

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

Narratives of memories and identities in the Living Community Museum Eye of Time

Átila Bezerra Tolentino*

Resumo: Com base em pressupostos teóricos que consideram os aspectos sociais da memória, o trabalho tem como finalidade analisar o processo de construção de determinada memória e identidade do Vale do Gramame, zona rural de João Pessoa, representadas na narrativa expositiva do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. O debate teórico perpassa estudos de autores que consideram a memória como um fenômeno social e, conseqüentemente, levam em conta os aspectos sociais da construção de identidades. Também envolve discussões travadas por autores que tratam o patrimônio cultural como categoria do pensamento e suas reflexões sobre os conflitos inerentes ao processo de constituições de memórias coletivas, carregado de disputas entre a lembrança e o esquecimento e, conseqüentemente, entre o poder e a resistência. Defende-se, ainda, que novos atores, que estão nos limiões das identidades de resistência, têm se apoderado dos museus e se empoderado por meio deles.

Palavras-chave: Museologia. Memória. Identidade. Museologia social. Museus comunitários.

Abstract: Based on theoretical assumptions that consider the social aspects of memory, this work aims to analyze the process of building certain memory and identity of Vale do Gramame, a rural area of João Pessoa, represented in the exhibition of "Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo". The theoretical debate runs through studies of authors who consider memory as a social phenomenon and, therefore, take into account the social aspects of identity construction. It also involves discussions by authors who treat the cultural heritage as a category of thought and his reflections on the conflicts inherent in the process of constitution of collective memories, full of disputes between remembering and forgetting and, consequently, between power and resistance. It argues further that new players who are on the threshold of resistance identities, have taken possession of museums and empowered by them.

Keywords: Museology. Memory. Identity. Social museology. Community museums.

1. Memória e narrativas museológicas: construção e representação de identidades

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 por meio de um jogo social, carregado de negociações, lutas, embates, consensos e conflitos entre os sujeitos. Igualmente, sua representação, sempre limitada espacialmente e com um discurso ideologicamente

* Graduado em Letras pela Universidade de Brasília e mestre em Sociologia na Universidade Federal da Paraíba. É da carreira de Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental do Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, com atuação no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura. Coordena as atividades da Casa do Patrimônio da Paraíba, programa de educação patrimonial vinculado à Superintendência do Iphan na Paraíba. atilabt@gmail.com.

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.

A memória, portanto, é construída no tempo presente a partir dos materiais que estão à nossa disposição e por meio da troca na relação com os outros sujeitos. Nossas lembranças estão pautadas pelas lembranças dos outros e pela experiência acumulada que vivenciamos. Pensando segundo Halbwachs (2006), 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.

Como diz a psicóloga social Ecléa 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). As convenções verbais, de acordo com Halbwachs, “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 Joël Candau (2012).

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, 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, em que todos comungam das mesmas maneiras de pensar e estar no mundo. Para entender esse processo, é necessário um esforço de análise de modo a 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 suas 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).

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.

Nesse jogo, cabe considerar que 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” (BAKHTIN, 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 realidade¹.

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 –

¹ O poder de que se revestem os museus, portanto, tem duas faces: a opressora, que, por meio de processos homogeneizantes, busca imprimir uma determinada identidade e memória coletivas supostamente coesas, mas que mantém os processos de dominação dos segmentos político e socioeconômicos privilegiados da sociedade; e a emancipadora, que considera os conflitos inerentes à construção e conformação de memórias coletivas, bem como as diferentes vozes e memórias de distintos segmentos sociais. Em função disso, ao longo da discussão neste artigo, busco demonstrar como novos atores e segmentos sociais, que antes não se viam representados nos museus, têm se utilizado desse instrumento como uma ferramenta de poder e empoderamento de suas identidades e memórias coletivas.

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.

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 e segmentos sociais que antes não se viam representados nesses espaços? De que forma as suas memórias são construídas e como se dá o processo de seleção que configura o seu discurso narrativo museológico? 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 rede², propõe três formas e origens de construção de identidades:

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.

