

III. A FÚRIA

4. NO AR TV MARÉ

Isso tudo tá gravado

[Antônio Carlos Pinto Vieira e Marcelo Pinto Vieira,
entrevistados em momentos distintos]

Está ali, diante de mim, uma caixa. Sem voz e sem imagem, ela permanece uma caixa. Até que eu a duplipenso¹⁵². No instante em que a caixa se ilumina, eu me ilumino com ela. *Big brother is watching you*, ela diria. No momento em que a assisto, ela me assiste. Não sei se ela me refrata ou se apenas reflito sobre ela. É um ritual que sigo dia após dia: a televisão é uma “magia a domicílio” [BORDENAVE apud LIMA, 1995]. Mais do que entendê-la como um *meio de comunicação*, é preciso enxergá-la – em especial a tevê comunitária por seu raio de atuação local – como um *meio de transporte*. Os espectadores se transportam para dentro do tubo catódico, como a Alice de Lewis Carroll, que atravessa os espelhos como se fossem janelas. Na Inglaterra vitoriana, não existiam televisões. E no intervalo de cem anos até o megabloco controlado política e ideologicamente pelo

¹⁵² Nas palavras de George Orwell, criador do termo em seu *1984*, duplipensar significa “Saber e não saber, ter consciência de completa veracidade ao exprimir mentiras cuidadosamente arquitetadas, defender simultaneamente duas opiniões opostas, sabendo-as contraditórias e ainda assim acreditando em ambas; usar a lógica contra a lógica, repudiar a moralidade em nome da moralidade, crer na impossibilidade da Democracia e que o Partido era o guardião da Democracia; esquecer tudo quanto fosse necessário esquecer, trazê-lo à memória prontamente no momento preciso, e depois torná-lo a esquecer; e acima de tudo, aplicar o próprio processo ao processo. Essa era a sutileza derradeira: induzir conscientemente a inconsciência, e então, tornar-se inconsciente do ato de hipnose que se acabava de realizar. Até para compreender a palavra ‘duplipensar’ era necessário usar o duplipensar.”

Partido, conforme previsto por George Orwell em 1984, o mundo já era dominado por elas.

A teoria da comunicação ainda tem certa dificuldade para compreender a relação entre emissor e espectador de modo não completamente passivo. A televisão é geralmente associada ao broadcast, isto é, à transmissão em massa de uma mensagem, que é imediatamente recebida e processada pelo espectador. Nesta compreensão, não há ruído. Não há apropriação da mensagem. Não há feedback. O espectador absorve pura e simplesmente a mensagem transmitida.

Na “vida real”, porém, a toda magia corresponde uma contramagia. O duplipensar é instrumento do espectador tanto quanto do emissor. É o receptor quem traça as conexões, é ele quem processa a mensagem. O conceito de broadcast, portanto, é, em certo sentido, uma ficção¹⁵³.

No início e ao longo desta dissertação, eu me referi às noções do jornalismo cidadão e da comunicação comunitária, apontando respectivamente para as idéias de descentralização da emissão e regionalização/customização da recepção. Ou seja, na proporção em que o jornalismo cidadão atua permitindo que cada cidadão seja um repórter (“every citizen is a reporter”, no famoso slogan do portal OhMyNews <<http://english.ohmynews.com>>), a

¹⁵³ Sobre esta idéia, Anamaria Fadul [apud PERUZZO, 2004:136] aponta que o emissor não detém o *monopólio sobre a decodificação*. Para a autora, “A crença de que os meios manipulam as consciências ignora a dimensão fundamental da pessoa humana e, portanto, seu universo cultural, para aceitar que os valores do povo são constituídos por aqueles veiculados pelos meios massivos. É necessário examinar o que passa do projeto de manipulação das classes dominantes, quando as classes trabalhadoras se defrontam com o universo da representação, que não tem nada a ver com a vida de cada um. A leitura desses meios não é uniforme e não pode ser pensada como pura passividade, já que é possível uma outra decodificação em função das lutas e crenças coletivas e individuais. O emissor não tem o monopólio da decodificação da mensagem, porque, uma vez construída, ela é lida das mais diferentes maneiras, pois diz respeito aos valores culturais de uma sociedade”. (O texto original de Fadul é: FADUL, Anamaria. *Políticas culturais e processo político brasileiro*. In: MELLO, José Marques de (org.). **Comunicação e transição democrática**, 1985, p. 183-184.)

comunicação comunitária aponta caminhos para que a recepção seja cada vez mais localizada, em vez de globalizada. O jornalismo cidadão de base comunitária é desta forma a antítese do broadcast. Isto não significa, contudo, que a dinâmica deste mesmo jornalismo cidadão de base comunitária exclua as ferramentas tradicionalmente empregadas em transmissões de massa. No momento em que uma tevê comunitária filma e exhibe ao mesmo tempo, em praça pública, entrevistas com moradores da favela, o espectador é emissor e o emissor é espectador. Os papéis se confundem, e a televisão passa a ser espelho e janela.

Como espelho¹⁵⁴ – porque possibilita ver a si mesmo quase como se fosse uma experiência extra-corpórea –, e como janela – porque possibilita atravessar distâncias –, a televisão comunitária, mais do que qualquer outra justamente pela sua especificidade de escala, estimula o espectador a refletir sobre si mesmo, sobre o seu cotidiano. A sedução do audiovisual, da sincronia aparente entre imagem e som, traduz a sensação de realidade e facilita o diálogo com o espectador. Não por acaso, em sessões coletivas de exibição em praça pública, as câmeras flagram um e outro meneando a cabeça para concordar com o vídeo.

“Na tela, o espectador pode estranhar-se e estranhar o seu cotidiano. Mas é esta oportunidade de estranhamento que cria as condições para uma melhor percepção deste real” [LIMA, 1995:11]. Esse estranhamento do familiar – expressão de Gilberto Velho [1981] – é o que vejo como uma condição determinante para o sucesso de iniciativas de comunicação comunitária. Como afirma Beatriz Sarlo [1997:79], “A televisão reconhece seu público, entre outras coisas, porque necessita desse reconhecimento para que seu público seja

¹⁵⁴ A idéia da tevê comunitária – em particular a TV Maré – como “espelho do cotidiano” é de Maria Cristina Lima [1995:107-115], que aponta três vetores para este entendimento: o aspecto da identidade (o morador se identifica com o vizinho que aparece na tela), o da auto-imagem ou auto-estima (as pessoas é que buscam as imagens, a exibição em praça pública voluntariza o interesse pela transmissão e pela experiência de reconhecimento), e o do tempo ou “álbum de família” (através de uma tentativa de “resgatar a história da comunidade”).

efetivamente seu”. Portanto, quando me refiro a um estranhamento, quero também imiscuí-lo de um auto-reconhecimento.

No instante em que decidi incorporar à minha pesquisa o caso da TV Maré, eu o fiz por duas questões que me chamaram a atenção. A primeira era que a tevê de certa forma foi uma precursora do *Museu da Maré*, já que o grupo que a produzia era coordenado por algumas das lideranças comunitárias que hoje encabeçam a Rede Memória do Ceasm, e que articularam a criação do museu. A segunda motivação foi o fato de que a pesquisa sobre o material audiovisual possivelmente me proporcionaria uma discussão rica em aspectos que os jornais impressos ou mesmo as rádios não eram capazes de suscitar.

Por saber que Carlinhos havia tocado a TV Maré em fins da década de 1980 – informação que eu havia levantado para o anteprojeto que submeti à banca de seleção para o mestrado em História, Política e Bens Culturais –, entrevistá-lo foi desde sempre uma meta. Preferi, contudo, iniciar minha aproximação pelo seu projeto mais recente, o *Museu da Maré* [cf. capítulo seguinte]. Por um semestre, me dediquei ao museu, na esperança de que os frutos que porventura eu viesse a colher me ajudassem no contato etnográfico a ser estabelecido com o grupo de Carlinhos e da Rede Memória. E foi assim que aconteceu.

A Rede Memória do Ceasm é coordenada por Cláudia Rose Ribeiro da Silva, esposa de Antônio Carlos Pinto Vieira, o Carlinhos. Carlinhos e Luiz Antônio de Oliveira são os dois outros gestores da rede, que atua na elaboração e no desenvolvimento de projetos relacionados à história e à memória dos moradores da área da Maré, com o objetivo de proporcionar-lhes uma experiência de reconhecimento e identificação com o passado da região.

