarias transversais. Assim, as políticas voltadas para o campo dos museus passaram a integrar as ações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Dentro do Iphan, foi criado, por meio do Decreto nº 5040/2004, o Departamento de Museus e Centros Culturais – Demu, que ficou a cargo da condução e implementação da PNM.

Antes de sua divulgação pública, a PNM foi precedida por um processo de discussão com diferentes atores ligados ao campo da museologia, cuja metodologia de concepção serviu de parâmetro para a atuação democrática que se buscava no MinC para os outros segmentos culturais.

A primeira apresentação pública do texto preliminar das bases para a PNM foi no mês de março de 2003, quando foram realizados fóruns e encontros com secretarias de cultura, ministérios afins à área museológica, universidades, profissionais e personalidades do meio museológico para discutir o tema. Posteriormente, o texto da PNM foi disseminado por meio eletrônico para que sugestões e opiniões pudessem ser apresentadas.

Após amplo debate, portanto, o lançamento ocorreu no mês de maio de 2003, na supracitada solenidade, no Museu Histórico Nacional, com a apresentação do caderno *Política Nacional de Museus – Memória e Cidadania*. Abaixo segue quadro com a metodologia de elaboração da PNM:



O objetivo da política, disposto no documento é

Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos estratégicos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e do aprimoramento das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país (BRASIL, 2003, p. 8).

Para tanto, a PNM é conduzida a partir de sete diretrizes, chamadas no documento de eixos programáticos: a) gestão e configuração do campo museal; b) democratização e acesso aos bens culturais; c) formação e capacitação de recursos humanos; d) informatização de museus; e) modernização de infraestruturas museológicas; f) financiamento e fomento para museus; e g)

aquisição e gerenciamento de acervos culturais. Cada um desses eixos previa ações com o objetivo de que eles fossem cumpridos. Ao longo dos anos, alguns desses eixos foram mais proveitosamente implementados do que outros, bem como suas ações foram agrupadas e novas demandas surgiram ao longo do processo de implementação da PNM, pautadas sobretudo nas agendas políticas do próprio MinC, surgidas a partir das Conferências de Cultura, e de novos programas criados, como os Pontos de Cultura²⁰, que se tornou um dos programas carro-chefe da gestão de Gilberto Gil.

Nesse processo de concepção e também da implementação da PNM, cumpre destacar o papel dos diversos atores sociais, o que configurou a essa política uma experiência de gestão em rede, na perspectiva de Estado-rede, proposta por Manuel Castells (1998). A participação de agentes não governamentais no processo de criação e implementação das políticas públicas é ponto crucial para a formulação e reconhecimento de tais políticas, cujas contribuições são fundamentais para o controle social e a eficácia dos seus resultados. Especificamente sobre os estudos das políticas culturais, Rubim aponta a necessidade de se identificar os distintos atores envolvidos no processo de gestão dessas políticas, tendo em vista que o Estado não é o único ator, onipresente, na sua concepção e implementação, embora não se negue a sua importância:

20 De acordo com o portal do MinC, pelo Programa dos Pontos de Cultura, o Ministério pode firmar parcerias, por meio de projetos selecionados em editais públicos, com organizações culturais da sociedade, a fim de estimular as iniciativas culturais da sociedade civil já existentes. Para tanto, é firmado um convênio entre o Estado e essas organizações. A prioridade do programa, atualmente, são os convênios com governos estaduais e municipais, além do Distrito Federal, para fomento e conformação de redes de pontos de cultura em seus territórios. Hoje, a ação dos pontos de cultura integra o Programa Cultura Viva, atualmente sob a coordenação da Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural – SCDC do MinC. Esse programa surgiu para estimular e fortalecer no país uma rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura, e abrange outras ações.

A delimitação e caracterização dos atores das políticas culturais é outra faceta essencial para o estudo das políticas culturais. Hoje, ao lado do tradicional e, por vezes, todo poderoso ator das políticas culturais, o Estado-nação, tem-se um conjunto complexo de atores estatais e particulares possíveis. A recente discussão sobre as políticas públicas, tomadas como não idênticas ou redutíveis às políticas estatais, tem enfatizado que, na atualidade, elas não podem ser pensadas apenas por sua remissão ao Estado. Isto não implica em desconsiderar o papel ocupado pelo Estado na formulação e implementação de tais políticas. Antes significa que, hoje, ele não é único ator e que as políticas públicas de cultura são o resultado da complexa interação entre agências estatais e não-estatais. Mais que isto, o próprio Estado não pode mais ser concebido como um ator monolítico, mas como um denso sistema de múltiplos atores. (RUBIM, 2009, p. 9)

Caberia, portanto, um estudo mais detalhado sobre a participação dos diferentes atores sociais no processo de construção da PNM, pois, uma de suas premissas, como traz o seu próprio texto, é “a constituição de uma ampla e diversificada rede de parceiros que, somando esforços, contribuam para a valorização, a preservação e o gerenciamento do nosso patrimônio cultural” (BRASIL, 2003, p. 9). Interessa-nos, neste momento, analisar rapidamente a participação de representantes de determinado segmento da comunidade acadêmica do campo da museologia, detentores de forte poder simbólico (BOURDIEU, 2005) no jogo social de construção das políticas, que tiveram uma considerável atuação na concepção da PNM e posteriormente na sua implementação, refletindo, nas pautas e agendas dessa política, as demandas da museologia social.

Como já demonstrado anteriormente, o processo de concepção da PNM foi precedido de debates com diversos atores e segmentos da comunidade museológica²¹. Um desses encontros foi realizado durante o mês de março de 2003, na sede do MinC, com a participação de atuantes, profissionais e professores do campo dos museus e da museologia. Entre outros, estiveram presentes as professoras Cristina Bruno (livre docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP), Rosana Nascimento (vinculada ao curso de museologia da UFBA) e Maria Célia T. M. Santos (também vinculada ao curso de museologia da UFBA), bem como o professor Mário Chagas (na época museólogo do quadro técnico do Iphan e professor do curso de museologia da Unirio)²². Ressalte-se que todos eles também atuam como professores do curso pós-graduação em Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia – ULHT, de Lisboa, instituição reconhecida por sua pesquisa e produção acadêmica na área.

A produção acadêmica e o engajamento desses profissionais com o campo da museologia social foram ponto-chave para que a PNM tivesse em seu texto e em suas ações os reflexos dos anseios desse segmento do campo da museologia. A professora Cristina Bruno, embora não tenha se engajado posteriormente, de forma ativa, no processo de implementação da PNM, chegando

21 Mesmo antes de o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva assumir o cargo, dois documentos construídos coletivamente serviram de base para a elaboração da versão preliminar da PNM: a) a carta do Conselho Federal de Museologia – COFEM, endereçada aos então candidatos à presidência da República, contendo propostas para uma política voltada para os museus em nível federal; e b) a Carta de Rio Grande, decorrente do 8º Fórum do Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, em 2002, ainda sob a coordenação de José do Nascimento Júnior, que viria assumir a área museológica no MinC. Esses documentos, em seu teor, já traziam as demandas oriundas dos museus comunitários e ecomuseus e pelo reconhecimento das diferentes formas de representação da diversidade cultural brasileira.

22 Também esteve presente nesse encontro Odalice Priosti, representando a Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários.

até mesmo a criticar e duvidar de sua potencialidade conforme entrevista publicada na edição de nº 21 dos Cadernos do Ceom (BRUNO, 2005), tem uma produção bastante renomada na área da Sociomuseologia. A professora Rosana Nascimento, por sua vez, seguiu atuando fortemente nos processos de discussão e avaliação da PNM, bem como foi professora do Programa de Formação e Capacitação em Museologia da PNM.

As reflexões teóricas desses profissionais podem ser percebidas no teor da escrita das bases da PNM, que orientaram a sua concepção e implementação, onde fica clara a inserção, como tema de uma política pública, uma pauta voltada para os museus comunitários e ecomuseus. Entre os princípios da PNM, está o “estímulo e apoio à participação de museus comunitários, ecomuseus, museus locais, museus escolares e outros na Política Nacional de Museus e nas ações de preservação e gerenciamento do patrimônio cultural” (BRASIL, 2003, p. 9), bem como que se deve buscar a “valorização do patrimônio cultural sob a guarda dos museus, compreendendo-os como unidades de valor estratégico nos diferentes processos identitários, sejam eles de caráter nacional, regional ou local” (BRASIL, 2003, p. 9).

A própria concepção de museu, adotada pelo Demu, também reflete a ampliação da conceituação do que se considera uma instituição museológica, como a descrita nas orientações para o Cadastro Nacional de Museus – CNM. Esse cadastro é um instrumento de gestão implantado, como uma estratégia da PNM, para mapear e conhecer diversidade museológica brasileira, com vistas à produção de informações sobre o campo, de modo a subsidiar pesquisas e a formulação de políticas públicas para a área. Independente da nomenclatura que leva a instituição (memorial, centro cultural, zoológico, herbário, etc.), o CNM apresenta a seguinte denominação de museu:

O museu é uma instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I - o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;
II - a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;

III - a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;

IV - a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;

V - a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI - a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural, sejam eles físicos ou virtuais.

Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas. (BRASIL, 2005, p. 5).

O Cadastro Nacional de Museus foi implantado a partir de 2004. Atualmente, a definição de museu no país está regulamentada pela Lei nº 11.904/2009, conhecida como Estatuto dos Museus, cuja proposta, quando de sua elaboração, foi amplamente debatida no âmbito do Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus – SBM. A lei traz a seguinte definição do que se considera museu, em seu art. 1º:

Art. 1º. Consideram-se museus, para efeitos desta lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Essa definição, bastante semelhante à proposta pelo Icom²³, é alargada pelo parágrafo único desse mesmo artigo, de modo que a lei também possa comportar os processos museológicos e outras formas da “museodiversidade” brasileira (CHAGAS, 2009). Esse mesmo parágrafo também explicita a importância da participação das comunidades, constituindo um claro reflexo do pensamento dos atores que participaram dos processos de debate da construção dessa lei:

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta lei as instituições e os processos museológicos voltados para

23 A definição de museu adotada atualmente pelo Icom é datada de 2007: “O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p. 65)

o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.

Entre os profissionais, merece destacar o papel da professora Maria Celia Santos e do professor Mário Chagas. No citado encontro para discutir a proposta de uma PNM, foi decidido pelos participantes que o eixo prioritário e o primeiro a ser desenvolvido deveria ser o eixo “Formação e capacitação de recursos humanos”. A professora Maria Celia Santos foi eleita para elaborar uma proposta de diretrizes e desenvolvimento desse eixo, a qual foi publicada juntamente com o documento das bases da PNM. No texto apresentado pela professora Maria Célia Santos estão presentes, como orientações a serem seguidas pelo Programa, as reflexões já bastante amadurecidas no campo da museologia social. É ressaltado, no documento, que as ações museológicas não devem ser processadas somente a partir dos objetos e das coleções, mas que se deve ter como referencial o patrimônio global, tornando assim necessária uma ampla revisão dos métodos a serem aplicados nas ações de pesquisa, preservação e comunicação, nos seus diferentes contextos (BRASIL, 2003, p. 17). E recorrentemente o museu é considerado como um processo, não como um produto pronto, mas historicamente condicionado pelos sujeitos que o constroem e reconstroem, enfatizando-se também sua dimensão política:

O processo museológico deve ser compreendido como projeto, que é construído de forma aberta, tendo como referencial o patrimônio cultural, buscando atingir a missão de formar cidadãos, capazes de se inserir no mundo, como sujeitos históricos, éticos, capazes de optar, de decidir e de romper. Como campo de memória, o Museu pode ser espaço de educação, fórum de ideias e pode desempe-

nhar um papel importante nos processos de inclusão social e de democratização dos bens, da ação e da produção cultural. Portanto, a abordagem sobre as dimensões social e educativa dos museus é conteúdo indispensável na formulação dos programas de capacitação e formação. (BRASIL, 2003, p. 19).

Lá também está explícita a referência aos museus comunitários e sua importância como vetor de uma nova prática museológica:

Por outro lado, a ampliação do conceito de patrimônio está relacionada à criação de novas categorias de museus, como ecomuseu, museu comunitário, museu de vizinhança, etc., que não estão fechados nas paredes de um edifício, mas realizam as ações museológicas em um território, com uma população. Essas novas categorias de museus, abertas a uma população e a um território, irão contribuir, também, para que as ações museológicas possam ser processadas fora do espaço restrito do museu, abrindo, assim, amplas possibilidades para a realização de novos processos de musealização. Do ponto de vista metodológico, foi um vetor a incentivar a busca de soluções criativas. (BRASIL, 2003, p. 21).

A professora Maria Célia Santos também foi responsável por colocar em prática um projeto-piloto para o Programa de Formação e Capacitação em Museologia, no estado da Bahia, ainda no ano de 2003. Nesse ano também se deu a realização de um projeto-piloto no estado de Santa Catarina, sob a responsabilidade do Núcleo de Estudos Museológicos da Universidade Federal de Santa Catarina –

UFSC. No ano seguinte, o programa foi ampliado, chegando a atingir quase todos os estados da federação, conforme tabela abaixo²⁴:

**QUADRO 1 - PROGRAMA DE FORMAÇÃO E
CAPACITAÇÃO EM MUSEOLOGIA – PNM
OFERTA E PARTICIPAÇÃO POR ESTADO (2003-2006)**

2003

| Estado | Curso / Oficina | Fóruns / Seminários | Participantes |
|----------------|-----------------|------------------------|---------------|
| Bahia | 5 | - | 352 |
| Santa Catarina | 11 | - | 210 |
| TOTAL | 16 | - | 562 |

Fonte: Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan

2004

| Estado | Curso / Oficina | Fóruns / Seminários | Participantes |
|-------------------|-----------------|------------------------|---------------|
| Bahia | 7 | 1 | 510 |
| Ceará | - | 1 | 73 |
| Goiás | 3 | - | 70 |
| Maranhão | 2 | - | 70 |
| Piauí | - | 1 | 140 |
| Rio Grande do Sul | - | 1 | 220 |
| Roraima | 2 | - | 60 |
| Santa Catarina | 13 | 1 | 325 |
| TOTAL | 16 | 5 | 1468 |

Fonte: Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan

24 Publicado originalmente em TOLENTINO, 2011.

2005

| Estado | Curso / Oficina | Fóruns / Seminários | Participantes |
|---------------------|-----------------|---------------------|---------------|
| Acre | 1 | 1 | 116 |
| Amazonas | 1 | - | 40 |
| Bahia | 5 | 1 | 748 |
| Distrito Federal | 2 | 1 | 161 |
| Goiás | 8 | - | 341 |
| Maranhão | 2 | 1 | 163 |
| Mato Grosso | 1 | - | 99 |
| Minas Gerais | 4 | 1 | 262 |
| Pará | 2 | - | 248 |
| Paraná | 4 | 2 | 270 |
| Pernambuco | 1 | - | 150 |
| Piauí | 2 | - | 75 |
| Rio de Janeiro | 1 | 2 | 390 |
| Rio Grande do Norte | - | 1 | 140 |
| Rio Grande do Sul | 4 | 2 | 280 |
| Roraima | 3 | - | 80 |
| Santa Catarina | 25 | 2 | 500 |
| São Paulo | - | 1 | 100 |
| Sergipe | 2 | 2 | 372 |
| Tocantins | 2 | 1 | 142 |
| TOTAL | 68 | 17 | 4677 |

Fonte: Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan

2006

| Estado | Curso / Oficina | Fóruns / Seminários | Participantes |
|--------|-----------------|---------------------|---------------|
| Acre | 1 | - | 44 |
| Bahia | 3 | - | 228 |
| Ceará | 3 | 1 | 139 |

| Estado | Curso / Oficina | Fóruns / Seminários | Participantes |
|----------------------------|-----------------|---------------------|---------------|
| Distrito Federal | 2 | 2 | 551 |
| Goiás | 1 | 1 | 130 |
| Maranhão | 1 | - | 54 |
| Mato Grosso do Sul | 2 | - | 156 |
| Minas Gerais | 12 | 2 | 991 |
| Paraíba | 2 | - | 58 |
| Paraná | 4 | - | 80 |
| Pernambuco | 5 | - | 179 |
| Rio de Janeiro | 2 | 3 | 672 |
| Rio Grande do Norte | 3 | - | 164 |
| Rio Grande do Sul | 8 | 1 | 320 |
| Roraima | 1 | - | 29 |
| Santa Catarina | 22 | - | 366 |
| São Paulo | 2 | - | 108 |
| Sergipe | 2 | - | 112 |
| Tocantins | 2 | 1 | 197 |
| TOTAL | 79 | 11 | 4.578 |

Fonte: Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan

O programa, além dos fóruns e seminários, oferecia uma quantidade de 14 oficinas específicas, com temas relacionados às práticas e metodologias do campo da museologia, como expografia, gestão e conservação de acervos, segurança em museus, ação educativa em museus, entre outras (TOLENTINO, 2009). Além desses, havia oficinas com temas mais teóricos, como a oficina “Museu, memória e cidadania”, que abordava conteúdos como a dinâmica conceitual de museu, a perspectiva concebida pela PNM, as funções dos museus, políticas culturais no contexto museológico,

o papel social dos museus, museus como agentes de desenvolvimento sociocultural, etc. Essa base conceitual comum também era seguida em todas as oficinas ofertadas. Esse programa, desta forma, foi um vetor de disseminação das ideias e da concepção ideológica de museologia adotada pelo Ministério da Cultura por meio da PNM, em todo o país. A avaliação e um estudo do impacto desse programa, de forma mais aprofundada, torna-se necessário para se verificar a sua pertinência e seus desdobramentos nas localidades onde foi ofertado. Conforme veremos no capítulo seguinte, no caso específico do Museu Comunitário da Evot, a realização da oficina “Ação Educativa em Museus”, oferecida na cidade de Campina Grande por meio desse Programa, foi um ponto-chave para a sua criação e concepção.

O prof. Mario Chagas, por sua vez, além de amplamente atuante desde o início dos debates para a concepção da PNM, assumiu o cargo de Coordenador Técnico quando da criação do Departamento de Museus e Centros Culturais - Demu no Iphan, em 2004, e de diretor do Departamento de Processos Museais²⁵ quando da criação do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, em 2009. Mário Chagas é autor de uma ampla produção acadêmica no âmbito da museologia e figura atuante no campo da museologia social e em projetos de museus comunitários, como o Museu da Maré, Museu da Favela Pavão-Pavãozinho, entre outros. Sua presença no corpo diretivo do Demu e do Ibram contribui, sobremaneira, para a inserção das demandas da museologia social nas agendas políticas do MinC voltadas para o campo dos museus.

25 Dentro desse Departamento, foi criada a Coordenadoria de Museologia Social e Educação, que tem como atribuição, entre outras, desenvolver, coordenar e propor políticas, programas e projetos voltados para a museologia social, bem como propor e difundir metodologias e práticas de educação e museologia social, voltadas para a ampliação da função social dos museus (conforme Regimento Interno do Ibram, instituído pela Portaria MinC nº 110, de 8 de outubro de 2014).

Momentos-chave nesse sentido podem ser descritos na trajetória da PNM. Um deles é todo o apoio concedido pelo MinC para a implantação do Museu da Maré, instalado no complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro, que se tornou um ícone das lutas de resistência dos movimentos de memórias sociais locais. O Museu da Maré foi inaugurado durante as comemorações da Semana Nacional de Museus em 2006, em meio a polêmicas geradas pela mídia que denunciava a glamourização das favelas²⁶, mas como uma ação emblemática do MinC em prol dos movimentos sociais. A iniciativa da criação do Museu da Maré surgiu da atuação do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm, uma organização não-governamental fundada em 1997, dirigida por moradores e ex-moradores locais, com a finalidade de superar as condições de pobreza e exclusão existentes na região, apontada como o terceiro bairro de pior Índice de Desenvolvimento Humano - IDH da cidade. A ideia tomou corpo e, ao longo do processo, contou com o apoio de profissionais da área acadêmica, entre eles, o Prof. Mario Chagas. Posteriormente, obteve o apoio do Demu e da então Secretaria de Programas e Projetos Culturais – SPPC do MinC (atualmente, a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural – SCDC absorveu as ações da antiga SPPC). O Museu da Maré foi um dos pontos de cultura selecionados por meio do Programa Cultura Viva²⁷ da

26 Em texto sobre a criação do Museu da Maré, Antônio Vieira (2007) mostra bem o reflexo desse novo museu no noticiário impresso e nas mídias eletrônicas da época. A imprensa noticiou, publicaram-se artigos sobre o tema, a experiência se tornou referência até mesmo para outros países. Mas também incomodou e gerou polêmicas.

27 Segundo seu documento-base, o “Programa Cultura Viva é concebido como uma rede orgânica de criação e gestão cultural, mediado pelos pontos de cultura, sua principal ação. A implantação do programa prevê um processo contínuo e dinâmico e seu desenvolvimento é semelhante ao de um organismo vivo, que se articula com atores pré-existentes. Em lugar de determinar (ou impor) ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, potencializando desejos e criando situações de encantamento social” (disponível por portal do MinC: www.cultura.gov.br, acesso

SPPC, que viabilizou recursos financeiros para a sua implantação. Por meio do Demu, além do apoio financeiro, o Ceasm obteve orientação técnica quando da formulação e implementação do projeto museológico e museográfico e na continuidade de suas ações. Esse museu tornou-se referência para a implantação de outros museus em comunidades caracterizadas por diversos problemas sociais.

O Museu da Maré foi referência também para a concepção do Programa Pontos de Memória, que se configura como um carro-chefe para as políticas voltadas para a museologia social. Esse programa foi inicialmente gestado ainda no âmbito do Demu, com uma clara influência do Programa Pontos de Cultura. Sua concepção partiu de reuniões e encontros coordenados pelo Demu com representantes de museus comunitários e movimentos sociais que reivindicavam a preservação e representação de suas memórias. Tomou corpo a partir de uma parceria entre o MinC e o Programa Nacional de Segurança com Cidadania - Pronasci, do Ministério da Justiça, quando foi possível publicar um primeiro edital de apoio a projetos dos Pontos de Memória²⁸, em comunidades urbanas com alto índice de vulnerabilidade social. Atualmente, sua abrangência foi ampliada e assim o Ibram explica esse programa:

Com o objetivo de atender os diferentes grupos sociais do Brasil que não tiveram a oportunidade de narrar e expor suas histórias, memórias e patrimônios nos museus, o Ibram, inicialmente em parceria com o Programa Mais Cultura e Cultura Viva, do Ministério da Cultura, Programa Nacional de

em 13/03/2008).

28 A Evot também foi selecionada como Ponto de Memória no Edital nº 04/2014 – Prêmio Pontos de Memória, com a apresentação do projeto “Nova expografia do Museu Comunitário da Escola Viva Olho do Tempo: Vale do Gramame: Memórias e Vivências”.

Segurança com Cidadania (Pronasci), do Ministério da Justiça, e com a Organização dos Estados Ibero-americanos – OEI, vem apoiando também ações de memória em comunidades populares das cinco regiões do país, por meio do programa Pontos de Memória. Com o intuito de buscar reconhecer iniciativas de práticas museais e de processos dedicados à memória social que se identifiquem com a perspectiva da museologia social, da diversidade sociocultural e da sustentabilidade, o Ibram lançou, ainda, o Edital Pontos de Memória, voltado para grupos étnicos-culturais tais como indígenas, afrodescendentes, ciganos, ribeirinhos, quilombolas, rurais, urbanos, de periferia, cultura litorânea, comunidades brasileiras no exterior, entre outros. (SILVA [et al], 2014, p. 104).

Análise mais acurada da eficácia e impactos desse Programa nas localidades onde foi implantado também é uma perspectiva para um estudo mais aprofundado. Entretanto, o que nos interessa mostrar com esses exemplos, neste momento, é como essa conjuntura contribuiu para que o campo da museologia social ganhasse corpo nas agendas e políticas públicas para museus dentro do MinC a partir da implantação da PNM. E, para isso, foi fundamental a participação de atores-chave nas discussões dessa política e no corpo funcional do governo federal ligado à cultura. As pautas da museologia social estão inseridas desde a concepção da PNM, como nos desdobramentos posteriores, constantes, por exemplo, do Plano Nacional Setorial Museus - PNSM. Referendado pela Portaria/Ibram nº 205, de 2 de julho de 2014, o PNSM faz parte do Plano Nacional de Cultura e comporta um conjunto de diretrizes, estratégias, ações e metas. Com vigência para os anos de 2010 a 2020, o PNSM é resultado de um processo de discussão com o setor museológico, cabendo ao Ibram a sua implementação,

monitoramento e coordenação. Essa proposta de agenda política e de planejamento do setor museológico brasileiro também comporta um eixo setorial específico correspondente aos museus comunitários e ecomuseus (BRASIL, 2010).

Não é mera coincidência que, na Paraíba, experiências no campo da museologia social ganharam força ou surgiram a partir dos anos 2000. Possivelmente pode representar um reflexo da atuação do MinC em todo o território nacional, com um discurso vinculado à noção antropológica de cultura, incentivando e apoiando as comunidades e organizações sociais na luta pelo direito às suas próprias memórias e à valorização de suas referências culturais.

Entre essas experiências, podemos registrar o Museu Quilombola do Ipiranga, no município do Conde. A comunidade quilombola do Ipiranga está localizada entre duas áreas de assentamento e um quilombo (Assentamento de Barra de Gramame, Quilombo de Gurugi I e Assentamento de Gurugi II). Essa comunidade participou do Projeto de Melhoria Habitacional para o Controle da Doença de Chagas, do Ministério da Saúde, que tem como uma de suas ações a substituição de casas construídas em taipa por casas de alvenaria. A comunidade fez questão de manter uma original, de modo a utilizar a edificação para a implantação do Museu Quilombola do Ipiranga, com vistas a preservar a memória da moradia tradicional local e montar uma exposição sobre as referências culturais locais. O museu está em funcionamento desde abril de 2013 e os guias locais são crianças e adolescentes da própria comunidade.

Imagem 2: Vista frontal do Museu Quilombola do Ipiranga, Conde/PB.



Foto: Átila Tolentino

Outra experiência surgida nesse contexto é o Museu do Patrimônio Vivo da Grande João Pessoa, desenvolvido pela ONG Coletivo Jaraguá desde 2012 na capital paraibana. Esse museu, que não possui uma estrutura física nem está delimitado entre quatro paredes, atua com determinadas comunidades na grande João Pessoa, muitas vezes consideradas como áreas de risco, de grande pobreza e alto índice de violência, focando a valorização das referências culturais imateriais locais e dos mestres representativos dessas referências. Como explica Laetitia Jourdan (2014), o museu atua com a formação de jovens agentes culturais comunitários e um de seus objetivos é a construção de um espaço de formação, debate, troca e melhoria das condições sociais e econômicas das comunidades participantes. Com clara visão a respeito força política e dos jogos de poder de que estão investidas as instituições museológicas, os idealizadores desse projeto expressam que esse museu “se caracteriza, sobretudo, como uma busca de democratização desses espaços de

poder através do empoderamento de grupos antes estigmatizados por uma história de exclusão” (JOURDAN, 2014, p. 69).

Imagem 3: Colaboradores e agentes culturais do Museu do Patrimônio Vivo da Grande João Pessoa na comunidade do Porto do Capim, no bairro do Varadouro. Foto: Isa Paula Morais.



Fonte: <http://museudopatrimoniiovivo.blogspot.com.br/>

Por fim, nessa conjuntura, também está o Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, resultado do trabalho de valorização e preservação das memórias das comunidades do Vale do Gramame, empreendidas pela Evot, cujo processo de construção será detalhado no capítulo seguinte. Ressalte-se que a escolha desse museu, como objeto de pesquisa, deu-se pelo fato de minha aproximação prévia com o trabalho da Escola Viva Olho do Tempo - Evot, em função das atividades de educação patrimonial desenvolvidas junto à Superintendência do Iphan na Paraíba. É possível que essa aproximação tenha dificultado a

pesquisa no sentido de que os atores com quem tratei me vissem como um profissional do Iphan e, portanto, algumas informações provavelmente já eram previamente selecionadas. Além disso, a minha militância no campo da museologia social e as relações que construí influenciam o meu olhar sobre o trabalho desenvolvido na Evot. Mas, ao mesmo tempo, essa aproximação prévia contribuiu no acesso às pessoas e aos documentos de pesquisa. E, o distanciamento necessário se deu no meu papel como pesquisador, ao procurar me centrar nos conflitos e dilemas da construção de uma determinada memória e identidade do Vale do Gramame presente na performance expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo e no seu processo de construção.

CAPÍTULO 3

CONHECENDO E TECENDO O CAMPO: o Vale do Gramame, a Escola Viva Olho do Tempo e o seu museu comunitário

Neste capítulo, será apresentado um panorama sobre o campo de estudo, a fim de que seja identificado, espacial e geograficamente, o Vale do Gramame, bem como apontados os principais aspectos socioeconômicos da região. Em seguida, serão delineadas a trajetória e a atuação da Escola Viva Olho do Tempo – Evot, com foco em seus trabalhos no campo da memória, nos movimentos nacionais pelo reconhecimento dos mestres e mestras griôs e nas lutas envolvendo o meio ambiente, que conformam a construção de uma possível memória e identidade coletivas do Vale do Gramame. Finalizando, o último tópico será dedicado ao processo de concepção e criação do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo e da narrativa da sua exposição “Vale do Gramame: Memórias e Vivências”, que visa apresentar as memórias e identidades da região a partir do olhar dos mestres e mestras locais.

Durante a pesquisa bibliográfica, constatou-se que existe um número razoável de pesquisas, sob diversos aspectos, que abrangem a região do Vale do Gramame, sobretudo por conta de sua importância em função de comportar uma das principais bacias hidrográficas da Paraíba e a principal que abastece a grande João Pessoa. Desta forma, a pesquisa se deteve, prioritariamente, em três trabalhos que abordam a região sob aspectos socioculturais, além de trazerem uma análise, mesmo que em determinado caso tangencial, sobre a atuação da Evot.

O primeiro deles é resultado de pesquisa realizada no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB sobre as relações de gênero do *Projeto Pimenta* empreendido pela Evot, entre os anos 2005 e 2006. Intitulada *A pimenta e o sonho: gênero e empreendedorismo na zona rural de João Pessoa* (2008), a publicação foi organizada pelas Professoras Loreley Garcia e Mónica Franch, coordenadoras da pesquisa, cuja investigação se deteve nos significados, práticas e impactos de um projeto de intervenção destinado a mulheres de baixa renda na região conhecida como Baixo Gramame.

A outra pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UFPB, como dissertação final de mestrado, por Eutropio Pereira Bezerra (2014), intitulada *Patrimônio cultural, memória e preservação: identificação e mapeamento dos bens culturais do Vale do Gramame, João Pessoa-PB*. O trabalho de Eutropio Bezerra teve como finalidade identificar os bens culturais da região do Vale do Gramame e compreender suas estratégias de preservação. Desta forma, configurou-se importante para que se pudesse traçar um diálogo e um parâmetro, que serão diluídos ao longo do texto, inclusive referente às memórias dos atores sociais (a serem destacados no capítulo seguinte), que participaram da conformação da narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo.

A outra pesquisa de referência é a de Igor Alexander Nascimento de Souza (2014), apresentada ao Programa do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Iphan, intitulada *Na confluência da roda: educação patrimonial, diversidade cultural e pedagogia griô*. Em aprofundada análise, Igor Souza toma como objeto de estudo as práticas educativas da Evot, declaradas como uma pedagogia griô, considerando-as como uma forma de educação patrimonial. Reflete, ainda, como essas práticas se inserem

nos contextos atuais das políticas voltadas para o patrimônio cultural em nível nacional.

Além da pesquisa bibliográfica, é importante destacar que foi utilizada a técnica de observação participante, na esteira do que propõe Whyte (1980), durante as pesquisas de campo. Para tanto foram realizadas entrevistas, conversas, participação em atividades e eventos promovidos pela Evot e pesquisas nos arquivos documentais e audiovisuais da instituição. A finalidade foi conhecer o modo de vida dessas pessoas, as relações que constroem com o lugar onde vivem e a participação de determinados atores nas lutas sociais coordenadas e encabeçadas pela Evot, permitindo a observação e a coleta dos dados.

3.1 O Vale do Gramame

Uma região rica em recursos naturais e preciosa pela vivacidade cultural. É assim que podemos sintetizar o Vale do Gramame, que abrange comunidades rurais, urbanas e quilombolas, com uma população aproximada de 20mil habitantes, situada numa área periférica da cidade de João Pessoa.

A área rural, situada às margens do rio Gramame, é formada pelas comunidades de Engenho Velho, Gramame e Ponta de Gramame, em João Pessoa, e Mituaçu, comunidade quilombola e indígena, no município do Conde. A área urbana abrange as comunidades Colinas do Sul I e II, Gervásio Maia e Conjunto Marinês, recentes bairros populares resultantes de políticas públicas de habitação.

Dentre as expressões culturais existentes, podemos destacar o coco de roda, a ciranda, a capoeira,

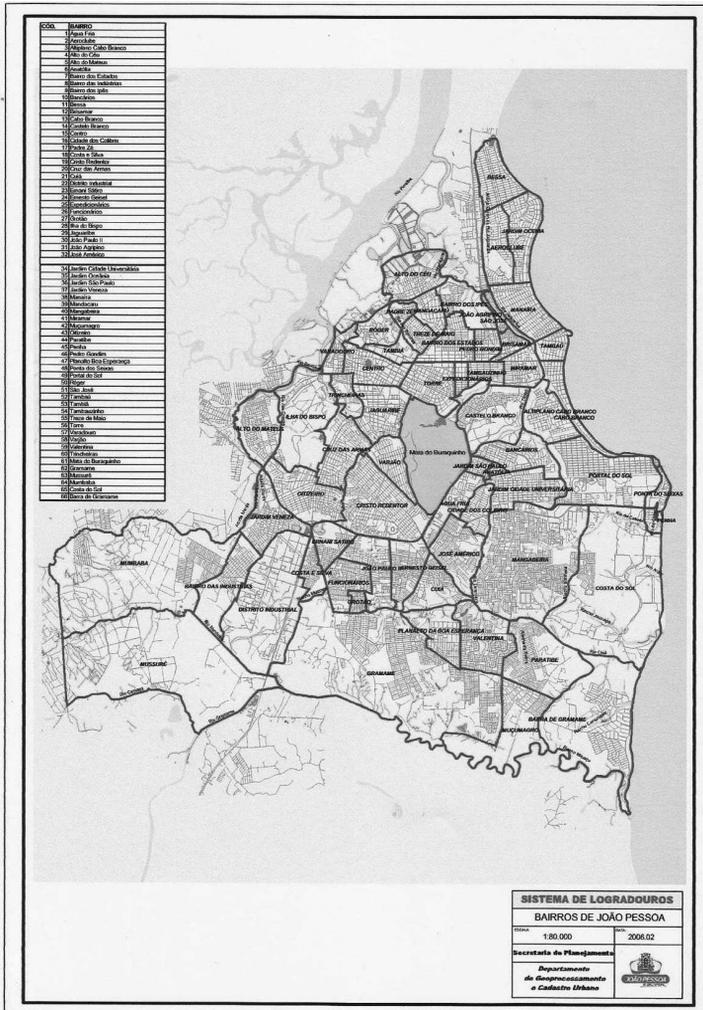
a poesia popular, a lapinha, a quadrilha junina, a pesca, o forró pé-de-serra, o artesanato, as brincadeiras de roda, o cultivo e o manuseio de ervas, além de muitas narrativas lendárias. Em toda sua área ambiental destacam-se o Rio Gramame, o Rio Jacoca, as cacimbas, a estrada Velha para Recife e toda sua área de Mata Atlântica, e reverência também se faz necessária para a bela Ponte dos Arcos, que une os municípios de João Pessoa e Conde. (Catálogo da exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”, 2013).

Assim é apresentada, de forma rápida mas significativa, a região do Vale do Gramame no catálogo da exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Essa descrição sintetiza um olhar carregado de significação de determinados moradores do Vale Gramame, que agregam uma abordagem semântica ao espaço vivido pautada na criação de laços e sentimentos ao lugar onde habitam, resultado das relações sociais construídas. Em suas reflexões no campo da Semiologia, Roland Barthes (2001) indica a necessidade de falar da cidade em termos de significação, de modo a se estudar o espaço seguindo uma linguagem essencialmente semântica, como Lévi-Strauss fez em *Tristes trópicos* a respeito de uma aldeia Bororo e Victor Hugo em *Notre Dame de Paris*.

Essa descrição inicial cabe bem no ambiente do museu já que ele é “um espaço simbólico significante” (GARCÍA CANCLINI, 2014, p. 42) por excelência. A ela podemos acrescentar que o Vale do Gramame, com aproximadamente 14km de extensão, localiza-se no litoral sul paraibano, uma região banhada por diversos rios, constituindo uma importante bacia hidrográfica no estado da Paraíba. A figura a seguir apresenta a localização dos bairros de João Pessoa, onde está destacado o bairro de Gramame, que comporta as comunidades do Vale do Gramame em João Pessoa.

A comunidade de Mituaçu fica no limite abaixo da divisa com o bairro do Gramame, já no município do Conde.

Imagem 4: Mapa dos bairros de João Pessoa. Destaque para o bairro do Gramame. Fonte: Secretaria de Planejamento de João Pessoa / Diretoria de Geoprocessamento e Cadastro Urbano.



Disponível em <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2012/04/Mapa-dos-Bairros-de-Joao-Pessoa.pdf>. Acesso em 14 de maio de 2015.

O rio Gramame é o divisor natural dos municípios de João Pessoa e Conde, estando a capital na margem esquerda (nascente) e Conde na margem direita (poente). A união é feita pela Ponte dos Arcos, um bem de natureza material de grande referência para a região. Construída no início dos anos 1930 pela Inspetoria Federal de Obras contra as Secas, a Ponte dos Arcos localiza-se na Estrada Velha, o principal caminho de acesso a Recife antes da construção da BR 101. Bezerra (2014) ressalta que uma ponte, anterior a essa, era feita de madeira maciça (pau ferro), possivelmente levantada na época da dominação holandesa na Paraíba, motivo pelo qual alguns moradores ainda a chamam de ponte dos holandeses. Destaca, também, que a construção da BR 101 engendrou a decadência das comunidades, em vista da diminuição do fluxo de carro e transporte das produções que cultivavam.