O que se busca com este artigo, 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, zona rural de João Pessoa/PB, representadas no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, organizado pela ONG Congregação Holística da Paraíba -

² 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 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).

Escola Viva Olho do Tempo - Evot. Interessa-nos, sobretudo, a concepção de identidade de resistência proposta por Castells. Esse segundo tipo de construção de identidade, continua o sociólogo catalão, 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, geografia ou biologia” (CASTELLS, 2008, p. 25). Assim, cabe perguntar como essas *identidades de resistência* reivindicam um discurso próprio frente a um ambiente de estigmatização? 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?

2. Conhecendo e tecendo o campo: o Vale do Gramame e o Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo

Com aproximadamente 14Km² de extensão, o Vale do Gramame localiza-se no litoral sul paraibano, uma região banhada por diversos rios, constituindo uma importante bacia hidrográfica no estado da Paraíba. É composto por áreas de zonas rurais e urbanas, entre os municípios de João Pessoa e Conde. A área rural é formada, no lado de João Pessoa, pelas comunidades de Gramame, onde está situada a Escola Viva Olho do Tempo - Evot, bem como por Engenho Velho e Ponta do Gramame. No município do Conde fica Mituaçu, comunidade quilombola e indígena. Devido à expansão imobiliária, o Vale 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.

A população ainda depende da agricultura e pesca, setores que têm sido fortemente afetados 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 que também ocasionou mudanças no seu estilo de vida.

A ONG 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 credenciada como Oscip³ 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 grupal, com vistas à 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. Para tanto, atua com aproximadamente 120 crianças e jovens no contraturno escolar, bem como com suas famílias, oferecendo cursos e promovendo ações na área cultural, educação patrimonial, memória, informática, leitura, dança, música, entre outras.

O Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo, por sua vez, foi organizado pela Evot no ano de 2010. A formatação da sua primeira exposição se deu pela iniciativa da coleta, nas comunidades, de objetos que tivessem “significado” para os habitantes da região 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 de cultura popular, entre outras. Como peça de destaque, foi construído um fogão de barro, muito comum na região, de modo a demonstrar uma típica cozinha rural, ainda encontrada em muitas casas na localidade.

A escolha dos objetos que seriam expostos nessa primeira formatação do museu foi bastante emblemática e prenunciava uma linha narrativa em que, na construção de uma determinada memória e identidade do Vale do Gramame, estava presente a necessidade de se musealizar e preservar objetos que remetessem à ancestralidade e a uma temporalidade intimamente ligada ao antepassado e aos

³ Organização da Sociedade Civil de Interesse Público.

moradores mais antigos da região. A escolha do fogão de barro é bastante significativa nesse sentido. Se no Vale do Gramame 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? Percebe-se, portanto, que o seu discurso narrativo transparecia o trabalho sobre memória desenvolvido pela Evot, que se pauta na atuação intergeracional e na transmissão oral de saberes por meio dos mestres e mestras de cultura popular, fios condutores ao não esquecimento dessa determinada memória e identidade por parte dos indivíduos de hoje.

Outro aspecto a se considerar, como é bastante comum em museus comunitários⁴, reside no fato de que 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 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.

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

⁴ 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. Novos atores e novas vozes, antes emudecidos e esquecidos, emergiram no campo dos museus e utilizam esse instrumento como um importante mecanismo de empoderamento e como arma política.

contratação de profissional de *design* para produção de peças gráficas e aquisição de recursos expositivos (painéis).

Seguindo a linha de atuação da Escola em seus trabalhos sobre memória, 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 locais⁵. 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 prevaleceu 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, *coroné* puxador de quadrilha; e mestra Doci, coordenadora da Evot e contadora de histórias. Certamente existem outros mestres na 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.

Nas entrevistas e rodas de conversas com esses mestres, eles iam demonstrando os seus saberes e fazeres, contando suas histórias, falando do local

⁵ Neste trabalho, não aprofundo a discussão quanto à “patrimonialização” das culturas populares que, na literatura, podem ser encontradas diferentes posturas. Sobre o tema, destaco 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.