Cláudia conheceu Carlinhos nas reuniões da Pastoral da Juventude em fins da década de 1980. Luiz integrou-se ao grupo mais tarde. Nem ele, nem ela participaram da experiência da TV Maré,

mas, entre os fundadores do Ceasm, Maristela Klem – atual gerente administrativa da ong e coordenadora dos projetos de informática –, além do irmão de Carlinhos, Marcelo Pinto Vieira – que não consta como um dos fundadores mas se manteve sempre próximo ao grupo e é hoje o responsável pela cenografia e concepção expográfica do *Museu da Maré* – foram integrantes da Sociedade Cultural TV Maré, entidade juridicamente constituída para dar vazão aos eventuais patrocínios e tornar oficial o grupo. Outras pessoas, é claro, tiveram parte na TV Maré, mas acabaram se dispersando em meados da década de 1990, quando a tevê foi aos poucos saindo de cena. É interessante notar, todavia, que a fundação do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, o Ceasm, foi, grosso modo, um movimento de convergência entre dois grandes grupos: o grupo, por assim dizer, de Carlinhos, que havia tomado parte da TV Maré e, em certo momento, participara também das atividades da Associação de Moradores do Morro do Timbau e da *Rádio Maré*; e o grupo liderado por Eliana Sousa Silva e Jaílson de Souza e Silva, oriundo do movimento comunitário da Nova Holanda¹⁵⁵. Esses dois grupos, tomados por seus interesses e suas visões políticas particulares, são os mesmos que hoje competem para a cisão do Ceasm em duas ongs distintas. Em todo caso, aqui me interessa ressaltar que o núcleo que coordena a Rede Memória é formado basicamente pelo que nomeei acima como o grupo de Carlinhos, na proporção mesma em que o Observatório de Favelas é um projeto levado a cabo pelo grupo que eu vinha tratando como de Eliana e Jailson.

Posso afirmar, sem incorrer em erro generalista, que o *Museu da Maré* é devedor claro da experiência da TV Maré, ou, de outra forma, que a experiência da TV Maré acabou culminando na do museu. Isso porque, sendo uma televisão comunitária, havia no grupo

¹⁵⁵ Eliana havia participado da fundação da Chapa Rosa, que no início da década de 1980, assumiu a associação de moradores local (AMANH). Ela foi uma das criadoras do *Jornal da Chapa Rosa* e chegou ainda a colaborar com o jornal *União da Maré* [cf. capítulo 1 desta dissertação]. Marido de Eliana, Jaílson não é nascido na Maré, mas durante algum tempo morou na comunidade de Nova Holanda e foi um dos fundadores do Ceasm. Em 2001, ele fundou também o Observatório de Favelas.

da TV Maré uma preocupação grande de “abranger” a comunidade, isto é, a intenção de seus produtores era de afirmar-se como um veículo da Maré e não de apenas uma ou algumas comunidades. Buscar uma identidade comum, que congregasse essas 16 comunidades, foi um desafio por que outros veículos comunitários à época já haviam passado, notadamente o jornal *União da Maré*, sobre o qual já comentamos [cf. capítulo 1]. A saída encontrada por Carlinhos, Marcelo e os outros foi de trabalhar sobre um tempo remoto, uma origem historicamente “abstrata”, em que fosse possível criar e recriar alguns mitos. Esse direcionamento para o trabalho sobre a memória local foi certamente o embrião do museu, e a pesquisa de que se serviram os coordenadores da Rede Memória em muito foi a mesma empreendida pelos irmãos Carlinhos e Marcelo à época da tevê comunitária.

Falar sobre a TV Maré possuía um “complicador” semelhante ao de falar sobre o jornal *O Cidadão*: já havia material produzido dentro da academia a respeito desta experiência. E material produzido por uma participante de primeira hora da televisão comunitária, Maria Cristina de Lima, cuja dissertação de mestrado [1995] havia sido defendida no Departamento de Educação da PUC-Rio. Sua pesquisa cobria o período de surgimento da TV Maré e se estendia, sem que a autora mesmo o soubesse, até o momento em que o grupo começava a se dispersar, de modo que minha análise tinha pela frente um período descoberto e parcialmente envolto em nuvens: o que se iniciava no final das atividades da TV Maré, entre 1994 e 1995, até o início das atividades do Ceasm, em 1997.

Aproveitando o material produzido por Cristina como fonte, somei aos meus esforços de pesquisa a intenção de entrevistar Carlinhos e Marcelo, os dois irmãos que participaram juntos, cada um a seu modo, das experiências da TV Maré e do *Museu da Maré*. Minha idéia era, para além de ouvi-los sobre a tevê e o museu, poder traçar suas trajetórias no movimento comunitário da área da Maré, uma vez que ambos – sobretudo Carlinhos – são jovens lideranças,

respeitadas dentro e fora da favela, muito em parte devido a estas mesmas experiências em meios de comunicação locais¹⁵⁶. A entrevista com Marcelo ocorreu no Engenho de Dentro, na casa de sua namorada, e foi, em verdade, minha primeira experiência com uma entrevista de História Oral. Passado o nervosismo de um lado e de outro, Marcelo detalhou situações que nem Carlinhos nem Cristina, ambos à primeira vista mais relacionados com a tevê, haviam recuperado. Sua fala entrecortada, buscando sempre fazer emergir o sentido daquela dada experiência, era também bastante diferente da fala de Carlinhos. A entrevista com Carlinhos ocorreu numa das salas do segundo piso da Casa de Cultura do Ceasm, bem

¹⁵⁶ Carlinhos, por exemplo, chegou em 1995 à presidência da Associação de Moradores do Morro do Timbau após a projeção que lhe havia dado o trabalho junto ao grupo da TV Maré. Nas palavras do próprio [Antônio Carlos Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral], “Com todo esse envolvimento que a gente acabou tendo – com a TV Maré, com a questão da comunidade, tudo –, a gente acabou se inserindo num movimento que foi feito aqui no Timbau por alguns moradores que estavam querendo mudar a associação. A associação vinha com um presidente que era uma pessoa muito antiga, já estava num processo muito grande de esvaziamento: os equipamentos comunitários estavam completamente abandonados, uma creche ali embaixo estava abandonada. E aí nós... o pessoal nos convidou – até por conta do trabalho que a gente já fazia –, o pessoal nos convidou para a gente estar participando de uma chapa na associação. Aí fizemos uma reunião, o pessoal tirou meu nome para presidente da associação dos moradores nessa chapa. E fizemos uma grande campanha na comunidade. Conseguimos apoio até do antigo presidente.”

Hoje, a participação de Carlinhos à frente do *Museu da Maré* gerou reconhecimento nacional e o convite para integrar a vice-presidência da Associação Brasileira de Museologia (ABM). Quero crer que, pelo próprio depoimento de Marcelo (“Carlinhos adora este tipo de coisa, né?”), Carlinhos possa ser compreendido como um exemplo notável, talvez na escala da comunidade, da noção que Beatriz Sarlo denomina de “televisibilidade”. Segundo Sarlo [1997:67], “A televisibilidade é o fluido que dá consistência à televisão e assegura um reconhecimento imediato por parte de seu público”, mas eu opero com esta categoria como sinônimo do que ela mesma define como “certificados de carisma”. Ou seja, não apenas porque atuou junto à TV Maré, mas também por isso, e por chamar a si as atenções no processo de negociação e articulação de projetos comunitários, é que Carlinhos é possivelmente uma das lideranças comunitárias da Maré com melhor trânsito nos meios de comunicação externos.

Já Marcelo, à época da TV Maré, foi convidado para organizar uma das alas do bloco Corações Unidos, desenhando suas fantasias.

ao lado do Adov. Acostumado a dar palestras e participar de congressos e conferências representando o Ceasm e o Museu da Maré, Carlinhos tem uma fala leve e bem construída. Seu discurso é, em certo sentido, “preparado”. Por outro lado, ele está acostumado a realizar entrevistas de História Oral com os demais moradores da Maré, de modo que sua posição diante de mim era uma “inversão de papéis”, com ele agora sendo o entrevistado – o que, sem dúvida, contribuiu para que sua fala não viesse de todo “montada”. Ainda assim, percebi, durante a entrevista, como Carlinhos preferia falar das experiências de comunicação comunitária de maneira mais panorâmica, isto é, comentando uma a uma e relatando o seu envolvimento em todas elas, num roteiro que seguiu da TV Maré à *Rádio Maré*, da rádio ao Ceasm, do Ceasm ao *Jornal O Cidadão*, e deste ao *Museu da Maré*. É possível relativizar o envolvimento de Carlinhos no Cidadão e também na Rádio Maré, muito embora ele tenha, sim, participado de certa maneira em um ou outro momento desses grupos. Mas o que fica da entrevista era a sua intenção de me guiar pelo universo da Maré, como se fosse uma visita ao museu. Ele indicou com quem ele achava que eu devia conversar e por quê. Não fez isso, arrisco dizer, com a intenção de enviesar minha pesquisa. Não. Sua idéia, me parece, era muito mais mostrar como estávamos falando de um assunto que ele dominava. Mesmo assim, no interdito da sua fala, ou nos momentos em que a situação da entrevista o obrigava a tecer suas próprias memórias, Carlinhos foi revelador.