Imagem 5: Ponte dos Arcos, Gramame/Mituaçu.



Foto do autor, 2015.

As comunidades de Gramame, Engenho Velho e Mituaçu fazem parte do território conhecido como Baixo Gramame e são consideradas áreas rurais, resguardando uma paisagem verde por conta dos inúmeros afluentes do Rio Gramame. A população ainda depende da agricultura e pesca, áreas que têm sido fortemente afetadas por conta da instalação do polo industrial na região iniciado ainda na década de 1960, o que representa um foco de ocupação para a população local atualmente, mas também mudanças no seu estilo de vida. Nesse sentido, Igor Alexander assim descreve o Vale do Gramame:

Área periurbana de tradição rural, com boa parte do seu território justafluvial, vem sofrendo ao longo das últimas décadas com a inescrupulosa expansão urbana da capital, que está impactando o ambiente natural, mas também o *modus vi-*

vendi dos ribeirinhos, que tinham na pesca e na agricultura familiar suas bases econômicas. Gradativamente os gramamenses passaram a se subempregar nas fábricas instaladas às margens do rio, prestando serviços de “menor qualificação”, às vezes em empresas terceirizadas; migraram para a agricultura patronal, labutando em culturas de coco, abacaxi ou cana (voltada à produção de etanol); ou assumiram ofícios urbanos, quase sempre de baixa remuneração, fazendo de seus lares dormitórios, pois os trabalhos estão concentrados nos bairros centrais ou litorâneos (apesar da pequena distância das outras regiões do município, o transporte público que atende a região é precário e limitado). (SOUZA, 2014, p. 91).

Acima de tudo, é ainda uma área extremamente carente e pouco atendida pelos serviços públicos básicos. Com base no censo de 2000, a Secretaria de Planejamento de João Pessoa (2004) aponta que dos 6.164 chefes de família, 1.540 ganhavam até um salário mínimo (25%) e 3058 ganhavam entre um e três salários mínimos (49,61%), sendo que 645 (10,46%) configuravam como sem renda. Para fazer um comparativo com o bairro do Cabo Branco, o de maior poder aquisitivo na capital paraibana (de acordo com o censo de 2000), dos 5.423 chefes de família, 184 (3,4%) recebiam até um salário mínimo e a grande maioria, ou seja, 3.628 (66,90%) recebiam acima de 10 salários mínimos. Os chefes sem renda configuravam apenas 98 casos (1,8%). Essa mesma pesquisa indica que a renda média no bairro de Cabo Branco, no ano de 2000, era de R\$ 3.127,00 e que quase todos os domicílios (97,8%) detinham esgotamento sanitário. Por sua vez, no bairro de Gramame, a renda média perfazia o total de R\$ 337,00 e apenas 1,2% dos domicílios detinham esgotamento sanitário.

Especificamente sobre a comunidade de Mituaçu²⁹, destaca-se que é remanescente de quilombos, tendo o seu reconhecimento certificado pela Fundação Cultural Palmares, entidade vinculada ao Ministério da Cultura, no dia 28 de julho de 2005 (com publicação no Diário Oficial da União no dia 18 de agosto de 2005). Esse reconhecimento caracteriza as comunidades quilombolas como patrimônio cultural brasileiro, assegurando-lhes, nos termos do artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, a propriedade sobre as terras que ocupam (GARCIA & FRANCH, 2008).

A questão da posse de terra é uma problemática de toda a região do Vale do Gramame, haja vista que sua ocupação se deu de forma desordenada ao longo da sua constituição, sem a posse ou titularidade dos terrenos, o que a caracteriza, segundo o IBGE, como um aglomerado subnormal (GARCIA & FRANCH, 2008). Bezerra (2014) expõe que, além da formação da comunidade quilombola em Mituaçu, o povoamento no Vale do Gramame se consolidou por meio da aquisição de terras e do estabelecimento de posseiros a partir do século XIX. O atrativo principal para a ocupação desse espaço é a grande bacia hidrográfica formada pelo rio Gramame e seus diversos afluentes: rios Utinga, Pau Brasil, Mamuaba, Mumbaba, Pitanga, Água Boa, Santa Cruz, entre tantos outros.

De acordo com Bezerra (2014) e Nunes & Garcia (2012), com sua nascente no município de Pedras de Fogo, a bacia do rio Gramame perpassa também os municípios Alhandra, Conde, Cruz do Espírito Santo, Santa Rita, São Miguel de Taipu e João Pessoa, desaguando na Barra do Gramame, limite entre os municípios de

29 Neste trabalho me limitarei a apresentar aspectos gerais sobre a região do Vale do Gramame ou das três comunidades (Gramame, Mituaçu e Engenho Velho) de uma forma conjunta. Informações mais detalhadas especificamente sobre cada uma dessas três comunidades podem ser encontradas em Garcia & Franch (2008) e Bezerra (2014).

João Pessoa e Conde. Chega a abastecer 70% da Grande João Pessoa (quase um milhão de pessoas), por meio da barragem Gramame-Mamuaba. Sua extensão abrange uma área de 589,10 km² e localiza-se entre as latitudes 7°11' e 7°23' Sul e as longitudes 34° 48' e 35° 10' Oeste no litoral do Estado da Paraíba.

Outrora de águas limpas e cristalinas, que servia de principal atrativo, bem como de uso doméstico e lazer, como afirmam constantemente os moradores locais, a bacia do rio Gramame atualmente sofre com seu assoreamento, destruição de sua mata ciliar e por uma intensa poluição. Ele é local de despejos domésticos e, sobretudo, industriais, em função da instalação de diversas indústrias ao longo de seu leito, gerando um conflito socioambiental na região (NUNES & GARCIA, 2012). É, portanto, motivo de preocupação entre ambientalistas e instituições ligadas ao meio ambiente, bem como pauta de lutas e reivindicações entre os moradores locais pelo retorno de um rio com águas limpas e com mais vida.

Imagem 6: Detalhe do rio Gramame.



Fonte: Foto do autor, 2015

Imagem 7: Trecho do curso do rio Gramame



Fonte: Acervo da Evot, 2013.

3.2 A Escola Viva Olho do Tempo – Evot

A Congregação Holística da Paraíba - Escola Viva Olho do Tempo – Evot foi criada em 16 de abril de 1998, como uma entidade privada sem fins lucrativos e atualmente credenciada como Oscip pelo Ministério da Justiça, para realizar estudos e discussão em grupo sobre assuntos ligados à filosofia, holismo, psicologia, preservação ambiental, saúde, desenvolvimento e valores humanos. Um dos seus objetivos, conforme consta em seu estatuto de criação,

é fomentar uma melhor qualidade de vida pessoal e planetária, por meio da elevação da consciência, fraternidade e paz mundial, orientados pelo ideal de caridade, compaixão e humildade. Busca-se também incentivar o exercício da cidadania, fortalecendo os vínculos familiares, afetivos e grupais, buscando a geração de trabalho e renda, através do desenvolvimento de atividades sustentáveis, ecologicamente corretas, economicamente viáveis e socialmente justas. Seu campo de atuação abrange a educação, cultura, desporto, lazer, meio ambiente, turismo e empreendedorismo.

No decorrer dos encontros, sentiu-se a necessidade de ações concretas para realizar o objetivo primordial da instituição, ou seja, a realização de *sonhos*³⁰. Em 2001, Maria dos Anjos Mendes Gomes, conhecida como Mestra Doci, cofundadora e principal articuladora da Evot, adquiriu um terreno na comunidade de Gramame, onde instalou sua residência e sede da instituição.

Com o desenvolvimento das ações no Vale do Gramame a partir de 2004, perceberam-se outras necessidades locais que interferiram diretamente no desenvolvimento do projeto. Assim os focos foram ampliados e a Escola passou a trabalhar em parceria com associações de moradores e instituições, como âncora para a implantação da Agenda 21 Local. Como apontam Garcia e Franch (2008), as comunidades de Gramame, Engenho Velho e Mituaçu foram escolhidas pela prefeitura municipal de João Pessoa como

30 A questão de se trabalhar com os sonhos das pessoas é tônica no discurso das dirigentes da Evot, sobretudo de Mestra Doci. Foi em busca da concretização de seus sonhos que toda a sua vida foi delineada, apesar de sempre ouvir de sua mãe que pobre não tem sonhos, mas necessidades. Para ela, as pessoas precisam buscar e ampliar seus sonhos, como uma forma de valorização pessoal e estímulo às potencialidades individuais. A necessidade não pode estar acima dos sonhos, pois sonhar é inerente à pessoa humana. Além do mais, são possíveis os sonhos coletivos, em que a comunidade pode trabalhar junto para conseguir alcançá-los. E faz desse pensamento a tônica da Evot, como será perceptível nos seus depoimentos e na replicação dessa ideia nos discursos de alguns atores sociais que serão apresentados ao longo deste trabalho.

lugar central para o desenvolvimento da Agenda 21 Local, que incluía a identificação da cadeia produtiva do turismo rural, como também a avaliação da qualidade da água de consumo e mapeamento de trilhas ecológicas. Era objetivo também a sensibilização dos moradores da região para desenvolver um protagonismo no que diz respeito à preservação e conservação ambiental, bem como o incentivo ao empreendedorismo.

Tomar a linha de frente na implantação da Agenda 21 Local proporcionou à Evot a parceria institucional com órgãos públicos e da iniciativa privada, entre eles a própria prefeitura, a UFPB, o Sebrae, a Gráfica Santa Marta, a Fundação Banco do Brasil, o Banco do Nordeste – BNB, etc. Ela inclusive foi reconhecida como uma entidade de utilidade pública municipal, pela prefeitura de João Pessoa, por meio da Lei nº 10.989, de 2007, bem como uma entidade de utilidade pública estadual, por meio da Lei nº 8.627, de 2008. Isso se deu porque a Evot era a principal instituição articuladora na localidade, promovendo encontros e rodas de conversas com pessoas e líderes comunitários com a finalidade de se discutir melhorias para a região e implantação de um turismo rural e uma agricultura familiar sustentável. Mestra Doci, como representante da Evot, acabou se tornando a coordenadora da Agenda 21 Local e do Fórum do Desenvolvimento Sustentável do Baixo Gramame, propiciando projeção da Escola na mídia e entre os órgãos públicos (conforme exemplos de imagens a seguir de notícias veiculadas nas mídias impressas e digitais).

Imagem 8: Reportagem em jornal local, que trata da Agenda 21 nas comunidades da Bacia do Baixo Gramame



Imagem 9: Reportagem em jornal local sobre a Agenda 21, com destaque para a atuação da Evtot



Atualmente, a escola atende aproximadamente 170 jovens e crianças, no contraturno escolar, que participam de atividades lúdicas, aulas de informática, leitura e contação de histórias, música, dança, educação patrimonial e ambiental, promovendo o contato intergeracional por meio da participação dos mestres de cultura popular locais nas atividades desenvolvidas na escola ou nos próprios quintais dos mestres, visando a transmissão oral dos saberes e fazeres

e valorização das referências culturais locais. Dessa forma também assiste, paralela e tangencialmente, a suas famílias e promove ações voltadas para pessoas mais velhas, buscando intensificar e estreitar as relações intergeracionais.

Para atender ao seu público-alvo, a Escola conta, em termos de infraestrutura física, com um laboratório de informática, quatro salas destinadas aos cursos, uma sala de pesquisa com biblioteca, uma sala específica com biblioteca infanto-juvenil para leitura e contação de histórias, uma sala para apoio psicopedagógico, duas salas onde está a exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, o teatro Acácia, uma cozinha, o setor administrativo e uma grande área verde com plantas nativas da Mata Atlântica, onde são realizadas as atividades de ecoeducação ou educação ambiental. Está ainda em processo de montagem uma cozinha industrial e um estúdio acústico.

Imagem 10: Vista frontal do pátio de entrada da Evot. Foto de Thiago Nozi, 2014.



De acordo com os documentos de planejamento e relatórios de atividades, as ações da Evot giram em torno de um grande

programa guarda-chuva, intitulado “Programa Ecoeducação, Cultura, Memória e Tecnologia”. Ele consiste num programa de educação não formal, que visa proporcionar às comunidades do Vale do Gramame a construção de conhecimentos, experiências e práticas de fazeres e saberes que possibilitem uma maior apropriação da realidade, buscando alternativas para transformá-la. A sua idealização prevê ações destinadas a educadores, crianças, adolescentes e seus familiares e são desenvolvidas considerando como eixo central a identidade e a ancestralidade, levando em conta a história viva, a tradição oral e as memórias do Vale do Gramame

É nesse programa, portanto, onde atualmente estão inseridas as principais ações realizadas pela Evot voltadas para a preservação do meio ambiente, bem como aquelas ligadas à identidade griô e ao campo da memória, incluindo a implantação do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, com vistas a preservar a memória do patrimônio cultural local, por meio da apropriação do conhecimento oral dos moradores das comunidades do Vale do Gramame. Para compreender a configuração das identidades e memórias representadas na exposição do Museu Comunitário da Evot, é necessário traçar rápidas linhas sobre essas principais ações.

3.2.1 “O rio Gramame quer viver em águas limpas”

A pauta do meio ambiente, como vimos, é uma tônica das ações da Evot, que se consolidou e tomou vulto com a coordenação da implantação da Agenda 21 Local na região do Baixo Gramame. Atualmente, a principal luta empreendida por líderes comunitários e pessoas de representatividade local, com o apoio da Evot, é pela limpeza dos rios que fazem parte da bacia hidrográfica do Gramame, fortemente afetada, segundo seus relatos, pelos dejetos industriais das empresas instaladas ao longo do seu leito. Nunes & Garcia (2012)

reforçam que a situação da poluição da bacia do Rio Gramame-Mumbaba se agrava com a instalação do Distrito Industrial na região a partir da década de 1960, o que contribuiu para a perda da capacidade de autodepuração dos rios Gramame, Mumbaba e Mamuaba. Os autores apontam que

Na bacia do rio Gramame, encontram-se instaladas indústrias tradicionais, como as de produtos alimentícios, construção civil, serviços de reparação, manutenção e instalação, minerais não metálicos, metalúrgica, têxteis etc. A maioria não conta com tratamento adequado e eficiente dos seus efluentes, tampouco têm informações detalhadas sobre as características deles, nem do destino final. (NUNES & GARCIA, 2012, p. 260).

Na década de 1990, a poluição industrial na região tornou-se alvo de manifestações, quando então foi criado o movimento *Salve o rio Gramame* a partir de iniciativas das associações comunitárias e ativistas ambientalistas (NUNES & GARCIA, 2012). Hoje, com o lema *O rio Gramame quer viver em águas limpas*, a Evot, juntamente com líderes e representantes comunitários, segue na campanha pela preservação e limpeza dos rios do Vale do Gramame, promovendo discussões em torno do tema e reivindicando junto aos órgãos públicos ações efetivas para o apontamento de responsabilidades e definição de ações de reversão da situação. À frente dessa discussão, representando a Evot, está o educador social e morador da região Ivanildo Duarte Filho, responsável pelas ações de ecoeducação e turismo rural da Escola. Portanto a Evot se configura, na perspectiva de Nunes & Garcia (2012), como um ator crucial no conflito socioambiental da região. É nesse sentido que também defende Igor Alexander:

A mobilização dessa população, com o objetivo de manter o rio vivo e as práticas culturais a ele relacionadas, parece ter feito da Evot um baluarte de resistência. Entidade aglutinadora das comunidades do Vale, instrumento de representação política diante do poder público e demais instituições, mas também espaço de recreação, ludicidade, artes e educação, a ONG ocupa um espaço estratégico na vida dos gramamenses. A Evot, de certa forma, vem buscando preencher a lacuna deixada pelo Estado em seu olvidamento histórico para com essa região e seus cidadãos. (SOUZA, 2014, p. 92).

Imagem 11: Imagem da campanha “O rio Gramame quer viver em águas limpas”, veiculada pela internet, 2015.



Recentemente, processo mediado pelo Ministério Público Federal – MPF resultou em um Termo de Ajustamento de Conduta – TAC firmado com três grandes empresas instaladas na região (Coteminas, Geasa e Compel) com vistas a custear estudos que apontassem os níveis de poluição e os elementos químicos ejetados em suas águas, bem como o impacto dessa poluição no

organismo dos moradores locais. Nesse processo, a Evot tem sido a principal articuladora da comunidade e o canal de comunicação junto ao MPF e demais entidades licenciadoras e fiscalizadoras envolvidas nesse conflito socioambiental, como o Ministério Público Estadual, a Secretaria de Meio Ambiente de João Pessoa – Seman, a Superintendência de Administração do Meio Ambiente da Paraíba – Sudema e a Agência Executiva de Gestão das Águas do Estado da Paraíba – Aesa.

Em Consulta Pública promovida pelo MPF no dia 16 de março de 2015, com o apoio da Evot e realizada nas dependências da Escola, o objetivo foi discutir a situação da poluição do rio Gramame. Essa Consulta faz parte dos procedimentos de investigação e busca de solução de conflitos referentes ao inquérito civil público instaurado pelo MPF sobre a poluição da bacia do rio Gramame. Nessa consulta, além de representantes das instituições acima indicadas, estiveram presentes representantes da UFPB (que realizaram o estudo resultante do TAC), do Comitê das Bacias Hidrográficas do Litoral Sul da Paraíba, do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – Incra, da Associação Paraibana dos Amigos da Natureza – Apan, diversos moradores locais (entre eles mestre Marcos e mestre Zominho, que serão apresentados no capítulo seguinte, e o esposo da mestra Judite) e representantes das três fábricas instadas pelo MPF no inquérito.

Imagens 12 e 13: Consulta pública sobre a poluição do rio Gramame, realizada pelo MPF, com o apoio da Evot, no dia 16/03/2015.



Fotos de Thiago Nozi.

A investigação junto ao MPF vem desde 2007 e foi apresentado, como resultado do estudo empreendido pela UFPB, que se constatou o alto nível de poluição do rio Gramame, com a existência de vários elementos de poluição acima dos níveis aceitáveis, sobretudo de 24 metais pesados, extremamente prejudiciais ao meio ambiente e à saúde do ser humano. Dentre as substâncias encontradas, estão o mercúrio, chumbo, níquel, arsênio, ferro e alumínio. Constatou-se, também, que as fontes de poluição são bem maiores. Além das fábricas e indústrias, os aterros sanitários de João Pessoa e de outros municípios e a plantação de cana de açúcar, que se utiliza de elementos químicos no seu cultivo, também foram apontados como motivos para a existência de materiais pesados nas águas do rio.

As falas dos moradores na Consulta Pública são emblemáticas. Elas são carregadas de relações de afetividade com rio, do significado que ele tem para as suas vidas e do imaginário que permeia esse símbolo para o dia a dia dos moradores locais, apontando também sua importância para o sustento das famílias, sobretudo dos antepassados. Em contrapartida, denunciam a situação preocupante atual, cuja poluição se deu de forma acelerada, alegando que não existem ações concretas, por conta do poder

público, para punição dos responsáveis e reversão da situação extrema a que se chegou. Ansiosos por respostas, muitos já se demonstraram cansados e desacreditados, tendo em vista que os peixes e outros pescados são constantemente encontrados mortos e com uma população cada vez menor, enquanto novas fábricas e empresas são instaladas na região. Para os moradores, a principal causa da poluição são de fato as fábricas, pois são extremamente perceptíveis os resíduos que elas jogam nos rios, que se grudam nos artefatos de pesca e colorem as águas. A situação tem prejudicado extremamente a venda dos pescados, pois o pouco que se pesca tem difícil saída, tendo em vista que as pessoas sabem da poluição do rio Gramame e temem consumir o pescado oriundo da região.

Na Consulta Pública ficou clara a evidência de diferentes fatores que contribuem para a poluição da bacia do Rio Gramame. Entretanto, é também evidente a culpabilidade das empresas instaladas ao longo de seu leito, não só na região do Vale do Gramame, mas desde a sua nascente no município de Pedras de Fogo. Do outro lado, as infrações e punições são módicas por parte do poder público, o que propicia que as empresas não cumpram com suas obrigações sociais de cuidar dos rios da Bacia do Rio Gramame e de todo o ecossistema a ela inerente. Não houve, de fato, ações preventivas que evitassem a poluição dos rios e o que se vê, no momento, são ações paliativas por parte das empresas, com vistas a cumprir determinações administrativas exigidas por órgãos do poder público. A postura dos representantes das empresas na Consulta Pública foi também emblemática nesse sentido. Apenas um deles se pronunciou e somente após a pressão por parte dos moradores, que exigiram uma resposta das empresas sobre as ações que estariam fazendo para despoluir ou não mais poluir os rios. Este limitou-se a falar que apresentaram um projeto (sem muitos detalhes) ao MPF, numa postura clara de que o diálogo da empresa é com o MPF e não com a população. Ressaltou, também,

que em nenhum momento a empresa está se eximindo de suas responsabilidades e que o seu compromisso é fazer com que o rio volte ao que era antes.

O conflito socioambiental envolvendo o rio Gramame está longe de ser resolvido devido à complexidade do caso e às poucas ações efetivas para se reverter a situação, seja por parte das empresas ou do poder público, como demandam os moradores locais. A despeito de toda a situação, uma grande questão é a significação que o rio representa para esses moradores. A destruição do rio equivale à perda de um símbolo. O rio, para qualquer comunidade que vive às suas margens, configura-se como um signo, carregado de significados. E, para o Vale do Gramame, não é diferente. As águas dos seus rios comportam as suas memórias e as suas identidades. Seja o rio de outrora, vivo e com suas águas cristalinas, ou o rio de hoje, doente, mas digno de luta e persistência.

3.2.2 A identidade griô

A palavra griô passou a fazer parte, muito recentemente, das pautas e agendas políticas do Ministério da Cultura, ecoando principalmente nos Pontos de Cultura, que, como vimos no capítulo 2, é um projeto vinculado ao Programa Cultura Viva da Secretaria da Cidadania da Diversidade Cultural. Para esclarecer o que vem a ser um griô, um abasileiramento da palavra francófona *griot*, uma expressão herdada da África Ocidental, Igor Alexander reporta-se à explicação do griô burquinense Sotigui Kouyaté e expõe que

os *Griots* e as *Giottes* são responsáveis por preservar histórias e costumes de longa data, que remetem aos tempos dos antepassados mandingas, que estabeleceram um império no território cuja duração é estimada em mais de 150 anos, surgindo na

primeira metade do século XIII e extinguindo-se coincidentemente com o crescimento da presença europeia na região. A instituição é também fiadora da memória do continente africano, ou pelo menos da sua parte ocidental, funcionando analogamente como uma biblioteca ambulante, segundo o palestrante [Sotigui Kouyaté]; além de encarregar-se da organização de todas as cerimônias de seu povo, os descendentes dos mandingas. (SOUZA, 2014, pp. 97-98).

Seguindo essa inspiração, as instituições sociais engajadas em prol da valorização dos mestres griôs no Brasil entendem que a palavra griô refere-se a todo cidadão que se reconheça ou seja reconhecido pela sua própria comunidade como um mestre das artes, da cura e dos ofícios tradicionais, líder religioso de tradição oral, brincante, dançante, cantador, tocador de instrumentos tradicionais, contador de histórias, poeta popular e tantos outros representantes de expressões culturais populares que, por meio da transmissão do saber que valoriza o poder da palavra e a oralidade, tornam-se a biblioteca e a memória viva de seu povo, transmitindo o conhecimento de geração em geração, fortalecendo a ancestralidade e a identidade.

De modo a se articular com o Estado e inserir suas demandas nas agendas políticas governamentais, foi instituída, no Brasil, a Ação Griô Nacional. Nascida em 2006, como projeto criado e proposto pela ONG Grãos de Luz e Griô, da Bahia, a Ação Griô Nacional foi incorporada ao programa Cultura Viva da SCDC do Ministério da Cultura. A iniciativa hoje conta com uma rede composta de 130 projetos, envolvendo mais de 750 griôs e mestres de tradição oral do Brasil, 600 escolas, universidades e outras entidades de educação e cultura, segundo dados da ONG Grãos de Luz e Griô³¹.

31 Disponível em <http://www.acaoario.org.br/acao-grio-nacional/historico-acao-grio->

Inclusive, tramita no Congresso Nacional o Projeto de Lei nº 1.176/2011 (com seu substitutivo de nº 1.786/2011), que institui o Programa de Proteção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazer das Culturas Populares, de autoria do deputado Edson Santos. A esse projeto, foi apensado o Projeto de Lei nº 1.786/2011, de autoria da deputada Jandira Feghali, que institui a Política Nacional Griô, para a proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral. Este último projeto de lei é conhecido, entre os militantes da Ação Griô, como o Projeto de Lei Griô Nacional. O projeto original foi protocolado no Congresso com a assinatura de 24 deputados de vários partidos da Frente Parlamentar Mista do Congresso em Defesa da Cultura e é resultado de um amplo debate em várias audiências públicas pelo Brasil, com a coordenação de uma Comissão de Griôs e Mestres de Tradição Oral, formada pela Rede Ação Griô Nacional.

Um dos críticos ferrenhos ao Projeto de Lei Griô Nacional e defensor do projeto do Deputado Edson Santos é o músico e pesquisador Sprito Santo³². Ele afirma que a expressão “griô” é imprópria e está sendo usada, no PL 1786/2011, genérica demais e abastardando o conceito, vulgarizando-o a um ponto intolerável. Além disso, a figura do “griô aprendiz”, que também seria um beneficiário pelo projeto, aparenta ter intenções ou interesses ocultos, ampliando exponencialmente o leque de beneficiários. Entre outros argumentos, explicita que o projeto sugere a criação de ações de integração dos mestres griôs no campo da educação formal, o que exigiria a criação de outras ações suplementares, a serem realizadas e geridas por outras entidades ou pessoas. E questiona o caráter coercitivo da constituição da “Comissão Nacional Griô”, uma proposta equivocada na sua leitura, pois se corre o risco de se colocar

nacional/. Acesso em 29 de maio de 2015.

32 Conforme manifestação no blog <http://www.familia.com.br>. Acesso em 18/08/2015.

na mão de pessoas com interesses não esclarecidos ou identificáveis, o controle e a gestão de parte importante do patrimônio imaterial já registrado.

Por sua vez, Lilian Pacheco³³, da Grãos de Luz e Griô, argumenta que quando se traz o nome griô como referência, ele serve como uma simbologia, não significando que a pessoa tem que ser algum tipo específico de mestre. O griô é o que ele é em cada comunidade, uma figura responsável pela transmissão oral e por um saber oral. A figura do griô aprendiz é a pessoa da comunidade que, junto ao mestre, tem a responsabilidade de levar a transmissão da cultura oral às escolas da educação formal. O griô aprendiz pode ser de diversas áreas, ou seja, da antropologia, da educação, das artes ou da própria militância cultural. Nas suas palavras, “são pessoas de diversas áreas e linguagens que estão nessa caminhada de aprender com os griôs e mestres e ao mesmo tempo de levar isso para as escolas, de fazer essa ponte entre a tradição oral e a educação formal” (<http://www.blogacesso.com.br/?p=5209>. Acesso em 18/08/2015).

O Iphan, por meio da Nota Técnica nº 11/2013-CGIR/DPI, emitiu parecer sobre os Projetos de Lei dos deputados Edson Santos e Jandira Feghali, no qual aponta diversas incongruências no Projeto de Lei Griô, como a utilização do termo “Registro”, que se confunde com o instrumento de reconhecimento patrimonial dos bens culturais de natureza imaterial, que faz parte da política federal de preservação do patrimônio cultural imaterial, prevista no Decreto nº 3.551/2000. Entre outros pontos, argumenta também que existe uma imprecisão na denominação “griô” usada na proposta. O termo possui uma historicidade muito específica relacionada à cultura afrodescendente. Na proposta, ela é utilizada de forma

33 Conforme manifestação no blog <http://www.blogacesso.com.br/?p=5209>. Acesso em 18/08/2015.

ampla e ora se usa o termo “griô” como sinônimo de mestre e ora como conceito separado.

Sobre o PL do deputado Edison Santos, o parecer expõe que ele se aproxima, em linhas gerais, de uma possibilidade de mestres da cultura tradicional, com exceção do aspecto previdenciário de um apoio financeiro vitalício. Defende que as bolsas devem ser por tempo determinado, pois não devem configurar como uma aposentadoria ou benefício continuado, haja vista que estes são objetos de políticas públicas específicas de seguridade social.

Os projetos, na verdade, apresentam duas visões distintas, mas com um objetivo em comum: salvaguardar expressões tradicionais da cultura popular. Não obstante esse objetivo comum, percebe-se que há todo um jogo de disputas em torno da tramitação dos projetos no Congresso Nacional, que evidencia um jogo de forças e uma relação política pela delimitação de determinados grupos juntos às políticas públicas de cultura no âmbito do governo federal. É uma disputa por capital simbólico (BOURDIEU, 2005), que ao fim determina quais atores sociais terão poder sob a condução de uma política pública específica e da destinação dos recursos econômicos a ela atrelados. O próprio termo “griô” também é importante nesse jogo de disputas, pois vem carregado de um forte poder simbólico que remete a uma ancestralidade africana, distinta da europeia ou americana, portanto bastante significativa e condizente com os objetivos e finalidades das políticas públicas empreendidas atualmente pelo MinC, destinadas à valorização da diversidade cultural.

A Escola Viva Olho do Tempo defende e assume o movimento griô nacional. Inclusive, na Paraíba, a Evot faz a articulação da Rede Ação Griô Nacional e mestra Doci, além de representante local, faz parte da comissão nacional. Recentemente, no dia 20 de março de 2015, a Evot sediou o VI Encontro de Planejamento da Ação Griô Nacional, com a participação de mestres e movimentos culturais

da Paraíba, da Funjope, da Secretaria de Cultura da Paraíba e de representantes da SCDC do MinC. A pauta da reunião foi debater o andamento da Política Nacional de Cultura Viva instituída pela Lei nº 13.018/2014³⁴, o Projeto de Lei Griô Nacional, os rumos da Ação Griô Nacional e a apresentação dos integrantes da nova gestão da SCDC. Assumir a “identidade griô” é também uma forma de assumir a força política que esse movimento detém no atual cenário das políticas públicas de cultura empreendidas pelo governo federal. Mesmo com as críticas ao projeto de lei Griô Nacional apontadas pelo Iphan, o movimento Griô Nacional segue pautando as ações da SCDC do MinC.

Imagem 14: VI Encontro de Planejamento da Ação Griô Nacional, em 20/03/2015.



Foto de Thiago Nozi.

34 A Política Nacional de Cultura Viva, instituída pela Lei n 13.018, de 22 de julho de 2014, tem como base a parceria entre o poder público e a sociedade civil no campo da cultura, com o objetivo de ampliar o acesso da população às condições de exercício dos direitos culturais. Ela abrange os pontos de cultura, compreendidos como entidades da sociedade civil sem fins lucrativos que desenvolvem e articulam atividades culturais em comunidades, que podem receber recursos do Estado, após certificação do Ministério da Cultura, para desenvolver ações culturais sustentadas pelos princípios da autonomia, protagonismo e capacitação social de comunidades locais. Entre as ações estruturantes do programa, estão aquelas relacionadas à “memória e patrimônio cultural” e à “cultura e meio ambiente”.

Como projetos ligados à Ação Griô Nacional, a Evot desenvolve diversas ações na escola formal, com apoio das escolas da proximidade, onde são realizadas atividades juntamente com cirandeiros, coronéis de quadrilha junina, poetas e agentes da cultura popular. De forma semelhante, são realizadas atividades em outros espaços das comunidades do Vale do Gramame, como nos quintais dos mestres e mestras (espaços em suas casas onde os mestres e mestras recebem os alunos para rodas de conversas e transmissão dos seus saberes). A intenção é promover o diálogo entre o saber formal e a tradição oral, proporcionando o reconhecimento e a apropriação da cultura local dos saberes e fazeres dos mestres griôs do Vale do Gramame.

Imagem 15: Vivência no quintal do mestre João Cirandeiro.



Foto de Penhinha Teixeira, 2014.

A Evot é também um Pontão³⁵ da Ação Griô Nacional, que recebe o nome Pontão Ventre do Sol. É formada pelos pontos de

35 Os Pontões de Cultura, de acordo com a Lei 13.018/2014 (Lei do Programa Nacional

cultura da Ação Griô dos estados de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. Institucionalmente, a Evot recebeu apoio do MinC por meio de projeto selecionado no edital de concessão de bolsas de incentivo Griô, destinadas a griôs aprendizes, griôs e mestres de tradição oral envolvidos nos projetos pedagógicos da escola.

Ainda dentro do Programa Cultura Viva, a Evot também foi selecionada como ponto de cultura no Edital da Fundação Cultural de João Pessoa – Funjope³⁶, de 2013, cujo objetivo do projeto é fortalecer a riqueza cultural da região, com os mestres e mestras locais que mantêm vivas as suas referências culturais, transmitindo-as às novas gerações. Por meio desse projeto, os mestres e mestras griôs realizam oficinas com crianças e adolescentes no contraturno da escola formal da rede pública do Vale do Gramame, partilhando os seus quintais para vivências dos seus saberes e fazeres.

Essa política da Ação Griô Nacional, como se vê, marca fortemente os projetos e a condução das ações da Evot, inclusive seu projeto pedagógico, que é explicitamente pautado no que chamam de Pedagogia Griô, objeto de estudo de Igor Alexander. Ele ressalta que

Antes de qualquer coisa é bom deixar claro que a Pedagogia Griô é um discurso bem elaborado, que visa permear a vida daqueles que decidem por adotá-lo em seu dia a dia. É um estilo de vida que perpassa o cotidiano em suas tarefas rotineiras, do

de Cultura Viva), são as entidades que desenvolvem ações conjuntas com governos locais e articulação entre os diferentes pontos de cultura, que podem se agrupar em nível estadual ou regional, ou por áreas temáticas de interesse comum, visando à capacitação, ao mapeamento e a ações conjuntas. A Evot, portanto, é um pontão que articula outros pontos da Ação Griô Nacional na Paraíba e em outras cidades do Nordeste.

36 Por meio do Programa Cultura Viva, o MinC faz articulações institucionais com Estados e Municípios, repassando recursos para que esses órgãos selecionem, por meio de editais públicos, os pontos de cultura das respectivas localidades.

trabalho e estudo às relações interpessoais. Viver a PG é buscar um caminho alternativo ao que está posto, ora tensionando, ora distendendo as relações com o convencional, deixando aberto o campo de negociação. (SOUZA, 2014, p. 104).

Aponta, ainda, que é na roda que o modelo dessa ação pedagógica se estrutura, como uma estratégia de ação baseada nas rodas de capoeira ou na liturgia do Candomblé, como também no Toré dos índios brasileiros. A roda é a base do planejamento, das discussões, do ensinamento e do aprendizado compartilhados. Nisso também são fortes as influências do pensamento freiriano.

Esse *modus operandi* e *modus vivendi* da Evot conformaram a estratégia de concepção, criação e implantação do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Da mesma forma, conformam uma memória e identidade do Vale do Gramame sob o olhar e a perspectiva desses atores sociais específicos, ou seja, da equipe engajada nos projetos empreendidos pela Evot. No processo de construção dos quadros sociais da memória, na esteira de Halbwachs (2006), o olhar da equipe da Evot também vai repercutir numa memória e identidade do Vale do Gramame construídas pelos mestres e mestras escolhidos para narrar as referências culturais locais, que são o subsídio do discurso expositivo do museu. Para discorrer sobre o processo de criação desse museu, sigamos, portanto, com o movimento da roda.

3.3 O Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo: trajetória e narrativa expositiva

3.3.1 Início do processo: os ares da Museologia Social e o papel da Rede de Educadores em Museus da Paraíba – REM/PB

Em 2009, aconteceu no Museu de Arte Assis Chateaubriand, em Campina Grande, a oficina “Ação Educativa em Museus”, ministrada pela museóloga carioca Bárbara Hardium. Essa oficina fazia parte do Programa de Capacitação e Formação em Museologia promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, conforme descrito no capítulo anterior, por meio do qual eram oferecidas oficinas de capacitação, em todo o país, em diversas áreas de atuação no campo dos museus. O estudo sobre a influência e o impacto dessas oficinas é um fato que precisa ser aprofundado, em pesquisa específica, tendo em vista que, quando da sua realização de forma regular entre os anos de 2003 e 2010, disseminavam informações e ideias em lugares onde o poder público, na sua esfera federal, raramente atingia. É comum, no decorrer dessas oficinas e após a sua conclusão, que sejam geradas articulações locais e iniciativas relacionadas a práticas e políticas museológicas, que tenham um resultado empírico e mudança de uma determinada realidade.

Como resultado da oficina realizada em Campina Grande e seguindo a tendência de vários Estados brasileiros, os participantes resolveram implementar a Rede de Educadores em Museus da Paraíba – REM/PB. As redes de educadores em museus não possuem vínculo institucional com o poder público e têm como finalidade reunir educadores e outros profissionais de museus, com vistas a compartilhar experiências, estudar autores que abordam a

temática de educação em museus e realizar oficinas e seminários de capacitação, a fim de qualificar a atuação desses profissionais.

Na Paraíba, a REM/PB teve forte atuação entre os anos de 2009 e 2012. Eram realizados aproximadamente 8 encontros anuais, sempre de forma itinerante, de modo a envolver profissionais de museus de outras cidades e a conhecer a realidade dos diferentes museus. Uma parte dos encontros era destinada a estudo teórico e a outra para visita e análise do trabalho desenvolvido pela instituição que recebia o encontro.