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 1). Para cada um deles foram confeccionados 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. E abaixo há imagens do seu saber fazer ou da manifestação cultural que promovem.



Imagem 01- Painel expositivo apresentado os mestres e suas referências culturais. Foto do autor (2015)

Essa parede se reveste de um significado importante. O que se visa demonstrar, na expografia do Museu, 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, incorporando 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”.

Poderíamos afirmar também que o rio Gramame é o 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 2).



Imagem 02 - Sala expositiva com a canoa ao centro, carregada de apetrechos de pesca.
Foto de Thiago Nozi (2015).

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 uma estratégia de luta na campanha pela revitalização do Rio Gramame e de seus afluentes, encabeçada pela Evot. 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.

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.

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 José⁶ 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”.

Em outra sala, juntamente com os painéis destinados aos mestres locais, há a reprodução da cozinha rural, com destaque para o fogão de barro, que já fazia parte da primeira formatação da exposição (imagem 3). 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 balaies 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.

A forte presença do mestre, detentor de saberes que são compartilhados oralmente, que modela e desenha a identidade do Vale do Gramame, é, portanto, performatizada na exposição desse museu comunitário. Os mestres espelham 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

⁶ 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.

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.



Imagem 03 - Sala expositiva com o fogão de barro ao fundo, típico das cozinhas rurais do Vale do Gramame. Foto: Moysés Siqueira Neto (2014).

Os sujeitos sociais ali representados são os sujeitos comuns, no seu dia a dia, com suas referências culturais, mas também com seus problemas sociais. Entretanto, 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 Vivo Olho do Tempo 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 locais, principalmente 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 com 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.

3. Os museus e as vozes das memórias de resistência

Trazer a discussão de um aparato teórico no campo da memória social articulando-o ao processo de construção de discursos e narrativas museológicas permite 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” (VARRINE, 2014), 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. Os museus, com suas 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. Pode configurar-se como um lugar de memórias coletivas e, portanto, de conformação de identidades, mas, ao mesmo tempo, institucionaliza 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 (SIMMEL, 2011), 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 excluem⁷.

O museu é um *lócus* 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 caso do Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo do Vale do Gramame, apresentado neste trabalho.

É certo que toda narrativa museológica representa a construção de uma verdade, resultado do jogo social que envolve dilemas, disputas, consensos 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 significante – 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

⁷ 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, acaba com 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.

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 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 esse olhar interno não significa a inexistência de conflitos e lacunas na conformação de uma memória coletiva do Vale do Gramame. É sintomática, cabe repetir, a ausência de referências às manifestações culturais de raízes africanas na narrativa expositiva e uma supremacia de uma vertente católica, principalmente considerando a existência de uma comunidade quilombola entre as comunidades representadas.

De todo 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 e como protagonistas da construção de suas próprias memórias. 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 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. 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 tão-pouco 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.

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

ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos dos direitos coletivos no Brasil. In: TARDY, Cecília; DODEBEI, Vera (Dir.). *Memória e novos patrimônios*. Marseille: Open Edition Press, 2015. p. 67-93.

BAKTHIN, Michail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultural. Obras Escolhidas. v.1. 7ª ed. São Paulo, 1994.

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... 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 jan. 2016.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. 7 ed. Campinas: Papius, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. A era da informação: economia, sociedade e cultura. v.1. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. *O poder da identidade*. A era da informação: economia, sociedade e cultura. v.2. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CANAU, Joël. *Memória e identidade*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU, 2008.

SIMMEL, Georg. A ponte e a porta. In: MALDONADO, Simone Carneiro. *Georg Simmel: sentidos, segredos (organização, traduções e comentários)*. 1 ed. Curitiba: Honoris Causa, 2011. p. 19-26.

THOMPSON, Edward P.. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Unicamp, 2001.

VARINE, Hugues. Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas. In *Museologia Social. Cadernos do Ceom*, ano 27, n.41, p. 239-248, 2014.

Data de recebimento: 18.10.2016

Data de aceite: 14.12.2016