Entrevistas e dissertação, portanto, foram o suficiente para me ajudar a contextualizar a empreitada. Mas eu precisava ainda analisar o produto audiovisual em si. O esforço de documentação e organização de um acervo do Ceasm, em especial do mesmo grupo da Rede Memória, nesse sentido, é algo de impressionante. Passei algumas tardes assistindo, só, a uma série de vídeos no Adov, até que pude localizar três dos programas da TV Maré. Na verdade, a grande maioria das fitas VHS do Adov estão etiquetadas, mas, na ocasião, por desencontro de horários, a profissional biblioteconomista não pôde me guiar na seleção do material que me interessava, de modo que eu assisti a várias fitas até poder compreender o que era

material filmado na época da TV Maré, o que não era; o que eram programas editados, o que era material bruto de filmagem. Localizei então três dos cinco programas¹⁵⁷ efetivamente produzidos pela tevê comunitária e pedi ao Luiz Antônio de Oliveira uma cópia de cada um deles, para que eu pudesse assisti-los com calma. Como o pessoal da Rede Memória já tinha planos de digitalizar estes programas, Luiz gentilmente se encarregou de encomendar a passagem das fitas para um dvd, que então, com a sua autorização, eu copiei. Nestes programas, nem Marcelo, nem Carlinhos aparecem no vídeo. Ambos surgem apenas nos créditos, o primeiro como redator e produtor visual (editor) e o segundo como diretor. Por outro lado, Cristina e Marivalda, que surgem como repórteres, e até mesmo Teteu e Eliana, como entrevistados, me acenam visualmente no sentido de que esta história dos meios de comunicação comunitária da Maré tem personagens muitas das vezes recorrentes.

Para explorar parte desta recorrência, nas páginas a seguir, pretendo retomar a experiência da TV Maré com base nos depoimentos orais de Carlinhos e Marcelo e na dissertação de Cristina. Minha intenção é identificar o que esta experiência pôde trazer para o grupo que a conduziu (que chamarei sempre de realizadores ou produtores da tevê comunitária) e para os demais moradores da favela; que tipo de questionamentos ela propunha e qual o discurso de que se apropriava. Da história da TV Maré em si para os programas editados, empreendo uma breve análise de conteúdo que me permitirá apontar dois momentos distintos por que a linguagem da tevê passa em seus pouco mais de cinco anos de atividade. Por fim, me utilizo de um caso emblemático no processo de pesquisa documental empreendido pelo grupo da TV Maré para indicar como o discurso da tevê, em certo sentido, é o molde do atual discurso do *Museu da Maré*.

¹⁵⁷ O número total de programas, conforme veremos mais adiante, varia de acordo com a fonte.

4.1. A televisão como janela, a televisão como espelho

Cada morador vê o outro e identifica-se no outro. Ele percebe que o seu 'eu' é construído na relação com o 'nós'. As cenas ganham um novo sentido, pois quem aparece como destaque não é o galã da novela ou o astro do filme, mas é o seu parceiro de futebol ou seu irmão de fé [Maria Cristina Lima, repórter e produtora da TV Maré, em sua dissertação]

Pioneira no recurso ao vídeo popular em favelas no Rio de Janeiro, uma das primeiras experiências desse porte no Brasil, a TV Maré iniciou seus trabalhos em 1989 e operou até por volta de 1995, sem um fim formalizado. Sobre ela, Maria Cristina de Lima, uma das participantes do projeto, escreve em sua dissertação de mestrado [1995]: “Como é possível discutir este lugar [a favela] com o seu saber e sua cultura enquanto expressão de uma identidade e, ao mesmo tempo perceber esta cultura enquanto um movimento de busca de identidade no campo social?” Apropriando-me de suas palavras, digo de outro modo: o jornalismo cidadão exerce a cidadania ou está constantemente em sua busca? Mais: estar em busca da cidadania não é, de certo modo, exercê-la?¹⁵⁸ Estas perguntas permeiam diversos momentos desta minha dissertação. Ainda não tenho, e provavelmente não terei, respostas para elas. São, até certo ponto, perguntas retóricas.

Na literatura que trata da conceituação de meios comunitários [PERUZZO, 2000; PERUZZO, 2004; entre outros], alguns autores fazem uma distinção entre a tevê comunitária e a tevê de rua, no que tange à transmissão. As tevês propriamente comunitárias, para estes autores, seriam televisões que ocupam canais VHF ou UHF, seja em transmissões piratas ou em faixas com concessão do poder público para televisionamento comunitário. Essa distinção entre a tevê comunitária e a tevê de rua, no entanto, é pouco característica dos

¹⁵⁸ Adiciono esta pergunta motivado pelos questionamentos que levantou acerca da primeira versão deste trabalho a professora Verena Alberti. O exercício e a busca pela cidadania muitas vezes se confundem.

movimentos populares no Brasil, conforme apontam Cicília Peruzzo [2000:1] e a própria Maria Cristina de Lima [1995:78]. Nas cidades brasileiras, as primeiras tevês produzidas por moradores de comunidades – por conta inclusive da restrição do poder público em conceder liberdade de operação com transmissores de radiodifusão ainda que de baixa potência –, eram todas tevês de rua. Nesses moldes, e geralmente com propósitos educativos e culturais, a tevê comunitária de rua¹⁵⁹ surge “em um contexto de efervescência dos movimentos sociais em que se busca a utilização do vídeo como meio facilitador do processo de tomada de consciência e mobilização de segmentos sociais excluídos” [PERUZZO, 2000:9]. Maria Cristina de Lima [1995:77] conta que as primeiras televisões comunitárias de que se tem notícia surgiram no Quebec com o objetivo de preservar a identidade cultural de grupos locais diante da “invasão” dos programas televisivos americanos. No Rio, a troca de experiências com a TV Maxambomba, em Nova Iguaçu, surgida a partir de 1986 – e que em 1990 chegou a produzir um vídeo de nove minutos¹⁶⁰ contando a história do município de Nova Iguaçu, antigo Engenho de Maxambomba, desde os tempos coloniais até os problemas da atualidade –, também foi fundamental para o desenvolvimento da TV Maré. Tanto a tevê de Nova Iguaçu quanto a tevê da área da Maré são experiências mormente de vídeo popular, e se enquadram na classificação de Peruzzo para as tevês comunitárias de rua. Ambas trabalhavam com vídeos produzidos por moradores da região, cujo resultado geralmente eram programas editados em fitas VHS. Estas

¹⁵⁹ Uso aqui a classificação de Cicília Peruzzo [2000] que distingue as tevês comunitárias em: tevê de rua, tevê em canal de televisão a cabo, tevê em canal UHF e tevê de baixa potência em espectro VHF. A primeira e a última me interessam particularmente, já que apresentam dois estágios por que passou a experiência da TV Maré.

¹⁶⁰ Este vídeo pode ser encontrado também no acervo do Adov. Além disso, durante uma de minhas participações em congressos, tive oportunidade de assistir, no mesmo GT de que eu fazia parte, à apresentação do trabalho de Clarissa Staffa Nascimento, intitulado “*Além da Imagem: experiências e memórias populares através da TV Maxambomba*”, que muito contribuiu para que eu traçasse semelhanças e diferenças entre as duas experiências de tevê comunitária.

fitas eram então exibidas em praça pública para os demais moradores e a estas exposições se seguiam debates e entrevistas. Em determinadas ocasiões, as reações das platéias eram também filmadas e retroalimentavam o material produzido para a tevê. Havia ainda momentos em que os moradores eram filmados e entrevistados ao vivo, isto é, a câmera era ligada diretamente ao videocassete e este à tevê, de modo que o entrevistado era assistido (e se assistia) em tempo real. No caso da TV Maré, já no final de suas atividades, em meados da década de 1990, houve ainda uma experiência com um transmissor VHF de baixa potência, que originou um par de transmissões piratas e multiplicou o alcance e a visibilidade da tevê dentro da própria comunidade (e mesmo fora dela).