Um diferencial que aconteceu com a REM/PB foi o fato de, ao longo do processo, ter assumido uma postura extremamente política no Estado, em função de o governo local não possuir uma política pública instituída para a área dos museus. É nesse sentido que Karlene Braga Medeiros (2013), em sua pesquisa sobre a os usuários internos dos museus paraibanos a partir dos integrantes da REM/PB, também indica a ampliação da abrangência do seu campo de atuação:

A carência de apoio de entidades privadas e públicas, dos governos estadual e municipal, além da pouca articulação do setor museológico na Paraíba, influenciou a REM/PB, forçando uma mudança do seu perfil. Desta forma, a Rede ampliou seus objetivos, inicialmente vinculados à educação em museus. Esta ampliação pôde ser verificada na diversidade de suas pautas de trabalho. Durante os encontros, os membros pediam esclarecimentos sobre temas diversos, desde financiamentos para museus (explicação/elaboração de projetos para editais) a auxílio na preparação de exposições. Uma reclamação constante referia-se à pouca valorização e participação da sociedade, considerando-as pequenas e pouco participativas. (MEDEIROS, 2013, p. 24).

Em nível nacional, a realidade era diferente. No ano de 2003, foi concebida e implementada a Política Nacional de Museus - PNM, que apresentava diretrizes para o setor e atuava na área de fomento, capacitação e gestão do campo museal, o que exigia uma atuação nesse campo por parte dos Estados, de modo que pudessem participar do Sistema Brasileiro de Museus – SBM, criado no ano de 2004.

A Paraíba, em comparação com outros Estados, sempre esteve a reboque dessa política nacional. A ausência de uma política local para o setor acabou demandando da REM/PB o envolvimento nos debates dos rumos da PNM. Desta forma, a REM/PB, para além de seu papel eminentemente técnico e pedagógico, assumiu um papel político devido à omissão do governo estadual.

Os encontros da REM/PB, dos quais participava e fazia parte da equipe de coordenação, também foram importantes para a aproximação de diferentes instituições, que até então costumavam atuar sem qualquer articulação. Esses encontros são ressaltados, por mestra Doci e pela griô aprendiz Penhinha (Maria da Penha Teixeira de Souza), como cruciais para a atuação da Evot e para sua aproximação com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

Na formação inicial da REM/PB, a mestra Doci era a representante da Evot, participando das discussões e da concepção de como a rede iria atuar. A Evot, inclusive, sediou um dos primeiros encontros e apresentou os trabalhos que desenvolvia na valorização dos patrimônios e referências culturais da região do Vale do Gramame.

Doci ressalta que os encontros da REM/PB foram bastante representativos para a Evot e que ali se “encantou”. Destaca especialmente um dos primeiros encontros da REM/PB, do qual Marcelle Pereira, fundadora da REM/RJ e então Coordenadora

de Museologia Social e Educação do Ibram, participou como convidada:

Quando vi que ela [Marcelle] vinha, eu disse: ‘eu vou’. Chegando lá, vi que tinha muitas pessoas preocupadas com a questão da memória, muitas pessoas preocupadas em fazer esse diálogo do passado com o presente. Aí pensei: “então estou em casa”. (Mestra Doci. Entrevista concedida em 20/11/2014).

Nesse momento, Doci vinha preparando a educadora social Penhinha para assumir a linha do patrimônio e memória dentro da Evot, por perceber que gostava bastante de atuar com os mais velhos e trabalhar com as questões relacionadas ao campo das memórias. Deste modo, ainda em 2009, Penhinha passou a representar a Evot nos encontros da REM/PB.

Da mesma forma quando ingressou na Evot, nos primeiros encontros de que participara na REM/PB, Penhinha era bastante fechada e pouco falava. Mas quando passou a participar ativamente, tornou-se uma figura chave e referência de atuação com o patrimônio, sendo inclusive eleita para integrar a equipe de coordenação da REM/PB posteriormente.

Recordo-me claramente do primeiro encontro em que ela começou a debater com o grupo em pé de igualdade com os outros integrantes. Nesse dia, o encontro foi realizado na cidade de Bananeiras, onde recentemente havia sido criado um museu municipal nas edificações da antiga rede ferroviária. Após a visita ao museu, apresentamos o documentário “Museu da Maré: memórias e (re)existências”, que relata a trajetória de luta e resistência dos moradores das comunidades das favelas da Maré, no Rio de Janeiro, e o processo de implantação do primeiro museu em favelas no país,

segundo noticiaram alguns jornais³⁷. Ressalte-se, como já apontado anteriormente, que o Museu da Maré é um marco no Brasil e um ícone e referência da museologia social aqui praticada.

O filme tocou bastante Penhinha e, na hora do debate, ela comandou a discussão. Relacionou a experiência retratada no documentário com os trabalhos que vinha desenvolvendo nas comunidades do Vale do Gramame e falava com bastante propriedade de temas relacionados à atuação no campo das memórias e construção de identidades, mesmo sem conhecimento teórico aprofundado sobre o assunto. Penhinha, nesse momento, surgiu como um vulcão. Tudo o que estava preso entrou em erupção e a partir desse momento não se fechou mais.

Era muita coisa guardada... Quando a gente percebe que a gente pode falar, pode dizer o que a gente tá pensando, aí a gente se liberta. É como se fosse uma libertação, a gente se solta de uma prisão do medo, porque o medo prende a gente em todos os sentidos. E eu sou um grande exemplo disso. Eu tinha vergonha da minha cor, eu tinha vergonha dos meus cabelos, eu tinha vergonha da minha fala. E as vergonhas que eu tinha me deixavam presa. Quando percebi que eu não era feia, que a minha cor e a minha vida tinham um história, aí você começa a ter um alívio. É como se fosse uma descoberta. Você está se descobrindo. E também comecei a estudar o cotidiano da minha comunidade para tentar escrever sobre aquele cotidiano. Foi no momento daquele encontro [em Bananeiras] que cada um teve que falar sobre a sua vivência. (Penhinha. Entrevista concedida em 20/11/2014).

37 Na verdade, em 1996 foi criado do Museu da Limpeza Urbana, na favela do Caju, administrado pela Companhia de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro, e em 2005 a prefeitura do Rio de Janeiro instituiu o roteiro do Museu a Céu Aberto do Morro da Providência.

Desde então, debate e fala com desenvoltura sobre sua atuação e sobre o trabalho com as memórias e valorização das identidades do Vale do Gramame:

O significado maior [do trabalho desenvolvido pela Evot] é ver a comunidade buscando e construindo sua identidade, pois isso não é como uma coisa pontual, é continuada. Eu sou um exemplo. Sou uma menina que fui aluna da instituição, que passei por todo esse processo de aceitação da identidade, de aceitar que sou negra, de construir esse conceito pra mim, da minha origem e passar isso para as crianças. E também pros mais velhos ... Eu gosto muito de estar com os mais velhos, e a gente brinca muito dizendo que eu ensino a eles e eles me ensinam. Eu sempre busquei a autoestima dos mais velhos, em mostrar pra eles que o saber deles é importante, que ele precisa passar o saber dele e que a família dele, que está em casa e muitas vezes não valoriza, de repente desperta. Meu pai é um mestre, minha mãe é uma mestra. E cria esse conceito de que a família, a identidade familiar precisa ser compartilhada.” (Penhinha. Entrevista concedida em 08/10/2014).

Sobre a REM/PB, ressalta que foi nesses encontros onde percebeu que outras pessoas, além dos muros da Evot, também se preocupavam com o trabalho com as memórias e patrimônio. E relembra bem quando mestra Doci lhe deu autonomia para participar dos encontros:

Foi no ano de 2010 que mestra Doci disse que cada um ia escolher o que gosta, uma área pra ir. E eu sempre gostei da área que falasse de história, na época eu pensava nas histórias. Mestra Doci

começou na REM em 2010³⁸ e teve um momento que ela disse que não ia mais, que alguém precisava ir. E a gente na roda, todo mundo se tremendo porque ninguém queria sair da Escola. Ninguém queria ir. Então ela disse que como quem cala consente, ela ia escolher alguém pra ir. Foi quando ela me escolheu pra ir. Como a gente tinha esse medo de sair, a gente não sabia o que ia encontrar lá fora. E essa era a provocação que ela fazia pra gente buscar o novo, sem ter medo do novo. E foi o momento em que fui para a primeira reunião em Campina Grande, no Museu do Futebol. Esse foi o primeiro contato que tive com a REM. (...)

Depois daí me encantei. Cheguei com um monte de ideias e com um monte de coisas pra fazer. E aí a gente começou com aquela ideia de juntar coisas pra fazer um espaço onde a gente lembrasse, a gente dizia assim, vamos fazer um espaço onde a gente lembre nossos avós, nossas histórias. Foi assim que a gente começou... Como a gente tinha acesso a pessoas que pensavam também como a gente [na REM], eu escutava as coisas lá e entendia de outra forma, mas associava ao que eu pensava com relação às coisas que a gente aprendia na Escola e na comunidade. (Penhinha. Entrevista concedida no dia 20/11/2014).

Essa foi a ideia inicial, o embrião da materialização, em um sistema de signos, do Museu Comunitário da Escola Viva Olho do Tempo. Em meio às discussões da REM/PB, muito influenciadas pelo campo da museologia social, em que se debatiam o pensamento de autores como Maria Célia Santos, Mário de Souza Chagas,

38 Nas memórias de Penhinha, mestra Doci começou a participar dos encontros da REM/PB no ano de 2010. Mas ela esteve presente no início da implantação da Rede, ainda em 2009.

Magaly Cabral, entre outros, surgiu a iniciativa de criar um museu comunitário que pudesse representar as memórias e referências culturais do Vale do Gramame, a exemplo do que foi feito com o Museu da Maré.

3.3.2 Implantação do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo: a memória em ação

Uma das autoras bastante estudadas nos encontros da REM/PB é a museóloga baiana Maria Célia Santos (2008). É recorrente, nos artigos e ensaios que escreve, a defesa no sentido de que os museus são resultado das ações dos sujeitos que os estão construindo e reconstruindo, a todo momento. Portanto, os museus, como instituições histórico-socialmente condicionadas, não podem ser considerados um produto pronto. O museu, desta forma, é considerado como um processo, orientado ao reconhecimento e à valorização da diversidade cultural, como também à inclusão social e à construção da cidadania.

Reflexões como essas influenciaram a criação do Museu Comunitário da Escola Viva Olho do Tempo. O fato de Peninha relatar que, após alguns encontros da REM/PB, surgiu a ideia de juntar “coisas” para fazer um espaço representativo dos avós (guardiões das memórias mais remotas) e das histórias, demonstra o processo de concepção e construção desse museu. O museu não nasce aí, na verdade. As práticas de valorização das referências culturais e construção coletiva dos patrimônios culturais do Vale do Gramame por esses atores sociais já faziam parte de uma prática museal - ou de um processo museal, como defende Maria Célia Santos -, mesmo antes do desejo de materializá-lo em quatro paredes e por meio de um sistema de signos construído pelas “coisas” coletadas.

A ideia da materialização desse espaço está bastante presente na memória de Penhinha:

Um dos momentos que eu não esqueço nunca foi quando a gente concretizou aquela primeira ideia de museu na nossa comunidade, que foi em 2010, na Semana de Museus... Foi um momento de festa quando a gente lançou a primeira ideia do museu... Uma das coisas que deu o surgimento foi que Mestra Doci sempre buscou na gente o registrar. A gente sempre fotografava, mesmo sem saber mexer na câmera. Ela dava uma câmera na mão da gente pra gente mexer e registrar. A gente fotografava tudo. Teve momento que a gente registrava as conversas dos mestres, a gente registrava as rodas e vivências. Então quando a gente começou a participar da REM e dos encontros onde a gente conversava sobre a organização da memória para que as pessoas vivenciassem uma memória que a gente vivenciou, aí foi o momento que a gente lembrou e mostrou pra Doci. Como a gente vai mostrar tanta coisa? Aí a gente começou a trazer coisas que tinham significado pra gente, pra comunidade. Foi o momento que a gente começou a juntar essas coisas pra expor para as pessoas... A metodologia que a gente usou foi sempre essa metodologia de trazer a valorização da nossa identidade como pessoa e nossa identidade como comunidade. Essas frases fortaleceram o desejo da gente organizar isso dentro da Escola, de se reconhecer como um lugar de memória, um lugar onde muitas pessoas passaram e traziam uma bagagem de história e de memória que foi sendo escrita... Foi muita gente fazendo o movimento. (Penhinha, entrevista concedida em 20/11/2014).

Sua fala é bem representativa porque demonstra a formatação desse museu como um processo e também como produto de uma construção sócio-histórica dos sujeitos sociais que dele participaram. O juntar coisas está aliado a um processo de registro das memórias e vivências, nas rodas e nas atividades desenvolvidas pela escola, e à produção de significados, individuais e coletivos. A metodologia, explicada de forma simplificada, demonstra uma finalidade: a valorização da identidade indivíduo, enquanto sujeito individual e inserido socialmente em seu grupo. Esse “movimento” de criação do museu, levado a cabo por muita gente, leva em consideração que as ações museológicas consideram como ponto de partida a prática social e não somente as coleções (“coisas” coletadas).

Na prática museal do Museu Comunitário da Escola Viva Olho do Tempo, como nas premissas da mítica Mesa-Redonda de Santiago do Chile, percebe-se que a ação de comunicação, por meio da construção de signos com as coisas coletadas e com os registros efetuados, tem como finalidade a representação de uma memória construída coletivamente (ou de uma “memória sendo escrita”, como fala Penhinha), com vistas à transformação e ao desenvolvimento social. A finalidade, também, está presente no incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio cultural, em que a identidade seja vivida na pluralidade e na diversidade.

Com esse discurso não me furto a considerar que existem conflitos nos processos de construção de memórias coletivas que tenham por base práticas dialógicas e democráticas de sua representação. O campo do patrimônio e dos museus é sempre um campo de conflito, em que estão presentes as disputas simbólicas, políticas e antagônicas das representações identitárias. Como, portanto, tais conflitos podem ser minimizados? É papel dos museus buscar o consenso no cenário que envolve o jogo social de representação de memórias e identidades? Quais são os limites dessa representação? Certamente, essas e outras questões interessam no

trabalho de construção de processos representativos da memórias de grupos e sujeitos sociais e de seus patrimônios culturais. Mais do que procurar respondê-las, entretanto, é válida uma reflexão sobre as possibilidades e dilemas que envolvem a construção de memórias coletivas e suas representações.

Em sua primeira formatação, no ano de 2010, a exposição do Museu Comunitário da Escola Viva Olho do Tempo se deu pela iniciativa da coleta, nas comunidades, de objetos que tivessem “significado” e de registros efetuados pela Escola, que pudessem demonstrar as referências culturais e narrar as “histórias” do Vale do Gramame. Nessa exposição, estavam à mostra objetos do cotidiano local, como artefatos dos saberes e fazeres dos mestres e peças de artesanato; objetos “antigos”, mas de grande valor afetivo e ligados à memória do Vale; além de farto material resultado dos registros fotográficos das atividades desenvolvidas pela Escola nas comunidades, como a promoção do São João Rural, do Encontro Cultural “O Vale vai à Praça”, rodas de leituras com as crianças e mestres, entre outras. Como peça de destaque, foi construído um fogão de barro, muito comum na região, de modo a demonstrar uma típica cozinha rural, encontrada em muitas casas na localidade.

Imagem 16: Visita à primeira exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. No centro, fogão a lenha construído para a exposição.



Foto do autor, 2010.

Imagem 17: Objetos coletados na comunidade, expostos na primeira exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo.



Foto do autor, 2010.

A escolha dos objetos a serem expostos é bastante emblemática e prenuncia uma linha narrativa que, embora existam objetos usados atualmente no cotidiano local, privilegia objetos de uma temporalidade ligada aos antepassados, aos moradores mais antigos da região. São esses objetos que se revestem de valores para a construção de uma determinada identidade do Vale do Gramame. A escolha do fogão de barro é bastante significativa nesse sentido. Se no Vale do Gramame ainda coexistem as duas formas de cozinhar, por que se deu privilégio ao fogão de barro em vez do fogão a gás como digno de ser “sacralizado” no museu?

Para podermos fazer um paralelo, em análise sobre a experiência de uma curadoria coletiva para a montagem da exposição para a reabertura do Museu da Abolição, do Recife, em 2010, Antonio Motta (2012) desvenda os conflitos e tensões gerados a partir de diferentes lógicas de entendimento sobre o que vem a ser o continente africano na atualidade por parte dos grupos

participantes desse trabalho. Nessa experiência, demonstra como a visão de estudantes africanos que faziam graduação em universidades brasileiras destoava dos afrodescentes brasileiros. Grosso modo, estes reivindicavam uma narrativa expositiva que traduzisse uma africanidade brasileira, representada por objetos que tematizassem o passado por meio da sobrevivência e transformações das religiões de matriz africana no Brasil, dos rituais e divindades, da influência da comida e das línguas, das danças, das festas, etc. Por sua vez, os estudantes africanos eram críticos a esse desenho baseado num recuo temporal. Reivindicavam uma narrativa expositiva que demonstrasse uma faceta cosmopolita e contemporânea de seus países de origem, de uma África em um contexto pós-colonial, integrada aos fluxos da economia mundial e não apenas guardiã de memórias e tradições passadas. Uma das salas da exposição, portanto, foi denominada “O continente africano hoje” e causou estranheza, ao primeiro grupo, a exposição de objetos ligados à modernidade atual, como *ipods*, imagens de *laptops* e *ipads*, entre outros.

No caso do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, percebe-se que o seu discurso narrativo evoca bastante o trabalho de memória desenvolvido pela Evot a partir dos mestres griôs. Na construção de suas memórias está presente a necessidade de se musealizar e preservar objetos (como o fogão a lenha), que remetem à ancestralidade e a uma temporalidade que está intimamente ligada ao antepassado, no sentido de que esses objetos são considerados os legítimos de uma identidade do Vale do Gramame e como fios condutores ao não esquecimento dessa identidade por parte dos indivíduos de hoje.

Outro aspecto a se considerar, como é bastante comum em museus comunitários, essa primeira exposição não primava pelas técnicas expositivas ensinadas pela Museologia, contendo visíveis problemas de comunicação e seleção dos objetos a serem

expostos. Entretanto, cabe considerar que na exposição, encabeçada de forma amadora (e aqui me refiro a dois aspectos significativos do termo *amador*, no sentido de não detentor de conhecimento técnico, mas também de amante, imbuído de amor) por Penhinha e por membros da comunidade do Vale do Gramame, mais do que técnicas expositivas adequadas, o que vale é o desejo de memória de determinados atores sociais que estão nos limiares das *identidades de resistências* (CASTELLS, 2008) e sua representação em um discurso expositivo no museu, uma instituição onde comumente não se veem representados. A construção e a afirmação das suas identidades, bem como dos significados dos objetos ali expostos podem ser percebidos nas falas dos atores que participaram do processo de concepção do museu. Mestre Marco de Mituaçu, pai de Penhinha, que será apresentado no capítulo seguinte, explica que o museu surgiu das conversas com as lideranças das comunidades e, a partir daí, foram coletados objetos que tinham significado (*poesia*) e mereciam ser expostos:

O Museu surgiu também dessas nossas conversas com as lideranças das comunidades... Aí se pensou em fazer o museu. Aí a gente foi nas comunidades. As lideranças das comunidades foram conversando com as pessoas mais velhas. As pessoas mais velhas tinham uma peça. Tem a história do Seu Zé Pequeno que tinha uma chaleira que foi do casamento dele, que ele tinha o maior ciúme do mundo, mas mesmo assim [ele disse] eu vou pegar e vou dar. A mulher dele parece que nem sabia. Quando a mulher dele pegar, vai dar com essa chaleira na minha cabeça (risos). Aí a gente foi levando pilão, que ainda existia na comunidade. (...)

O fogão de lenha foi feito por Seu João. A gente é acostumado a fazer feijoada pra todo mundo. E fa-

zer no gás é um gasto muito grande. A gente bota o tacho no fogão de lenha. Lenha aqui é o que não falta. [Intervenção de Penhinha: Outra coisa que é importante dizer é que todo mundo, se a gente for ali em Dona Jandira, ela tem o fogão de lenha dela.] A maioria das pessoas ainda preserva, sabe. Quando o gás está se acabando, começa a fazer a comida na lenha. (Mestre Marco de Mituaçu, entrevista concedida em 29/01/2015).

No processo de criação do museu, Penhinha, por sua vez, faz questão de ressaltar a mudança na percepção do olhar para esses determinados objetos do cotidiano. O que é comum, trivial, começa a ser visto com outros olhos. A partir disso, começam a ser valorizados os significados e as referências de determinadas coisas ou costumes.

Outra coisa que a gente estava falando é que a gente não dava importância a isso. Era uma coisa do cotidiano que tanto fazia pra gente, estar acontecendo. A gente vivenciava, mas não valorizava, entendeu? E quando a gente começou a perceber o valor, a gente começou a perceber: Nossa! Quanta coisa a gente perdeu de estar falando, de estar guardando, de estar incentivando as pessoas a conhecer e a mostrar às pessoas! Por exemplo, é importante pra Vítor [neto de mestre Marco de Mituaçu], mais novo herdeiro, né painho, saber essa história do dendê [Mestre Marco falou que era comum a colheita de dendê na região], que nem eu sabia, que painho contou agora. Estou sabendo agora, ele nunca contou isso. São essas coisas que vão criando esse sentimento de que a gente perdeu uma memória. Era uma coisa que deixava a gente feliz e que hoje não existe mais. A gente não conhece, mas a gente sente falta. A gente para pra

conversar e começa a falar e falar e descobre coisas que seria tão importante que os outros soubessem. Então essa questão da memória, de criar um espaço pra gente lembrar essas coisas que a gente vivenciou e que a gente está vivendo ainda... Essa história do museu, de ampliar os espaços de memória na comunidade. Porque a questão da memória não é parada. Não existe uma memória parada. Existe uma memória que continua, né? A gente ia nos quintais, por exemplo, na época em que painho falou de quando saía e pegava na mão da gente, isso ele não faz mais com Vitor, mas isso faz falta. Ele pegava a gente pequenininha e saía de porta em porta dos mais velhos dando a bênção, na sexta-feira da Paixão. Isso são coisas que a gente vai esquecendo por não lembrar, por não contar. (Penhinha, entrevista concedida em 29/01/2015).

E na simples percepção de Penhinha de que a memória não é parada, que ela continua, há toda uma relação com as reflexões de Candau (2012) quando este frisa que a memória é a identidade em ação e que aquela nos modela ao mesmo tempo em que é por nós modelada. A memória não é inerte, ela continua, se modifica, se reinventa. E ela também é modelada pela memória dos outros, na perspectiva da construção e reconstrução dos quadros sociais da memória de que fala Halbwachs (2006). Penhinha percebe isso quando se apropria das memórias de seu painho e sente a perda de uma memória ou uma prática que não mais existe, ou que deixou de ser contada e caiu no esquecimento.

Para representar suas memórias (ou constituir uma metamemória, como preceitua Candau), os indivíduos, por meio das interações sociais, optam por escolhas dentro de um determinado repertório flexível e aberto de representações, crenças e ideias. No caso do museu, essa representação se dá por meio uma performance

expositiva, constituída de signos significantes que produzem um discurso, nunca neutro e sempre ideológico, no sentido de que a ele está subjacente um conjunto de ideias e valores com um propósito específico. Sigamos, assim, apresentando o processo da reformulação da exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, que, nesse segundo momento, tem, como princípio, o olhar dos mestres e mestras locais.

3.3.3 Exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”

Entre os anos de 2012 e 2013, com o apoio da Superintendência do Iphan na Paraíba – Iphan/PB, por meio da Casa do Patrimônio da Paraíba – CPPB (projeto que abrange as ações de educação patrimonial desenvolvidas pelo Iphan/PB), a exposição do museu passou por um processo de requalificação, com vistas à adoção de técnicas e materiais expositivos adequados à exposição dos objetos coletados e à produção dos conteúdos de comunicação. Buscou-se também construir, de forma participativa, uma narrativa que desse conta, dentro das limitações físicas e espaciais, de representar as memórias e identidades das comunidades locais do Vale do Gramame, pautadas em suas referências culturais. Ressalte-se que o papel do Iphan/PB, nesse momento, deu-se com a participação de técnicos da CPPB, juntamente com a equipe da Evot, no planejamento do desenho e montagem da exposição, bem como na contratação de profissional de *design* para produção de peças gráficas e aquisição do material expositivo (painéis).

Seguindo a linha de atuação da Escola em seus trabalhos de memória com os griôs, decidiu-se que a exposição iria abordar as referências culturais do Vale do Gramame a partir do olhar e das

memórias dos mestres e mestras de cultura popular locais³⁹. Para tanto, foram selecionados dez mestres que, de uma certa forma, têm reconhecimento na localidade em função dos seus ofícios, dos seus saberes ou das manifestações culturais que promovem. Com esses mestres, foram realizadas rodas de conversas, de modo que pudessem contribuir com o desenho da exposição e, a partir de seus olhares, apresentar as referências culturais, o dia a dia local, as histórias e as memórias da região.

É interessante observar que alguns desses mestres têm uma atuação política forte nas comunidades onde vivem, participando da Associação de Moradores ou de grupos religiosos que atuam em áreas sociais ou, de uma certa forma, exercem a posição de líderes comunitários. Portanto, o “capital simbólico” (BOURDIEU, 2005), nesse caso, que prevalece na seleção do que constitui o patrimônio cultural da região não é o econômico, mas o político (no sentido de o agente ser um detentor de força política perante os outros moradores da região) e o cultural (no sentido de o agente ser um detentor de um saber fazer ou de uma manifestação cultural).

Os mestres que participaram desse processo são: mestra Betinha, cantadora de Lapinha; mestre Zé Pequeno, mateiro e pescador; mestre Zé do Balaio, artesão, que trabalha com cipó titara; mestra Judite Palhano, poeta popular; mestres João, Ciça e Geralda, cirandeiros; mestre Zominho, tocador de acordeon; mestre Marcos, puxador de quadrilha; e mestra Doci, coordenadora da Evot e contadora de histórias. Certamente existem outros mestres na

39 Neste trabalho, não aprofundamos a discussão quanto à “patrimonialização” das culturas populares que, na literatura, podem ser encontradas diferentes posturas. Sobre o tema, podem ser destacados dois textos com diferentes perspectivas sobre o assunto: de um lado, no artigo de Regina Abreu (2015), a autora aborda a tendência, no Ocidente moderno, à “patrimonialização das diferenças”, muito capitaneada pela Unesco, como uma forma de dar especial atenção às singularidades e especificidades locais. Por sua vez, Bertolo (s/d) fala do “pessimismo estrutural” em torno dos efeitos políticos e sociais nas políticas de patrimonialização da chamada cultura popular.

região. O que determinou a seleção desses mestres especificamente foi a posição de destaque que exercem junto à comunidade e a aproximação deles com a Evot, seja na participação das rodas de conversas ou nas oficinas promovidas pela Escola. Em sua pesquisa, Igor Alexander indica uma explicação para essa seleção:

Questionada acerca dos critérios de escolha dos mestres participantes nos projetos de PG da Evot, Déa [Limeira, coordenadora pedagógica da Evot] explicou que os cinco primeiros foram inseridos por terem aproximação com os integrantes da Os-cip, como mestre Marcos, que é pai de Penhinha, e Doci, que é membro da equipe. Os demais foram sendo agregados às atividades conforme Penhinha, que como griô aprendiz tem essa função, e Doci os foram descobrindo nas andanças que realizam pelo Vale. A exposição realizada em parceria com a CPJP⁴⁰ teve o objetivo de homenagear esses mestres, contabilizando dez ao todo. O Vale certamente possui outros anciãos que têm conhecimentos fundamentados na tradição oral, mas que ainda não foram agraciados como o reconhecimento da ONG ou do poder público, como o mestre artesão Raimundo da Silva, responsável pela construção das muitas embarcações que navegam pelo Gramame e afluentes. (SOUZA, 20014, p. 118).

Para a construção da narrativa expositiva, foram efetuadas entrevistas e rodas de conversas com esses mestres, os quais iam demonstrando os seus saberes e fazeres, contando suas histórias,

40 Sigla de Casa do Patrimônio de João Pessoa. Inicialmente, a Casa do Patrimônio da Paraíba - CPPB surgiu como CPJP, por meio da realização de trabalhos em conjunto com a Coordenadoria do Patrimônio Cultural de João Pessoa. Entretanto, devido a expansão de seus trabalhos e a abrangência de outras cidades em suas ações, o projeto teve seu nome alterado.

falando do local onde vivem, dos seus modos de viver, das belezas e dos problemas da região do Vale do Gramame e das manifestações culturais ali existentes. A fala dos mestres, portanto, foi o fio condutor da narrativa da exposição que se intitulou “Vale do Gramame: Memórias e Vivências”.

Desta forma, no novo circuito expositivo, esses mestres tiveram um papel de destaque. Uma parede foi destinada para homenageá-los (Imagem 18). Para cada um deles foram destinados três painéis. Na parte de cima, há uma imagem do próprio mestre. No meio, em breves palavras, há uma apresentação e um trecho da fala de cada um deles, colhida durante as conversas para a preparação da exposição. Abaixo, os painéis apresentam uma imagem do ofício que exercem ou da manifestação cultural que promovem.

Imagem 18: Painéis com os mestres do Vale do Gramame.



Foto: Moysés Siqueira Neto, 2014

Essa parede se reveste de um significado importante e se configura um prenúncio do seu desenho expositivo. O que se procura demonstrar, na expografia do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, é o olhar de pessoas das próprias comunidades, que se destacam não por conta de forças econômicas, mas por sua atuação no campo cultural ou pelo trabalho que desenvolvem. Na esteira dos escritos de E. P. Thompson (2001), quando se muda a perspectiva da leitura da história oficial, resgatando a visão dos atores comumente negligenciados e silenciados, isto é, da gente comum ou da “arraia-miúda” (mulheres, operários, plebe, etc.), o circuito expográfico do Museu da Evot procura mostrar a história “vista de baixo”. Assim, o que se denuncia nessas paredes, repete-se ao longo do circuito expográfico.

Poderíamos afirmar também que o rio Gramame é outro grande personagem na exposição. Uma canoa, centralizada em uma das salas, traz em seu interior apetrechos e instrumentos de pesca (tarrafa, samburá, cova, ratoeira, remos, candeeiro, balaios, etc.), remetendo ao universo ribeirinho local (Imagem 19). Essa canoa foi construída, para a exposição, pelo mestre barqueiro Raimundo da Silva, citado por Igor Alexander no trecho anterior. Como é comum nas canoas construídas pelos mestres barqueiros, ela traz uma frase escrita em sua lateral. Nessa canoa, a frase instiga o visitante a refletir sobre o problema social que é objeto de luta dos moradores e da Evot: “O Velho Gramame quer viver em águas limpas”. Com isso, denuncia a poluição por que vem passando o rio e faz da exposição mais uma estratégia de luta na campanha pela revitalização do Rio Gramame e de seus afluentes. A frase da canoa é complementada com o trecho de uma poesia da mestra Judite Palhano, inscrita em um dos painéis sobre o rio:

Eu me lembro que
aos sete anos de idade

Este rio tinha paz e prosperidade
Suas águas cristalinas e areia branca
Suas margens refletiam tranquilidade
Hoje, ao vê-lo poluído sinto pena
E revolta por tamanha crueldade.

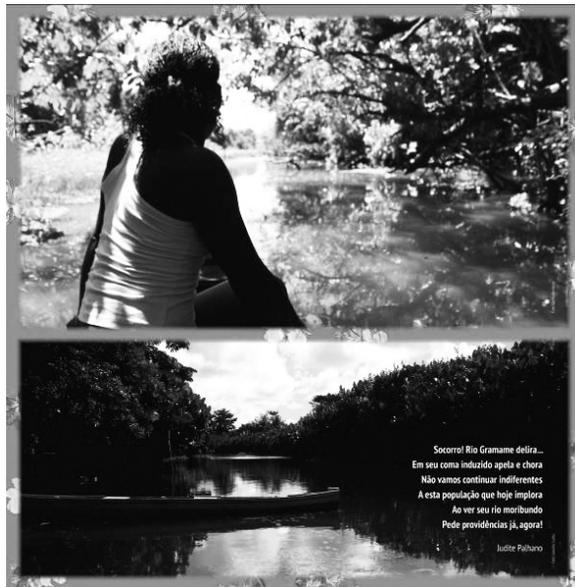
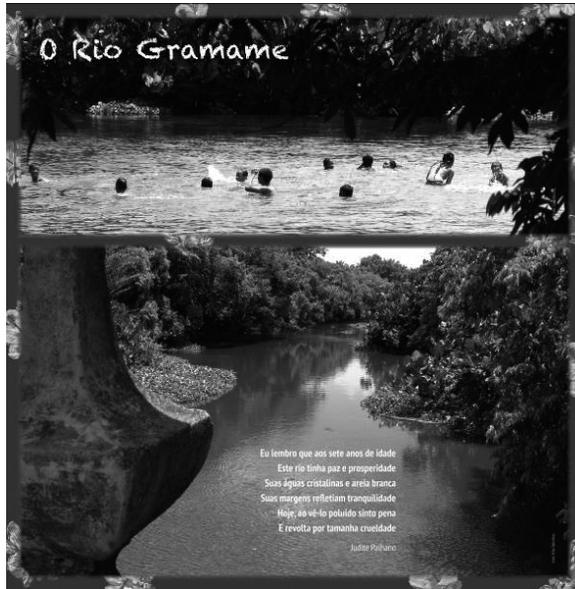
Imagem 19: Uma das salas da exposição, com barco ao centro.



Foto: Moysés Siqueira Neto, 2014.

O destaque aos rios locais e à toda cultura ligada à pesca artesanal segue no novo circuito expositivo. São apresentados, desde o banho no rio e a lavagem de roupa em suas águas, até os modos de pesca com redes e tarrafas, pesca de camarão e toda a espécie de apetrechos e instrumentos que fazem parte do universo pesqueiro artesanal.

Imagens 20 e 21: Painéis sobre o Rio Gramame.



Arte de Daniella Lira, 2013.

A exposição segue trazendo o dia a dia dos moradores, a suntuosa Ponte dos Arcos, a capoeira, o cultivo da mandioca e a feitura da farinha na casa de farinha comunitária, as festividades e celebrações (como a Caminhada de São José⁴¹ e o São João Rural). Outros painéis são destinados a mostrar os trabalhos desenvolvidos pela Escola e as atividades culturais por ela promovidas nas comunidades, como o Encontro Cultural “O Vale vai às Praças”.

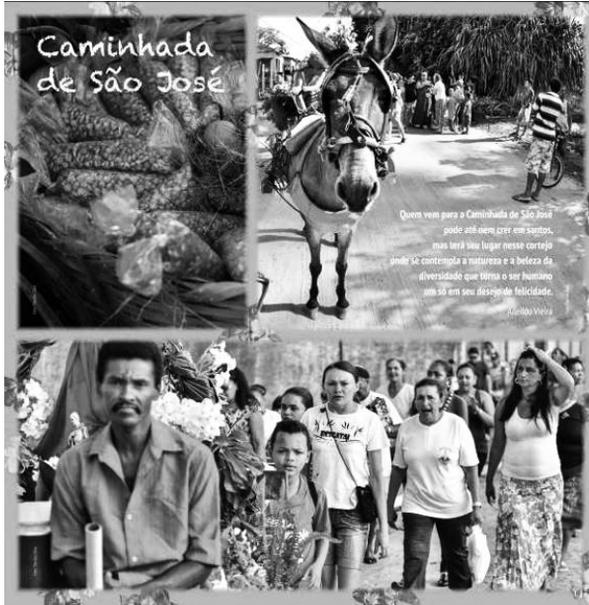
Imagem 22: Painel sobre o dia a dia do Vale do Gramame



Arte de Daniella Lira, 2013.

41 A Caminhada de São José, no Vale do Gramame, chegou em sua 10ª edição no ano de 2015. O dia de São José é celebrado no dia 19 de março. A Caminhada acontece sempre no sábado da semana em que se comemora o dia do Santo. Nessa caminhada, as pessoas percorrem ruas da região do Vale do Gramame, carregando a imagem do santo numa carroça de cavalo, até chegar às margens do rio Gramame na Ponte dos Arcos, um local de referência para os moradores locais. A Caminhada de São José também representa o momento da plantação do milho, cujas espigas serão colhidas no mês de junho, durante os festejos juninos, quando acontece o São João Rural, outra festa de referência para a região. Essa caminhada, portanto, está carregada de simbologia para aqueles que a celebram e dela participam.

Imagem 23: Painel sobre a Caminhada de São José.



Arte de Daniella Lira, 2013.

Em outra sala, juntamente com os painéis destinados aos mestres locais, há a reprodução de uma cozinha rural, com destaque para o fogão de barro, muito comum nas casas da redondeza (Imagem 24) e que já fazia parte da primeira formatação da exposição. Acima e ao redor do fogão, é exposta uma série de objetos relacionados ao universo da cozinha e ao dia a dia das casas das comunidades, muitos deles produzidos pelos próprios moradores, como os balaios e a cestaria. Por toda a exposição, em vez de textos informativos, são priorizados textos que visam comunicar-se com o visitante por meio da ludicidade e poesia. Mais do que informar, a preocupação é sensibilizar e cativar o público. Para isso, são explorados textos de poetas locais, sobretudo da mestra Judite Palhano.

Imagem 24: Reprodução de cozinha rural no Museu.

Foto: Moysés Siqueira Neto, 2014.

A tessitura do circuito expositivo Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo nos permite considerá-lo como um “museu-narrativa” (em contraposição ao “museu-informação”), que José Reginaldo dos Santos Gonçalves (2007) delinea, a partir das premissas expostas no famoso ensaio “O Narrador”, de Walter Benjamin (1994). Prevendo que a arte de narrar está em vias de extinção, Benjamin anuncia que parece que estamos privados da faculdade de intercambiar experiências. Entre as narrativas escritas, defende que as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais, contadas por inúmeros narradores anônimos. Os bons narradores são aqueles que viajam muito e, portanto, têm muito o que contar (personificado no marujo) ou mesmo o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seus país, mas que conhece suas histórias e tradições (personificado no camponês). Mas são os artífices que aperfeiçoaram a arte de narrar, pois associavam

o saber das terras distantes, trazidos pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido no trabalho sedentário. A narrativa, pois, é uma “forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

O homem moderno, continua Benjamim, não cultiva o que não pode ser abreviado e conseguiu abreviar até a narrativa. Uma nova forma de comunicação surge, ou seja, a informação, que aspira a uma verificação imediata. Recebemos notícias de todo o mundo, mas somos pobres de histórias surpreendentes. A narrativa, por sua vez, é livre e plurissignificativa:

A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e que quase tudo está a serviço da narração. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1994, p. 203).