Originalmente, foi a Cáritas Arquidiocesana do Rio de Janeiro que propôs a um grupo de moradores da Maré um projeto de realização de um pequeno filme com imagens de seu dia-a-dia, do dia-a-dia de uma favela. Havia nesta proposta um impulso de reflexão sobre o cotidiano que eu classificaria quase como pedagógico, no sentido de estimular a formação dos ditos intelectuais orgânicos, um conceito gramsciano explorado à exaustão pelas correntes da teologia da libertação¹⁶¹.

¹⁶¹ Escola católica que se expandiu na década de 1970, sobretudo pela América Latina, e serve de sustentação para todo um ideário político que se consolidaria no Brasil a partir da criação do Partido dos Trabalhadores em 1980. A principal entrada do ideário político da teologia da libertação nas favelas era a partir da experiência da Pastoral da Juventude, que congregava grupos jovens de diversas comunidades. Os grupos jovens possuíam tendências políticas e religiosas distintas uns dos outros – alguns, como o da capelinha que freqüentava Carlinhos e que mais tarde se instalou no Parque Maré, não relacionavam sequer a religião à atividade política (“As irmãs não gostavam muito dessa relação: fé e política”). Era na Pastoral da Juventude que estas tendências se confrontavam mais diretamente. Segundo Carlinhos [2008:depoimento oral], “Na Pastoral, eu comecei a me aproximar mais do pessoal da teologia da libertação, e me afastar do pessoal carismático. A gente ficava às vezes lá e cá, mas era mais teologia da libertação. E ali, então, foi uma grande escola política pra gente, a gente começou a ter contato com um monte de gente e fazer estudos. Estudos dentro de uma visão da metodologia da Pastoral da Juventude, do Padre Jorge Boran [...] E é interessante, Viktor, que, na Pastoral da Juventude, esse embate da Igreja – uma Igreja mais voltada para a questão espiritual, uma Igreja mais voltada para a política-realidade –, era um

O grupo inicial era basicamente uma rede formada em torno da figura de um dos moradores, chamado Ivo, que trabalhava como contínuo na Cáritas. Ivo era funcionário da Cáritas e freqüentava também as ações da Pastoral da Juventude, que congregava então alguns grupos jovens da área da Maré. Avaliando a intenção de levar adiante uma experiência de vídeo popular, a Cáritas convidou Ivo a filmar algumas cenas em sua comunidade.

Até que um dia aparece o Ivo com uma câmera gravando coisas da comunidade. E a gente ficou muito impressionado com aquilo, porque você se ver na televisão é coisa só para artista. Não é coisa para... para... para pobres, simples mortais. E, aí, o Ivo chamou a gente para ir lá na Cáritas. E primeiro fui eu, foi ele, a Cristina [Antônio Carlos Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral].

Marcelo conta que a pauta original girava em torno do objetivo social da Cáritas, cuja proposta era um vídeo que discutisse a situação nas favelas, as condições de vida, de moradia etc. Uma pauta “mais católica mesmo”, conforme ele define. A Cáritas organizou oficinas de vídeo e cedeu uma câmera VHS para que o grupo fizesse as imagens. Segundo o relato de Marcelo, a idéia partiu do contato, em um congresso, das assistentes sociais da Cáritas com a experiência da TV Viva, uma tevê comunitária que operava então em Olinda (PE), exibindo seus filmes em telões na rua. Uma série de reuniões congregou, então, grupos de cerca de 20 moradores¹⁶² da área da Maré e assistentes sociais da instituição, responsáveis por coordenar as atividades. Aos poucos, alguns colaboradores foram saindo, outros fora chegando, como é o caso de Marcelo, que chegou a assistir algumas das primeiras reuniões mas entrou para o grupo da TV Maré somente mais tarde por conta do convite do irmão Carlinhos.

embate que se dava o tempo todo. E aqui a gente tinha uma diocese ultra-conservadora. [...] Então foi um período muito rico de embate de idéias. [...] Foi um período muito rico. E a PJ, ela foi... começamos a produzir cartilha... foi um trabalho onde nós tivemos uma grande formação: eu, a Cláudia Rose, Raimundo, o Bianco, a Nete, pessoas que hoje estão no movimento social, que hoje estão trabalhando, passaram pela Pastoral da Juventude.”

¹⁶² Marcelo fala em um grupo inicial com entre 20 e 30 moradores. Carlinhos cita apenas que havia mais de dez envolvidos.

Ainda com pouca experiência, o grupo saiu para filmar pela primeira vez.

Tinha a história da reunião e tinha que sair pra filmar. Nesta história de sair pra filmar, pegavam qualquer pessoa e ‘Toma o microfone’. E o Ivo sabia mexer na câmera porque ele já tinha feito o curso. Ele trabalhava, sabia mexer, era o responsável pela câmera na instituição. Ele dava o microfone pras meninas e saía filmando, dentro de uma coisa prévia que a gente já tinha discutido [Marcelo Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral].

Com o resultado, levado de volta à Cáritas, a instituição decidiu preparar um pequeno curta-metragem, chamado “No ar TV Maré”, e apresentá-lo aos moradores em sessões em praça pública, a partir de um aparelho de videocassete e um televisor de 20 polegadas. A reação, como lembra Marcelo, era um misto de diversão com estranhamento.

Botava o filme e aí chegava gente querendo se ver. E o povo ria. E o povo fazia palhaçada. E ficava jogando um papel no outro. E ria um da cara do outro. Olha, era muito divertido. Era uma festa. [...] Uma pobreza só. E as pessoas morrendo de rir da própria miséria [riso]. Era muito engraçado. Era muito divertido. E aquilo foi me encantando. E eu fui me envolvendo mais com a história [Marcelo Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral].

Do grupo grande de colaboradores da tevê, permaneceram até meados da década de 1990 apenas alguns, entre eles Carlinhos, Cristina (autora da dissertação *TV Maré: espelho do cotidiano; uma experiência de vídeo popular*), Flávio, Ivo, Marcelo, Maristela, Marivalda e Regina. De acordo com Cristina [LIMA, 1995:8], as filmagens não costumavam acontecer com regularidade, e todos os realizadores, apesar de se concentrarem em determinadas funções, eram capazes de se revezar nas diversas áreas da produção. Cristina conta ainda que foram produzidas mais de duzentas horas de gravação e finalizados pelo menos oito vídeos – com mais dois em processo de finalização à época em que escreve sua dissertação. Os números diferem dos de Marcelo, que fala em apenas cinco vídeos, mas a conta dele inclui apenas programas editados. Carlinhos cita

pelo menos sete programas editados, mas lembra ainda do material bruto.

Aqui, faço uma primeira intervenção analítica. Não havia uma preocupação clara, entre os participantes da TV Maré, em distinguir o que era um programa, o que era uma exibição ao vivo, o que era material bruto de filmagem. O que observei é que cada um incorporava à sua contagem um número de programas diferente não apenas pela memória que guardam dos programas, mas pela delimitação particular desses espaços: o que é material da TV Maré (folia de reis, desfiles de blocos), o que é material filmado sem propósito imediato (casamentos, aniversários de 15 anos, reuniões de associações de moradores), o que é material editado (os programas em si) etc. A própria dinâmica de apresentação em praça pública, entrevistando os espectadores ao vivo e exibindo em tempo real, acaba confundindo filmagens e programas, de modo que a interpretação neste caso precisa assumir uma extraordinária maleabilidade.

Para fins de pesquisa, estou contabilizando somente cinco programas. São eles: o programa original *No ar TV Maré* (editado pela Cáritas), o programa *No ar TV Maré/Contrastes* (uma espécie de versão estendida de *No ar TV Maré*, editada pelos próprios moradores), o programa *Tem samba Tem samba No pé*, o programa *Joga a rede no passado* e o programa *Mistério da Sereia*. Há, possivelmente, outros programas que tenham sido de fato editados como programas da TV Maré, mas não os incluo nesta listagem porque (1) não pude identificá-los em minha pesquisa no acervo do Adov, (2) não obtive a confirmação de sua existência no cruzamento de informações entre os depoimentos e a dissertação, ou (3) não posso apontar se de fato se tratam de programas editados e não de material de filmagem bruto. A tabela a seguir aponta as diferenças na identificação destes programas por cada uma das fontes.

Tabela 4.1

	Carlinhos [depoimento oral]	Marcelo [depoimento oral]	Cristina [dissertação]
quantidade e de programas editados	7	5	8 + 2 em fase de produção à época
descrição e nome dos programas	<ul style="list-style-type: none"> – “o programa da Linha Vermelha” – “aqui, na tevê, a gente ficou com cópia de um programa que era curtinho e um outro que era a versão grande” (<i>No ar TV Maré</i> e <i>Contrastes</i>) – “entrevista com a Dona Mimá que foi editada e deu um programinha interessante”* – “o [programa] dos pescadores” (<i>Joga a rede no passado</i>) – “o programa do meio ambiente”, exibido na Mostra Eco 92, e que “não é o mesmo dos pescadores”*** – “o [programa] dos blocos carnavalescos” (<i>Tem samba no</i> 	<ul style="list-style-type: none"> – “No ar TV Maré” – “Contrastes” – “Samba no Pé” (<i>Tem samba no pé</i>) – “Pescadores” (<i>Joga a rede no passado</i>, exibido segundo ele na Mostra Eco 92)** – “Mistério da Sereia” 	em nenhum momento, Cristina menciona especificamente e quais eram os programas editados

	<p><i>pé)</i></p> <p>– e “os desfiles dos blocos, que foram editados. Tem alguns desfiles, não sei quantos, que foram editados” (<i>Mistério da Sereia</i>)</p>		
temas de filmagem (material bruto)	entrevistas com moradores antigos, folia de reis***, procissões, missas, festas juninas, festas de aniversário, reuniões das associações de moradores, protestos de moradores contra a Linha Vermelha	entrevistas com moradores antigos, folias de reis, festas de aniversário, festas de debutantes, reuniões das associações de moradores	entrevistas com moradores antigos, folia de reis, festas de aniversário
horas de gravação	180	não indica	200

* o programa que é resultado da edição da entrevista com Dona Mimá, uma antiga moradora do Morro do Timbau, aparece na fala de Carlinhos como um dos programas efetivamente editados. Marcelo também o menciona, mas não como um programa em si, apenas como material de filmagem. Ambos, Carlinhos e Marcelo, não consideram a entrevista de Dona Orosina um programa.

** para Carlinhos, o programa *Joga a rede no passado* não é o mesmo que foi exibido na sessão da Mostra Eco 92, na Baixa do Sapateiro, com filmes sobre meio ambiente. Marcelo afirma que foi este o programa exibido na ocasião.

*** Carlinhos menciona um material sobre folia de reis que seria o último trabalho feito pela TV Maré.

Em resumo, não há, é claro, certo ou errado nas memórias ou nas interpretações do que seriam estes programas editados. Embora Cristina não mencione quais são os dez programas que ela identifica – o que certamente contribui para a impressão de que os limites entre

o que seria ou não um programa não eram muito claros –, e Carlinhos aponte dois programas a mais que Marcelo, me parece evidente que a distância entre um *programa* e um mero *material fílmico* não é muito bem definida. Isso fica claro, por exemplo, quando Carlinhos menciona o programa feito com a entrevista com Dona Mimá. Marcelo chega a citar esta entrevista, apenas para dizer que ela se perdeu pelas mesmas razões por que se perdeu também a entrevista com Dona Orosina e possivelmente os originais das entrevistas com Seu Albano e Seu Alvim, os pescadores que aparecem no curta *Joga a rede no passado*, ou seja, a proliferação de fungos nas fitas magnéticas. Para Marcelo, a entrevista com Dona Mimá não seria um programa. E Marcelo, diga-se de passagem, seria justamente um dos responsáveis, na época, pela edição dos programas¹⁶³. É possível ainda que, para chegar ao número de oito programas já editados à época, Cristina tenha levado em consideração algumas exposições ao vivo da TV Maré, além de ter contabilizado as duas versões do programa original (uma versão mais curta e uma estendida) como programas diferentes, coisa que não faz, por exemplo, Carlinhos. Dos dois programas ainda em fase de conclusão que ela cita, é provável que um deles utilizasse material das gravações das folias de reis na região. Carlinhos chega a mencionar brevemente um programa feito sobre a Folia de Reis, que teria sido o “último trabalho” da TV Maré, com uma qualidade muito superior, todo filmado em HI-8. Este material estaria com uma pessoa chamada Mario Diamante, que hoje trabalharia na Ancine. Mas não posso afirmar se se trata de um programa editado ou não, pois Carlinhos, em um momento diz que “foi o último trabalho que a gente fez”, e no outro que “é um material imprescindível que a gente faça esse vídeo”.

De todo o material fílmico, Carlinhos e Cristina chegam a um tempo muito próximo do total de horas de gravação. Ele fala em 180 horas, considerando que havia cerca de cem fitas, cada qual com

¹⁶³ Inicialmente, a edição era inteiramente realizada pela Cáritas. Nos créditos dos programas, o operador de ilha é identificado como Jorge Coutinho (com eventual assistência de edição de Katia Jaimovich). Mas Marcelo menciona que chegou a fazer algumas edições de fita para fita, após o rompimento do grupo com a Cáritas.

aproximadamente duas horas de gravação em alta qualidade. Cristina cita 200 horas no total. Parte deste material, Carlinhos e Marcelo reconhecem, se perdeu por conta da proliferação de fungos nas fitas. O que restou foi doado pelos irmãos ao Arquivo Dona Orosina Vieira (Adov), que compõe a Rede Memória do Ceasm.

No acervo do Adov, além dos três programas que analiso mais detidamente (*No ar tv Maré, Tem samba Tem samba No pé e Joga a rede no passado*), há ainda material de filmagem com imagens de reuniões da Associação de Moradores do Morro do Timbau, festas de aniversário e folias de reis¹⁶⁴.

De acordo com Carlinhos [2008:depoimento oral], o grupo inicial da TV Maré surgiu a partir da rede de contatos em torno da figura de Ivo, então funcionário da Cáritas, a partir de sua vivência dentro do Grupo Jovem da Igreja. Não houve um processo de seleção. Ao contrário, os interessados, ao que tudo indica, se candidataram e foram integrados de imediato. Havia pessoas do Timbau, de Nova Holanda, do Parque Maré e do Parque União. A Cáritas disponibilizou uma ilha de edição para o grupo, abrindo a possibilidade de que eles pudessem manipular os aparelhos, com supervisão de um técnico. A entidade contratou ainda um profissional de vídeo, apelidado de Paulão, que foi o responsável, segundo Carlinhos [id.:ibid.], por ministrar uma oficina de linguagem audiovisual, a fim de garantir uma capacitação técnica para os jovens.

Mas, pelo que contam Carlinhos e Marcelo, não houve uma preparação técnica rigorosa. A citação anterior do depoimento de Marcelo é prova clara disso: “pegavam qualquer pessoa e ‘Toma o microfone’”, ele dizia. Carlinhos narra de modo bem parecido o surgimento da tevê comunitária:

¹⁶⁴ As imagens de folias, cuja tradição hoje já não é mais encenada na Maré, são referidas por Carlinhos como “a folia do Roberto”. O material em HI-8 que ele chega a mencionar se encontra em poder de Mario Diamante, portanto, não faz parte do atual acervo do Adov.

Começou assim: vamos sair pra filmar. Filmamos pessoas nas ruas e tal. E passando em alguns lugares. Tinha um videocassete, daqueles enormes. A gente podia até ter guardado, estaria no museu aquele videocassete. Mostrava as pessoas falando. Eu, você. Aquilo começou a mexer com as pessoas. E a gente foi gravando. O Ivo fazia a gravação. A gente fazia entrevista. A gente resolveu fazer um *jornal* pra mostrar como é que estava essa realidade aqui da Maré. E aí a gente começou a gravar como é que as pessoas viviam aqui. Gravar as ruas cheias de lama, o esgoto todo aberto, as pessoas andando no meio do esgoto. E juntamos bastante material em relação a isso, mas não era uma coisa pensada [Antônio Carlos Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral, grifo meu].

Embora em certo momento ele se refira à intenção de “fazer um jornal”, ou seja, de apropriar-se da linguagem informativa do telejornalismo para a tevê comunitária, o próprio Carlinhos define a experiência da TV Maré como uma “coisa meio bagunçada”, “bem solta”, chegando a admitir que, como produto comunicacional, a tevê¹⁶⁵ não obteve “densidade”. Nas suas próprias palavras, “A gente não tinha uma programação, a gente não tinha um padrão de qualidade, a gente não tinha uma organização administrativa de estrutura” [id.:ibid.].