O museu-narrativa, como descreve Gonçalves (2007), surge em um contexto urbano onde a relação com o público ainda guarda uma marca pessoal e desencadeia a fantasia do visitante, uma vez que não está amarrado a qualquer informação definida. Esses museus “configuram um espaço propício à *flânerie*”. De outro modo, os museus-informação,

desenvolvem-se em função das grandes metrópoles e de suas multidões anônimas, definindo-se a partir de suas relações com o mercado, com um vasto público voltado para o consumo de informações e bens culturais. (...) Seus visitantes, diferentemente do *flâneur*, o percorrem num ritmo intenso, vertiginoso, na expectativa de consumir

informações da maneira mais rápida e econômica.
(GONÇALVES, 2007, p. 72).

A personificação do mestre griô, detentor de saberes que são compartilhados oralmente, que modela e desenha a identidade do Vale do Gramame, a partir da forte influência da Evot, é performatizada na exposição do seu museu comunitário. Esse mestre espelha bem a ideia do narrador puro descrito por Benjamin, pois as melhores narrativas são “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, 198). Seguindo essa linha narrativa, a exposição está fortemente pautada na oralidade, na poesia e no rigor estético, presentes tanto nos textos utilizados como no discurso construído com os objetos selecionados para exposição. De forma leve e fluida, como as águas do rio, a narrativa expositiva segue seu curso e mostra aos visitantes tanto as belezas como os problemas sociais do Vale do Gramame. Preocupa-se menos em informar e mais sensibilizar, bem como em fazer com que o visitante faça uma reflexão crítica sobre determinados problemas sociais.

Os sujeitos sociais ali representados são os sujeitos comuns, no seu dia a dia, com suas referências culturais, mas também com seus problemas sociais. Mas mesmo nesse museu, um aspecto importante pode ser observado nos seus vazios. Percebe-se que as referências religiosas ligadas à cultura afro-brasileiras não são representadas, principalmente considerando a presença de comunidades quilombolas no Vale do Gramame. Isso demonstra que, mesmo em museus que primam pelo caráter democrático da construção de suas narrativas e que buscam trazer à tona memórias e identidades de resistência, ainda assim determinados grupos sociais seguem estigmatizados e suas vozes silenciadas.

Essa breve descrição do processo de construção da narrativa expositiva do Museu Comunitário da Evot serve para

demonstrar como um instrumento como o museu, *locus* por excelência de representações de memórias e patrimônios nacionais homogeneizantes, pode servir e inclusive ser objeto de demanda de representações de grupos sociais, em seus microcampos, esquecidos ou excluídos nos processos de construções de memórias e identidades nacionais. Para tanto, é fundamental conceber que a musealização deve ser processada enquanto prática social (SANTOS, 2008). Não obstante, a memória naquele momento “cristalizada” na exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, como vimos, também carrega seus esquecimentos. Isso é resultado de que, no processo de sua construção, comportou conflitos e dilemas para sua representação. O que representar, como representar, quais mestres seriam escolhidos para dar voz à narrativa do museu, entre outras questões perpassaram a sua concepção. O fundamental, entretanto, é que a prática museal se deu por meio da participação social dos sujeitos construtores e formadores de suas próprias memórias e que, por meio dessa prática, embora cristalizadas momentaneamente em uma narrativa expositiva, elas podem ser construídas, reconstruídas e apropriadas. Os sujeitos sociais de que falo são moradores das comunidades Gramame, Mituaçu e Engenho Velho que se apropriaram do museu como um espaço de representação de suas memórias e identidades. É claro que isso não significa que o discurso narrativo do museu representa a totalidade ou consonância de todos os moradores dessas comunidades, pois, como adverte Candau (2012), um grupo pode conter os mesmos marcos memoriais, mas isso não necessariamente indica que compartilhe as mesmas representações do passado. No entanto quando membros dessas comunidades assumem o papel de protagonistas na construção de suas memórias, o museu não apresenta a visão de agentes externos e torna-se um espaço onde parcela da comunidade conta suas histórias por sua própria visão.

O movimento segue e a memória não para. Tendo em vista que a intenção do museu é apresentar as referências culturais e as memórias do Vale do Gramame a partir do olhar dos mestres e mestras locais, vamos novamente dar voz a esses atores sociais. No capítulo seguinte vamos evocar os sentidos e significados que uma parcela desses sujeitos sociais, ou seja, os mestres e mestras que participaram da formatação da narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, dão ao seu papel como atores sócio-históricos da construção de suas identidades e de suas memórias.

CAPÍTULO 4

A VOZ E A VEZ DOS MESTRES E MESTRAS

Para compor este capítulo, novamente são tomados como referência os ensinamentos e reflexões de Ecléa Bosi (2003), que traça linhas metodológicas e sugestões para pesquisas em memória social pautadas em depoimentos de histórias de vida. Também é inspiração o trabalho de Mariana Pantoja (2008), que, por meio da vivência durante longo período com a família dos Miltons, colhendo e trabalhando suas memórias e narrativas autobiográficas, revisita a história dos seringais acreanos, dos seus moradores imigrantes – em grande parte composta de nordestinos – e das perseguições e lutas contra o extermínio dos povos indígenas nativos da região durante a expansão do ciclo da borracha.

Aqui são trazidas as vozes dos mestres e mestras que foram escolhidos para narrar as memórias do Vale do Gramame e delas se pautaram para construir o discurso narrativo da exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. O objetivo é demonstrar quem são esses atores sociais que foram escolhidos para conformar uma determinada *performance* de uma (suposta) memória coletiva desenhada e construída por um determinado grupo. E também quais são as suas histórias de vida, as percepções, os significados construídos, os conflitos e dilemas entre o que pensam e a memória “cristalizada” na narrativa expositiva do museu. Já que o museu é um “espaço simbólico significante” (CANCLINI, 2014), é importante evocar os sentidos e significados que esses determinados sujeitos sociais - comumente silenciados ou inexistentes em narrativas

e práticas museológicas tipicamente elitistas e excludentes, ou “colonizadoras e colonizadas” como preferem chamar Chagas e Gouveia (2014) - dão sobre o seu papel como atores sócio-históricos na construção das identidades e memórias do local onde nasceram ou vivem.

Como lembra Bosi, a memória se constitui de um trabalho sobre o tempo, “mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo” (BOSI, 2003, p. 53). Disso decorre um problema de ordem metodológica. Como o interesse era que esses atores sociais se expressassem de forma livre, para que suas memórias viessem carregadas de significações interpessoais e subjetivas, nas conversas travadas com eles (e tratam-se realmente de conversas e não de entrevistas), não havia um questionário fechado e pré-determinado. O objetivo era que os assuntos fossem tratados da forma mais aberta possível. Havia temas-chave em perguntas exploratórias, que tinham a intenção de trabalhar a história de vida, as suas relações com o saber fazer ou a manifestação que exercem, o significado de ser reconhecido como um mestre ou mestra e a relação afetiva com o local onde vivem. Seguindo os ensinamentos de Bosi, buscou-se provocar respostas que levassem à linha autobiográfica, tendo em vista que esta mais se aproxima do estilo narrativo (e por que não, narrativo no sentido benjaminiano?), fazendo com que esses interlocutores compusessem, à sua vontade, as suas memórias e as vivências do Vale do Gramame. Bosi assim complementa essa reflexão:

Se a memória não é passividade, mas *forma organizadora*, é importante respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência do seu grupo (BOSI, 2003, p. 56 – grifos originais).

Como Mariana Pantoja, na escrita deste capítulo, procura-se tecer um diálogo entre as múltiplas vozes desses atores sociais, juntamente com a do pesquisador, embora este num papel de coadjuvante. Aqui o que mais se pretende destacar são as vozes dos mestres e mestras, como elas dialogam entre si e como uma alimenta a outra, com todas as suas visões, espontaneidade, construções, emoções, divergências ou mesmo rupturas, pausas, silêncios e cuidados, que por ventura tenham tido ao falar com um pesquisador, ou seja, um interlocutor externo ao seu dia a dia, do seu convívio familiar e que também carrega o peso institucional de trabalhar no órgão federal de preservação do patrimônio cultural. Ou seja, de uma certa forma, os interlocutores têm ciência, pelo menos, que o pesquisador atua no governo. Alguns o associam ao Ministério da Cultura, outros à Universidade ou até mesmo à prefeitura. Portanto, na medida do possível, a pretensão é que a escritura deste capítulo seja dialógica e polifônica.

Outro ponto que precisa ser destacado é o fato de os mestres e mestras serem nominados. Não são usados pseudônimos tendo em vista que esses atores têm interesse em seu reconhecimento, em função do trabalho que desenvolvem, da manifestação que promovem ou do saber fazer que detêm.

Por fim, é válido registrar que com suas falas não se busca uma verdade. Novamente recorrendo a Bosi, esta adverte que não temos o direito de refutar um fato da fala do memorialista “como se ele estivesse no banco dos réus para dizer a verdade, somente a verdade. Ele, como todos nós, conta a *sua* verdade” (BOSI, 2003, p. 65 – grifo original). Mais do que a verdade (aquela que estamos acostumados a ver, soberana e absoluta, em muitas narrativas museológicas), interessam-me as dissonâncias, as construções, as emoções e as múltiplas visões.

4.1 Memórias: histórias de vida, saberes, fazeres e expressões

4.1.1 Mestra Doci: “No ato de dar, eu já me completava.”

Imagem 25: Imagens de Mestra Doci, contadora de histórias, e de seu saber fazer apresentadas na exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”.



Arte de Daniella Lira, 2013.

A descrição das histórias de vida se inicia com Mestra Doci, contadora de histórias, tendo em vista ser uma personagem chave entre os mestres e mestras homenageados na exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Ela se destaca no sentido de que a sua fala e a sua posição enquanto coordenadora da Evot influenciam o discurso de grande parte dos demais homenageados, sobretudo quando aponta a questão dos sonhos, ou seja, na medida em que o indivíduo se permite sonhar, ele pode lutar por seus ideais e abrir novas perspectivas para sua vida. E, além disso, o sonho não é um ato exclusivamente individualista. Ele pode ser coletivo, pode-se sonhar junto, e dessa premissa faz sua atuação na Evot.

Na parte introdutória deste trabalho, ao emaranhar minhas memórias com a de Mestra Doci, já foram indicados muitos pontos

de sua história de vida, aqui retomados, que são importantes para compreender sua atuação junto à Evot e a escolha pela cidade de João Pessoa para viver sua vida. Mestra Doci, de nome Maria dos Anjos Mendes Gomes, é baiana e viveu até sua juventude na periferia de Salvador, no bairro dos Alagados.

A conversa aconteceu na sede da Evot, embaixo de uma grande jaqueira. Sentados em bancos de madeira, conversamos sobre sua trajetória de vida e, sobretudo, seus sonhos. Vinda de uma infância pobre, mestra Doci escolheu João Pessoa para traçar sua vida na juventude e, como diz, dedicá-la na construção de um mundo melhor para ela e para os outros. Ressalta a resistência das pessoas em acreditar na dedicação de uma pessoa sem esperar nada em troca e da sua dificuldade em não ser vista como forasteira ou uma *outsider*, na perspectiva de N. Elias e J. L. Scotson (2000), em Gramame, local que escolheu para viver e instalar a sede da Escola.

[O trabalho de aproximação com as pessoas em Gramame] foi difícil. Tive muita dificuldade. Muita. Porque, uma coisa que eu descobri nessa caminhada, é que as pessoas são religiosas, muito religiosas, as pessoas daqui, mas elas ainda carregam uma cruz muito forte nas costas. E têm muita dificuldade pra receber. Então se eu estou lhe dando algo, eu acho que você vai pedir alguma coisa em troca. E quando eu dizia que não queria nada em troca, que na verdade, no ato de dar já me completava, porque acredito muito que é dando que se transforma, não é dando que recebe. Porque quem dá pra receber fica preso no outro. Eu não quero ficar preso em ninguém. Eu não tenho nada, porque vou me prender? Em palavras, em pensamentos e obras. Não! É dando que se transforma. A maioria das pessoas ficava assim impactada, né. Como é que você...? O que é isso? Por que isso? É

nada, é pra gente pensar, pra gente inventar coisas, pra gente ver possibilidades. E isso em todas as comunidades. A gente reunia com todas as lideranças pra saber o que é que a comunidade queria. Porque eu não sabia. O que é que a gente podia fazer? E aí foi um muxixo, que ainda rola até hoje, as fantasias, né. Ah, que vai fazer num sei o que, vai fazer num sei o que... Mas ninguém perguntava mesmo, entendeu? E quando alguém perguntava que eu respondia, a pessoa não acreditava. Ninguém tá servindo ao outro, apenas fazendo a coisa mais humana. (Mestra Doci, entrevista concedida em 20/11/2014).

O seu apego à questão dos sonhos vem muito da relação que manteve com sua família. Sua mãe, presa numa condição familiar muito inerente a sua época, sempre alertava à mestra Doci que pobre não podia sonhar, pois apenas tinha necessidades. Nessa condição, de questionar o pensamento da mãe e também ouvir os conselhos da avó e aprendizado do ofício de barbearia com o pai, fez com mestra Doci buscasse, justamente nos sonhos, novos rumos para sua vida.

Quando eu tinha uns treze anos mais ou menos, eu sempre fui uma pessoa de “loca”. Eu nunca gostei de estar à frente de nada... Mas eu gostava de ficar lendo. A gente era muito pobre e minha vó me dava uns livros pequenos. Eu olhava de lado e eu gostava de ler. Ficava lá no meu quartinho, que eu fiz um quartinho pra mim. Peguei assim o da minha mãe e dividi pra fazer o meu canto... Aí minha mãe era uma mulher, como todas as mulheres do tempo dela, foi pro casamento pra resolver um problema. Hoje ainda tem isso. Eu engravidado de ti, pra ficar com você. Mas naquele tempo a mulher

tinha que casar, de todo jeito, não tinha que inventar história.

Minha mãe, dentro dela tinha uma grande bailarina. Minha mãe era uma dançarina. E meu pai não saía nem do canto. Mas era uma possibilidade pra ela de uma vida melhor. E ela casou com meu pai, que era um homem assim que nem eu. Eu tenho essa mesma coisa do meu pai, de loca... Pra minha mãe, que gostava do mundo, meu pai era um... [não disse]. Tudo o que ele fazia, que ele era um grande mantenedor, era um homem amoroso, que protege a casa, mas era um homem parado, né. E isso dava uma gastura na minha mãe, com certeza. Eu entendo perfeitamente como era a loucura dentro dela aquilo.

Um dia minha mãe chegou pra mim e disse: Olha, Mara... Ela me chamava de Mara. Mara, você fica aí nesse lugar, mas você tem que botar na sua cabeça que pobre não sonha demais não. Pobre tem necessidade. E isso deu uma embaralhada na minha cabeça. Se eu gostava de ler poesia, se eu gostava de ter meus pensamentos, lá minhas coisas, aí eu faço que? Aí fui até o meu pai [e ele disse]: Ah, isso é coisa da tua mãe, daqui a pouco passa. Mas a forma como ela falou, o formato era muito forte. (Mestra Doci, entrevista concedida em 20/11/2014).

A decisão de vir morar em João Pessoa foi no auge de sua juventude. Já formada em Letras e trabalhando como professora em Salvador, mestra Doci resolveu, de supetão, libertar-se da vida regular e pacata que tinha em casa junto a sua família.

Quando eu fiz uns 17 anos, eu descobri que não tinha resolvido o problema da minha mãe. Também não sabia como era, naquele tempo não tinha os detalhamentos desse pensamento. Mas ela exigia que nós, todos, estudássemos. Você podia trabalhar o dia inteiro, mas não podia chegar em casa com nota menos de 7...

Fiz as Letras, fiz o vestibular e passei também... E aí comecei a ensinar os filhos de rico, né. Cortava os cabelos, que era uma renda garantida e boa. Todo sábado e domingo tinha uma renda muito boa. E comecei a dar aula particular, que também era um dinheiro ótimo. Saía lá da Ribeira e ia lá pra Barra [em Salvador], longe com força. Subia aqueles morros, aqueles prédios lindos. Aqueles meninos cheios de dinheiro, cheios de vida, cheios de possibilidades, estudando em escolas do Marista, Antonio Vieira, e tudo reprovado. Eu não entendia aquilo, não entendia como era que com toda aquela fartura, o menino chegava lá assim, obrigado...

Fiz o concurso do Estado, passei. E fiquei um ano trabalhando sem ganhar dinheiro. Mas eu já tinha planejado, um dia eu disse pra minha mãe, numa dessas crises que ela teve: Vamos fazer o seguinte, eu vou dar pra senhora quinze anos da minha vida. Eu já lhe dei um bocado, falta só eu completar os quinze. E a senhora vai fazer de mim o que a senhora quiser. Eu não vou me importar com isso. E defini pra mim uma meta, porque eu gosto de meta. E fui embora. Escrevi isso num papel, enfiei dentro de um livro e fui embora ajudar minha mãe. Aí um dia fui pro colégio e recebi meu contracheque. E o contracheque estava lotado de dinheiro!

Aí eu saí e me sentei lá no Campo Grande, que era uma praça que gostava de me sentar pra pensar no nada. E eu com aquele papel na mão e disse: Rapaz, eu tenho duas alternativas: vou-me embora ou dou esse dinheiro pra minha mãe finalizando minha história com ela. Mas se eu desse esse dinheiro todinho pra minha mãe, ela não ia fazer nada. Eu vou embora.

Dali mesmo, peguei o ônibus e fui até a rodoviária. Cheguei lá perguntei: Moço, me diga aí um lugar bem calmo, bem calmo. Aí ele olhou pra mim: Olha, você quer ir pra onde? E eu disse: Não sei, quero ir prum lugar bem calmo e que tenha mar. E ele disse: João Pessoa! João Pessoa é tão calmo, tão calmo, que tem dois ônibus que vai pra lá, e quando vai, vai vazio. E pronto!...

Aí comprei minha passagem e quando cheguei em casa foi uma bomba! ... Chamei minha mãe e disse: Mãe, eu to indo estudar. Aí ela disse: Estudar aonde? Eu disse: Mãe, estou indo estudar em João Pessoa. Aí minha mãe queria morrer: Não, você está brincando!...

Aí convenci minha mãe, porque mulher só saía de casa casada ou casada, né. E pra estudar... Aí ela foi pra lá falar com meu pai. E meu pai foi mais sossegado: Não minha filha, faça seu desejo. O que você quiser fazer, seu pai vai lhe apoiar. Aí ele foi lá, pegou uma máquina, um pente, uma tesoura e uma navalha. E disse: Olha, com isso aqui você não morre de fome lá. E minha mãe sofreu muito, a veia. Mas eu tinha encerrado. Mãe, eu dei quinze anos da minha vida pra senhora. Nós combinamos aquele dia que ia dar quinze anos e eu não dei? Não cuidei da senhora, não cuidei da casa,

não cuidei das coisas?... Mas depois que eu decido meu negócio, você pode dizer o que quiser, você não vai fazer me mudar de ideia. E vim me embora pra cá. (Mestra Doci, entrevista concedida em 20/11/2014).

A relação que manteve com sua avó, uma rezadeira, é também bastante marcante em sua narrativa. É com ela que Doci afirma que aprendeu a valorizar a oralidade e o respeito a escutar os ensinamentos dos mais velhos. Percebe-se como a construção de sua narrativa e de suas memórias, a respeito de um passado delimitado temporalmente, é carregada de elementos que lhes dão sentido adquiridos no momento presente.

Eu aprendi muita coisa com minha avó. Minha avó era pura oralidade. Eu tive uma das vivências mais cruéis com minha vó é que ela sabia rezar. Minha vó era rezadeira e eu ficava encantada, olhando ela rezar naquelas pessoas [faz um gesto e um som difícil de transcrever]. Eu achava aquilo o máximo! E quando eu tive uma certa idade, eu disse: Minha vó, deixa eu escrever as suas rezas. Ela deixou e disse, tá certo. Aí ela comprou um caderno pra mim, ditou as rezas todas. Foi um dos momentos mais felizes da minha vida! Eu disse: Agora, eu tenho a força. Aí no outro dia acordei, pra ir pra escola. Eu morava perto da Igreja do Bonfim. Eu peguei o caderno. Me lembro que em vez de botar na sacola, eu botei aqui embaixo. E fui me embora, alegre, com aquele caderno. Agora eu to podendo! Tenho todas as rezas da minha vó. Pronto, eu não voltei com esse caderno. Esse caderno se perdeu no tempo. Agora me pergunte como foi que eu perdi. Não sei. Aí minha vó me disse: A verdadeira escrita não está escrita no papel. A verdadeira escrita está aqui [aponta para a cabeça]. E ali, se ela

tava me confortando, ela me confortou. Ela não é uma contadora de histórias. A gente sentava e contava histórias cantadas, lindas, que eu não aprendi, não sei. Foi uma memória que desapareceu da minha cabeça. Eu não sei como foi isso, mas eu não lembro uma música cantada da minha vó. Mas ela ficava horas, com músicas lindas de reis e rainhas, cantadas, todas. Na época eu não entendi, eu tava nervosa, eu tava agoniada, eu tava muito triste porque meu poder desapareceu da minha casa até a escola e não tinha como... Eu voltei, eu não tinha, eu perdi o caderno. Eu não falei pra ninguém. Eu perdi, não foi ninguém que roubou. Não era o tempo de me ensinar. Não era o tempo de ter todo aquele poder, entende? E nisso eu acredito. Tudo tem um tempo. Você só tem que ficar ligado. E ali abriu muitas coisas na minha cabeça, muitas. Minha vó tinha uma sensibilidade! (Mestra Doci, entrevista concedida em 20/11/2014).

Essa passagem de Doci com sua vó lembra bastante a áurea em que está inserido o mito do mestre griô. Doci não explicita isso nessa passagem, mas certamente toma a imagem de sua vó como uma mestra griô, que transmite o saber oralmente. É sem explicação, e quase mágico, o fato de o caderno ter sumido, misteriosamente. Pois o importante era para a neta aprender com a vó pela transmissão oral, sem o auxílio do mecanismo do registro escrito, os verdadeiros ensinamentos da reza. É ponto comum entre os teóricos sobre a memória social que a construção das memórias reflete o desenho de um passado baseado nos significados e nas relações que damos às coisas no momento presente. Trazer a questão da oralidade de sua avó, para mestra Doci, representa a imagem de um passado carregado de significados que lhe são importantes no presente e que, inclusive, pautam a sua cosmovisão e a linha de trabalho que

conseguiu imprimir como a principal referência e figura chave dentro da Evot.

4.1.2 Mestre Zé Pequeno: “Eu sempre gostei de ver se melhorava as coisas do lugar.”

Imagem 26: Imagens de Mestre Zé Pequeno, mateiro e pescador, e de seu saber fazer apresentadas na exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”.



Arte de Daniella Lira, 2013.

Mestre Zé Pequeno, cujo nome de batismo é José Francisco de França, me recebeu em sua casa. Mateiro⁴² e pescador, ele vive em um sítio, de 22 hectares, na comunidade de Mituaçu, numa casa com varanda e alpendre, rodeada por outras casas, onde moram alguns de seus filhos com as respectivas famílias. Em frente à sua casa é o ponto final do ônibus, que vem do terminal de integração de João Pessoa até Mituaçu. O trajeto desse ônibus é resultado de suas lutas por melhorias de mobilidade urbana para os moradores locais. Apesar da fala pausada, possivelmente pela idade, e de ser um homem de poucas palavras, Seu Zé Pequeno, em seus relatos, demonstrou ser um homem de liderança, tanto no seio familiar

42 Conhecedor de ervas e de suas propriedades medicinais.

como na comunidade onde vive. Era o filho do meio, de uma família de três filhos. E foi o cuidador de seus pais na velhice deles. Como ele mesmo disse: “Meu pai e minha mãe morreram em meu poder”. O arrendamento do sítio onde mora herdou de seu pai, o qual se mudou pra Mítuaçu, quando veio da cidade de Guarabira.

Foi na conversa sem gravador que Mestre Zé Pequeno mais ficou à vontade e relatou histórias relacionadas ao seu conhecimento tradicional de manuseio com as plantas. Uma das histórias envolve a cebola do xexém, uma planta quase mítica da região, cuja floração aparece em um período muito curto de tempo ao longo do ano (na foto do Mestre Zé Pequeno na exposição, ele aparece segurando uma cebola do xexém). Essa planta teria poderes medicinais capazes de aplacar os efeitos de veneno de cobra. Nesses relatos, afirma que o teiú-açu (uma espécie de lagarto grande) briga com serpentes no intuito de devorá-las. Nessas brigas, quando é mordido pela cobra, o teiú-açu adentra a mata, procura uma cebola do xexém para comê-la e retorna para continuar sua briga com a cobra, até conseguir seu intento.

Com 81 anos completos em 2015, Mestre Zé Pequeno é natural do Gurugi, região quilombola do município do Conde, bem próxima de Mítuaçu, onde mora desde sua juventude. Em sua casa destaca-se também uma casa de farinha, há muito tempo utilizada de forma coletiva entre os moradores locais.

Eu tô com 80 anos, completei no dia 8 de dezembro [de 2014]. Nasci em Gurugi e quando estava com 16 ano, aí meu pai mudou-se praqui e arrendou esse sítio aqui e eu vim com ele morar aqui. Depois meu pai morreu e eu fiquei aqui, tomando conta desse sítio. Os dono já morreram também. Foi em 51, no ano de 51. Desde 51 que eu moro aqui. Casei aqui, tenho 10 filhos. O mais velho morreu já, nesse ano passado. Tem um em São

Paulo e outros é tudo por aqui mesmo. Ali tem a casa de um, aqui é outro, aqui mais em baixo tem outro, ali tem a casa de outro também. (...)

Eu trabalhava na agricultura, plantando roça, feijão, tudo quanto é coisa da agricultura eu tratava, roça, feijão, amendoim, inhame, batata, tudo isso eu tratava. E tem uma casa de farinha, que tá funcionando ainda, mas é fraquinha. Não tem mais essas coisa não porque o pessoal deixaram de plantar roça. Aqui é só pra família mesmo. De vez em quando a gente faz um bocadinho de farinha (...)

Somos quilombola. Eu nasci em Gurugi e depois mudamos praqui e de qualquer maneira somos quilombola. A minha família é tudo de gente negra. (Mestre Zé Pequeno, entrevista concedida em 05/02/2015).

Seu Zé Pequeno é conhecido também como uma liderança na comunidade. Já foi presidente da Associação dos Amigos e Moradores de Mituaçu e também já participou da sua administração como conselheiro. Em sua fala, gosta de destacar as conquistas que obteve para melhorias locais.

Quando eu cheguei aqui, isso aqui só tinha uma varetazinha. Até pra gente andar de pés dava trabalho. Nós começamos melhorando o caminho e hoje em dia até ônibus já tem. Aqui é o ponto final. Tudo isso fui eu que participei dessas coisa, né. Esse ônibus voltava de Gramame e quando a gente começou com esses negócio dessas reunião, pedimos pra mode de o ônibus chegar até aqui. O dono da empresa botou uma dificuldade. Aí fizemos um abaixo-assinado e levamos pra lá, pra empresa. Mas ele ainda não mandou o ônibus. A gente insis-

timos de novo e eu tirei uma cópia do abaixo-assinado. Depois a gente foi de novo. Chegamos lá e o chefe de tráfego da empresa disse: “Seu Zé, deixa esse abaixo-assinado aqui comigo que amanhã eu lhe entrego”. Aí deixei lá o abaixo-assinado com ele e quando foi no outro dia, ele me entregou o abaixo-assinado e disse: “O ônibus vai pra lá”. Tá certo. Aí o ônibus começou a vir pra cá e depois pegaram a dizer que não dava resultado, dava prejuízo pra empresa. Esse mesmo que pediu o abaixo-assinado a mim veio um dia no ônibus e começou a dar uma senha a todo mundo. Ele veio recolhendo a senha dos passageiros e quando chegou lá na empresa disse: “Tá aqui. Vocês dizem que dá prejuízo, mas não dá. Táí as senhas”. Eu sei que continuou. (...)

Aqui eu sempre assisti reunião. Com o pessoal do projeto Rondon foi as primeiras reunião que eu assisti. Isso já faz mais ou menos uns 15 anos. Aí eu sempre participava. Elas vinham fazer reunião aqui e lá na sede do projeto Rondon⁴³. Era mais mulher, né. Com elas foi que arrumamos coragem de trazer o ônibus pra cá. (...)

Eu sempre gostei de ver se melhorava as coisas do lugar. Eu ainda fui presidente da Associação [de Moradores e Amigos de Mituaçu]. Fui tesoureiro duas vezes e depois fui presidente. (Mestre Zé Pequeno, entrevista concedida em 05/02/2015).

43 O Projeto Rondon foi criado em 1967, permanecendo em franca atividade durante as décadas de 1970 e 1980. No final dos anos oitenta, o deixou de receber prioridade no Governo Federal, sendo extinto em 1989. Em 2005, voltou a figurar na pauta dos programas governamentais, com uma nova roupagem, sendo atribuída a sua coordenação ao Ministério da Defesa. Desde então, o projeto Rondon já levou mais de 12.000 rondonistas a cerca de 800 municípios (conf. <http://projektorondon.pagina-oficial.com>, acesso em 22/01/2016).

O conhecimento das ervas aprendeu com o seu lidar no mato, desde criança, e com os parentes mais próximos. Em sua fala, parece indicar que tem esse dom desde menino. Em sua fala, sempre recorre aos parentes antigos para constituir suas memórias, que lhe dão suporte tanto para legitimar o dom que carrega consigo ao longo da vida, como da própria construção narrativa de suas memórias. Confirma a ideia de que nossas lembranças estão pautadas também nas lembranças dos outros e que a memória é construída a partir dos materiais de que dispomos no presente.

Esse negócio de erva, eu peguei conhecer com as minhas tia, meus tios. Eu tinha uma tia que era parteira e tinha um tio que curava mordedura de cobra. Nunca aprendi nada esse negócio de veneno de cobra, mas eu tinha um tio que curava. As cobras mordiam as pessoas e ele curava. Aí eu sempre via eles falar das plantas, que serve de remédio. Eu quando tinha de 6 a 8 anos, eu passei no quintal de uma casa, aí tinha um pé de cidreira. Nesse tempo, eu tinha uma *enemia* danada. Aí eu passei e peguei assim na folha da cidreira, aí cheirei, achei um cheiro bom. Eu vinha mais minha mãe e disse: “Eu vou levar esse mato pra fazer chá pra mim”, da minha cabeça mesmo. E minha mãe: “Leva”. Quando ela chegou em casa, fez o chá da cidreira e eu comecei a tomar o chá da cidreira e a *enemia* acabou-se, né. A *enemia* desapareceu. Aí desde esse tempo que eu sempre tomo chá de cidreira. ... E assim eu vou aprendendo com as plantas que servem de remédio. Vou aprendendo com o povo mesmo. (Mestre Zé Pequeno, entrevista concedida em 05/02/2015).

4.1.3 Mestre Marcos: “Hoje é coreógrafo, mas antigamente a gente era conhecido como coroné.”

Imagem 27: Imagens de Mestre Marcos, puxador de quadrilha, e de seu saber fazer apresentadas na exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”.



Arte de Daniella Lira, 2013.

O encontro com Mestre Marcos, puxador de quadrilha, aconteceu no quintal de sua casa, debaixo de uma mangueira, onde fui recebido com cafezinho e água de coco. Seu nome de batismo é Marco Antonio de Souza. Ao seu lado estava sua filha Penhinha, griô aprendiz e coordenadora da área de memória e educação patrimonial da Evot, que interveio em alguns momentos da conversa.

Com 50 anos de idade, mestre Marcos é nascido e criado na comunidade quilombola de Mituaçu, no Conde. Seus pais também são naturais da região. Como mestre Zé Pequeno, também participou da direção da Associação dos Moradores e Amigos de Mituaçu e desde muito jovem é visto como uma liderança comunitária, atuando no campo da cultura. Em sua fala, destaca bastante o trabalho que desenvolve na comunidade desde longa data.

É uma comunidade que a gente ama muito. Às vezes a gente vai pra fora, mas volta porque sentimos muita saudade. Temos muito amor por isso aqui, né. E trabalho pra comunidade há mais de 30 anos, com esse trabalho social, em Igreja católica, associação, com grupos culturais. No meu tempo de mais jovem, trabalhava com crianças com a catequese na Igreja, grupo de adolescentes, grupo de canto e daí foi surgindo o trabalho cultural. (...)

Passei quatro anos como vice-presidente da Associação [Comunitária dos Moradores e Amigos de Mituaçu], mais quatro anos como presidente. Isso era há 15 ou 20 anos atrás.

E sempre continuando com esse trabalho. A quadrilha junina nossa completou 30 anos de existência. É uma quadrilha tradicional. A gente tenta manter ela ainda. É a quadrilha junina Linda Flor. (Mestre Marcos, entrevista concedida em 29/01/2015).

Por conta da necessidade de estudo e trabalho, morou por algum tempo em outros bairros de João Pessoa, mas sempre que podia voltava para Mituaçu e para o comando da quadrilha junina. A sua fala, aliás, está sempre permeada pela relação que tem com a quadrilha, o que, na comunidade, lhe rendeu o título de coroné Rabixola. Também é forte, no seu discurso, um certo saudosismo por uma quadrilha “tradicional”, de outrora, em contraposição às quadrilhas “estilizadas”, comuns nos dias de hoje.

Passei um tempo em João Pessoa, no tempo da escolaridade. Tive que ir pra João Pessoa pra estudar, pra fazer curso. Fiquei quatro anos estudando no Senac pra operador mecânico. Morava no bairro

dos Novais, estudava, e no final de semana corria pra cá pra ajudar meus pais na pesca e na agricultura. Consequia alguma coisa, algum recurso, que era pra levar de volta na segunda-feira, pois no meio da semana tinha alguns gastos, né. E estudei oito anos num colégio chamado “Doze”, no bairro dos Novais e depois mais quatro anos no Arnaldo de Barros. E depois fui pro Papa Paulo VI, que fica no [bairro] Cruz das Armas e daí surgiu o trabalho. Fui pro [mercado] Bom Preço. Passei 12 anos trabalhando no Bom Preço, trabalhando no setor de hortifruti. E de lá, voltando pra comunidade, mas sempre em João Pessoa e dando continuidade ao trabalho aqui. (...)

A quadrilha junina, eu fico agoniado quando estou ensinando a quadrilha e não consigo, durante o ano, formar duas ou três pessoa na quadrilha pra ficar fazendo o trabalho. Às vezes eu estou como coreógrafo. Hoje é coreógrafo. Enfeitam as coisas, né? Mas antigamente a gente era conhecido como coroné. Hoje meu nome no mundo da quadrilha é Coroné Rabixola. Hoje não existe mais esse nome. Era coroné Rabixola, Coroné Barriga D’água. Hoje não tem mais. Hoje é coreógrafo. (...)

Todos os anos a gente tinha a tradição de fazer a quadrilha infantil e a quadrilha dos adultos. Porque a gente sabe que é através da quadrilha de criança que a gente pode dar continuidade na de adulto. Hoje está muito difícil de montar um grupo de quadrilha junina, principalmente tradicional. Porque foi chegando a quadrilha estilizada e o pessoal foi vendo aquelas coreografia nova e às vezes fica [falando]: “Ah, a gente só faz essas coreografia.”. Aí a gente percebe que quando a gente vai fazer uma apresentação fora, que a gente percebe

que tem algum turista ali por perto, a gente percebe que eles dão valor mais à quadrilha tradicional do que à estilizada, porque a quadrilha tradicional é uma coisa fácil. E a gente envolve as pessoas ao redor vendo os ensaios. A gente chama as pessoas pra roda. (Mestre Marcos, entrevista concedida em 29/01/2015).

Nesta fala de Mestre Marcos, podemos perceber um alinhamento com as escolhas dos objetos expostos no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Da mesma forma como foram escolhidos muitos objetos que representassem uma referência aos antepassados e à memórias das pessoas mais antigas da região, performatizando uma identidade específica do Vale do Gramame, Mestre Marcos enaltece uma determinada “quadrilha tradicional” e a contrapõe à “quadrilha estilizada” e mais moderna. A questão do valor a essa referência também está presente em sua fala e demonstra os conflitos que envolvem a conformação de identidades coletivas. Depreende-se de sua fala que os nativos da região do Vale do Gramame dão mais valor à “quadrilha estilizada” e são os de fora (turistas) que valorizam a “quadrilha tradicional”. Além do mais, a valorização, por parte dos estrangeiros, serve como um indício de legitimação identitária para a “quadrilha tradicional”.

4.1.4 Mestre Zominho: “Eu não cantava com a boca, mas cantava com os dedos.”

Imagem 28: Imagens de Mestre Zominho, tocador de acordeom, e de seu saber fazer apresentadas na exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”.



Arte de Daniella Lira, 2013.

Fui recebido por Mestre Zominho em sua casa, na comunidade de Caxitu, nas proximidades de Mituaçu, no Conde. Vindo de Venturosa/PE, já casado com D. Maria do Socorro e três filhos, chega a João Pessoa há aproximadamente 45 anos, para trabalhar na agricultura e cuidar do sítio onde mora até hoje. Na Paraíba teve mais outros seis filhos.

Mestre Zominho mostra-se bastante falador e amplamente ativo na luta por melhores condições de vida para o local onde mora. Em sua fala, também chama a atenção a sua resignação por ter deixado de tocar a sanfona em boa parte de sua vida, tendo em vista ter que se dedicar à lida na lavoura. Também lamenta por nenhum de seus filhos ter se interessado em aprender a tocar o instrumento. Na entrevista, quando pega sua sanfona para tocar, é impossível não perceber seu entusiasmo. Com desenvoltura, toca o instrumento, canta suas composições e se emociona em determinados momentos.

Meu nome é Ruth Leite da Silva, conhecido por Zominho. Tenho 68 anos, sou pernambucano e moro aqui há quase 45 anos. Nasci numa cidade por nome de Venturosa e nasci e me criei numa fazenda. Meu pai morou 50 e poucos ano nessa fazenda e eu vim embora e eles ficaram por lá. Eu vim embora pra cá em 1970, com 25 anos. E lá meu serviço foi de fazenda mesmo, foi o que eu aprendi. Na minha época não tinha escola lá, era lugar atrasado, não tinha energia, não tinha nada. Tinha muitos fazendeiro grande lá, mas o transporte deles era charrete, cavalo. Era o transporte dos rico, animal, cavalo e era assim. Na cidade de Venturosa tinha uma escola particular. Eu ia pra escola, mas não ia estudar. Eu ia com os filho dos fazendeiro. Eu era mais velho um pouco do que alguns deles. Era 5h da manhã, numa charrete, e chegava em casa com eles de volta de uma hora da tarde, quando terminava as aula deles lá. O pobre não podia pagar aula, nessa época... Na época era cara, era só pra quem podia mesmo. Não estudei por causa disso.

Levei esse tempo todinho trabalhando em fazenda mais meus pais. Aí casei, minha esposa é de lá também, nascida e criada na fazenda também. Vim pra cá com três filhos. Houve seis depois que eu cheguei aqui e tô por aqui. (Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015).

Na sua juventude, as melhores recordações são de quando ganhava a vida com a sanfona, presente que recebeu de seu pai. Muito moço, só pensava em tocar e o acordeom era a sua verdadeira paixão. Com a música, conseguia ganhar mais dinheiro do que trabalhando na lavoura, mas também o ritmo de vida de músico fazia com que tivesse uma vida menos regrada, de muitos gastos

nas festas. Foi após o casamento que decidiu abandonar a música e trabalhar em fazendas.

Quando eu tinha 15 anos, abandonei meu pai, em termos do trabalho dele. Porque ele era agricultor, trabalhava em fazenda... Só que ele comprou uma sanfona pra mim quando eu tinha 15 anos e com essa sanfona eu abandonei ele, em termos, né. Não saí de casa, mas não fui mais pra enxada com ele, tirar leite. Comecei nas noitada... Lá na época, eu tocava nas festas da cidade; da igreja, nas festa que tinha de ano em ano; e nos sítios, as festa que eu tocava era aniversário e casamento. Mas como era escasso essa profissão lá no local, quando alguém fazia [festa], trazia da cidade um sanfoneiro, animador conhecido e fazia o evento. Como eu comecei nesse ramo, aí eu também não parava. Eu ganhava mais dinheiro que o meu pai. Eu ganhava mais dinheiro por semana do que meu pai trabalhando um mês. Mas só que eu joguei fora.

Eu tinha um trio. Minha vida era essa de solteiro. Eu abandonei depois de casado. Fiquei dos 15 a 21 anos nesse ramo. Eu ganhava esse dinheiro, mas não sabia aproveitar. Me envolvi com amigos, eu ganhava, eu bebia, pagava bebida pros outro, eu jogava. Era isso. Eu só nunca fiz roubar. Graças a Deus eu só nunca fiz roubar, mas o meu dinheiro eu istruí todinho. Eu vim aproveitar minha vida em termos financeiro depois que eu me casei. (Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015).

Apesar de não mais tocar com tanta assiduidade como antigamente, sua história de vida está relacionada à paixão pelo acordeom, o que é bastante forte em sua fala. É o universo de

música que dá o tom às memórias de Seu Zominho. Elas são carregadas de musicalidade e os maiores detalhes de sua vida são construídos em sua fala quando atrelados à música. A música está aliada aos momentos de prazer, de alegria, mesmo quando tocava profissionalmente. O seu trabalho com a agricultura é demonstrado como uma obrigação, uma necessidade para o sustento de sua família. Em suas memórias, o período em que passou sem tocar não é enfatizado e pouco relata sobre esse período. Os relatos passam dos tempos de juventude, quando tocava constantemente, até a retomada da música em sua vida, mesmo que esporadicamente, durante festejos juninos e outras comemorações recentemente, construindo, assim, uma identidade própria e específica a partir dos elementos que tem como significativos para sua trajetória pessoal. Estimulado pelo pai, que fez um sacrifício para comprar uma sanfona e teve a sensibilidade de deixar o filho seguir na música, mestre Zominho, como ele mesmo diz, “cantava com os dedos”.

Antes eu aprendi a bater pandeiro. Ia praquelas festas, tinha os violeiro. Era viola ou violão de 10 cordas. O cabra tocava aquela dança a noite todinha com viola de 10 corda. Tinha o pandeiro, o zabumba... Eu vendo aquilo ali, eu via as música e o meu pai comprou uma sanfona pra mim. Meu pai vendeu uma vaquinha, na época por 6 mil, né, naquela época. 6 mil réis naquela época. E minha mãe: “Como é que você vai fazer os gosto do seu filho e não sei o quê, vender uma vaca”. Mas meu pai gostava de mim. Ele comprou essa sanfona nova, na cidade de Arcoverde.

Aí pronto, eu quase endoido. Eu quase endoido com essa sanfona. Não dormia, não tinha fome. Minha mãe dizia: “João, dá fim a essa sanfona, senão tu vai perder seu filho. Tu acha melhor perder

seu filho ou a sanfona?” [O pai responde] “Nada, perde nada”. No começo, eu só queria estar com a sanfona... Lá de fora tinha uns banco de aroeira. Eu me levantava 12 horas da noite, todo mundo dormindo, minhas irmã... Eu pegava a sanfona escondida da minha mãe. Minha mãe era meia rígida. Eu ficava rodando na rede, sem sono, com aquela vontade de pegar na sanfona e com medo da minha mãe. Eu tinha mais medo da minha mãe do que do meu pai. A ansiedade era tão grande que eu passava por cima de tudo.

Aí pegava a sanfona, ia pro banco, e começa bem devagarinho. Cabeça boa, que eu era novo. Meu pai tinha um rádio campeão. Rádio bom, pegava tudo. Ele “assistia” jogo nele, “assistia” jogo do Brasil naquele rádio. Aí eu sei que fui treinando aquelas música, treinando, treinando, treinando. Eu nunca cantei, só tocava. Saía com os dedos, caçando aquelas nota, caçando, caçando [fazendo gestos como se estivesse tocando]. Depois comecei a entoar os dedo daqui, debaixo e lá vai. Eu sei que com 15 dia, eu toquei o primeiro forró, com se diz, porque na época não se chamava forró, se chamava baile.

Eu toquei no aniversário de um conhecido lá, e toquei quase uma noite. Cheguei feliz demais no outro dia. Era duas música. Era Asa Branca, era o hino, a música que aprendi mais. Era uma marchinha, Asa Branca e xote, um negócio mais maneiro. Eu sei que fui. Tinha um cabra que tocava lá, pandeirista e tocava com aqueles cabra de viola. Quando soube que eu tava com a sanfona, me disseram: Vem pra cá treinar mais eu. Aí minha mente abriu. Depois desse cara, já que eu não cantava, eu gravava as música toda na minha cabeça. *Eu canta-*

va com os dedos. Eu não cantava com a boca, mas cantava com os dedos. (Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015 – grifos acrescentados).

Quando mestre Zominho pega a sanfona, solta-se mais ainda, e toca suas músicas de memória. Faz questão de cantar as várias músicas que compôs, lembrando o contexto em que foi composta. Emociona-se bastante quando toca e canta a música que conta sua história de vida, que traz a seguinte letra:

A fazenda ela se chama Gentil
Que um dia no passado tinha sua tradição
De conservar asa pura no pretel [?]
Conhecida mundialmente, no norte ou no sertão

Quando eu me lembro, dá vontade de chorar
Casa que papai morou, hoje só tem o lugar
Tenho saudade daquele pé de juá e o pé de imbu lá
na frente do currá

Ô Seu Tenório, onde é que o senhor está?
Tenho certeza que Jesus mandou buscar
Tenho saudade, mas não posso ir morar,
minha terra querida, eu tenho que recordar [...]
(Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015)

Não consegue cantá-la toda. Extremamente emocionado, com os olhos em lágrimas, para, respira e pede desculpas. Depois de um tempo se justifica.

Eu não canto essa música. Eu não termino nunca de cantar. É a fazenda onde eu nasci... (pausa). Toda vez, essa música... (pausa) Era lá a minha terra, falando da fazenda. Seu Tenório era o dono da fazenda. Ele faleceu (pausa). A gente vai ficando mais velho... Meu pai é falecido, minha mãe. (pausa). É, rapaz! Vamo tocar outra. Vamo tocar outra. (Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015).

E entoa outra música.

4.1.5 *Mestra Judite: “Aí um dia comecei a escrever e fiz a minha primeira poesia que foi O Sonho”.*

Imagem 29: Imagens de Mestra Judite, poeta popular, e de seu saber fazer apresentadas na exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”.



Arte de Daniella Lira, 2013.

Fui recebido por mestra Judite Palhano na casa de uma de suas filhas, na comunidade de Engenho Velho. Com 64 anos, é filha da região, tendo nascido no sítio Botão. Estava presente também D. Francisca, sua mãe, de 86 anos, bastante simpática e sorridente, mas que não acompanhou nossa conversa, pois preferiu ficar descansando em sua rede, assistindo a uma novela.

Na conversa com mestra Judite, chamou atenção sua erudição, apesar de ter concluído apenas o antigo ginásial. É casada com Seu Hermes, personagem bastante atuante na comunidade na luta pela preservação do rio e de melhorias das condições de vida locais. Seu Hermes já participou várias vezes do conselho da Associação de Moradores de Engenho Velho e já assumiu a sua direção. Na fala de Mestra Judite, ela assume um discurso tipicamente feminino, de muito apego à família e ao incentivo aos estudos dos filhos. Todos são formados em nível graduação e uma das filhas, inclusive, hoje é professora da Universidade Federal da Paraíba, no departamento de Economia. A exemplo de mestre Zé Pequeno, mora rodeada pelos filhos, em terrenos próximos a sua casa, o que aparenta ser bastante comum no Vale do Gramame.

Eu nasci em 1950 no sítio chamado Botão, na região de Gravatá [fica nas proximidades de Gramame]. Com um ano de idade, meu pai era agricultor, junto com meus avós, e a gente veio pra cá, pra Engenho Velho. Só era a mata, não tinha casa, só era uma mata. Meu pai, um dia, juntou um murirão e construiu um casebre pra nos abrigar, eu, minha mãe e minha irmã com 19 dias de nascida. Com quatro anos [ela] meu pai morreu e minha mãe ficou viúva aos 29 anos. Pra sustentar a gente, foi trabalhar alugado⁴⁴, trabalhar na roça, ... plantava ruma de batata, colhia feijão verde e todo tipo de serviço ela fazia, da roça. Minha mãe trabalhava assim, pra receber uma diária, com se diz hoje. Mas o serviço dela era pesado, era de roça. Fazia a cevação de mandioca, em casa de farinha, o pessoal convidava pra fazer a raspagem da mandioca. Daqui da região ela era a única cevadeira

44 Trabalhar alugado significa fazer diárias. Não é um trabalho assalariado. O recebimento pelos serviços é por dia trabalhado.

que tinha. Na época não tinha nada motorizado. Era tudo manual, tudo artesanal a fabricação de farinha. Ela era a cevadeira aqui do lugar, aqui da região. Até em Mussurú, ali do outro lado da BR, ela ia cevar mandioca. O nome dela é Francisca Rodrigues. Tá com 86 anos. (...)

Eu me mudei praqui. Faz 64 anos que eu vivo aqui, nesse mesmo sítio. Aí meu pai começou, plantou os coqueiros. Só os coqueiros... passou um ano depois de ter chegado aqui, ele faleceu. Depois, as mangueiras que foi nascendo, que foi aparecendo, minha mãe foi deixando. Aí ficou um sítio de mangueira, de cajueiro. As mangueiras antigas desapareceram tudo depois... E os cajueiros também. Os cajueiros não têm vida longa não, que dá muito inseto. Depois que eu me casei, meu marido tomou conta e ficou morando comigo e com minha mãe. Tive cinco filhos. Aí ele foi cuidando, foi plantando mais coqueiros. E estamos aqui até hoje.

Meus filhos são três mulheres e dois homens. Só tem um que mora na cidade⁴⁵, que é militar. Os outros moram aqui. Aqui estou na casa de uma. E ali mora um neto meu, da ex-mulher desse meu filho que mora na cidade, com a mãe dele. Na outra casa mora minha filha mais velha. Aqui mora a do meio e ali mais embaixo mora a caçula. E tem um solteiro ainda. Estou casada há 39 anos. Os meninos não nasceram aqui porque foram pra maternidade [risos]. Quando pergunta quem quer ir pra cidade, ninguém que ir pra cidade.

45 Refere-se à cidade de João Pessoa. Embora o Vale do Gramame faça parte do município de João Pessoa, seus modos de vida são tipicamente rurais. Então quando se referem à cidade, tratam do núcleo urbano do município.

A minha irmã, Deus já levou. Já faleceu. Aí só tem eu e ela [a sua mãe]. Ela nunca se casou, pois ela não queria dar padraсто pra gente. (Mestra Judite, entrevista concedida em 19/03/2015).

O incentivo aos estudos que deu aos seus filhos vem de sua própria vontade de estudar. Com todas as dificuldades que teve, completou o ginásial (o que equivale, atualmente, ao 9º do Ensino Fundamental). E sua relação com o estudo está atrelada à vontade de escrever.

Eu sempre gostei de escrever. Eu sempre quis muito estudar, só que eu não tinha condições na época. Hoje os jovens, as crianças têm tudo e não querem estudar. Na minha época eu queria estudar e não tinha. Como é que eu ia estudar, sem condições? Aqui só tinha até a quarta série, em Gramame, e eu queria fazer pelo menos o ginásio, que na época o ginásio era muita coisa. Com 10 anos, quando eu fiz a quarta série, eu fui pra Nova Cruz [RN], pra casa de uns tios meus, irmão do meu pai. Ele irmão do meu pai e ela irmã da minha mãe... Aí fiz o quinto ano, que era o quinto ano de admissão para o ginásio. Lá fiz até o terceiro ano ginásial. Aí meu tio pediu transferência pra Itabaiana [PB], e lá eu terminei, fiz a quarta série ginásial.

Aí eu já tava com 18 ou 20 anos. Aí agora, como é que eu vou estudar? Fui pra João Pessoa e lá no interior não tinha. Vou pra Engenho Velho. E nessa época não tinha ônibus, não tinha nada. Continuava quase a mesma coisa. Aqui veio melhorar depois que foi desapropriado, porque era uma propriedade particular. (...). Depois dessa desapropriação, foi que se fundou uma Associação de Mo-

radores, até que meu marido foi o presidente muitos anos. Aí depois disso, foi que surgiu a energia (...), passar ônibus. (...)

Eu estudei até o quarto do ginásio. Não consegui [continuar], mas graças a Deus passei pros meus filhos. Tenho cinco filhos e todos eles tão na... Tem uma economista, tem um engenheiro civil, tem uma assistente social, tem uma outra cursando, aqui mora aqui, Assistência Social. E tem um fazendo automação industrial, esse que é militar. Eu queria muito cursar uma faculdade, mas não tinha recurso, não tinha condição de jeito nenhum na minha época não tinha não. (Mestra Judite, entrevista concedida em 19/03/2015).

Embora ressalte o seu gosto pela escrita desde a infância, o incentivo para escrever poesias veio por intermédio da Evot e, mais especificamente, por mestra Doci. Foi ela quem sugeriu à Mestra Judite escrever poesias sobre as “coisas” do Vale do Gramame e para os eventos promovidos pela escola. Um conjunto de suas poesias já foi reunido numa publicação, editada pela Evot no ano de 2006, intitulada *Proseando*. A coletânea consta de poemas sobre as histórias, vivências, lutas e o dia a dia do Vale do Gramame.

Eu sempre gostei muito de escrever, sempre gostei. Gostava muito de Português, era minha matéria preferida, só tirava 10. Gostava muito de fazer redação. Mas depois que eu parei de estudar, fui trabalhar pra me manter. Minha mãe também já estava ficando velha. Depois me casei, tive filhos. De dois em dois anos, era um. Aí parei mesmo de trabalhar, aí foi tempo que as meninas já estavam tudo moças e começaram a frequentar a Evot. Foi por intermédio da ONG que eu voltei a escrever.

A poesia eu não fazia não, mas eu gostava muito de escrever. Foi por incentivo de Doci, que ficava, começava a contar aquelas histórias. Aí um dia comecei a escrever e fiz a minha primeira poesia que foi “O Sonho”. De tanto ela falar em sonho, né, porque ela incentivava as mulheres, porque as mulheres tinham os seus sonhos, podiam sonhar. Aí foi que saiu a primeira. Aí quando tinha uma reunião, uma festividade, quando tinha uma comemoração, aí ela começava: “E a poesia, né, Judite?”. E quando eu chegava em casa, já começava a fazer o rabisco e devagarinho tava pronta. Sempre, em todas as festinhas de lá da ONG, sempre quando tinha uma reunião, sempre quando tinha um assunto, um tema, aí sempre saía uma poesia. Daí foi que saiu o livro. Foi quando eu já tinha juntado um monte de poesias, aí saiu aquele livro. Foi por intermédio da Evot. Eu ainda escrevo, tenho um ali pra [10ª] Caminhada de São José, no sábado. Eu tenho um monte aí guardada. (Mestra Judite, entrevista concedida em 19/03/2015).

E traz a mais nova poesia, escrita em uma bela caligrafia, composta para celebrar os 10 anos da Caminhada de São José. Logo em seguida a recita:

Caminhada de São José (10 anos) - Retrospectiva

A todos aqui presentes

Peço toda atenção

Pra falar da caminhada

Que nunca ficou na mão

Embora muitos atropelos

Marcassem sua evolução

São dez anos caminhando
Ao lado de São José
Acompanham outros Santos
Neste roteiro de fé
Louvando e agradecendo
A Deus e a Jesus de Nazaré

São Severino descia
Numa carroça enfeitada
São Vicente acolhia
Já no meio da estrada
Indo encontrar com Maria
E completar a jornada

Mituaçu era o final
Desta boa caminhada
Mas em respeito aos idosos
O percurso foi concentrado
Aqui na Ponte dos Arcos
Deste rio maltratado

Depois com o passar dos anos
Houve a necessidade
De alcançar todo o Vale
E sua comunidade

Hoje o cortejo é maior

Pra nossa felicidade

São José e Santo Antônio

São Severino, São Sebastião

São Vicente e Santo Expedito

E Nossa Senhora da Conceição

Juntos com Aparecida

Nesta grande celebração

Apesar das dificuldades

Temos que comemorar

Mesmo se o Santo cair

Ou o cavalo empacar

E se falta o carroceiro?

É só as carroças emendar

Parabéns a todos nós

Que viemos prestigiar

Estamos juntos e misturados

Neste belo caminhar

Juntando as nossas forças

Pra este Vale preservar!

Essa poesia de mestra Judite, além de celebrar a Caminhada de São José, traz à tona uma questão fundamental que permeia a conformação da identidade dos moradores do Vale do Gramame, ou seja, a preservação da bacia do Rio Gramame. Como veremos mais

adiante, é ponto comum entre os mestres o imaginário em torno dos rios e suas histórias, bem como a existência de um rio vivo de outrora em contraposição a um rio doente e quase morto de agora.

4.1.6 *Mestres Cirandeiros: “O representante da cultura do Vale do Gramame aqui sou eu. A história de Engenho Velho aqui começou por mim.”*

Imagem 30: Imagens dos Mestres Cirandeiros e de sua manifestação apresentadas na exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”.



Arte de Daniella Lira, 2013.

João do Nascimento Ferreira, conhecido como mestre João Cirandeiro, tem 72 anos e é companheiro de D. Maria Cícera dos Santos, de 62 anos e conhecida como D. Cissa. Vivem juntos há mais de 45 anos. Conheceram-se nas festas, onde mestre João tocava desde a sua adolescência. Hoje, pais de quatro filhos, foram morar juntos em 1971, mas seu João faz questão de dizer que se casou oficialmente com ela depois de 13 anos juntos. E por meio da convivência, D. Cissa aprendeu com o marido cantar e entoar as cirandas e cocos de roda.

Fui recebido no grande quintal dos mestres cirandeiros, no sítio localizado na comunidade de Engenho Velho. O cheiro

de feijão, que D. Cissa preparava, exalava por todo o lugar. Em nossa conversa, mestre João é quem detém a palavra. D. Cissa, justificando os afazeres da casa, participou somente a partir do meio da conversa. Na verdade, ela deixava o marido comandar a discussão, intervindo muito pouco, e, apesar de ser cirandeira há mais de 40 anos, ainda se dizia aprendiz e acompanhante do marido. Ele se legitima e é legitimado, pelo silêncio da esposa, enquanto guardião dessa tradição. D. Geralda, irmã de D. Cissa e a outra integrante do grupo, não pôde participar da conversa, tendo em vista que estava adoentada.

Bem diferente de D. Cissa, mestre João é muito falador e gesticula bastante enquanto conversa. Emenda um assunto em outro e mistura diversos acontecimentos. É difícil manter uma ordem cronológica em sua fala e os relatos de suas memórias são cíclicos e intercalam-se a todo momento. Também não importa a veracidade dos fatos, mas a verossimilhança que confere à construção de suas memórias, que são carregadas de experiências íntimas que teve ao longo da vida e são constantemente reconstruídas no momento presente. E como não podia deixar de ser, o maior momento de empolgação é quando resolve entoar alguma ciranda no meio da conversa, mostrando, com orgulho, as composições próprias que canta e encanta. Nesse momento, D. Cissa faz questão de participar e responder às toadas.

Falar do meu viver e do meu nascimento é muito importante, né, porque eu fui nascido e criado aqui, neste mesmo local que nós estamos aqui. Eu fui nascido aqui. Foi no tempo de meu pai, que já morreu. Assim o povo dizia e ele também dizia. Isso é uma história muito longa, e é grande, comprida demais pra gente contar ela. O nosso crescimento, a nossa história, o nosso viver, aonde nós estamos. É muita coisa... Eu fui nascido e criado

aqui, neste sítio, que se chama Engenho Velho. Minha mãe chamava Maria da Penha do Nascimento e meu pai era Antonio Ferreira, que foi o segundo administrador dessa propriedade. O primeiro foi o dono dessas terra aqui, que se chamava o finado Raul Saulo. Ele começou como administrador e depois começou a organizar os trabalhador que morava na propriedade.

Nesse tempo eu era criança, pequenininho. Ele dizia que chegou aqui de 30 pra 35 e começou logo com essa patente, de administrador. Ele era pernambucano e nisso daí começou a vida dele... Eu, como era muito pequenininho, ele é quem contava quando eu já tava com uma base de uns 8 pra 9 ano de idade. Aí nesse caso, aquilo vai pra memória da gente, né. (Mestre João Cirandeiro, entrevista concedida em 19/02/2015).

Nessa fala de Mestre João, como demonstra Halbwachs, constata-se o fato de que não memorizamos sozinhos e que nossas memórias, mesmo as individuais, são construídas por meio de quadros sociais. A memória de mestre João é fortemente alimentada pelos relatos de seu pai ou mesmo pelo “povo”, que permanecem vivos na construção que faz de sua história de vida.

Um dia ele começou com os amigos que gostava do negócio de coco de roda, embolador de coco, às vezes vinha João Redondo, babau, né. Hoje o povo chama mamulengo, naquele tempo era babau e João Redondo. Eu, naquele tempo pequenininho, gostava de olhar e eu inté uma vez, eu como inteligente, ajuntei uma turma dos meninos e de noite fizemos uns bonequinhos e começamos a brincar... Mas o povo foi embora e eu tô ainda hoje com isso aqui sozinho. Pra muita gente que gosta-

va das festa, [o pai] disse: “Bem, a gente vai organizar um grupo aqui porque eu gosto disso aí e povo já gostava também. A gente vamos fazer uma festa aqui e vou trazer um coquista que bate ciranda.”. Ciranda não, nesse tempo era coco de roda. Aí ele tinha uma irmã, por parte de pai, que era de Pernambuco... Nisso aí eles gostavam do coco de roda, de brincar pra lá e começaram aqui, brincar, fazer a roda no terreiro e foi convidando os morador, e era uma festa. Todo sábado eles brincava, de coco de roda.

A gente era pequenininho e ficava só olhando. Ali começou, né. Ficava olhando, olhando, e quando o pessoal saía, eu ficava só olhando os cara tocando e eu olhando como é que eles tava tocando, os caras cantando. Aí no outro dia aquilo tava na memória. Eu cantei a mesma coisa que ele. Mas, rapaz! Sabe que aquela brincadeira era boa demais. Os caras saltando e pinotava um pra lá e outro pra cá [fazendo gestos] e eu só na minha prestativa assim.

Isso daí foi passando, foi passando e meu pai, Deus levou. Fiquei com 10 anos de idade. Eu tinha meu irmão mais velho dos homens, Antonio. Tinha Geni, a mais velha. Eu, Zeca e Inácio. E tinha outros mais. Era quatro homem e quatro mulher. E começamos a gente a brincar e as menina, as vizinha com umas lata de sardinha, que tinha naquele tempo. Daquilo fazia um tamborzinho. Só eu e meu irmão batendo e as menina dançando, né. Nisso daí, pronto. Apareceu um cabra, os pessoal do Cajá, seu Manoel Cajá, Seu Polino e tinha os outro que eu não conhecia... Apareceram com zabumba e foi aí que eu comecei a aprender a tocar no zabumba... Os cara tocava a zabumba e eu ficava olhando e eu pronto, eles parava e eu ficava

na zabumba assim [gestos]. E o pessoal dizia: “Mas rapaz, esse menino é bom, ele é inteligente que só”. Depois eu pegava os instrumento dele, depois que terminava a festa todinha, e começava a tocar: tum, tam, tum, tam, tum, tam... (Mestre João Cibrandeiro, entrevista concedida em 19/02/2015).

A música é presença constante em seus relatos, faz parte da vida de Mestre João. Vivia da agricultura e, parte de sua vida, dos trabalhos na construção civil quando da instalação das fábricas nas redondezas dos rios do Vale do Gramame. Mas o contato com a música permeava os momentos de lazer e festas locais. Além das cirandas e coco de roda, em suas passagens não faltou a rememoração das festas de carnaval, quando sempre tocava, e as festas de lapinha, onde suas irmãs eram contra-mestras. Por causa de sua atuação nessas festas, começou a ficar conhecido. Formou um grupo com amigos e passou a ser chamado para tocar nas festas das redondezas e de outros bairros.

O pessoal chamava a gente pra cantar no Varjão, em Doutor Tibúrcio, Caxitu e Gramame: “Venham fazer apresentação da lapinha”. Naquele tempo. Aí fazia e levava as menina. Eu tinha base de 14 pra 15 anos. Começamos um grupo de carnaval. Eu tocava um surdo, um pandeirozinho. E nós saía. Juntava uma turma de meninas... Naquele tempo era bom demais. O pessoal era tudo unido. As meninas, de mulher a homem casado... Era aquele gosto que a gente saía mesmo. No mato. Naquele tempo era tudo mato, tudim arrudiando. Chegava de casa em casa. E tinha um ursozinho. A gente pegava um menino, pintava ele todin, ajeitava ele todin, os saquinho no urso. Aí pronto e catava a música:

“O urso vem de longe
E vem de Portugal
Quem não dá dinheiro ao urso
Não brinca Carnaval”

Aí pronto, isso era bom demais! A gente tinha um bloco que até pro Varjão a gente andava com ele naquela época. Na época de 60 a 64. A gente ia pro Cristo, lá pro Varjão... (Mestre João Cirandeiro, entrevista concedida em 19/02/2015).

Envaidece-se sempre do seu saber e do fato de ter aprendido a tocar sozinho. Também se considera um fiel representante da cultura local e da importância das cirandas que toca ao longo de toda sua trajetória de vida. E, na sua visão, a comunidade onde mora, Engenho Velho, é onde existe a “verdadeira cultura” do Vale do Gramame. A sua construção narrativa é bem contundente e incisiva nesse sentido e demonstra a importância de uma construção identitária que lhe rende o título de mestre da cultura popular. Ressalta até mesmo o fato de que Mestra Doci, quando se instalou em Gramame e queria conhecer melhor a região, deveria ter ido conhecer primeiramente a comunidade de Engenho Velho (e, consequentemente, ele próprio), berço da “verdadeira cultura” do local.

Aí começamos a história da gente. Depois chegou um rapaz ... Antenor, lá de Pernambuco... Ele disse que a ciranda lá de Pernambuco tem três tipos de ciranda, a ciranda rebatida, a ciranda de rojão e a ciranda com passada. E vocês agora vão ver. Aí convidou seu Polino, seu Rosemiro, a turma do Cajá e nós fizemos uma roda. Aí não prestou não. Era quase todo sábado, tocando, né. Eu já sabia

tocar um pouquinho, sem ninguém me ensinar... Eu comecei a tocar no zabumbinha pequeno e comecei a acompanhar. Ele disse: “Pronto, agora arrumei uma pareia pra tocar”. Aí fiquei um bocado de tempo tocando mais ele as cirandas. Aí ele foi embora e eu fiquei sozinho, botando o grupo pra frente...

Onde nós estamos apresentado eu como mestre, representante da cultura aqui do lugar, o representante da cultura do Vale do Gramame aqui sou eu. A história de Engenho Velho aqui começou por mim... Em 2002, chegou Dona Doci, sem saber de nada daqui... Chegou primeiramente no pessoal de Gramame. Mas onde tem a cultura é o pessoal de Engenho Velho. E é mesmo. Ainda hoje tem. (Mestre João Cirandeiro, entrevista concedida em 19/02/2015).

Tanto a música como os rios são referenciados nas memórias do mestre João. Foi nas festas ou bailes, como chama, que começou a namorar Dona Cissa. Mas a sua história se cruza pelas águas dos rios, seja pelo banho na cacimba ou as idas ao Poço do Cavalo.

O namoro começou na ciranda. Começou mais nos bailes que tinha, nos bailes de forrozinho. Ela gostava muito de dançar. Ela e as irmãs Geralda e comadre Dora. Eu tocava o pandeiro e ela ficava olhando. Começou uma paquerinha assim. E tinha uma granja lá embaixo onde eu passava todo dia pra tomar banho, onde é esse Poço do Cavalo... Ela tinha um irmão que morava aqui, que era casado, e ela vinha tratar da sobrinha dela. No caminho..., ela passava, vinha buscar água lá na cacimba, carregava água na cabeça, como na música, né... Na

cacimba do Olho D'água do Dendê, aí embaixo, na beira do Rio do Paul. Todo ia pra lá lavar roupa...

E eu já tava com paquera com uma tal de *Florinda*⁴⁶ ["Ele tava gostando dela", intervém D. Cissa] (risos). Aí ela subiu e eu disse: "Ei, como é que é? Você tá livre, dispondando, não tem namorado não, é?" "Não" [respondeu D. Cissa]. "E vai deixar eu solteiro?" (gargalhadas). "Mas você não namora com minha prima Florinda?" E eu digo: "Não, isso é uma paquera, um negócio aí. Eu to querendo é um negócio sincero." Aí ficou nesse negocinho. Começou um baile e eu comecei a dançar mais ela e começamos a namorar. E eu namorando duas... No outro dia era o comentário... Era prima com prima. Eram primas mesmo. Se gostavam muito. Tinha a prima Florinda e a prima Neném, de fogueira. Antigamente era assim. Era primo, compadre, comadre. Vamos ser compadre? Vamos. Às vezes, não vamos ser compadres não. Pois o cara tava com vontade de paquerar e aí não queria ser compadre. Sendo compadre não podia namorar não...

E aí depois eu fiquei só namorando com ela... Um dia no terço era só a fofoca. Ela [D. Cissa] chegou e disse: "Prima Florinda, venha cá. Você namora com João?" "Namoro". "Pois, você diz que namora com João e eu também namoro com ele, mas vamos ver das duas quem é que vai ficar com ele" (risos de D. Cissa). [Dona Císsa intervém: "Você que acabe, eu não acabo não." (Mestres João Cibrandeiro e D. Cissa, entrevista concedida em 19/02/2015).

46 Aqui é utilizado um codinome, para preservar a identidade de *Florinda*.

Ressalte-se que Florinda era prima de fogueira de D. Cissa. Esse é um costume muito comum entre os nordestinos, ou seja, ter parentes de fogueira, principalmente entre padrinhos e afilhados. Criar laços familiares na fogueira é típico dos festejos juninos, quando esses rituais de compadrio são feitos diante de uma fogueira e as pessoas envolvidas devem dar pulos sobre ela. Mariana Pantoja (2004) aponta essa característica na etnografia que faz da família dos Milton, seringueiros da reserva extrativista do Alto Juruá no Acre, para onde muitos nordestinos emigraram no início do século XX, levados principalmente pelas oportunidades de trabalho junto ao extrativismo da borracha. Pantoja relata ser comum a ritualização de parentesco nos seringais. Os compadres e comadres de fogueira estabelecem verdadeiros laços rituais entre pessoas, que vão desde tomar a bênção e a ajuda mútua. Há também o compadrio por conta do trabalho das parteiras, que acabam tecendo, pelo seu prestígio, uma rede de parentes rituais, tornando-se um precioso capital de significação de respeito e deferência, e também de favores e presentes. Esse parentesco, resultado de um laço social e não sanguíneo, é, portanto, bastante respeitado por esses povos do Acre e podem até, em alguns casos, sobrepor-se aos laços sanguíneos. A deferência ao parentesco ritualizado na fogueira também pode ser percebida nesse relato acerca do namoro entre mestre João com D. Cissa e *Florinda*. Não incomoda a D. Cissa apenas ele estar namorando duas mulheres, mas também o fato de essa outra mulher ser sua prima de fogueira. E também comprova isso o fato, como relata mestre João, de o rapaz se recusar ser compadre de fogueira da moça quando tem o interesse de paquerá-la. A condição de compadrio de fogueira entre um rapaz e uma moça é um empecilho para o namoro.

4.1.7 Mestra Betinha: “O menino Jesus que me perdoe, já pedi muito perdão a ele, sabe?”

Imagem 31: Imagens da Mestra Betinha e de sua manifestação apresentadas na exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”.



Arte de Daniella Lira, 2013.

A voz mais dissonante entre os mestres é de D. Elizabete Silva Nascimento, conhecida como D. Betinha. Nossa conversa aconteceu na sua casa, na comunidade de Mituaçu. Inicialmente, estava bastante intrigada e se opôs a dar entrevista, argumentando que já estava cansada de dar entrevistas “para a Universidade” e não ganhar nada em troca. Inclusive ressaltou que determinado pesquisador levou fotos suas e nunca devolveu. Além disso, pesava o fato de agora ser evangélica e o pastor não aprovar que cante a lapinha. Embora amasse cantar a lapinha, também deixou de fazê-la por falta de apoio, inclusive financeiro, e por conta do desinteresse das meninas de hoje por essa manifestação. Ao final, acabou concordando em conceder a entrevista de forma rápida, para poder voltar aos seus afazeres. Aos poucos foi se abrindo e interagindo bastante, mas sempre pontuando a vida difícil que vinha levando e a falta de apoio das instituições e de interesse das pessoas pela lapinha atualmente. A sua indignação, descontentamento e

conflitos em função de sua nova religião na Igreja Universal do Reino de Deus são bastante perceptíveis em sua fala.

Moro neste Sítio, tenho um filho deficiente, vivo da aposentadoria dele e é muito difícil. Até agora não me aposentei. Nascida e criada aqui... Meu nome é Elizabete Silva Nascimento. Natural, meu nome é esse. Sobrenome da minha mãe e do meu pai. Meu pai morava aqui, meu pai e minha mãe. Sou nascida e criada no sítio de Mituaçu. Batalhei com um problema de saúde, porque eu tinha um problema de artrose sério, problema de coluna. Aí não me aposentei até hoje. E vivo por aqui, até hoje. Vou interar 62 anos e estou cansada. Cansadíssima desta vida. Tenho duas filhas que moram em João Pessoa e três netos, já.

Estou na Igreja Universal, no Conde. Tem que ir no ônibus do colégio... Eu me sinto bem na Igreja. Ontem mesmo orei muito, graças a Deus. Me sinto tão aliviada, sabia? Hoje em dia a gente tem que pedir muito a Deus, tem que rezar muito, orar, pedir muita força a Jesus porque agora não está fácil. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

Sua relação com a lapinha hoje está bastante conflituosa. Ao mesmo tempo que se sente bem cantando a lapinha, os pastores de sua Igreja proibem, pois ela é uma expressão de origem católica, que venera o menino Jesus, seu nascimento e, consequentemente, a Sagrada Família. Também se sente sem amparo para continuar com essa manifestação, por não ter um retorno financeiro justo, e até mesmo explorada por pesquisadores, que a procuram atrás do conhecimento e não devolvem o material que levam.

Canto lapinha há muito anos. Há muitos anos que eu canto lapinha. Já cantei lapinha no Conde, no Gurugi, no Ipiranga e em Mituaçu nem se fala. Já saí com lapinha pra fora, pra Engenho Velho, pra Penha. Esse meio mundo todinho, viajei com lapinha, mas nunca tive nada assim de interesse de ninguém de fazer uma coisa por mim. É só cantar e acabou. Cantar e os outros recebem alguma coisa e eu, nada, nada. Só uma gorjetinha lá, quando bem... Mas eu vivo aqui, eternamente. Não tenho pai, não tenho mãe, só um filho deficiente. Essa vida é muito cansada. Então antigamente eu fazia mais tranquila, andava porque o tempo era melhor. Mas agora o tempo complicou pra todo mundo. Não dá pra ninguém andar mais sozinho, andar mais de pés, porque é longe. Tudo é complicado. Aí fui me cansando, me cansando e eu acho que a última foi essa, que eu cantei faz um ano agora em fevereiro de 2015. (...)