Esta última fala de Carlinhos é interessante porque me remete diretamente aos três conceitos levantados por Bourdieu [1997:15-6] como sendo fatores de censura da linguagem jornalística na televisão: o *tempo*, o *assunto* e a *ordem*. Para Bourdieu, estes três fatores são quase que impostos pelo meio. O tempo limitado – decorrente, eu diria, da imperiosa narrativa *linear* da televisão –; o

¹⁶⁵ “E o nome TV Maré surgiu a partir mesmo disso: a gente começou a chamar TV Maré mesmo, porque a nossa idéia era a gente começar a ter uma programação. Era o grande sonho nosso, de ter uma produção regular, de passar isso pra comunidade” [Antônio Carlos Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral].

assunto – em certa medida, delimitado pelo discurso –; e a ordem – que atende pelo domínio dos instrumentos de produção em nome da técnica, da moral e do entendimento do público [BOURDIEU, loc. cit.] – são determinantes na censura que se auto-aplica o jornalista. Tevês comunitárias e tevês educativas, segundo o próprio Bourdieu, são raras oportunidades de quebrar estas barreiras. A mim, me parece que a falta de uma programação – isto é, um não-compromisso com a grade, um tempo ilimitado etc. –; a falta de um padrão de qualidade – portanto, uma liberdade para explorar quaisquer assuntos e temáticas, sem aprisionamento técnico e/ou “compromisso” com o entendimento do público –; e a ausência de uma estrutura administrativa – isto é, um domínio dos padrões e processos de produção e administração de uma televisão – são exatamente os antídotos ao tempo, ao assunto e à ordem.

A dinâmica de produção do vídeo popular atende a uma lógica distinta, portanto, da de um programa televisivo direcionado para mídias tradicionais. Desde a produção irregular à exibição em aparelhos de 20 polegadas, tudo é um pouco “artesanal”. Ainda assim, é possível notar semelhanças no processo de condução destas experiências. Uma delas é a reunião de pauta. Carlinhos conta que havia reuniões para “planejar as coisas” e para “fazer roteiro”. O grupo se reunia na casa¹⁶⁶ de um de seus integrantes e discutia como seria o formato do programa e qual seria o assunto das filmagens. É interessante lembrarmos, aqui, dos três níveis de comunicação participativa estabelecidos por Merino Utreras [apud PERUZZO, 2004:144] – *produção, planejamento e gestão* –, e atentarmos para o fato de que a TV Maré é um exemplo claro de um meio participativo que envolve a comunidade primeiramente apenas no nível da produção e acaba evoluindo para que a comunidade passasse a ser responsável também pelo seu planejamento e sua gestão.

¹⁶⁶ Carlinhos [2008:depoimento oral] conta que, no princípio, a casa de Ivo se tornou uma referência. Mais tarde, uma parte da casa de Cristina foi usada como “escritório” da TV Maré no Timbau.

O direcionamento dado pela Cáritas aos assuntos que deveriam ser tratados, conforme veremos logo adiante, foi possivelmente o principal motivo de conflito entre o grupo da Maré e o supervisionamento da entidade. O contato com o profissional de vídeo contratado para as oficinas abriu portas para que os alunos conhecessem experiências semelhantes às suas, como a TV Viva e a TV Maxambomba, além de colocá-los em evidência em um movimento que surgia, o da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). Mas “Nós éramos os mais crus nessa história, os mais espontâneos, a gente não tinha uma organização, não tinha recurso quase”, afirma Carlinhos [2008:depoimento oral], em fala que me remete mais uma vez aos aspectos levantados por Bourdieu [1997] sobre a linguagem televisiva.

Ganhando força a partir do contato com a ABVP, o grupo da TV Maré cindiu-se da Cáritas e se organizou como pessoa jurídica, instituindo a Sociedade Cultural TV Maré, cuja ata e o projeto de trabalho foram assinados em 1993 [cf. LIMA, 1995]. Segundo Carlinhos [2008:depoimento oral],

A gente queria avançar mais e a Cáritas não queria. [...] Fazer outras coisas na comunidade. Se tornar uma instituição. E a Cáritas queria manter o controle sobre o grupo. E aí nós tivemos um processo de divergência com a Cáritas. [...] Brigamos com a Cáritas. Ficamos com a câmera que era da Cáritas [riso]. Dissemos que a gente ia ficar com câmera porque continuávamos trabalhando, que só íamos devolver a câmera quando terminássemos o trabalho. E foi uma briga feia pra caramba. Mas demos um grito de liberdade, e começamos então a fazer os vídeos.

Após o fim da parceria com a Cáritas, a TV Maré buscou um modelo de autosustentabilidade, enviando projetos para outras instituições e ongs. Numa dessas tentativas, seu projeto foi selecionado para a Mostra Vida, uma exibição de vídeos populares com temas relacionados ao meio ambiente e que integraria a programação da Rio-92, a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento.

Carlinhos e Marcelo já haviam tido a idéia de produzir um filme contando a história da Maré. O processo de pesquisa para este filme havia se iniciado já em meados de 1991, quando Marcelo conta que passou a freqüentar com assiduidade bibliotecas e arquivos, em busca de fotografias e documentos históricos sobre o subúrbio do Rio em geral. O grupo filmou então depoimentos de alguns dos moradores mais antigos da região, como Dona Orosina e Dona Mimá, além de alguns velhos pescadores da baía. Mas a restrição do tema foi, talvez, o principal motivo para que o filme produzido girasse em torno da vida dos pescadores do Canal do Cunha, a estreita faixa da baía que banhava a Maré e sofria cada vez mais com o assoreamento.

Um convênio com a mostra permitiu que a Maré integrasse também o circuito de exibição. Um telão foi instalado na Baixa do Sapateiro e, mais tarde, na Nova Holanda. No primeiro dia, na Baixa, Marcelo lembra que foram exibidos cerca de 20 filmes, numa sessão com mais de três horas de duração. Havia pessoas assistindo a tudo das suas lajes, alguns pediam que o filme fosse reprisado e o grupo obedecia. Na Nova Holanda, aproximadamente 700 pessoas foram o maior público de toda a mostra, fato que gerou ainda mais reconhecimento para os produtores da tv Maré, que passavam então a serem procurados para pesquisas acadêmicas, entrevistas etc.

Após a Rio-92, o grupo enviou um novo projeto para a ong Fase¹⁶⁷ e recebeu cerca de dois mil reais para produzir um vídeo.

¹⁶⁷ De acordo com o site da própria instituição, a Fase se define como a "ong mais antiga do Brasil". Em seu histórico, consta que a "FASE - Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional - foi fundada em 1961. É uma organização não governamental, sem fins lucrativos, que atua em seis estados brasileiros e tem sua sede nacional no Rio de Janeiro. Desde suas origens, esteve comprometida com o trabalho de organização e desenvolvimento local, comunitário e associativo. Ao longo da década de 60, a FASE lançou as bases de um trabalho ligado ao associativismo e ao cooperativismo, mas o golpe de 64 fez com que estes rumos tivessem de ser redefinidos. A resistência à ditadura e a formação das oposições sindicais e dos movimentos comunitários de base passaram a ser o foco principal da entidade.

Na década de 70, a FASE apoiou o movimento de organização social que enfrentou a carestia, o trabalho infantil e as desigualdades econômicas e sociais. Teve

Com o dinheiro, eles conseguiram efetivamente registrar nos meios jurídicos a Sociedade Cultural TV Maré. E seguiram com as tentativas de projeto e pedidos de apoio e patrocínio para ongs e mesmo no comércio local¹⁶⁸.

Por volta de 1993, a TV Maré foi registrada em ata como uma entidade independente, o que lhe garantiu mais autonomia e desvincilhou definitivamente a Cáritas do projeto (“perdeu a referência e ganhou autonomia”, nas palavras de Maria Cristina [LIMA, 1995:83]). Neste ínterim, os produtores participavam de congressos e oficinas promovidos pela Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), à qual a TV Maré havia se associado através do contato com

grande presença junto ao campesinato no norte do Brasil, junto aos trabalhadores rurais do nordeste, aos trabalhadores da construção civil e das indústrias metalúrgicas do sudeste e dos movimentos de associações de moradores de norte a sul do país. Formando centenas de lideranças pelo Brasil e apoiando-as em suas reivindicações, chegou aos anos 80 participando de todo o processo que levou à anistia, à constituinte e às eleições diretas.