Aí todo mundo só pergunta da lapinha pra mim e aí eu digo: A lapinha acabou, me cansei, não canto mais nadinha não. Agora eu sou evangélica e eu cansei de verdade. Me senti tão sozinha de cantar, cantar, cantar, fazer acontecer, animar. Vamo animar, vamo animar a comunidade, mas só animar a comunidade e eu sem ganhar nada. Eu só me desgastando. Eu saía daqui na boca da noite, nas carreira, sem janta, chegava dez, onze horas da noite, pra poder jantar, e cansada, cansada. E não via nada de futuro de nada. Uma gratificação coisa nenhuma. Quando eu precisava de um dinheiro pra sair, cadê? Eu tô lisa! Eu cantei tanto, tanto, tanto. O povo tiraram o dinheiro, saiu o dinheiro da bandeira. O povo deram o dinheiro do cravo, o dinheiro botaram nos peitos das pastora. Ninguém me chegava: “Tome, isso aqui é pra ti. Isso aqui é

uma gratificação”. Nada disso! Isso cansa a beleza! Por isso eu cansei, aí desisti. Não tenho vontade mais não... Aí então eu cansei, não tenho mais vontade não, de jeito nenhum.

Em dezembro, uma moça [pesquisadora] veio aqui, me levou de carro e eu ensinei umas coisa lá e disse: “Não posso, eu tô na igreja”. E ela: “Eu sei que a igreja é de Deus, mas o menino Jesus também é e não sei o que...”. Mas só por causa da reunião, diferente, aí os pastores não querem, né. Não aceitam. Assim mesmo ainda fui em dezembro, cantei um pouquinho. O queima foi em fevereiro, ela mandou recado, mas o meu coração não pedia que eu fosse, então eu não fui, né. A gente fazer uma coisa forçada, o coração não aceita, é muito desagradável. Não adianta. Então eu não fui mais cantar lapinha. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

Diferentemente dos outros mestres, nesse início de conversa é extremamente forte a recorrência em alusão ao cansaço com que Mestra Betinha expõe ao falar de sua arte. Seu cansaço pela lapinha se dá por diversos motivos, desde a falta de apoio, falta de reconhecimento e ao desinteresse das moças em querer dançar. Pesa, sobretudo, o fato de não ter ganhado nada, em termos financeiros, com a realização dessa celebração, quando, segundo seu depoimento, outras pessoas se beneficiaram, o que “lhe cansou a beleza”. Outro ponto que marca o conflito em relação à lapinha é o fato de agora “estar na igreja”, ou seja, uma proibição imposta por pastores da Igreja Assembleia de Deus que frequenta.

Apesar de dizer que seu coração pede que não cante mais a lapinha, o conflito interno está ainda implícito em outras falas, quando assume a falta que sente das músicas e ressalta a beleza dessa

expressão, que aprendeu desde menina, com sua mãe. Interessante observar também que, mesmo ao afirmar que aprendeu cantar lapinha com sua mãe, pesa o fato do seu próprio interesse em aprender. Isso também é recorrente na fala dos outros mestres, ou seja, não basta uma transmissão de saberes. É necessário um dom ou a predisposição em aprender, como aconteceu com Mestre Zé Pequeno, no ofício de mateiro; com Mestre João, na ciranda; e com Mestre Zominho, no acordeon. Não se pode ensinar a quem não quer e isso é dos motivos do cansaço de Mestra Betinha.

Aí reunião, lapinha, essas coisas de folclore, eu cansei, deixei. Não sinto mais falta. Às vezes eu canto assim, uma musiquinha, mas é muito pouquinho. Me sinto mais tranquila porque não tem aquela responsabilidade, porque, como mestra, eu tinha que chegar na hora exata, tinha que ensinar, tinha que exigir. E essa vida cansa, a vida inteira. Porque faz muito tempo que eu canto lapinha, desde a minha infância, de dezoito, dezenove, vinte, passei pra trinta, quarenta, cinquenta e to com sessenta e dois e é muita coisa.

Aprendi com minha mãe. Minha mãe cantava e dançou muito lapinha. Eu fui crescendo e ouvindo ela cantando e aprendi. Ninguém nunca me ensinou. Vem de mim mesma. Eu gostava muito e achava muito bonito. Noivei com quinze anos e ele não deixou eu dançar. E eu fiquei triste, mas o casamento acabou. Sempre é assim mesmo. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

Mestra Betinha explica que, na lapinha, existe o cordão encarnado e o cordão azul, com as pastoras, a cigana, a camponesa e o anjo. Para poder dançar a lapinha, via de regra, a menina precisa ser virgem. Mesmo assim, após desfeito o seu casamento,

ela ainda dançou lapinhas. E a todo momento demonstra a relação de afetividade que ainda mantém.

Já dancei quatro lapinhas depois do casamento acabado. Depois que é mulher não dança mais lapinha. A lapinha é uma coisa muito séria. Tem que ser virgem, tem que ser uma menina respeitada pra poder dançar. Hoje em dia as moças não querem mais isso, ter aquela obrigação. Quando vive em casa tudo bem, mas quando é aquelas moças que vive no meio do mundo, que não ligam pros pais, não querem mais, dizem que tão pagando mico e não sei o que. Ficam botando defeito, né. Aí é desagradável, trabalhar com esse povo é muito desagradável. Aí eu desisti, não sinto mais vontade não. Cansei mesmo. É falta de amor, falta de carinho, porque a lapinha é uma coisa bonita, animada, uma brincadeira folclórica das mais bonitas, muito interessante, os enfeites dela fica muito bonito. Todo mundo aplaude, quer botar dinheiro, todo mundo grita. Mas hoje em dia o mundo tá muito mudado, sabia?... (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

Em outro momento, quando vai se soltando, é cada vez mais explícita a relação de afetividade que mantém com a lapinha, bastante diferente do início da conversa. Na fala seguinte, não demonstra o cansaço, mas todo o prazer que sente quando canta. O ressentimento vai dando espaço aos laços de afetividade que mantém com essa celebração, reclamando, inclusive, quando tem que cantar a lapinha incompleta. Isso demonstra como a construção identitária é fluida e relacional. À medida que fui ganhando confiança, como interlocutor, Mestra Betinha mostra um outro olhar, bastante destoante, sobre a manifestação que desenvolve. Mais à frente, quando trato da visão dos mestres sobre a Evot, mestra Betinha

novamente é a voz destoante, afirmando que a Escola não trouxe qualquer benefício para o Vale do Gramame e se demonstrando bastante relutante com o trabalho por ela desenvolvido. É possível fazer a leitura de que, no momento inicial da conversa, ela tenha relacionado minha vinda a algum trabalho da Evot.

Na lapinha eu tenho maior prazer de cantar. No dia da queima, foi um desabafo pra mim, porque passou aqueles setes meses [de ensaio], aquela complicação, aquele vai e volta, acaba. A lapinha não se acabou porque a gente levou pra frente, eu e minha irmã. Porque saiu seis pastoras, uma atrás da outra. Saía uma toda semana, passava não sei quantos dias, faltava outra. Não pode, assim descontrolado, tudo desmantelado... A gente segurando, segurando, pedindo ao menino Jesus que seguisse. ...

Na hora que eu canto a lapinha é desabafo muito bom. É muito gostoso... Eu canto do começo ao fim. Cantar uma coisa pela metade não adianta. Tem o começo, subir as pastoras, depois de cinco músicas que a gente canta, a gente recolhe as pastoras numa marcha, sobe novamente o anjo, o guia e todas as pastoras. Canta três ou quatro ou cinco pares. Desce novamente pra fazer a parte da mestra ou da cigana e recolhe novamente a lapinha. Tem que ser desse jeito. Ou uma lapinha ou nada, né. Cantar pela metade nunca. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

Dona Betinha faz questão de me mostrar as poucas fotos que ainda tem das lapinhas que comandou, relatando cada uma delas e apontando as meninas da comunidade, hoje já mulheres casadas e mães de família. Uma das fotos chama a atenção. Nela, Mestra

Betinha aparece num ritual de Candomblé. Ela se limita a dizer que estava numa festa de Candomblé comendo tapioca, evidenciando como as manifestações de raízes africanas são silenciadas e ainda praticadas na clandestinidade na região, mesmo numa comunidade quilombola.

No momento em que mostrava as fotos, solta-se bastante. Então aproveita e canta uma música, o que faz com o maior agrado, com sua voz aguda e bastante afinada.

Todo mundo acha que eu sou lapinha. Eu sou uma lapinha em vida [risos]. Agora acabou a lapinha. Eu me sinto bem indo pra Igreja, venho pra casa, não vou pra festa. Pra que festa? Eu estou é velha e cansada, sem futuro, sei lá. Mas vou cantar um hino de lapinha, né. Deixa eu pensar um bem bonitinho [*e ento a Lapinha*]:

As pastoras vêm dos montes

Vem com muita alegria

Para ver se é nascido

Jesus, filho de Maria (repete estrofe)

Oh, pastorinhas

Lá do sertão

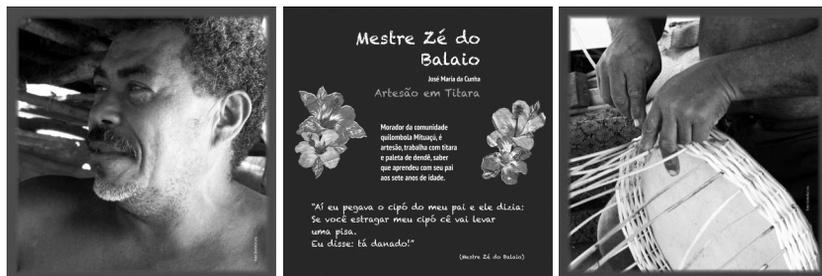
Não deixa a roda cair no chão (repete a estrofe)

[*Risos*] Esta é do menino Jesus e de Maria. É porque é Jesus, José e Maria. É muito bonito! Bem cantado e bem tocado chama a atenção. Mas tá acabando, sei lá. O povo não se reúne direito, aquela coisa. Um xinga prali, outro xinga pra

cá. Aí eu fico cansada... Acho que não volto mais atrás. O menino Jesus que me perdoe, já pedi muito perdão a ele, sabe? Eu não fiz por má vontade. É cansaíra mesmo. Me desanimou por causa da falta de interesse das meninas. A gente canta, canta, canta. Chama a atenção pra não fazer feio no dia, porque um negócio com interesse, tudo fica bonito. Qualquer coisa que a gente faz com aquela boa vontade de se expressar, representar, é muito bonito... Eu queria fazer na minha casa, a lapinha, mas não deu. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

4.1.8 Mestre Zé do Balaio: “Eu vou é fazer minhas cesta.”

Imagem 32: Imagens do Mestre Zé do Balaio e de seu saber-fazer apresentadas na exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”.



Arte de Daniella Lira, 2013.

A conversa com Seu José Maria Vicente da Cunha, conhecido como Zé do Balaio, aconteceu no bairro Valentina Figueiredo, para onde se mudou recentemente, com a finalidade de ficar mais próximo dos netos e ajudar na criação deles. Enquanto conversávamos, sua

netinha mais nova nos acompanhava e o mestre Zé do Balaio fazia mais uma cesta para me mostrar o seu trabalho. O material ficava espalhado pelo terreno de sua casa e vez ou outra saía para pegar um pedaço de cipó de titara ou de dendê, que cortava com habilidade com uma faca bastante afiada. As diferentes cores dos cipós fazem com que o acabamento da cesta fique com diferentes tonalidades, constituindo uma harmonia cromática. Ao final me presenteia com a cesta e agradece pela conversa.

Nascido e criado em Mituaçu, a sua fala está carregada da relação com o seu pai e do fato de ter aprendido com ele a fazer cestas e balaio de cipó, a partir apenas da observação. Novamente aqui é enfatizado o interesse do aprendiz na transmissão dos saberes. Não paritu de seu pai a iniciativa em ensinar o filho a fazer cestas. Foi ele próprio, até como uma traquinagem de menino e com medo de “levar uma pisa”, que começou a imitar o ofício do pai. E faz questão de dizer se tornou melhor do que ele e que conseguiu ganhar a vida com esse trabalho.

Meu nome é José Maria Vicente da Cunha. A minha idade, eu sou de 63 [tem 53 anos]. Eu nasci em Mituaçu, município do Conde. Filho natural de lá. Aí meus pais era humilde, meu pai trabalhava..., meu pai nunca gostou de trabalhar na agricultura. O negócio dele era aprender fazer cesta, balaio. A gente nem conhecia o que era covo [artefato de pesca de camarão], nem conhecia. Aí meu pai arrumou uma feira em Cabedelo, aí ele foi negociar em Cabedelo. Aí fazia cesta e saía de Mituaçu pra Cabedelo, negociar lá. Era uma dificuldade muito grande, ia de trem. A gente saía ali de Mituaçu pra pegar o ônibus ali em Gramame. Eu lembro, eu era pequeno e ele me levava também. Só sei que foi e foi o tempo que ele separou da minha mãe, aí deixou nós tudo pequeno, aí meu pai deixou de

trabalhar na feira. Aí ele criou os filho dele só com balaio, vendendo na feira.

Aí via ele fazendo e eu fui crescendo, aí via ele fazendo. Eu com ele pros mato também e eu aprendi tirar com ele. Tinha vez que ele nunca deixava eu fazer esses negócio. “Se você gastar os meus cipó, eu vou lhe dar uma pisa.” Aí minha madrasta, a outra mulher dele, eu sei que: “Oh, Zezin. Num tem cipó aí, na capoeira? Você vai lá, tire. Você num quer aprender?” “Quero.” “Então deixe os cipó do seu pai aí, pra ele num dá em tu.” Tinha umas vez que ela era uma parte boa e outra parte ruim, né. Eu sei que eu ia nas capoeira e tirava aquele cipó de rato e aí eu fazia umas cestinha pequena. Saía aleijada, mas eu fazia. Aí uma vez, eu disse “Eu quero aprender a outra de fazer feira.” Aí eu fui e peguei umas titara dele, abri elas e fui fazer uma cesta. Comecei fazer uma cesta e já tinha feito em casa lá. Aí eu trouxe lá pra fora, fiz o começo dela, botei ela de cu pra cima. Aí olhei, disse: “Ah, rapaz! É assim.” Aí eu comecei fazer, eu sei que eu fiz a cesta. Quando eu fui levantando ela, eu fui cumbucando, a cesta. Aí eu fui e desmanchei a parte, aí continuei de novo. Aí olhei ela, eu sei que eu fiz essa cesta. Botei asa, enrolei e deixei lá trepada. Aí quando ele chegou, eu tinha ido pra cacimba, buscar água. Minha madrasta disse: “Bau.” E ele: “Quié?”. Toda vida ele foi bruto. Inda é, ainda. Tá vivo ainda. 75 anos ele tem. Bota os dois assim, eu sou mais vei. [risos]. Eu sei que ele disse: “O que é? O que foi que Zezinho fez dessa vez?” Ela disse: “Vem ver, olha o que ele fez.” “Eu não acredito que foi ele não.” “Foi! Foi ele que fez.” Aí só sei que eu já vinha chegando. Aí disse: “Eita, porra! Eu vou apanhar, eu vou apanhar [risos]”. “Foi tu que fizesse?” “Foi.” “Vai, bota a água lá dentro e eu quero

ver você fazendo uma dessa aqui.” Aí eu só sei que na frente dele, meu amigo, saiu aleijada a cesta. “Se num fizer, você leva uma pisa.” “Ainda tem mais essa? Danou-se!” Eu nervoso, né. Pensei que ele ia dá em mim. Eu tava nervoso na hora que eu tava fazendo ela. Aí eu tirei o nervosismo e eu comecei fazer. Aí eu tava fazendo mais melhor do que ele. Aí ele só butava eu pra fazer. Ele saía pra andar: “Olha, eu quero seis cesta hoje.” Tô lascado! Vou fazer. (Mestre Zé do Balaio, entrevista concedida em 06/08/2015).

Tanto seu pai quanto Zé do Balaio conseguiam sobreviver da venda das cestas e balaios. Ele não vê nenhum proveito de sua experiência no trabalho com construtoras, onde era servente de pedreiro. O trabalho, além de ser duro, não remunerava bem e precisava da ajuda de outras pessoas. Ele se satisfazia mais com a sua produção artesanal, por meio da qual conseguia comprar as coisas de que necessitava.

Eu fazia e dia domingo, a gente pegava uma ruma de cesta. Era 20, 30 cesta, pegava o ônibus de Gramame e ia pra feira do Oitizeiro. Quando a gente perdia [o ônibus], ia de Mituaçu até no Oitizeiro de pés, nós ia com uma ruma de cesta. Chegava lá, os freguês dele era briga: “Cadê a minha?” “Ainda tem ali.” Ele escondia as cesta, até, pros freguês dele mesmo. Aí começamos. Depois que eu aprendi, levava 50, 60 cestas. Eu ficava era com raiva, homi. Naquele tempo vendia muitas coisas. Agora depois que inventaram essas sacolas, aí acabou. Eu vendia, eu cansava de levantar e levar 50 cestas sozinho. Inventei, inventaram o balaio. Aí fui fazer o balaio. Tinha semana que eu fazia 60, 70 balaio. Entregava. Eu tinha um freguês no Mercado Central...

Aí eu saí de Mituaçu, vim pro Grotão. Eu ganhei uma casa no Grotão, mas eu era de menor e a casa passou pro nome de pai. Passei um bocado de tempo trabalhando em firma, sem eu fazer nada. Foi o tempo que meu pai aposentou, aí eu fui arumei mulher. Quando saí da firma, fui direto voltar de novo, fazer balaio, inté agora. Não deixei não. ... Na firma trabalhava de servente de pedreiro, mas, rapaz, eu ganhava uma mixaria, uma sola! Eu sabendo, tendo profissão, eu to nesse matador, levando sol e sereno aqui. Levando chuva. Tinha vez, quando não dava pra ir, a gente perdia dois dia. Mas eu to abestaiando mesmo, viu? Eu vou sair dessa bosta, eu vou é fazer minhas cesta. Eu num comprava uma roupa, quando trabalhava em firma. Depois que eu comecei fazer minhas cesta e entregar, comecei ter as coisas. Eu não tinha nada não, era o povo quem me dava. Eu não tinha nadinha não. Eu comecei fazer as coisas, faço samburá, faço covo [artefatos de pesca], faço cesto de roupa suja, faço baú... Isso aí é tudo fundo de cesta, olha. Faço de todo tipo, faço redonda, oval, e faço isso aqui também [me mostra o material que tem em sua casa e algumas cestas prontas]. Se você esperar, leva uma agora. (Mestre Zé do Balaio, entrevista concedida em 06/08/2015).

E faz questão de falar que para lidar com os cipós é preciso pedir licença. É uma forma de respeito com a planta e, se não houver a licença, você sai machucado.

Esse bicho aqui [cipó de dendê], a gente tem que pedir licença pra tirar ele. Olha, isso aqui foi ele [me mostra uma cicatriz na mão]. Enfiou aqui um espeto. Eu me esqueci. Quando eu dei com a faca, eu dei assim e segurei a palha. Aí tinha um

por baixo. E espetou assim. Tem que pedir licença pra planta pra tirar ela. Tem que falar assim: “Dê licença, que eu vou tirar você?”. Aí não acontece nada. (Mestre Zé do Balaio, entrevista concedida em 06/08/2015).

4.2 O significado de ser mestre

O reconhecimento de determinadas personalidades no Vale do Gramame como mestre ou mestra, fortemente marcado nos trabalhos de memória desenvolvidos pela Evot, sob a alcunha de mestre griô, foi estimulado pelas políticas do Ministério da Cultura, por meio do Programa Cultura Viva. Entre os objetivos desse programa está o de reconhecer pessoas com grande experiência e conhecimento dos saberes e fazeres, dedicadas às expressões culturais populares, com capacidade de transmiti-los e que tenham o reconhecimento da comunidade onde vivem e atuam. Por meio desse Programa, a Evot teve seu projeto pedagógico aprovado em 2008 de modo a contemplar, com uma bolsa de incentivo griô, no valor de R\$ 380,00, aos mestres Zé Pequeno, Doci, Marcos, João Cirandeiro e Judite. Embora pontual, essa ação do MinC acabou norteando os trabalhos da Evot no campo da memória. Penhinha, griô aprendiz, explica essa relação entre o edital do MinC e o trabalho com os mestres que já vinha sendo desenvolvido em Gramame pela Evot:

Na verdade, quando começou a questão desse movimento de valorização da cultura popular, isso se deu porque existia um prêmio nacional, que era o Ministério da Cultura que promovia junto à Ação Griô, que era o Grão de Luz e Griô. Então quando foi feito o mapeamento da comunidade e toda

aquela questão de as pessoas dizerem quem eram os seus representantes culturais, que traziam essa questão da memória, dos saberes e fazeres, isso veio com um edital. Acho que isso ficou, né... Dando um exemplo com a questão quilombola, a gente faz uma associação, você já era, mas precisou do reconhecimento de um edital pra dizer que você é. Isso fica confuso na cabeça das pessoas porque, por exemplo, como ele falou [aqui trata de mestre Marcos], era mestre e não sabia, precisou surgir uma demanda de edital para dizer que você é reconhecido. Mas isso é um sentimento mais dessa relação que se teve com o edital. Mas, por exemplo, quando o trabalho se iniciou de valorização e fortalecimento da comunidade, não existia ainda o edital. O edital surgiu em 2010 [foi em 2008, na verdade] e o trabalho era desde 2004. As pessoas associam isso a um reconhecimento estatal, do ministério. E quando o edital surgiu, quando foram inscritos os projetos pela Escola, a caminhada foi feita pelos próprios líderes comunitários. Na época, foi percebido que painho era um mestre. Foi ele que inclusive, junto com a comunidade, que indicou as pessoas que traziam essa forte memória, que era Seu Zé Pequeno. Os griôs na época que foram contemplados com a questão do reconhecimento, foi contado o histórico da atuação deles para o Ministério. ... Teve outros, Seu Zé Pequeno... Tinha mais, só que na época tinha limite de tantas pessoas. Na época eram cinco, que foi painho, Seu Zé Pequeno, cirandeiro do Vale do Gramame e Dona Judite. E mestra Doci entrou nesse contexto mais de articulação, como uma mestra de contação, pois foi ela quem contou essa história dessas pessoas que não diziam ser mestres, mas tinham um saber que precisava ser passado de geração a geração, que é a proposta da ação griô, que

era justamente a questão dessas pessoas fossem também passar esse saber de forma reconhecida dentro da escola, como uma forma de política para as escolas. Aí foi que ficou essa questão do reconhecimento do Ministério. (Penhinha, entrevista concedida em 20/01/2015).

Na explicação de Penhinha, a Escola não se limitou a trabalhar com os mestres beneficiados na premiação concedida pelo MinC. Para a Evot, são considerados mestres griô aquelas pessoas de maior idade que detêm um saber e possam transmiti-lo.

A gente não identificava o nosso saber como uma questão valorizável. Na época, era tanta gente que a gente não conseguiu botar na ação griô. Mas a gente percebeu que, como na própria exposição, os mestres que estão lá nem todos foram contemplados na época. Nós começamos a entender que não é associado com essa questão de prêmio, nem nada disso. Aquilo foi uma valorização, um merecimento, que ele teve. Mas que hoje, todas essas pessoas que detêm essa questão das histórias, que fazem esse movimento do saber, pra gente é mestre, porque é como se fosse algo sagrado pra passar esse saber, que estão adormecidos, nem valorizados pela família, que tem isso também. Às vezes a falta da valorização, do cuidado de ouvir as histórias, isso faz com que a gente perca esse contato com essas histórias que vão adormecendo. (Penhinha, entrevista concedida em 20/01/2015).

Os mestres são acompanhados da figura do griô aprendiz, ou seja, uma pessoa mais jovem que esteja disposta a aprender o saber e também transmiti-lo, como é o caso de Penhinha. A procura pela relação intergeracional, figurada na relação entre o mestre griô e o

griô aprendiz, é bastante marcante na atuação da Evot e expressiva na fala de mestra Doci.

Aqui no Vale, quando eu comecei a andar e a conversar com os velhos daqui, para escutar os causos e as histórias, isso me deu uma outra dimensão, disso que estou te falando, que você vive a vida inteira e passa o resto da sua vida lembrando aquilo. Eu gosto muito dessa ligação do velho com o novo. E mais, do quanto nós somos educados para viver o agora, o tempo inteiro é agora, é agora, é agora... Mas nosso organismo, ele não funciona assim. Ele sempre faz um *link* pra trás, seja ele positivo ou negativo. Ele sempre faz esse *link*. Mas a gente é educado pra viver o presente. Com essa conversa com essas pessoas daqui, eu digo que acho que é o momento da gente fazer diferente. Vamos viver o presente, mas valorizando e trazendo do passado aquilo que a gente não conseguiu viver. Quando me encontrei com o Seu João da Penha [mestre cirandeiro], ele foi bem solidário. Seu João da Penha, eu disse pra ele: Toca pra mim uma ciranda. Ele virou um menino, do tempo do pai dele. Não era mais aquele homem velho, era um pirralho. Que era vivo demais! Quando ele começou a mexer na cabeça pra lembrar da ciranda, da segunda, da ciranda, eu disse: É isso! ... Ele não tocava [mais], porque pra ele aquilo não tinha mais nenhum sentido, não era uma coisa valorizada na comunidade. Nós passamos mais de um mês, toda quarta-feira. Acho que uns três e ou quatro meses, toda quarta-feira, a gente se juntava, ele lembrava das cirandas, e as filhas de D. Judite escrevia. E aquilo deu pra ele um empoderamento, que a gente não tem dimensão, entendeu? Ter alguém escrevendo as músicas e dizendo que eram lindas. E ele começou a não buscar na memória, mas escrever na

memória, porque ele não sabe ler nem escrever, os poemas. (Mestra Doci, entrevista concedida em 20/11/2014).

A alcunha de mestre é vista com orgulho pelos mestres escolhidos para pautar a narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Como consta nos trechos seguintes de suas fala, serem considerados mestres é uma forma de reconhecimento que lhes dá prestígio e valoriza o seu saber fazer ou a expressão cultural que promovem.

Rapaz, eu depois que eu comecei a trabalhar com esses negócio, eu nunca tive um elogio assim. Agora eu me sinto bem, porque... eu não era conhecido em canto nenhum. Só na feira mesmo, entregando balaio. Mas agora, em todo canto, onde eu ando, o povo só me chama de mestre. É. Agora eu sou conhecido agora, em todo o canto. Eu tive em Mangabeira e o menino que eu entrego balaio a ele, aí ele disse, pegou a rir, né. Ele disse: “Eita!” “Que foi?” “É mestre do balaio.” “Como é que tu sabe disso?” “Eu num vejo tu na internet não, é?” [risos] Foi, ele disse a mim. “Eu vi tu passando em escola de samba e tudo. Eu conheci tu na hora. Tu num se perde não, bicho.” Eu disse: “Mas, rapaz. Foi mesmo?” “Foi não, ora?”. Eu me sinto elogiado. Eu num era e agora eu sou. (Mestre Zé do Balaio, entrevista concedida em 06/08/2015).

Eu me sinto mais que orgulhoso. Pois como tá dizendo, o mestre sabe, ele sabe. O mestre de obra é quem toma conta de tudo pra levar a construção pra frente. Aí tem o contramestre, que já recebe a ordem do mestre. E daí por diante, vai descendo a escadaria. Depois tem do tem o engenheiro, que é quem desenha. Mas a prática mesmo é do mes-

tre. O engenheiro não tem prática. A prática dele é a teoria... O mestre é que tem uma certa prática, é uma pessoa mais estruturada. E tem coisa que o mestre ensina alguma coisa, mas ele aprende muito mais ainda. E principalmente no mundo de hoje. O mestre hoje, se ele tiver uma cabeça boa, ele tem o dom de mestre, mais ele tem muita coisa pra aprender ainda com os jovens de hoje. Os jovens de hoje não têm a prática que eu tenho, mas tem uma teoria que eu não chego nem perto, o conhecimento da teoria que eu não aprendi. Tem que ter uma parceria. A teoria com a prática, né. Isso influi muito nas pessoas.

Então eu fico muito orgulhoso com esse nome de mestre, que tem alguma coisa que eles viram que eu sei, né. Eu pra mim, eu não sei nada, mas eles me consideram assim... A gente aprende muito mais. Os jovens hoje, com a teoria, o mundo está mais aberto pra quem quer fazer o bem. (Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015).

Nos trechos que se seguem, percebemos que até mesmo para mestra Betinha, que se diz cansada e em determinadas circunstâncias sem interesse de cantar lapinha, ser reconhecida como mestra é um orgulho, apesar de fazer questão de ressaltar que o fato de ser mestra não lhe trouxe retorno financeiro, somente exposição de sua imagem. Possivelmente a não inclusão de seu nome entre os mestres beneficiados com a bolsa griô no projeto pedagógico da Evot, no ano de 2008, pode ter impulsionado esse sentimento de insatisfação. O edital do MinC permitia que a entidade proponente (no caso a Evot) indicasse apenas cinco mestres. Essa distinção entre os mestres contribui para os efeitos indesejados das políticas públicas e dos processos culturais. Mas não é só o retorno financeiro que importa. Para Mestra Doci, por exemplo, mais do que o valor da

bolsa, o importante é a legitimidade do reconhecimento, por parte do MinC, como uma mestra griô. Isso possui um valor simbólico extremamente forte, que lhe garante uma força política na condução dos trabalhos desenvolvidos pela Evot, bem como nos processos e nas arenas de debate das políticas afirmativas em prol da diversidade cultural coordenadas pelo MinC, principalmente considerando sua atuação no movimento da Ação Griô Nacional.

Isso é muito bonito, muito legal. Mas só mestra, mais nada. Só o nome, porque nada mais, não chegou nunca nada, pra eu poder me interessar mais, uma gratificação. Nada, só isso. Aí foto, entrevista, aí foto, entrevista. Eu tenho foto nesse mundo todo. Eu tenho certeza disso, por aí a fora. Meu nome isso, aquilo outro...

Eu sinto orgulho, todo mundo diz que acha eu legal, o povo gostaram do livro [refere-se ao catálogo da exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”]. Umás pediram. Eu dei pra umas que levaram lá por Cristo [bairro de João Pessoa], pra ler, que acharam muito bonito. Gostei de mestra, mas cansei... Pra fazer lapinha, pra trabalhar como mestra da lapinha, pra animar, quero mais não. De jeito maneira. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

Outro ponto comum nos depoimentos é a afirmação de que nem sabiam que eram mestres. Além disso, em muitas passagens, ressentem-se que se sentem mais reconhecidos por pessoas de fora do que pela própria comunidade ou da sua família. Há, na verdade, uma certa contradição na fala, pois, para ser reconhecido como mestre, é necessário ter o reconhecimento da comunidade. Isso é bem perceptível no depoimento do mestre Marcos. Mesmo

com a intervenção de sua filha, Penhinha, mestre Marcos insiste nesse sentido e aponta a Evot como estimuladora da valorização dos mestres locais.

Eu era mestre e não sabia (risos). Isso é mais um dos projetos da Evot, veio através da Evot o reconhecimento de mestre a nível nacional, pelo Ministério da Cultura. É um trabalho que a gente já desenvolvia na comunidade e passando esse trabalho pra outras pessoas. (...)

Aqui na comunidade muita gente me chama de coroné. Mas a gente percebe que o reconhecimento aqui é muito pouco. A gente não tem esse reconhecimento dos trabalhos que a gente faz aqui não. Acho que se não fosse a Evot, a gente tava na mesma, né. Não tinha muito mudança não. A gente faz um trabalho voluntário, mas essa questão política atrapalha muito o trabalho da gente. A gente sabe que faz um trabalho voluntário, que a gente faz há trinta anos e hoje a gente vê gestor que passa no nosso município, pessoas que trabalham lá dentro e diz: Não, a gente não vai ajudar o grupo lá de Marco não porque ele está se destacando na comunidade. Está entendendo? (...)

[Intervenção de Penhinha: Uma coisa que o Sr. não falou é que a gente associa muito o valor a uma coisa maior, né. Mas é bom a gente falar também das crianças, que passam aqui, que ficam insistindo. Porque, na verdade, quando o Sr. foi reconhecido existiu primeiro esse reconhecimento comunitário, para depois o Ministério saber que o Sr. existia. E isso é importante também o Sr. falar.]

Se não fosse também o reconhecimento da comunidade, a gente não tinha tido esse reconhecimento lá através do Ministério da Cultura. A gente é reconhecido sim na comunidade, mas a gente percebe que não tem muito... As pessoas não valorizam muito o trabalho que a gente faz. Eu não sei se é porque é um trabalho voluntário, não sei se era preciso a gente cobrar pra gente fazer, porque às vezes as pessoas só dão valor quando a gente cobra. Eu faço o trabalho em Mituaçu, já fui pra outra comunidade aqui da cidade mesmo, Caxitu. Hoje já existe outro grupo de quadrilha em Caxitu também, mas tudo através de nosso trabalho. (Mestre Marcos e Penhinha, entrevista concedida em 20/01/2015).

De qualquer maneira, mais do que o fato de se descobrirem como mestres ou de se sentirem reconhecidos como mestres, o que pesa é como esse tipo de política, na reconstrução e conformação de suas identidades, institui um outro lugar para as pessoas. A identidade é construída a partir de uma distinção, que agrega valor, e permite ao sujeito se colocar numa posição de empoderamento a partir de uma identidade que lhe foi atribuída e da qual se apoderou. Alguns mestres claramente assumem isso, outros estão em processo. Inclusive, ao assumirem a posição de mestres, reelabora-se também o lugar da atividade ou do seu saber fazer na vida dessas pessoas, ou seja, o seu saber fazer ou a manifestação cultural que promovem passam a ter outros significados.

Avançando na análise, é preciso também se deter no processo de seleção dos mestres e mestrás grãos no Vale do Gramame. Outra fala de mestre Marcos é bastante esclarecedora nesse sentido:

Até pra escolha dos mestres, foi uma escolha de lideranças da comunidade, não sabe? As lideranças

da comunidade foram quem viram quem merecia, quem tinha esse merecimento de ser mestre da comunidade, quem é que tinha um saber dentro da comunidade. (Mestre Marcos, entrevista concedida em 20/01/2015).

Para se construir uma identidade e uma memória de uma determinada região, explicitada, neste caso, na micronarrativa do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, negociações e relações de força também estão presentes. Não é por se tratar de um museu comunitário, com um discurso e uma prática de base democrática, que ele está isento de disputas e relações de poder. Afinal a construção do museu e o envolvimento desses atores na política nacional griô, apoiada pelo MinC, são ferramentas de empoderamento. A partir de suas histórias de vida, percebemos o que adianta mestre Marcos em sua fala e que a escolha dos mestres e mestras também se pautou em um determinado capital social além do cultural, construído a partir de redes dentro e fora do Vale do Gramame. A maioria deles, além do seu saber fazer ou da expressão que desenvolvem, é constituída de vozes políticas que têm certa influência nas comunidades onde vivem. Mestra Doci é a estrangeira, mas que detém todo um conhecimento e um envolvimento com as políticas públicas de cultura e meio ambiente, bem como já fez parte do corpo burocrático do Estado, sabendo o caminho das pedras para que as comunidades e a Escola possam ser beneficiadas por essas políticas. Ela é também uma das principais articuladoras da Ação Griô Nacional, que tem forte influência nas políticas empreendidas pelo MinC por meio da SCDC. Os mestres Zé Pequeno e Marcos já participaram da direção da associação comunitária local e são figuras presentes nas lutas por melhorias nas condições de vida da região, assim como mestre Zominho. Mestra

Judite é esposa de Seu Hermes, outra figura atuante, que também participa da direção da associação comunitária em Engenho Velho.

Outro ponto a se observar é que em minhas perguntas orientadoras ou intervenções ao longo das conversas, fiz questão de não citar a palavra “griô”, sobretudo quando os entrevistados estavam refletindo sobre o que é ser mestre. Minha intenção era verificar até que ponto os mestres e mestras absorviam o discurso da Evot e se apropriavam da identidade griô. Apenas mestra Judite e mestre João Cirandeiro falaram em mestre griô. Nem mesmo mestre Marcos, pai de Penhinha, com as intervenções de sua filha, referiu-se a ele mesmo como mestre griô. Mestra Judite, de fato, é a que mais assume o discurso da Evot.

É bom [ser mestra] que valoriza as pessoas do lugar. Valoriza a história do lugar, porque é através dos mestres que eles contam, né. As pessoas mais antigas do lugar que é quem sabem realmente. Aqui eu cheguei e só tinha mato e hoje estou aqui, praticamente, quase uma zona urbana. Em meia hora, eu to na cidade, ou menos. E eu acho que valorizou bastante, a cultura. Esse movimento griô. Pena que eu acho que não ficou. Não continuou lá no Congresso Nacional⁴⁷. Pra valorizar mais, não só aqui, mas no Brasil todo... Aqui é um lugar pequeno e a gente tem história pra contar e às vezes tem lugar, que tem tanta coisa ainda que ninguém conhece. Só através das pessoas mais antigas que você vai tirar isso aí, levar conhecimento. Porque o pessoal mais novo não conhece. Como é que ele

47 Quando mestra Judite se refere ao Congresso Nacional, está se reportando ao Projeto de Lei nº 1.176/2011 (com seu substitutivo de nº 1.786/2011), que instituiu o Programa de Proteção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares. Na verdade, diferente do que pensa mestra Judite, o projeto de lei segue em tramitação no Congresso Nacional e foi aprovado, no ano de 2014, pela Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados.

vai conhecer se o pessoal mais velho não disser, não contar, não dizer assim de boca?

Eu acho que nem mereço [ser chamada de mestra]. Eu acho que me valoriza bastante. O griô é aquele que conta o folclore, a sua cultura, de boca em boca, que vai passando de geração pra geração. O papel do mestre griô é esse aí. É uma cultura que é da África e lá também tem lugar muito remoto, que não tem muito progresso e desenvolvimento... E aqui, como nós, que somos descendentes de africanos, tem tudo a ver. Acho que tem muito mais a ver do que o europeu. De contar, de ter essa cultura griô. Pra gente, que somos descendentes de índio e de africano, dos negros, acho que tem tudo a ver. Eu acho que o brasileiro tem tudo a ver e devia ter uma lei mesmo que dissesse que esse griô ficasse direto, pra sempre e não assim como está. Que tivesse mais incentivo, porque senão vai morrer a história. Porque ainda tem muita história do Brasil que a gente não conhece. (Mestra Judite, entrevista concedida em 19/03/2015).