Para aprofundar a transição democrática, ao longo da segunda metade dos anos 80 e nos anos 90, a FASE desenvolve ferramentas e metodologias educativas voltadas para o controle popular e a participação da cidadania no âmbito das questões urbanas e rurais. O tema do desenvolvimento social e ambientalmente sustentável, a luta pela ação afirmativa de movimentos sociais de mulheres, afro-descendentes e indígenas, bem como a ação pela exigibilidade e justiciabilidade em Direitos Econômicos Sociais e Culturais, vêm marcando a sua atuação no quadro de luta contra as desigualdades.

Nesse início de século, a FASE se lançou na atuação local, nacional e internacional com vistas a integrar redes, fóruns e plataformas, sempre visando derrotar as políticas de caráter neoliberal. No campo da promoção de seus princípios e da produção de conhecimento, a FASE realiza convênios com órgãos públicos, monitora projetos e faz parcerias com universidades. Os resultados destas ligações podem ser vistos em dezenas de publicações, na revista periódica *Proposta*, editada há quase 30 anos, e em seminários, cursos, palestras e campanhas realizadas pela instituição." Para mais detalhes, cf. *Histórico*. In: **Fase**. Disponível em: < <http://www.fase.org.br>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2008.

¹⁶⁸ Marcelo [Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral] conta que houve um período de extrema dificuldade para que o grupo conseguisse recursos. A tevê comunitária, segundo ele, encontrava barreira no preconceito sobre os favelados (“As empresas não estavam abertas [para o patrocínio], nada estava aberto para isso. Era tudo muito difícil. E, acreditar num grupo de jovens da favela, quem ia acreditar?”).

Paulão. Os encontros, entre núcleos regionais e nacionais, serviam para compartilhar experiências e capacitar os realizadores.

Em seguida, Marcelo lembra de uma experiência interessante: a transmissão em baixa potência. Foi conversando com Beth Formaggini, sua amiga, diretora e produtora de filmes como Edifício Máster [2004], que Marcelo a ouviu falar sobre um transmissor.

Eu falei: 'Poxa, seria interessante a gente ter isso lá na Maré.' [Ele estala os dedos.] O transmissor tá comigo. Aí, nessa de levar o transmissor para a Maré, foi muito engraçado, porque a gente estava articulando e ela [Beth Formaggini] vira para mim e fala assim: 'Ah, eu tenho um filme sobre a aids.' E 1º de dezembro é Dia Internacional da Luta contra a aids. Eu falei: 'Pronto! A gente passa os filmes sobre a Maré e passa esse vídeo da aids.' Tranqüilo. Fomos. Ela morava em Botafogo. Fomos. Pegamos o transmissor. [...] Meu pai na época tinha até um fusquinha. Fomos em Botafogo, pegamos o transmissor, pegamos ela e viemos pro Morro. Domingo. [...] A gente tentou ligar e o transmissor deu um probleminha. Meu pai até consertou na hora o transmissor. Eu encontrei com ela – de vez em quando eu encontro – e ela estava até comentando isso: 'Ah, o teu pai consertou o transmissor.' [...] Articulamos com uma casa, no ponto mais alto do Morro e botamos o transmissor. Aí, transmitiu. [...] Entrou na casa das pessoas, as pessoas não estavam entendendo nada. [...] Na época a gente ficou na coisa meio escondida, né? E não viu muito essa reação. Isso foi em dezembro, e o transmissor ficou com a gente um tempão – e eu fazia umas transmissões muito loucas lá na Maré. [...] Pintou o carnaval, e nós fomos para a Avenida filmar os blocos. Filmamos o Gato e filmamos o Corações Unidos. Filmamos. Na quarta-feira de carnaval saiu o resultado. E o resultado era que o bloco Corações Unidos era campeão. [...] Aí, eu pro Carlinhos: 'Pô, Carlinhos, seria bacana passar aquele material. A filmagem ficou maravilhosa.' A gente fez com uma câmera só. Direto. Filmando direto. E aí foi o grito de guerra. [...] A gente começou a ver a reação das pessoas. A gente lá do terraço gritava: 'Tá passando aí?' A mulher lá de

baixo gritava: 'Tá ruim. Tá bom.' A mulher do andar de baixo que cedeu o terraço pra gente. [...] Aí eu falei pro Carlinhos: 'Carlinhos, tá um furdúncio aí em volta. Vamos descer.' 'Vamos.' [...] Nisso, quando a gente desce, isso era 6h, 7h e pouca da noite, [...] era o povo gritando, um atrás do outro. [Imita com as mãos as pessoas correndo.] 'Vum', 'vum'. 'Fulano, põe que tá passando o bloco que é campeão.' [...] E aí o povo todo doido, querendo achar o canal. [...] Foi emocionante. [...] Aí no sábado seguinte nós fizemos na Nova Holanda. O povo da Nova Holanda ligou querendo também do Gato, porque a gente geralmente fazia isso: fez o Morro? Fez o Corações Unidos? [...] Tem que fazer o Gato¹⁶⁹. Se não, as pessoas ficam chateadas, e a gente não tem mais entrada. Já foi difícil conquistar o espaço que a gente tinha conquistado.

A transmissão de baixa potência em VHF, ou seja, em canal aberto mas circunscrita a uma área próxima, ainda é tida como uma operação "pirata", já que não é permitida pelo modelo de concessão pública federal para a radiodifusão. Mas no relato de Marcelo, para além da experiência de transmissão de uma tevê que extrapolava o vídeo em praça pública e chegava à antena dos televisores comuns, está a motivação da experiência jornalística, qual seja, a expectativa em torno da decodificação, a audiência presumida. Também neste relato há a expressão política do grupo em lidar com iguais: não há uma comunidade privilegiada: se fizemos por uma, faremos pela outra, diz Marcelo. Uma *fairness doctrine* rudimentar, eu diria. Ainda que, por motivos óbvios de inserção particular nas comunidades e acesso, a entrada fosse facilitada em localidades como o Morro do Timbau e a Baixa do Sapateiro, a idéia era contemplar a todos.

No depoimento de Marcelo [2008:depoimento oral], noto uma clara preocupação com a edição das imagens que reflete um viés político:

É igual fazer uma reportagem sobre fulano de tal. Várias pessoas entrevistaram. Eu fazia uma edição que, na

¹⁶⁹ Os dois blocos da Maré são o Corações Unidos, do Timbau; e o Gato de Bonsucesso, da Nova Holanda.

realidade, tinha que colocar todas as pessoas, porque se colocar quatro e, na edição, na hora de passar, você não colocar a outra pessoa, a outra pessoa vinha pra você e falava 'Você não colocou?' Vinha se queixar. Então a gente geralmente fazia um trabalho em que todo mundo que participou aparecesse falando alguma coisa, qualquer coisa.

Este tipo de dilema de edição, presente a bem da verdade em todo meio de comunicação, aponta para outro tradicional eixo da experiência jornalística. Se de um lado temos o jornalista como produtor de conteúdo, aquele que produz informação ou que traduz conhecimento em informação, de outro, temos o jornalista como editor de conteúdo, isto é, aquele que seleciona a informação mais importante e a escalona. Produção e edição são os dois eixos cartesianos da experiência jornalística. E no jornalismo cidadão estes eixos se coadunam com a descentralização de ambas as operações: a produção é descentralizada, e a edição é descentralizada. Ou seja, passam a figurar tanto como produtores quanto como editores de conteúdo agentes que antes eram meros espectadores dos meios de massa.

A dificuldade de Marcelo e dos produtores da TV Maré em editar o conteúdo, aplicando um *news judgement* [cf. TUCHMAN, 1993] particular, que contemplasse a todos os entrevistados, não é muito diferente das dificuldades por que passa, por exemplo, o editor do Jornal Nacional que é criticado por não atribuir o mesmo tempo de edição de Collor a Lula, na cobertura sobre o debate eleitoral de 1988.

A edição, em geral, é o ponto fraco da experiência jornalística, porque é através dela que ficam mais transparentes as opções dos produtores de conteúdo jornalístico. Mas, por ter uma narrativa linear e obrigatoriamente linear – basta notar que a leitura no jornal impresso, por exemplo, pode ser completamente entrecortada – e por exigir a atenção para a imagem tanto quanto para o áudio, a televisão chama a atenção para as escolhas do

jornalista. Ela evidencia a edição. Por isso, é que Beatriz Sarlo [1997:70-1] diz que a televisão está sob permanente suspeita.