A visão de mestre João com relação ao que é ser um griô não é tão clara como a de mestra Judite. Ele se diz mestre griô porque mestra Doci lhe disse isso, mas afirma que não consegue compreender bem o que é griô e que seria necessário um esclarecimento para poder explicar às outras pessoas. Além disso, nesse ponto, é interessante destacar que se sente valorizado pelo reconhecimento como mestre da cultura popular e compreende, a sua maneira, a importância dessa titulação que lhe deram. Mas não reconhece D. Cissa como mestra. Para mestre João, ela é sempre uma aprendiz, uma acompanhante do mestre, apesar de já estar há quarenta anos cantando cirandas. E ela segue o pensamento do marido, típico de uma relação social em que pesam os jogos

de dominação masculina, como aponta Pierre Bourdieu (2002). E a escolha de mestre João como um dos beneficiados com a bolsa griô, de uma certa forma, acabou reforçando a figura dominante masculina. Mestras Cissa e Geralda não foram relacionadas como possíveis mestras griôs. Somente ele teve esse reconhecimento por parte do MinC.

Eu via a história de o pessoal chamar mestre aonde eu trabalhei, né. Mestre de açúcar, mestre de obra... Agora o mestre da cultura ninguém nunca apresentou. Eu vim saber de um tempo pra cá, né. Aí ficou mais importante por causa disso aí, né. O mestre da cultura. O pessoal dizer: “Fulano, você fulano de tal é mestre da carpintaria, mestre do açúcar. Agora o senhor hoje, a sua profissão é mestre da cultura popular, que vai apresentar o seu povo, a sua comunidade, o bairro”. É preciso explicar pra pessoa entender, senão fica muito difícil. Me botaram um nome de mestre, de mestre griô. E eu disse: Oxe, como é que eu vou apresentar se eu não vou saber. Doci chegou e disse: “Seu João, a partir de tal dia, você é o mestre griô.”. É preciso explicar, você é mestre griô por isso e por isso, pela cultura que você faz...

A gente tem que agradecer, né. A gente tem que agradecer porque a gente chegou à função como mestre griô. Isso é um orgulho pra mim e pra todos, que tem a sua função de apresentar a sua cultura do lugar. Eu fico orgulhoso, né. Eu fico orgulhoso porque às vez em todo canto que eu chego, que a pessoa me conhece, me chama de mestre. “Mestre, venha cá. Como é que tá o Vale do Gramame?”. Em todo canto agora é assim e eu tenho que me considerar, né, porque foi um dom que Deus me deu e ninguém nunca me ensinou. Então

graças a Deus, to ensinando àquelas pessoas que gosta e quem quiser aprender.

[Mestra Cícera] Eu não sou não [mestra]. Sou acompanhante dele.

Ela se considera como aprendiz. É como eu disse a ela. Faz 43 anos... Pra ela chegar no ponto, tem que andar muito. (Mestres João e Cissa, entrevista concedida em 19/02/2015).

Nesse momento Mestra Cissa entoava uma ciranda:

Se eu soubesse ler e escrever

Minha ciranda era tudo diferente

Se eu soubesse ler e escrever

Minha ciranda era tudo diferente

E mestre João entoava em seguida, como que corrigindo a companheira:

O cirandeiro não toca mais ciranda

Porque só tira tudo do pensamento

O cirandeiro não toca mais ciranda

Porque só tira tudo do pensamento

Se eu soubesse ler e escrever

Minha ciranda era tudo diferente

Se eu soubesse ler e escrever

Minha ciranda era tudo diferente

4.3 Vale do Gramame: suas águas, memórias e histórias

O Vale do Gramame geralmente é cultuado como um lugar bom de se viver. Muitos problemas são relatados, como a falta de serviços básicos e a dificuldade no transporte público, mas o que se sobressai é a tranquilidade do lugar e o acesso à vasta natureza. Nos depoimentos, há também um saudosismo pelos tempos de outrora, quando havia muitas festas e uma certa prosperidade em meios às dificuldades. Esse é um fato bastante comum em relatos memorialistas, ou seja, em cultuar a “beleza do morto” (CERTEAU, 2008) que não se faz mais presente, mas a sua ausência e a sua carência têm um forte significado de um ideário de tempos prósperos e felizes.

As festas era boa demais. Eu tinha meu primo que butava Lapinha. Era o finado Dotô. Começava no *sabo* e ia até a segunda-feira. Vinha carro de todo tipo, de todo canto. Butava lapinha e era forró. Isso era lapinha, era mesa de baralho, de jogo, de tudo. O povo gostava mesmo de ir pra lá. Agora, se a gente butar um festa lá, se acaba na bala. O povo não quer mais respeitar mais ninguém não. (Mestre Zé do Balaio, entrevista concedida em 06/08/2015).

Quando eu cheguei por aqui tinha uma Lapinha. Era cheia, todo sábado, era uma festa mesmo. Tinha o queima que era em janeiro... João Pessoa toda conhecia... Hoje os jovens não querem não. Se forem brincar, de dez jovens pequenos, entra cinco. Eles ficam mangando um do outro... (Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015).

Antigamente a gente trabalhava muito com pilão aqui. Se fazia muito óleo de dendê aqui. A comunidade nossa vivia da agricultura, da pesca e da colhida do azeite do dendê. Lembro muito meu pai, juntava os sacos, deixava os sacos de litro de óleo de dendê e ia vender naquelas casa do Mercado Central, naquelas casa de passarinho. Fui muito com ele. Aí a gente levava o dendê, levava as corda de caranguejo, levava camarão. A gente passava o dia todinho. A gente andava tanto, meu amigo, andava tanto. Hoje a gente tá na cidade, a gente de uma parada pra outra quer pegar um ônibus. Mas a gente andava. A gente saía da Feira do Oitizeiro, do Mercado Central, andava pra todo canto vendendo camarão, vendendo caranguejo e óleo de dendê. Era um trabalho muito bonito. Semana passada eu tava dizendo, eu passei ali e vi no rio, o pés de dendê chega estavam amarelinhos. Eu vou voltar e vou fazer óleo de dendê. Só está faltando o pilão, entendeu? Pra eu começar a fazer o óleo de dendê. No tempo da Quaresma, a gente não usava óleo de cozinha, esses óleo de soja em comida não. Era óleo de dendê. Na casa que não tivesse um litro de óleo de dendê na Quaresma... Hoje não existe, hoje o pessoal não tem. Sei lá. É uma cultura que o pessoal deixaram pra lá. E é isso que a gente tá querendo resgatar. É isso que a gente tá querendo fazer e que a Evot incentiva a gente pra fazer. E a comunidade ainda tá meio adormecida. É que vai mudando. Vai chegando as coisas novas, né, e as pessoas vão deixando as coisas. (...)

A nossa comunidade é uma comunidade muito rica, mesmo porque a nossa comunidade é no meio de dois rios. O rio Gramame e o rio Jacoca, onde a gente sabe que existe o encontro dos rios lá em baixo. O rio Jacoca cai dentro do rio Gramame.

Como na música da ciranda do Seu João, a gente tem uma riqueza. A gente tem aqui na comunidade um problema muito grande de água. A gente ficou sete meses sem água, mas a nossa sorte foi morar nas margens do rio. Pra lavar roupa, lembrando o velho tempo, foi como se fosse um resgate, de as pessoas ir no rio lavar roupa. Eu cheguei no rio uma vez e tinha uma senhora lavando roupa. Nunca que eu imaginava que aquela senhora ia lavar roupa. Foi Dona Janira. Ela achou tão bom que quase toda semana ela vai. Essa semana eu vi as meninas chamando: Vó, vamo pro rio lavar roupa. Mesmo com água em casa agora, tem gente que vai pro rio lavar roupa. A riqueza de nós termos a nossa alimentação, o nosso meio de vida, de se ter um caranguejo, de se ter um camarão. As pessoas daqui são muito ricas. É uma comunidade rica e as pessoas são rica a esse respeito de poder estar fazendo um passeio de canoa. As pessoas vêm de fora, quando a gente leva no rio pra passear com eles de canoa, parece que estão noutro lugar, noutro estado. Eles falam: mas rapaz, a gente aqui tão pertinho e a gente vai ver um lazer em Recife e não sei aonde, com tanta coisa aqui na comunidade. Se você fizer um passeio de canoa daqui pra Barra [de Gramame], você vai vendo as belezas. (Mestre Marcos, entrevista concedida em 29/01/2015).

Como nesta última fala de mestre Marcos, o rio está na memória e nos sentimentos de todos os mestres. Não é à toa que ele consta como uma grande personagem na exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. Os discursos em relação aos rios do Vale do Gramame são bastante parecidos. Aparecem como a grande riqueza da região, mas que hoje são extremamente maltratados. A culpabilidade disso, na visão da maioria dos mestres, é por conta da instalação das fábricas e indústrias às suas margens.

É comum ouvir a história de que antes, com suas águas cristalinas, podia-se ver um alfinete caído em seu leito, fato inclusive que mereceu uma letra de música composta por Mestre João Cirandeiro.

Eu já pesquei muito. Hoje não estou pescando mais não, mas já pesquei muito. Já peguei muito peixe nesse rio. Peguei até camurim com 11 quilos. Hoje não tá dando mais nada não, por causa das fábricas que poluíram o rio. O peixe não tá mais subindo nesse rio não. Algum que se acostuma com a sujeira do rio que ainda sobe. Às vezes a gente vendia também. (Mestre Zé Pequeno, entrevista concedida em 05/02/2015).

O Mituaçu é bom de se viver, tudo o que a gente procurar, tem. Tem o que fazer, tem o que ganhar, tem o goiamum, tem o caranguejo sal, tem o peixe, tem o camarão, tem tudo. Mas só que acaba esses negócio é o rio Gramame. É o rio não. É a poluição dessas fábrica. É a poluição que acaba com a gente... Eu já vi coisa, meu amigo, que num era pra acontecer. De primeiro, minha vó mais minha mãe ... Minha vó saía, mais meu avô: “Minha fia, bote o feijão no fogo, que eu vou pegar a mistura”. Era o peixe. Pegava a vara de anzol com o balaio. E pegava a isca, lá mesmo. Aí quando era meio dia, vinha. Olhas os camurim. Só era camurim, num era esses peixe que tá aparecendo não. Ela só pegava camurim. Pegava, tratava, fazia seu pirão, comia. (Mestre Zé do Balaio, entrevista concedida em 06/08/2015).

Nós tomava banho de rio, a gente como criança, tudo jovem. Tomava aquele banho de maré gostoso. Assim era gostoso no Verão, a maré cheia. Agora é tudo acabado. O rio tá poluído, cheio de mato,

cheio de tudo o que não presta. Eu tenho alergia agora da água. A poluição vem das fábricas, né. É uma tinta que o povo guarda dentro de um negócio lá. Quando eles soltam, a água fica poluída pra mais de 15 dias. Se eu tomar, fico me coçando de verdade. Aí é difícil eu ir na maré. Muito difícil.

Antes eu usava pra tudo. Tomar banho, lavar roupa, pra tudo. Eu e as crianças todas, meus irmãos. Mas agora... Eu quero dizer a você que tem mais de dez anos que eu fui na maré aqui embaixo. Mais de dez anos. Pode confiar. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

Antes das fábricas tinha o rio Gramame e tinha o rio Mumbaba. A maioria de todas as mulheres e dos homens daqui, a gente tomava o banho no rio. No rio a água era limpa e funda... E as mulher ia tudo lavar roupa lá. Levava as trocha na cabeça de manhã, chegava meio dia e depois de meio dia chegava de tardezinha. Isso ficou na história.

Depois começaram a construir [as fábricas ao redor dos rios]... A gente começava a pescaria, né. O pessoal pescava de rede e os peixe era grande. O pessoal vivia mais disso aí, da pescaria desse rio Gramame. Era o peixe e o camarão. Aí começaram as fábrica a fazer o rio de esgoto, a soda cáustica, tudinho ia praí. E deu uma cheia, que os peixes vieram todinho. Quando chegamo lá, os peixe tava tudo morto, tudo esmurecido, os camarão também. É a fábrica que está soltando os esgotos. Soltaram os esgotos e estão matando os peixes do rio. (...)

E também do rio Mumbaba. Lá a água era limpa. Tinha o rio Gramame e tinha o rio Mumbaba. O

rio Gramame passava e o rio Mumbaba veio depois, passava e caía dentro do rio Gramame. As mulher lavava roupa lá e tomava banho lá na fonte do rio Gramame. A água era limpa que dava pra ver um anel, um alfinete aí... E fui e fiz essa outra música [canta com o acompanhamento de D. Cissa na resposta]:

O rio Mumbaba cai dentro do rio Gramame

A água era tão limpa que achava um alfinete

O rio Mumbaba cai dentro do rio Gramame

A água era tão limpa que achava um alfinete

[Resposta]

Hoje o rio está poluído

Porque as fábrica derrama esgoto nele

Hoje o rio está poluído

Porque as fábrica derrama esgoto nele

(Mestres João Cirandeiro e Cissa, entrevista concedida em 19/02/2015).

Os rios são também mote de muitas histórias da região. Uma das mais conhecidas é da personagem histórica e mítica Branca Dias. A história de Branca Dias, segundo conta mestra Judite Palhano, diz respeito a uma moça que se apaixonou por um padre e este gostava dela. Isso aconteceu na época da Inquisição. Por esse amor proibido, ela teve que ser deportada. Juntamente a isso, os holandeses construíram um túnel que saía da cidade de Cabedelo até Engenho Velho, como uma rota de fuga para Recife (distante aproximadamente de 50km). Eutrópio Bezerra (2014) aponta que os relatos históricos tratam da existência de uma Branca Dias em Pernambuco, datada no século XVI, conforme registros em livros

da Inquisição portuguesa. A Branca Dias de Engenho Velho seria a filha de Simão Dias e Maria Alves Dias, proprietários do Engenho, que viveram no século XVIII. Consta que esta teria sido morta na fogueira da Inquisição, em Lisboa no ano de 1761. A imagem de Branca Dias permeia o imaginário dos moradores locais, sobretudo de Engenho Velho. Mestre João relata sua versão sobre essa história e canta a música que compôs sobre o assunto.

Fizemos as músicas pra nós fazer as apresentações. Agora a primeira música que eu fiz foi do Poço dos Cavalos, que tem a história de Branca Dias. Todo mundo fala de Branca Dias, mas ninguém conhece Branca Dias... Tem a história e da história a gente faz aquilo que vai combinar... Essa Branca Dias, eu nunca vi. Mas tem a pedreira... Aqui morou uns holandeses, meu pai dizia. E se for perguntar a Judite [Palhano], ela já conta de outro jeito, né. E tinha uma moça que se chamava Branca. E o padre disse: Eita, chegou Branca Dias... Meu pai diz: aqui tinha uns holandeses, que morou em Engenho Velho, nessa pedreira. Eles fizeram um subterrâneo, um túnel, onde eles se escondia ali dentro... Esse túnel saía em Cabedelo [certamente por conta da Fortaleza de Santa Catarina]. Ninguém sabe... Depois da pedra tinha um oleiro que caía no Poço dos Cavalos. O Poço dos Cavalos tem o nome dele porque o transporte daqui, de todo mundo, a gente só ia dar água e lavar os bichim tudo lá... Todo mundo ia pra lá tomar banho e lavar seu cavalo. Nisso daí ficou na história... E eu fiz a ciranda do Poço dos cavalos [canta, acompanhado de D. Cissa na resposta]:

Em Engenho Velho tem o Poço dos Cavalos

Que corre água direto para o Paul

Em Engenho Velho tem o Poço dos Cavalos

Que corre água direto para o Paul

[Resposta]

Do lado dele tinha uma pedreira

É uma riqueza que Branca Dias deixou

Do lado dele tem uma pedreira

É uma riqueza que Branca Dias deixou

E isso ficou na história, pois a pedreira foi tudo o que Branca Dias deixou lá. O cabra contava a história e daí eu fazia as músicas. (Mestres João Cirandeiro e Cissa, entrevista concedida em 19/02/2015).

Mestra Judite dá seu relato sobre a história de Branca Dias. Embora vá procurar nos livros, uma informação histórica oficial sobre a história de Branca Dias, ela não se convence. Faz questão de contar, o que tem na memória, sobre o que conhece da história de Branca Dias que a liga à região de Engenho Velho e que está no imaginário popular local. Inclusive a caça à botija com tesouros escondidos, que consta em inúmeras histórias do imaginário popular nordestino.

Eu ouvia falar dessa Branca Dias, só que eu não sabia que ela tinha ligação aqui com Engenho Velho. Foi depois, através da ONG que apareceu. Um dia quando minha irmã morava em São Paulo, ela veio pra cá passar um mês de férias. Me enganou, ela veio morar aqui e construiu aquela casa onde minha filha mora hoje. Ela foi comprar uma estante... e quando na hora que foi fazer a nota fiscal, o senhor perguntou onde era pra entregar. Ela disse “Engenho Velho”. Aí ele disse assim: “A terra de

Branca Dias”. Aí começou a contar tanto detalhe sobre Branca Dias, que tinha sido morta em Portugal, tinha sido queimada viva na época da Inquisição, que família dela morava aqui em Engenho Velho, que tinha tido um engenho... Que coisa interessante, eu moro lá há tanto tempo e não sabia disso. E esse senhor aqui, que mora na cidade sabe. Ai eu fui e falei lá [na Evot]. Aí um dia eu entrei no Sebo Cultural... Quando esse senhor falou sobre Branca Dias, aí eu decidi entrar no sebo pra ver se tem algum escrito... Aí tinha um último, e comprei. Aí eu li e soube mais uns detalhes... Só que ele fez sobre uma Branca Dias de Pernambuco, de Olinda. Quando eu olhei não tem nada a ver com a Branca Dias de Engenho Velho, não cita nada de Engenho Velho, só sobre essa Branca Dias de Olinda... A gente não sabe realmente. Eu sei que a fundação do engenho tá lá. O túnel tá lá. Falam que esse túnel, quando ela foi presa, os pais, com desgosto, fugiram, saíram daqui. Essa área de lá, de Engenho Velho e Caxitu era tudo deles. Ele era muito rico, proprietário de terras de Engenho Velho e Caxitu. Engenho Velho fica à margem do rio e Caxitu fica do outro. Era tudo dele. Quando ele foi embora, deixou toda a riqueza dele dentro desse túnel dos holandeses. Quando eu era pequena, que escutava as histórias, não sabia de nada. Depois é que eu fui fazer a ligação. Vinha gente da cidade cavar, ali aos arredores dizendo que ia procurar botija. A botija era esse ouro, a fortuna desse João Dias [na verdade, Simão Dias], que era o pai de Branca Dias. Corria as conversas e vinha muita gente ali de Cruz das Armas, de Oitizeiro, da João Machado. Vinha gente cavar, procurar... Branca Dias viveu aqui. Diz que lá surgia um caranguejo de ouro, os pescadores viam esse caranguejo de ouro. Eu sei que meu pai, quando ele era vivo,

nessa época, muitos anos atrás, a entrada [para o túnel] era livre. Meu pai ainda entrou. Hoje tá fechada, porque chove e o povo não cuidou. Cresceu muito mato e na época que teve a exploração da pedreira, que depois foi interdita... Com a explosão das dinamites, aí dinamitaram a boca do túnel e aí ficou fechada, arriou pedra. Mas na época, meu pai entrou, ele só não caminhou mais além porque se assustou com a quantidade de morcego que tinha, que era muito morcego. Mas eu tenho um compadre ali que disse que tinha cadeira, que tinha mesa, dentro desse túnel tinha móveis que devia ser do pai de Branca Dias... Esse túnel vai até Cabedelo. Deve ser até a Fortaleza de Santa Catarina. Quando a gente foi lá, lá tem uma Branca Dias. Uma foto de Branca Dias... Aí foi que eu disse: Ó, o túnel lá tem a ver, lá de Engenho Velho, parece que o túnel lá era uma rota de fuga. Porque de lá, perto do Poço [bairro de Cabedelo], ele vinha, adentrava no túnel e saía aqui e já pegava a estrada pra Recife [a estrada antiga pra Recife, que passa por dentro de Gramame], que passa ali na Ponte dos Arcos... Então era uma rota de fuga, esse túnel. Esse túnel existe, agora se ele chega até Cabedelo... [risos]. Ninguém nunca foi, aí não sabe dizer. Mas que tem, tem. Que existe, existe... (Mestra Judite, entrevista concedida em 19/03/2015).

4.4 A Evot, o museu e trabalho de memória

Os mestres, com exceção de mestra Betinha, vê com bons olhos a chegada e instalação da Evot no Vale do Gramame. Para eles, as comunidades do Vale do Gramame passaram a ser mais conhecidas, tanto para o poder público quanto para os próprios moradores de João Pessoa, além de a Escola ter propiciado uma

integração entre as diferentes comunidades para a realização de ações conjuntas e organização das lutas por melhorias locais. Evidência disso é o fato de as comunidades do Gramame, Engenho Velho e Mituaçu terem sido escolhidas, pela prefeitura municipal, para a implantação da Agenda 21 Local em João Pessoa, cabendo à mestra Doci o papel de coordenadora dessa ação. Como ressalta mestre Zé Pequeno, “o pessoal ficou mais ativo”, além de que foram disseminadas as informações sobre os canais de acesso às políticas públicas.

Na prática, percebe-se que a Evot tem atuado como um elo entre as comunidades do Vale do Gramame e o poder público, sendo a principal via de interlocução para reivindicações e acesso a determinadas políticas públicas, gerando forte expectativa, por parte da população local acerca dos serviços ofertados pela ONG, muitas vezes além do que lhe compete. Percebe-se, também, que muitos mestres também assumem o discurso de mestra Doci acerca da construção de oportunidades e da busca pela realização dos sonhos de cada um.

Depois veio a Evot e melhorou nosso trabalho. Sempre tem uma parceria, tem uma pessoa que nos instruisse melhor com as coisas. E veio a Evot e nosso trabalho hoje está melhor na comunidade. A gente faz um trabalho melhor, desenvolve várias ações na comunidade. A gente agora mesmo está tentando fazer esse pavilhão [cultural, no quintal do mestre] pra retomar porque a gente tá parado. A gente tem um grupo de capoeira aqui, tem um grupo de dança, um grupo de quadrilha junina, a lapinha que a gente resgatou, que é uma cultura da nossa comunidade. A gente está a agora nessa missão de construir esse pavilhão para retomar todas essas atividades. (...)

A Escola Viva Olho do Tempo incentiva as comunidades, tenta conseguir os parceiros pra que a gente dê continuidade ao trabalho, mas apesar de tudo, de todo o esforço da Escola, tem pessoas hoje que não acreditam muito no seu potencial. E começam a fazer uma coisa acreditando que logo em cima daquilo vai ganhar algum recurso, ganhar dinheiro em troca disso e não é acostumado a fazer o trabalho voluntário que a gente já faz aqui há 30 anos e que a Evot veio e está fazendo na nossa região, no Vale do Gramame. (...)

Um dos maiores impactos que a Evot trouxe pra gente é a oportunidade. A oportunidade da gente realizar nossos sonhos. A oportunidade de crescimento com as crianças, com os jovens da comunidade. Por exemplo, Penhinha é um desses exemplos. Penhinha entrou na escola de 12 pra 13 anos e até hoje está na escola. Não só Penha daqui da comunidade de Mituaçu, como outras pessoas das outras comunidades, como Engenho Velho e Gramame. Acho que a escola trouxe uma esperança, trouxe credibilidade também. A escola é uma ONG que hoje tem muita credibilidade com os setores públicos e entre outras entidades mesmo. Ela desenvolve um trabalho muito bonito aqui na região. Deu muita oportunidade aos jovens da gente. (Mestre Marcos, entrevista concedida em 20/01/2015).

Acho que [com a vinda da Evot] foi uma revitalização do lugar, principalmente Gramame e Engenho Velho. Gramame, Engenho Velho e Mituaçu. Mituaçu era conhecida como rota de manga, porque lá só era sítio de manga. Vinha o povo de João Pessoa buscar manga lá, vinha a pé, pegar manga. Depois morreu as mangueiras todas e ficou um

deserto. Aí quando a Evot se instalou ali, começou a divulgar, né. No mapa tem o rio Gramame, mas Engenho Velho não tá no mapa, Gramame não tá no mapa. Tá João Pessoa, mas essa área agora deve estar é Colinas do Sul⁴⁸, né, que já construiu. Mas aqui ninguém conhecia. Assim deu uma notoriedade, porque se você ia fazer uma ficha num médico, num hospital, em qualquer canto que você fosse fazer uma ficha e dissesse, Engenho Velho. “Onde é isso? Que lugar é esse? Fica onde?” “Fica em João Pessoa!”. Ninguém sabia onde era. Gramame, por causa daquela estrada, a gente não dava nem o endereço aqui de Engenho Velho. A gente dizia Engenho Velho – Gramame. A gente dizia assim, por causa da estrada, Gramame ainda tinha um conhecimento. Pouco, mas tinha.

Aí depois que a Evot se instalou ali, aí começou a divulgar, começou a ir atrás de prefeitura, dos órgãos. Engenho Velho apareceu nos jornais quando foi desapropriado, que foi em [19]85... Falando de cambalacho, né. Falando que tinha sido vendido, depois tinha sido vendido novamente... Daí parou. Saiu Engenho Velho nessa época, ninguém mais sabia, conhecia. Agora tem o ônibus, passa o ônibus e todo mundo sabe. Tem até um engraçado que eu conto, como se fosse uma piada. Eu peguei um ônibus um dia e ia pra Evot. Aí sentou uma mulher perto de mim e quando passou isso aqui tudinho e quando já ia por aqui assim, e ela disse assim: “Colinas do Sul é aqui?”. E eu disse: “Não, quando o ônibus sair aqui e subir, e a senhora ver a primeira casa é Colinas do Sul”. Quando o ônibus chegou e entrou na principal de Colinas, eu disse:

48 Colinas do Sul é um novo bairro de casas populares, construído na região do Vale do Gramame, seguindo a tendência atual de expansão urbana das cidades.

“Pronto, Colina do Sul é aqui”. E ela disse: “Ah, ainda bem, que não é naqueles matos”. Que é aqui, né... E ela disse assim: “Onde é que a senhora mora?”. E eu disse: “Lá naqueles matos”. [risos]. A mulher ficou toda desbancada, levantou-se ligeirinho e se mandou. (Mestra Judite, entrevista concedida em 19/03/2015).

Pela uma parte foi bom [a Evot ter se instalado no Vale do Gramame]. Porque ali a gente era difícil de conseguir as coisas. Era difícil. Aí depois que esse povo, mais velho, que fazia as festa, morreram, aí ninguém via isso. O que a gente assistia ali só era uma missa, de tempos em tempos, de ano em ano, de seis em seis mês. Mas depois que a escola veio praí, está aparecendo muita coisa. Aí melhorou mais Mituaçu. Mituaçu tava um liseu. Ninguém botava festa mais. (Mestre Zé do Balaio, entrevista concedida em 06/08/2015).

Alguns mestres personificam o papel da Evot em mestra Doci. Ela é a voz que mais se sobressai e, em suas falas, recorrentemente, quando tratam das ações desenvolvidas pela Escola, reportam-se à mestra Doci, citando as articulações que fazia junto ao pessoal da comunidade, com vistas a mapear e promover as referências culturais da região, bem como discutir sobre as demandas e problemas enfrentados pelas comunidades locais. É à mestra Doci também a quem incube a apresentação dos mestres junto aos órgãos públicos ligados à cultura, como a Funjope, Secretaria de Estado de Cultura e Ministério da Cultura.

Quando apareceu D. Doci, eu tinha a sanfona aí guardada. Eu tava aí [sem tocar há bom tempo]. Avisaram pra ela quando chegou aqui que tinha um sanfoneiro aqui. Ela chegou aqui e bateu pal-

ma: “É o senhor que é o sanfoneiro?” E eu disse “Não, a senhora tá procurando quem?”. Eu chega estranhei. “A senhora tá procurando quem?”. “O senhor não é o Seu Zominho?”. Eu disse: “É eu mesmo”. “Apois me informaram que o senhor é sanfoneiro”. Eu disse “Entre...” Isso tá com uns 6 ou 7 anos... Aí então eu contei que não sabia, que eu tava com a sanfona, mas não era sanfoneiro, que não tinha participante, não tinha nada, não vivo disso, nem ensaio, to por fora de tudo. Mas ela disse: “Não, eu quero é uma pessoa é assim mesmo. A gente vai animar um São João com as crianças e é pras crianças. Tem que ensaiar as crianças e tal”... Fizeram a minha cabeça e a gente começou. (...)

A gente nunca viu um secretário de governo, de prefeito aqui. Passar numa estrada dessa nossa aqui, eu nunca vi. Só na época de eleição, de comício, eles vinham... Mas depois da Escola, até um cara me deixou aqui depois de uma reunião lá. A gente tava falando dessa ladeira, que é um perigo. Choveu, fica sem ônibus. A gente falando sobre melhoriação e aí veio muito trabalho. Eles reuniram, trouxeram secretário de infraestrutura da prefeitura, chefe de transporte da limpeza urbana e outros órgão (...) Passado um tempo, sem cumprirem a promessa e depois de uma grande chuva na região, Dona Doci cobrou dos representantes... Aí eles vieram... Truxeram carro pipa, truxeram um material muito bom e botaram lá da cabeça da ladeira, até aqui em baixo. Ficou o canto melhor da estrada ficou aí... Passou vários ano sem ter problema. (Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015).

O pessoal não fazia [protesto]. O pessoal não tinha conhecimento... Todo mundo vivia aqui, Engenho

Velho, Gramame e Mituaçu. Essas três comunidade que... se uniu... com Doci. Onde ela entrou e botou o pé direito dentro de Gramame e começou a conversar com as comunidade, e começou desenvolvendo e foi crescendo e agora tá continuando, apresentando o lugar onde nós mora, porque isso é uma coisa muito importante. E daí começou a crescer e tá crescendo, né. A gente tem que pedir primeiramente a ela que ajuntou essas comunidade e devia esse pessoal hoje agradecer de estar junto a ela, andando atrás dos benefícios. Ia melhorar cada vez mais. Mas o pessoal não se interessa. Pensa que a pessoa tá destruindo as coisa, mas muito daqui da gente da comunidade de Engenho Velho diz assim: “Aqui só no tempo de Doci apresentava Engenho Velho, que a gente tinha de tudo. Que as brincadeiras não faltava, era reunião, a gente ia pra todo canto”. Mas por causa de muita gente, das fofoca... começaram a destruir... Muita gente fez coisa aqui pra agradecer a ela, porque só começou crescer depois que ela chegou. Depois que Doci chegou, começou a conversar e disse: “Vamos praqui, vamos prali. Eu não posso fazer porque não tenho autoridade, mas eu conheço as pessoas. Eu vou lá com você e a gente conversa ou traz a pessoa aqui pra reunião e vocês vão dizer o que precisa e ele vai dizer o que é vai dar, o que vocês merece”. E aí fomos se ajuntando, fomos pra reunião e começamos a trazer os benefícios todinho... Participei de muita reunião, agora acabou-se. Foi mudando o presidente da Associação. Um é uma cabeça. E o outro é outra, né. Aí a história vai mudando...

Engenho Velho, Gramame e Mituaçu não era conhecido em canto nenhum, nem em João Pessoa, nem na universidade, nem em canto nenhum da

história. Ficou conhecido por conta de Doci. Depois da ação da Escola. (Mestre João, entrevista concedida em 19/02/2015).

Ao mesmo tempo que mestre João ressalta os benefícios que as comunidades conquistaram diante do poder público, muito devido à atuação da Escola, personificada em mestra Doci, ele também reconhece recentes fracassos, originários de oscilações e mudanças nas gestões dos poderes públicos. É o caso, por exemplo, das apresentações culturais, que, em determinado momento, eram recorrentes na cidade de João Pessoa em função do apoio às culturas populares por parte da Funjope durante a gestão do então prefeito Ricardo Coutinho. Diversos grupos de cultura popular, como os cirandeiros do Vale do Gramame, eram convidados para apresentações em festas e eventos promovidos pela prefeitura, e recebiam pagamentos pelos serviços prestados. Com as constantes mudanças na gestão do órgão, as prioridades são recorrentemente redefinidas. E a inexistência de uma política pública voltada para as culturas populares ocasiona que o apoio e fomento a esses grupos sejam cíclicos e descontínuos.

Tava indo bem, agora deu um fracasso, né. E deu muito... A apresentação que a gente tinha, o povo pergunta: E aí? [A explicação de Doci é:] A gente depende dos apoios. Quando a gente tava com Ricardo, que era o prefeito, onde fez toda a história aqui da comunidade, da cultura popular, aí fez. Aí depois vem outro gestor e vai mudando. Aí o pessoal, muita gente, não é reconhecido... (Mestre João, entrevista concedida em 19/02/2015).

A insatisfação recorrente na fala de mestra Betinha também está explicitada no seu pensamento sobre a atuação da Evot nas comunidades do Vale do Gramame. Ela é bastante contudente e,

em sua visão, a instalação da Evot na região não trouxe nenhum benefício para os moradores locais.

Eu acho que não [que a Evot não trouxe melhorias para a comunidade]. Eu não vi nada até agora. A única coisa que tem são essas apresentações lá em Gramame, no Olho do Tempo, mas praqui, pra Mituaçu, nada. Nadica de nada. Eu não vi não. O rio é poluído como sempre. Sujo, a rodagem é horrível. A gente tem uma rodagem aí, que ninguém vê nada, ninguém vê uma pessoa se interessar. Quando chove mais um pouquinho a gente fica sem transporte pra ir pra João Pessoa... Eu não vi nada até agora. Pode ser até que ainda mude, mas eu não vi essas coisas toda. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

Quando questionada especificamente sobre o trabalho de memória e o museu implantado pela Evot, sua fala ainda é carregada de ressentimentos, mas o discurso é um pouco modificado e afirma ter gostado do que foi desenvolvido.

Eu gostei de ver [o trabalho do museu da Evot], mas eu não ando muito prali não. Quer dizer, eu não participo daquele trabalho. Elas botam a minha foto por causa que eu sou mestra da comunidade do Vale do Gramame, então meu nome tá lá e elas chamam a minha presença pra compartilhar. No dia exato das festinha, das apresentações, elas sempre me levam. Eu já fui lá pra cidade, já pro Olho do Tempo, mas eu não trabalho com elas, não participo daquele trabalho ali não... Mas eu acho legal, muito bonito. Eu gostei. Mas é só isso mesmo. (Mestra Betinha, entrevista concedida em 16/04/2015).

A implantação do museu e o trabalho de memória desenvolvido pela Evot são vistos pelos demais mestres como importantes para a preservação e a valorização da história e das memórias do Vale do Gramame. Além disso, sentem-se reconhecidos e atuantes no processo, o que demonstra o empoderamento desses atores e o seu sentimento de pertencimento, evidenciando, como Maria Célia Santos (2008) afirma, que os museus são processos socio-historicamente condicionados, resultado das ações dos atores sociais que o constroem e reconstróem a todo momento.

O negócio do museu... pra mim, se não fosse a gente, não apresentava nada. O meu dizer é esse aí. Se não fosse os mestres se unir ou ela [aqui se refere a Penhinha] ir atrás dos mestres, pra [dizer]: “Mestre, a gente vai fazer um trabalho, que preciso de vocês, que vai ser assim, ó. A gente vai fazer um trabalho que precisa de vocês e dizer a história... Vai ser um negócio em benefício dos mestres”... Depois a gente começamos levar o conhecimento. (Mestre João, entrevista concedida em 19/02/2015).

Isso é muito bom, porque vai resgatar, incentivar, resgatar o passado... O passado que tem no nosso território... Cada localidade tem a sua cultura. Esse trabalho [da Evot], foi um trabalho tão excelente que eu fico pensando como é que os governantes de nossas cidades não olha pra um trabalho desse. Foi um trabalho muito bonito. Ninguém sabia, nascia, criava e morria aqui e não sabia aqui algum talento, aqui da área. Pra você ser reconhecido. Hoje você chega na Funjope, vai ver minha foto com a sanfona... Já saí na televisão. E é um trabalho muito bem feito, muito bom pra cultura. Infelizmente parou a metade do que eles vinham

fazendo. Em vez de aumentar o trabalho deles, parou porque não tem incentivo, né. Não tem o incentivo dos governantes. Essa gravação [de CDs e DVDs com os músicos da região] começou a parar por falta de incentivo. O Ministro da Cultura na época cortou, não sei se mudaram de ministro. Só sei que cortou a verba desses tipos de trabalho. Só sei que cortou a metade, né. Aí a fatia vai ficar praqueles conhecidos deles lá, prefeitos, governantes da área deles lá. Aquela outra área que era abastecida com um pouquinho, eles cortaram de uma vez. Essa gravação foi perdida, acabou. Essa gravação de música, ensinamento de música. Foi gravada aí em Engenho Velho. Em Engenho Velho tem uma orquestra linda. Os menino começaram pequenos assim. Não é orquestra de tocar de ouvido não. É uma orquestra de tocar partituras, se apresentando em todo canto, uma orquestra de violão e flauta. Fazia apresentação direto, os meninos de 10 anos, 12 anos abaixo. Tudo aprendido aí na Escola. (Mestre Zominho, entrevista concedida em 26/02/2015).

Pegaram eu de surpresa. Eu nunca pensei de fazer isso [aqui está falando do fato de dar aulas de transmissão de saberes na Evot]. Eu fiquei desbaratinado. Eu fiquei assim, oxe, meu Deus, como é que foi que eu cheguei aqui? Eu nunca pensei que ia acontecer isso, nunca na minha vida. Acho importante, muito, que agora sou conhecido. Fazia isso à toa. Só quem dava valor ao meu serviço era eu. Era. Ninguém aqui dava valor, só era eu. Onde eu chego agora, é só o povo me elogiando. (Mestre Zé do Balaio, entrevista concedida em 06/08/2015).

A gente tem que preservar a memória, a história. Tem que ter viva a história. O que a gente vai contar pros nossos filhos, pros nossos netos, se acaba com a história, se mata também a história? A história tem que ser reavivada, pra ela continuar viva... Através da Evot, eu acho que foi muito importante isso aí, de ficar sempre, como se diz na linguagem matuta, de ficar cutucando. Ficar sempre cutucando, trazendo de volta, né. Através desse trabalho já houve monografia, já houve tanta coisa da universidade, das pessoas informando que vão fazer monografia, fazer dissertação, que vem aqui, né, procurar a história aqui. Aí já reúne mais um ponto. Fica mais um registro.

Além dos contadores, além dos mestres que tem a sua memória que faz oral, que conta oralmente, e já fica registrado por escrito, né, documentado. Eu acho que foi muito importante isso aí. As referências culturais daqui. Porque aqui tinha, antigamente tinha coco de roda, tinha lapinha, tinha a quadrilha matuta, matuta mesmo. Matuta que até hoje teve um casal que ganhou em primeiro lugar, que foi de uma quadrilha de Gramame, saída de Gramame, que foi até meu tio e uma prima minha. Foi o primeiro lugar de casal matuto. Tinha babau... que é feito de boneco. Tinha cantador de viola. Não época de eu criança tinha tudo isso. E tinha o famoso baile... O famoso baile de Mituaçu, o baile de Alagoinha que é essa área, que fica entre Gramame e Oitizeiro, ali as Três Lagoas. Essa estrada velha aí. Tinha muito baile em Mussuré, que é ali do lado da BR 101. Tinha os bailes de Mituaçu, de Caxitu... Era as animação de fim de semana. Baile de candeeiro, que não tinha energia nessa época. Mas era baile animado, de dançar a noite todinha, de dançar forró pé de serra. Aqui em Engenho Ve-

lho tinha cantador de viola todo fim de semana, tinha muito...

Eu achei muito bom esse museu porque é a memória viva. Vai ficar sempre ali, você chega e tá vendo. Aí tem aquelas fotos, que ficaram muito boas, muito bem feitas, coloridas. Os filhos ilustres de Gramame. Ficou muito bonito. Ali é a história, né. O museu é histórico, aqui da região. (Mestra Judite, entrevista concedida em 19/03/2015).

As falas dos mestres, em seu conjunto, novamente nos remetem ao perfil de narradores e narrativas descritas por Walter Benjamin (1994). O mestre artífice, que sempre viveu no seu local de origem e conta suas histórias, sem se preocupar com a verdade típica da informação, é um dos narradores puros benjaminianos. Os mestres e mestras do Vale do Gramame são uma face atual desses narradores. Para Benjamin, a arte de narrar estaria morrendo na modernidade e não sobreviveria devido ao estilo de vida que se instaurava nas grandes cidades. O narrador transmitia aos seus ouvintes os aprendizados adquiridos pela sua experiência de vida e também da vida alheia, mas isso estaria em decadência, pois as relações humanas, no mundo moderno, são transformadas de acordo com um novo modo de vida, em que se predomina o olhar sobre o escutar e onde tudo é imediatizado: “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa” (BENJAMIN, 1994, p. 206). Mas os narradores do Vale do Gramame, com suas falas e experiências de vida, ainda persistem na contramão do imediatismo moderno.

Transportadas para a narrativa do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, as memórias e as histórias do Vale do Gramame que contam são um olhar construído socialmente, com seus conflitos, dilemas e entrecruzamentos. Mas retratam um olhar de dentro.

Como disse mestre João, ele não gosta de cantar a música dos outros: “Os mestres que só canta músicas dos outros não têm valor”. Mesmo com os recortes e a costura do pesquisador, que, por isso, também intervém na narrativa, era preciso mostrar a essência desse olhar, da “música” cantada pelos próprios mestres (cantada com a voz, com os dedos, com os gestos, com as emoções). E também quem são esses atores e de que forma conformam e são conformadas suas memórias e identidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus e as vozes das memórias de resistência

Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da história*)

Trazer a discussão de um aparato teórico no campo da memória social articulando-o ao processo de construção de discursos e narrativas museológicas propiciou verificar que representações coletivas podem estar a serviço de processos de exclusão ou inclusão social ou mesmo de manutenção de um sistema de dominação ou de processos de emancipação. Seguindo um fazer museológico colonizador e colonizado, inspirado numa herança europeia, a prática museológica na América Latina e, especificamente, no Brasil esteve, durante muito tempo, atrelada à formação de identidades nacionais e à manutenção de tradições e legitimação de poderes instaurados.

Como lócus privilegiados de poder, os museus também estiveram associados a espaços elitizados e opressores. A resistência dos índios mapuche do Chile e Argentina, demonstrada na imagem que abre o primeiro capítulo deste trabalho, retrata esse lado elitista e opressor dos museus, que, em suas paredes, práticas e narrativas, podem contribuir para processos de exclusão social na conformação de identidades coletivas aparentemente coesas, mas que, na verdade, não contemplam a diversidade cultural dos diferentes grupos formadores da sociedade. O museu, ao mesmo tempo que se configura como um lugar de preservação de memórias coletivas e, portanto, de conformação de identidades, institucionaliza também esquecimentos presentes nas lacunas, nos não-ditos, nos vazios de suas narrativas. É o “esquecimento

aniquilador” (BERGER, 2014) presente, paradoxalmente, na ausência. Ausência supostamente insignificante. Supostamente porque no museu tudo é signo. Até mesmo as lacunas, os não-ditos, os vazios, os relegados à insignificância carregam significados. E é preciso lê-los e compreender o jogo de forças (políticas, econômicas e simbólicas) que perpassa a batalha entre a memória e o esquecimento nas narrativas museológicas. Utilizando a metáfora simmeliana, os museus podem ser pontes ou portas, servindo como um instrumento de inclusão e emancipação do indivíduo, ou atuar como paredes, representando barreiras que oprimem e excluem⁴⁹.

Os índios mapuche afirmaram que sua cultura não cabe em nossos museus. Em nossos museus colonizados e colonizadores, opressores e elitistas. Mas a sua cultura cabe em seus próprios museus. O museu é um *locus* de poder e, por extensão, de empoderamento. E justamente por isso determinados grupos sociais, historicamente estigmatizados ou submetidos a processos de dominação, passaram a reivindicar que suas memórias e identidades fossem expressas em espaços museais. É o que demonstrou James Clifford (2003) no caso da aldeia de Cape Mudge, da Ilha de Quadra da Costa Leste de Vancouver, com a criação do Museu e Centro Cultural Kwagiulth. É o caso, também, do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo do Vale do Gramame, apresentado neste trabalho.

49 No ensaio extremamente metafórico e, ousaria dizer, poético *A ponte e a porta*, de G. Simmel (2011), os processos de associação e dissociação entre os indivíduos são representados pela ponte, porta, parede e janela. De forma bastante resumida, a *ponte* simboliza a união ou junção de termos dissociados, pois se encontra numa relação estreita com as margens por ela ligadas. A *porta* ilustra que separação e reaproximação são dois aspectos do mesmo ato. Ao criar a junção entre o espaço do homem e tudo o que se encontra fora dele, é abolida a separação entre o interior e o exterior. Enquanto a porta fala, a *parede*, por sua vez, é muda, inarticulada. Representa uma barreira. E, por fim, a porta se distingue da *janela*, pois esta apenas liga o mundo interior ao exterior, numa via de mão única, ou seja, serve basicamente para olhar para fora e não para dentro, numa direção unilateral.

Seguindo os ecos da museologia social, que se insurgiu a partir dos anos 1960, tomando corpo e força a partir dos anos 1970 e 1980 na América Latina, os museus de base comunitária se apresentam como uma contraposição a uma museologia conservadora, colonizadora, opressora e elitista. Primam pelo princípio de que o museu deve estar a serviço da comunidade onde está inserido e do desenvolvimento socioeconômico local. Além disso, a gestão do museu e o desenvolvimento local devem ser pensados com a participação efetiva e ativa da comunidade detentora do patrimônio cultural e dos atores locais, compreendendo-os como sujeitos históricos, na perspectiva freiriana. Mesmo considerando que, na prática, a aparente dicotomia entre uma museologia dita tradicional e uma museologia social não é tão estanque e totalmente polarizada, os reflexos da museologia social contribuíram para escovar e sacudir pensamentos e práticas de uma museologia conservadora e elitista. E, nesse caminho, propiciou que novos atores e novas vozes, antes emudecidos e esquecidos, pudessem emergir no campo dos museus e se utilizar desse instrumento como um importante mecanismo de empoderamento e como arma política.

É certo que toda narrativa museológica representa a construção de uma verdade, resultado de jogo social que envolve dilemas, disputas e conflitos, que, ao fim e ao cabo, comporta um discurso ideologicamente marcado. A narrativa museológica se constitui, portanto, de signos significantes – ou ela mesma se constitui como um signo signifiante – a serviço de um determinado grupo ou de causas específicas. Nessa perspectiva, a narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo tem a intenção de trazer as memórias e as vivências do Vale do Gramame, uma região bastante rica em termos de diversidade cultural e, ao mesmo tempo, carregada de sérios problemas sociais, em função do processo degradativo por que vem passando os recursos fluviais

locais e a falta de assistência em serviços básicos por parte do poder público, típico de zonas periféricas dos grandes centros urbanos.

Sua narrativa museológica parte da premissa de que o Vale do Gramame é apresentado pelo olhar de moradores locais e não um olhar externo. Em seus estudos, Bourdieu (1996, 2005) aponta que existem outros modos de poder, além do capital econômico, que estão envolvidos nos processos sociais. Valores, bens e aparatos culturais e educacionais podem ser elementos de poder que comportam um capital cultural que determinam e influenciam as ações e as relações entre os indivíduos. A escolha de conformar uma memória do Vale do Gramame a partir do olhar dos mestres e mestras de cultura popular locais, ou mestres e mestras griôs conforme a identidade assumida pela Escola Viva Olho do Tempo - Evot, parte da perspectiva que se prevaleceu um capital cultural baseado na vivência e saberes desses determinados atores, servindo, inclusive, como um mecanismo para seu empoderamento e reconhecimento. Mas também é possível perceber uma hierarquia simbólica mesmo diante desse panorama de capital cultural, que está representada, sobretudo, no papel de mestra Doci. Além da força simbólica de ser uma das mestras griôs para conformar a memória coletiva do Vale do Gramame, ela se destaca, em relação aos demais, por sua formação acadêmica, por ser fundadora e uma das coordenadoras da ONG e por ser o principal elo entre as demandas da comunidade e os órgãos do poder público.

Esse olhar interno, ademais, não significa a inexistência de conflitos e lacunas na conformação de uma memória coletiva do Vale do Gramame. A partir das vozes desses atores, transcritas no quarto capítulo deste trabalho, podemos perceber que há discursos coesos e quase homogêneos sobre determinados temas, como é o caso da queixa pelo estado de degradação por que vêm passando os rios da região, e a influência do discurso da mestra Doci na fala de alguns desses atores quando abordam a questão pela luta e

busca da realização de sonhos. Entretanto, há discursos dissonantes, representados principalmente na fala de mestra Betinha. É sintomático, também, a ausência de referências às manifestações culturais de raízes africanas, tanto nas falas dos mestres como na narrativa museológica, principalmente considerando a existência de uma comunidade quilombola entre as comunidades representadas. Há que considerar, ainda, que a supremacia de uma vertente católica nas manifestações abordadas na maioria das falas dos mestres e na narrativa museológica dificulta o diálogo e deixa uma lacuna em relação às referências das igrejas evangélicas protestantes, o que também é um dilema na atual condição de mestra Betinha.

Novamente recorrendo a J. Candau, “um grupo pode ter os mesmos marcos memoriais sem que por isso compartilhe as mesmas representações do passado” (2012, p. 35). Deste modo, as lacunas e conflitos existentes na narrativa do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo não invalidam esse olhar interno, de mestres e mestras do Vale do Gramame, mesmo que alimentado pelo olhar da equipe técnica que desenhou a exposição. Essas lacunas e conflitos fazem parte dos processos de construções de memórias coletivas e da reconstrução, no momento presente, do passado. É um fazer museológico que considera os atores sociais como sujeitos históricos, na perspectiva freiriana, e como protagonistas da construção de suas próprias memórias. Há que considerar, também, sem querer propagar uma pretensa dicotomia, que a finalidade primeira de um museu comunitário (e o que prega a museologia social em seus discursos) é diferente da perspectiva a que estamos acostumados a ver nos museus de uma forma geral. Primeiramente, não é um museu centrado no objeto, na preservação pura. É um museu centrado no homem e nos seus problemas, de uma forma integral. Nessa perspectiva, o ato de preservar está a serviço do homem e do seu meio. Segundo, o museu está a serviço da comunidade a que serve. O essencial no museu não é a simples visitação às exposições

que promove, mas uma reflexão crítica a partir das exposições que desenha e de todo o trabalho que o museu desenvolve além de sua função comunicativa (em que a exposição é apenas uma das formas de comunicar). No Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, percebe-se que a conformação de uma memória coletiva, mesmo que limitada, foi tomada como uma prática social, inserida nos espaços de vida das pessoas e pela intermediação dos sujeitos. Configurou-se como um *praxis* museológica atrelada à dinâmica da vida, uma museologia investida no fazer “com” e não no fazer “para”.

Ao considerar que a memória coletiva, refratada na narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo é limitada, é importante salientar que toda e qualquer conformação de memórias coletivas tem seus limites. Da mesma forma que não existe uma memória global, não existem narrativas museológicas ou museus globais. Há muitas memórias possíveis do Vale do Gramame. O Vale vai além das comunidades do Mituaçu, Gramame e Engenho Velho representadas na narrativa do Museu. E essas mesmas comunidades certamente também têm outras memórias e histórias além das representadas na narrativa do museu. Além disso, o Vale do Gramame já conta com uma população urbana que certamente tem um outro olhar e que precisaria ser aprofundado em outro estudo específico. Entretanto, é preciso ter em mente que todas as memórias e identidades coletivas refletidas em narrativas museológicas são extratos ou representações de um determinado aspecto, limitado socioespacialmente, de uma dada realidade. No caso da narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, é apresentado um Vale do Gramame no olhar dos mais velhos, numa perspectiva de transmissão de saberes calcada na ideia do mestre griô concebida na atuação da Evot. É desenhada uma memória baseada numa dada tradição, com vistas à preservação de saberes, fazeres e manifestações herdadas dos mais velhos e antepassados, valorizando e empoderando esses determinados sujeitos sociais.

Por outro lado, não incorpora a inserção da tecnologia no dia a dia, bastante comum para o público juvenil atendido pela Escola. E ao se concentrar nas manifestações de cunho católico, não se atém à herança de matriz africana e não considera o avanço das religiões evangélicas na região. Outro ponto na conformação da identidade do Vale do Gramame apresentado na exposição é o destaque à sua relação afetiva e utilitária com o meio ambiente e, sobretudo, com os rios, denunciando um grave problema social por que vem passando os moradores locais há várias décadas, ou seja, a poluição de sua bacia hidrográfica, fazendo do museu uma arma política nessa luta.

A conformação de memórias, cabe repetir, é resultado de um jogo social, carregado de disputas e conflitos, na busca da construção de signos significantes que envolvem a seleção entre a lembrança e o esquecimento e, por extensão, entre o ato de empoderar ou subjugar. Onde há memória, há poder. Onde há poder, há resistência. Ninguém cria museu sem desejo de poder. E a resistência é também uma forma de poder. Cada vez mais as identidades de resistências, descritas por Castells, antes silenciadas e subjugadas, têm se apoderado dos museus e se empoderado por meio deles. Novos atores, como os mestres e mestras e parcela da população do Vale do Gramame, têm se utilizado desse instrumento como uma arma política na construção de suas memórias, na reafirmação e ressignificação de suas identidades e como ícone de suas lutas e reivindicações, por meio de um processo de politização de suas memórias.

Nesse sentido, é sintomático o depoimento de Penhinha apresentado no Capítulo 3 deste trabalho. Como nativa da comunidade quilombola de Mituaçu, antes aluna da Evot e hoje à frente dos trabalhos de memória desenvolvidos pela Escola, ela fala de sua própria trajetória como uma libertação: “É como se fosse uma libertação, a gente se solta de uma prisão do medo, porque o medo prende a gente em todos os sentidos. E eu sou um grande

exemplo disso”. Bem diferente de outrora, hoje tem orgulho de sua cor, de suas características físicas e de sua fala. Ressalta que ao descobrir-se, portanto, reconhecer e afirmar uma identidade que lhe é inerente, toma a sua experiência como um processo de descoberta e emancipação. E reconhece que esse é um processo continuado, de construção e aceitação de uma identidade, que busca passar para as crianças e também para os mais velhos com quem atua.

Outro aspecto importante a considerar na politização das memórias é quanto à principal luta dos moradores do Vale do Gramame exposta no museu, isto é, a campanha pela revitalização da bacia hidrográfica da região. No decorrer desta pesquisa, a campanha intensificou-se e novos atores foram inseridos no processo, como ambientalistas, profissionais ligados ao meio ambiente e cultura, professores da UFPB, lideranças indígenas locais, articuladores culturais, parlamentares, entre outros. Seguindo uma tendência bastante recorrente nos dias atuais de ocupações de espaços urbanos por grupos de resistências a processos de gentrificação nas grandes cidades – como os Movimentos Ocupe Estelita, no Recife, e Ocupe o Porto do Capim, em João Pessoa –, foram promovidos atos de ocupação do Rio Gramame, dando visibilidade ao movimento junto às mídias locais e junto aos órgãos do poder público.

Nesse jogo, cabe considerar também o poder e o empoderamento da Evot como uma instituição educacional e cultural, que, por sua trajetória, conseguiu angariar prestígio junto aos moradores locais, aos artistas e aos órgãos públicos. Ela ao mesmo tempo nutre o poder simbólico de que se reveste o museu e se nutre da força política e simbólica que o museu detém. É um processo simbiótico parecido com o descrito por Candau (2012), quando afirma que a memória, ao mesmo tempo que modela a identidade, é por ela modelada.

É necessário salientar que, como em todo trabalho de pesquisa, algumas limitações impediram de ir além nas análises.

Por opção, ativemo-nos nos mestres e mestras selecionados para compor o discurso narrativo da exposição do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. O objetivo foi compreender quem são esses determinados sujeitos sociais comumente silenciados nas performances expositivas dos museus e que aqui tiveram um papel preponderante. Foi também intenção dar voz a eles neste trabalho e verificar como contribuíram para a conformação das memórias e identidades do Vale do Gramame performatizadas na narrativa expositiva do museu. Essa escolha possivelmente impossibilitou ver outros olhares, como de outros possíveis mestres não relacionados na exposição, e de vislumbrar um Vale do Gramame além daquele ali desenhado.

De forma semelhante, por limitações de tempo e escopo, não foi possível avançar na pesquisa quanto à intervenção de alguns fatores externos que influenciam na dinâmica cultural e social do Vale do Gramame, como, por exemplo, as questões políticas locais. Mas esses fatos não invalidam a proposição e aos objetivos iniciais deste trabalho, ou seja, analisar como um museu comunitário pode servir para a conformação de memórias e identidades de um determinado grupo social e, conseqüentemente, como se dá a atuação dos atores sociais nesse jogo. Além do mais, a pesquisa permitiu verificar como os atores sociais podem se empoderar a partir de uma narrativa expositiva e como um museu pode servir como arma política no autorreconhecimento e afirmação de identidades, bem como nas lutas e reivindicações de um determinado grupo social.

Em sua fala sobre os antecedentes e descendentes da museologia social, durante o V Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, ocorrido de 14 a 16 de outubro de 2015, em Juiz de Fora/MG, o museólogo Mário Chagas aponta que o conceito de memória é uma encruzilhada, pois ela tudo atravessa. Ela pode servir tanto para aprisionar como para libertar. Pode ser déspota, mas também emancipadora. Pode servir

para nos deter em um determinado tempo, mas também para nos projetar para o futuro. A memória, assim, articula várias linhas de força: individual – coletivo; poder – resistência; lembrança – esquecimento; subjugar – emancipar.

Quando sequestram ou capturam nossa memória, nos aprisionam. E precisamos dela para nos libertar e para projetarmos o nosso futuro. Não é à toa que no célebre romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, quando em determinado momento a população da fictícia Macondo é acometida de uma estranha doença em que todos perdem sua memória, os habitantes vão até a cartomante Pilar Ternera não para prever o seu futuro, mas para projetar o seu passado. Como nas cartas de Pilar Ternera, os museus, por meio da conformação de memórias, são lugares de projeções de passados e construções de futuros. São também um espaço-tempo presente, pela intermediação dos sujeitos que se apoderam dos museus e se empoderam por meio deles. Ao entrar no ambiente dos museus, é preciso, a partir da leitura de suas narrativas expositivas, alinhar e perceber quem são os sujeitos empoderados, como são empoderados e, por ventura, se há sujeitos silenciados e subjugados.

Walter Benjamin (1994) afirma que é preciso escovar a história a contrapelo, pois o passado como o conhecemos não é de fato como ele foi. Ele é uma construção. É a narração dos vencedores, de classes hegemônicas e dominantes em seu cortejo triunfal. É preciso, portanto, ouvir os ecos das vozes que emudeceram. Os ecos das vozes do limbo do esquecimento, mas que resistem em ser ouvidas. Com os museus acontece o mesmo. É preciso escová-los a contrapelo. É preciso também fazer ressurgir as vozes por eles ou neles recorrentemente emudecidas. Como no caso dos mestres e mestras do Vale do Gramame, é sempre preciso fazer com que outras vozes, resistentes, sejam evocadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia; BELTRÃO, Jane (orgs). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, pp. 263-285.

_____. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos dos direitos coletivos no Brasil. In TARDY, Cecília; DODEBEL, Vera (dir.). *Memória e novos patrimônios*. Marseille: OpenEdition Press, 2015, pp. 67-93.

ALVES, Vânia Maria Siqueira; REIS, Maria Amélia Gomes de Souza. Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972. In *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS*. Vol. 6, nº 1. Rio de Janeiro: Unirio / Mast, 2013, pp. 113-134.

BAKHTIN, Michail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARRERA, Mabel García. El discurso poético mapuche y su vinculación con los “temas de resistência cultural”. *Revista Chilena de Literatura*. Abril 2006. Número 68, pp. 169-197.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2008.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Volume 1. 7 ed. São Paulo, 1994.

_____. Espaços que suscitam sonhos, museus, pavilhões de fontes hidrominerais. In *Revista do Patrimônio*, nº 31. Brasília: Iphan, 2006, pp. 133-147.

BERGER, Peter L. *Perspectivas sociológicas: uma visão humanista*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BERTOLO, Gabriel. Patrimonialização da cultural (i)material: as “culturas populares” no passado e o pessimismo estrutural. *Anais do XII Semana das Ciências Sociais da UFScar*, s/d. Disponível em www.semanasociais.ufscar.br/wp-content/uploads/2014/03/1.pdf. Acesso em 30/01/2016.

BEZERRA, Eutrópio Pereira. *Patrimônio cultural, memória e preservação: identificação e mapeamento dos bens culturais do Vale do Gramame, João Pessoa-PB*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. 7 ed. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *A dominação masculina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*. Recife: MEC/DAC/IJNPS, 1976.

_____. Ministério da Cultura. *Bases para a Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania*. Brasília: MinC, 2003.

_____. *Manual de preenchimento do Cadastro Nacional de Museus*. Brasília: MinC/Iphan/Demu, 2005.

_____. *Política Nacional Setorial de Museus – 2010/2020*. Brasília: MinC/Ibram, 2010.

BRULON, Bruno. Os mitos do ecomuseu: entre a representação e a realidade dos museus comunitários. In *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, nº 6. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2014, pp. 28-45.

BRUNO, Maria Cristina O. O trabalho com o abandono: entrevista com a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno. In *Cadernos do Ceom*. Chapecó: Argos, 2005, pp. 303-336.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CASA DO PATRIMÔNIO DE JOÃO PESSOA. *Catálogo da exposição “Vale do Gramame: memórias e vivências”*. João Pessoa: Evot /Iphan, 2013.

CASTELLS, Manuel. *Hacia el estado red? Globalización económica e instituciones políticas en era de la información*. Disponível em ww.planejamento.gov.br/arquivos_down/seges/publicacoes/reforma/seminario/CASTELLS.PDF. Brasília: site do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, 1998. Acesso em 16/04/2015.

_____. *A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura. Volume 1.* São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. *O poder da identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura. Volume 2.* São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CERTAU, Michel de. *A cultura no plural.* 5 ed. Campinas: Papirus, 2008.

CHAGAS, Mario de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade.* Chapecó: Argos, 2006.

_____. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.* Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

CHAGAS, Mário; ABREU, Regina. *Museu da favela da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social.* . In Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Vol. 3. Rio de Janeiro: Iphan, 2007. p. 130-152

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. *Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação).* In *Museologia Social. Cadernos do Ceom.* Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó, 2014, pp. 9-22.

CHAGAS, Mario; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. *Museologia social em movimento.* In *Museologia Social. Cadernos do Ceom.* Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó, 2014, pp. 429-436.

CHAUI, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro.* Escritos de Marilena Chaui, Vol. 2 (organização de André Rocha). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

CLIFFOR, James. Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp. 255-302.

CUNHA, José Maria Vicente da (Mestre Zé do Balaio). [Entrevista] 2015. Entrevista concedida em 06/08/2015, na cidade de João Pessoa/PB.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

DECARLI, Georgina. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. In *Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional*. Costa Rica: Editorial EUNA, jul-dez, 2003.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC. Princípios básico de uma Nova Museologia (1984). In *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 15. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1999, pp. 223-225.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, Francois. *Conceitos-chave de Museologia*. (tradução e comentários de Bruno Broulon Soares e Marília Xavier Cury). São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado de Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. In *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS*. Vol. 6, nº 1. Rio de Janeiro: Unirio / Mast, 2013, pp. 99-117.

DURKHEIM, E. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ELIAS, Nobert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. (tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

FERREIRA, João do Nascimento (Mestre João) & SANTOS, Maria Cícera dos (Mestra Cissa). *[Entrevista]* 2015. Entrevista concedida em 19/02/2015, na cidade de João Pessoa/PB.

GARCIA, Loreley; FRANCH, Mónica (orgs.). *A pimenta e o sonho: gênero e empreendedorismo na zona rural de João Pessoa*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 1997.

_____. Los usos sociales del patrimonio cultural. In AGUIAR CRIADO, Encarnación. *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Consejería de Cultura, 1999, pp 16-33.

_____. *Museu para a globalização*. In Museologia Social. *Cadernos do Ceom*. Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó, 2014, pp. 37-45.

GIL, Gilberto. *Discurso na solenidade de transmissão do cargo*, 2003. Disponível em http://gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=3&page=2. Acesso em 16/04/2015.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Maria dos Anjos Mendes (Mestra Doci). *[Entrevista]* 2014. Entrevista concedida em 20/11/2014, na cidade do João Pessoa/PB.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp. 21-29.

_____. Os limites do patrimônio. In LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia; BELTRÃO, Jane (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007a, pp. 239-248.

_____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007b.

FLORÊNCIO, Sônia Rampim; et all. *Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos*. 2 ed. Brasília: Iphan/DAF/Cogedi/Ceduc, 2014.

FRANÇA, José Francisco (Mestre Zé Pequeno). [Entrevista] 2015. Entrevista concedida em 05/02/2015, na cidade do Conde/PB.

GONDAR, Jô & DODEBEI, Vera (orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Textos e contextos de uma trajetória profissional*. Organização de Maria Cristina Bruno. Volume 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado de Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11^a. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JOÃO PESSOA. Secretaria de Planejamento. *Perfil do município de João Pessoa (sumário)*. Disponível em <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2012/04/perfiljpa.pdf>. Acesso em 15/05/2015.

JOÃO PESSOA. Secretaria de Planejamento. Diretoria de Geoprocessamento e Cadastro Urbano. *Mapas de bairros de João Pessoa: ruas, avenidas e equipamentos públicos*. Disponível em <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2012/04/Mapa-dos-Bairros-de-Joao-Pessoa.pdf>. Acesso em 15/05/2015.

JOURDAN, Laetitia Valadares. Um museu sem paredes para um patrimônio sem limites: o Museu do Patrimônio Vivo da Grande João Pessoa. In TOLENTINO, Átila B. [et. al]. *Educação patrimonial: diálogos entre escola, museu e cidade* (Caderno Temático nº 04). João Pessoa: Iphan, 2014, pp. 57-70.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Glauber Guedes Ferreira de. Museus, desenvolvimento e emancipação: o paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista na (Nova) Museologia. In *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio/Mast*. Vo. 7, nº 02. Rio de Janeiro: Unirio/Mast, 2014, pp. 85-106.

LONDRES, Cecília. *O patrimônio em processo*. Trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC-Iphan, 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. 32ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

MEDEIROS, Karlene Roberto Braga de. *Descortinando bastidores: o olhar dos usuários internos dos museus paraibanos*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2013.

MOTTA, Antonio. Da África em casa à África fora de casa (notas sobre uma exposição em trânsito). In DIAS, Juliana Braz; LOBO, Andréa de Souza (orgs). *África em movimento*. Brasília: ABA Publicações, 2012, pp. 245-270.

MOUTINHO, Mário C. Sobre o conceito de museologia social. In *Cadernos de Sociomuseologia*. Vol. 1, nº 1. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1993. pp 7-9.

_____. Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. In *Museologia Social. Cadernos do Ceom*. Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó: 2014, pp. 423-427.

NASCIMENTO, Elisabete Silva (Mestra Betinha). *[Entrevista]* 2015. Entrevista concedida em 16/04/2015, na cidade do Conde / PB.

NUNES, Edilon Mendes; GARCIA, Loreley. Sociedade e natureza: conflito territorial de poluição industrial da bacia do rio Gramame-Mamuaba-PB. *Revista Sociedade & Natureza*. Uberlândia, ano 24, nº 02, mai-ago, 2012, pp. 255-266.

OLIVEIRA, João Pacheco. O retrato de um menino bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político

dos museus. Séculos XIX e XXI. In *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n. 5. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, p. 36-59.

PANTOJA, Mariana Ciavatta. *Os Miltons. Cem anos de história nos seringais*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Masssangana, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais (org.). *Cadernos de Sociomuseologia*. Museologia e patrimônio: documentos fundamentais. Vol. 15, nº 15. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1999.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: O museu no ensino de História*. Chapecó: Argos, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais entre o possível e o impossível. 2009 Disponível em: <<http://politicasculturais.files.wordpress.com/2009/03/politicasculturais-entreo-possivel-e-o-impossivel.pdf>>. Acesso em 16/04/2015.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU, 2008.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, Iphan, DEMU, 2006.

_____. Por uma sociologia dos Museus. In *Museologia Social. Cadernos do Ceom*. Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó: 2014, pp. 47-70.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humana*, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan-abr, 2012.

SILVA, Fernando Fernandes da. *Mário e o patrimônio: um anteprojeto ainda atual*. In *Revista do Patrimônio*, nº 30. Brasília: Iphan, p. 128-137, 2002.

SILVA, Frederico Barbosa da [et al.], *Encontros com o futuro: prospecções do campo museal brasileiro no século XXI*. Brasília: Ibram, 2014.

SILVA, Judite Maria Palhano da. *Proseando*. João Pessoa: Evot, 2006.

_____. [Entrevista] 2015. Entrevista concedida em 19/03/2015, na cidade de João Pessoa/PB.

SILVA, Ruth Leite da (Mestre Zominho). [Entrevista] 2015. Entrevista concedida em 26/02/2015, na cidade do Conde /PB.

SIMMEL, G. A ponte e a porta. In MALDONADO, Simone Carneiro. *Georg Simmel: sentidos, segredos (organização, traduções e comentários)*. 1 ed. Curitiba: Honoris Causa, 2011.

SOUZA, Igor Alexander Nascimento de. *Na confluência da roda: educação patrimonial, diversidade cultural e pedagogia griô*. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural). Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014.

SOUZA, Marco Antonio de (Mestre Marco de Mituaçu). [Entrevista] 2015. Entrevista concedida em 29/01/2015, na cidade do Conde/PB.

SOUZA, Maria da Penha Teixeira de (Penhinha). [Entrevista] 2014. Entrevista concedida em 08/10/2014, na cidade de João Pessoa /PB.

_____. [Entrevista] 2014. Entrevista concedida em 20/11/2014, na cidade do João Pessoa/PB.

_____. [Entrevista] 2015. Entrevista concedida em 29/01/2015, na cidade do Conde/PB.

THOMPSON, Edward P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Org. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. Campinas: Unicamp, 2001.

TOLENTINO, Átila B. Programa de Formação e Capacitação em Museologia: oficina de capacitação para profissionais de museus. In *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, nº 4. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus, 2009, pp. 200-205.

_____. Governança em rede: o caso do Sistema Brasileiro de Museus. In RENNÓ, Lucio (Org.). *Coletânea de políticas públicas de cultura: práticas e reflexões*. Brasília: Universidade Católica de Brasília/Ministério da Cultura. 2011. p. 179-225.

_____. Entre políticos e mestres da cultura popular: discurso, poder e ideologia nos museus. In *Cadernos de Sociomuseologia*. Patrimônio, política e sociomuseologia. Vol. 47, nº 03. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2014, pp. 43-70.

VARINE, Hugues. A respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972). In BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *Icom/Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos*

selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010, pp. 38-42.

_____. Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas. In *Museologia Social. Cadernos do Ceom*. Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó: 2014, pp. 239-248.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. *Maré: casa e museu, lugar de memória*. In *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Vol. 3. Rio de Janeiro: Iphan, 2007. p. 153-160.

WHYTE, Willian Foote. *Treinando a observação participante*. In Guimarães, Alba Zaluar (org.). *Desvendando máscaras sociais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1980.

Lista de legislações e documentos oficiais usados como referência

| | |
|---|--|
| Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 | Organiza a proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional, cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan e institui a figura do tombamento. |
| Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 | Institui o Registro do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. |
| Decreto nº 5.040, de 7 de abril de 2004 | Aprova a estrutura regimental do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, e dá outras providências. |
| Decreto de 31 de maio de 2004 | Institui a Semana Nacional de Museus e o Dia Nacional do Museólogo. |
| Decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004 | Institui o Sistema Brasileiro de Museus e o seu comitê gestor. |
| Lei nº 10.989, de 2 de abril de 2007 | Reconhece a Evot como entidade de utilidade pública municipal. |
| Lei nº 8.627, de 31 de julho de 2008 | Reconhece a Evot como entidade de utilidade pública estadual. |
| Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 | Institui o Estatuto de Museus. |
| Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009 | Cria o Instituto Brasileiro de Museus – Ibram. |
| Projeto de Lei nº 1.176/2011 | Institui o Programa de Proteção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares. |
| Projeto de Lei nº 1.786/2011 | Institui a Política Nacional Griô. |
| Nota Técnica nº 11/2013-CGIR/DPI/IPHAN | Emite parecer sobre os Projetos de Lei nºs 1.176/2011 e 1.786/2011. |
| Portaria/Ibram nº 205, de 2 de julho de 2014 | Referenda o Plano Nacional Setorial de Museus – PNSM, constante do Plano Nacional de Cultura – PNC. |
| Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014 | Institui a Política Nacional de Cultura Viva. |
| Portaria MinC nº 110, de 8 de outubro de 2014. | Institui o Regimento Interno do Instituto Brasileiro de Museus. |

Sites pesquisados

www.acaogrio.org.br

www.blogacesso.com.br

www.cultura.gov.br

www.famalia.com.br

www.icom.org

www.iphan.gov.br

www.joaopessoa.pb.gov.br

www.museus.gov.br

<http://museudopatrimoniovivo.blogspot.com.br/>

<http://projettorondon.pagina-oficial.com/>

EU

Este livro foi diagramado pela Editora da UFPB em 2017, utilizando a fonte Minion Pro. Impresso em papel Offset 75 g/m² e capa em papel Triplex 250 g/m².

MEMÓRIAS, POLÍTICAS E BIOGRAFIAS VÊM AO ENCONTRO NESTE BELO LIVRO DE AUTORIA DE ÁTILA TOLENTINO E MÓNICA FRANCH. COM BASE EM PRESSUPOSTOS TEÓRICOS QUE PÕEM EM RELEVO OS ASPECTOS SOCIAIS DA MEMÓRIA, *Espaços que suscitam sonhos* NOS APRESENTA UMA ANÁLISE CRITERIOSA E ORIGINAL DO MODO COMO SE PROCESSA A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS E IDENTIDADES NO VALE DO GRAMAME (PARAÍBA), A PARTIR DE UM ESTUDO DE CASO: O MUSEU COMUNITÁRIO DA ESCOLA VIVA OLHO DO TEMPO (EVOT). A PESQUISA, DE SENSIBILIDADE SOCIOLÓGICA, REVELA AS DISPUTAS, NEGOCIAÇÕES E CONFLITOS ENVOLVIDOS NA CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA MUSEOLÓGICA QUE TORNA IGUALMENTE VISÍVEL A LUTA DOS PROTAGONISTAS PELA SUA PRÓPRIA HISTÓRIA. NAS ENTRELINHAS, É POSSÍVEL PERCEBER O TAMANHO ENVOLVIMENTO DA COMUNIDADE QUE PÕE EM PRÁTICA OS PRINCÍPIOS DA MUSEOLOGIA SOCIAL, PROPICIANDO A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIAS SOCIAIS, DE RECOMPOSIÇÃO DE IDENTIDADES COLETIVAS E DEMANDAS POR RECONHECIMENTO. A PARTIR DAS ANÁLISES, O LEITOR PODERÁ INFERIR QUE OS MUSEUS, ASSIM COMO AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA, TÊM SE MOSTRADO NÃO APENAS “BONS PARA PENSAR”, MAS “BONS PARA AGIR” A RESPEITO DAS CONTRADIÇÕES ESTRUTURAIS DAS SOCIEDADES E GRUPOS SOCIAIS. ESSE E MUITOS OUTROS HORIZONTES DE COMPREENSÃO E ENTENDIMENTO SOBRE MUSEUS E POLÍTICAS CULTURAIS SÃO DESCORTINADOS NESTE ESTIMULANTE LIVRO, METAFORICAMENTE ESCRITO ÀS MARGENS DO RIO GRAMAME, E QUE AGORA O LEITOR TEM EM MÃOS.

ANTONIO MOTTA

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA DA UFPE, VICE-PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA GESTÃO 2017-2018.

ISBN 978-85-237-1207-5