Por outro lado, Sarlo lembra ainda que a televisão possui uma arma contra esta suspeita que o cinema, por exemplo, não possui. A transmissão *ao vivo*, que direciona o espectador para a complacência do *tempo real*. Segundo ela,

sobre uma fita gravada podem ser realizadas operações de edição, correção de luz, sobreposições, fusões, montagem das imagens sem respeito pela ordem com que foram captadas pela câmera. No entanto, a televisão tem uma possibilidade em particular que o cinema não tem: *a gravação ao vivo unida à transmissão ao vivo*. Aí as manipulações da imagem, ainda que permaneçam, não contam com o tempo como aliado: o que se vê é literalmente tempo 'real' e, portanto, o que acontece diante da câmera acontece diante dos espectadores. Se isso não ocorre exatamente desse jeito, graças à realização de intervenções técnicas e estilísticas (iluminação, profundidade de campo, enquadramento e retirada do enquadramento, passagem de uma câmera para outra, interrupção da gravação durante o intervalo comercial), mesmo assim tudo acontece *como se fosse* desse jeito: o público passa por cima das possíveis intervenções e a instituição televisiva reforça sua credibilidade no desvanecimento de qualquer deformação do acontecido quando se recorre à gravação ao vivo transmitida ao vivo.

Surge assim uma ilusão: o que vejo é o que é, ao mesmo tempo em que o vejo; vejo o que está sendo e não o que já foi e agora é transmitido com atraso; vejo o decorrer da existência e vejo o passar do tempo; vejo as coisas como são e não como foram; vejo sem que ninguém me mostre como devo ver o que vejo, já que as imagens de uma gravação ao vivo transmitida ao vivo dão a impressão de não terem sido editadas. O tempo real anula a distância espacial: [...] Em seus princípios, a televisão estava limitada a essa transmissão ao vivo, que não era uma opção

deliberada e sim um imperativo: desde os anúncios comerciais até os seriados, tudo saía ao vivo.

[...] Fica-se com a impressão de que entre a imagem e o referente material não há nada ou, pelo menos, há pouquíssimas intervenções, que parecem neutras porque são consideradas de caráter meramente técnico. Diante da gravação ao vivo pode-se pensar que a única autoridade é o olho da câmera: como desconfiar de algo tão socialmente neutro como uma lente? [SARLO, 1997:71-3].

A transmissão e gravação ao vivo que figuram entre os “programas” da TV Maré são uma saída encontrada para garantir que a atenção da comunidade se voltasse para o *tempo real* e não para a *justeza da edição das imagens*.

A projeção é um efeito curioso e que explica, por exemplo, outro aspecto do sucesso da exibição ao vivo. Marcelo [2008:depoimento oral] conta que

tinha uma coisa bacana também, nessa coisa com a câmera, da gente fazer ao vivo. É que a gente fazia uma ligação da câmera direto com a televisão, então, entrevistava as pessoas: ‘O que você está achando do Corações Unidos, do enredo, aqui, da televisão, da TV Maré?’ Aí, as pessoas falando. E fila. Fazia fila das pessoas falando. Era muito engraçado, fazia fila para as pessoas falarem, e tá passando direto ali na televisão, entendeu?

Entrevistas ao vivo nesta dimensão local são interessantes exatamente porque apostam na projeção que as imagens da tevê terão. Maria Cristina de Lima [1995:99-100] lembra o caso de uma moradora que, ao assistir o desfile de seu bloco, o Gato de Bonsucesso, na televisão, comenta: “Olha, na televisão é outra coisa. Parece uma pequena escola. É melhor que ao vivo!” Em outro momento [id.:103], Cristina cita ainda o engraxate que não queria aparecer na tevê porque todos iriam saber que ele era engraxate. A partir desses relatos, fica claro que a noção de projeção está de certa forma ligada à circunscrição do enquadramento. Aparecer na televisão é, nesse sentido, aparecer fora de contexto, sair da história,

tornar-se o centro das atenções, figurar em um retrato para a audiência, quiçá para a posteridade. Aparecer na tevê é fazer parte do espetáculo, ser ator principal, tornar-se uma estrela diante da massa de espectadores.

Os moradores não estavam alheios a este enquadramento, nem tampouco à edição das imagens. Marcelo conta que

A gente fazia edição de qualquer coisa: [descrevendo as tomadas] a mulher tomando banho, o maior calor no verão, o povo tomando banho de borracha. A gente gravava. [...] As pessoas questionavam o material editado, entendeu? Porque as pessoas queriam se ver mais. Porque o piloto era todo em cortes. Porque tem uma cena em que a mulher: ‘Como é a situação do seu banheiro?’ Aí, tem uma menina que abaixa, que é até a Andréa, minha irmã. Ela abaixa, e no banheiro você não conseguia ficar em pé. ‘E como é que faz para tomar banho?’ ‘Ah, a gente senta no vaso.’ No ‘vaso’, na edição, a gente pega um outro vaso e bota na cena. Vem a mulher e ‘Aquele ali não é o meu vaso. O meu vaso é outro.’ E as pessoas ‘Quero me ver mais!’ Aí, a gente colocava o material na fita, de duas horas.

O fato de questionarem a edição das imagens, apontando claramente que o material havia passado por cortes e que o que aparecia no vídeo não era necessariamente a verdade absoluta reforça a compreensão de que os moradores iam aos poucos reconhecendo a linguagem da tevê, enquanto a tevê, por outro lado, buscava ela própria compreender a linguagem dos moradores, remodelando-se e adaptando-se em virtude dos questionamentos.

A mensagem que fica patente no material que consultei no Adov e na descrição das experiências por Marcelo e por Cristina é que o principal objetivo do grupo de produtores da TV Maré era sempre o de “permitir que as pessoas se reconhecessem na televisão” [PINTO, 2000:48], o que sem dúvida contribuiria para desmitificar a imagem da mídia – como lembra o próprio André Luis

Esteves Pinto [2000] –, criando na comunidade, a exemplo de experiências anteriores, como a do jornal *União da Maré*, uma cultura de mídia. A sensação é descrita por Marcelo Vieira [2008:depoimento oral, grifo meu], quando afirma que

Qualquer eventozinho, a gente gravava. Festa de não-sei-o-que, a gente gravava. *E era tudo muito uma novidade*: você ter uma câmera no meio daquele povo – uma câmera na mão –, e sair gravando. O resto das pessoas ficava querendo ver as coisas. A gente falava ‘É da TV Maré’ e a gente saía gravando.

4.2. Joga a rede no passado

A sociedade vive em estado de televisão

[Beatriz Sarlo, crítica literária e pesquisadora da
Universidad de Buenos Aires]

Ainda em 1989, uma reportagem no *Jornal do Brasil* anunciava a TV Maré. Maria Cristina de Lima [1995:81] comenta que a reportagem “além de trazer à tona algo de positivo que acontecia na comunidade, também abriu espaços para que os sujeitos históricos daquela comunidade pudessem falar”. Ao que Marcelo complementa: “Uma matéria muito linda”. A mim, me parece interessante notar no discurso de Cristina a compreensão da categoria de “sujeitos históricos”, numa ambigüidade que não deixa às claras nem se os sujeitos são os produtores da tevê comunitária ou os entrevistados, nem o porquê de serem tratados como históricos – se porque são historicamente marginalizados ou se porque são lideranças históricas da comunidade alguns dos personagens dos vídeos. Fato é que já desde aquela época, em meados da década de 1990, a história foi se delineando como um dos instrumentos de coesão comunitária mais apropriados para se trabalhar na Maré. Mais apropriado, inclusive, que a simples discussão dos problemas comuns que afligiam os moradores, uma vez que costurava uma identidade ainda mais

abrangente, a identidade que seria, mais tarde, tratada pelo jornal *O Cidadão* com um adjetivo simples e significativo, “mareense”.

Falaremos mais adiante como os produtores da tv Maré parecem ter chegado a esta conclusão. Mas, aqui, me interessa analisar três dos programas a que tive acesso no Adov e tentar identificar as mudanças na linguagem de um e outro. Falo precisamente dos curtas: *No ar tv Maré/Contrastes* (versão de 25 minutos), *Tem samba Tem samba No pé* (19 minutos) e *Joga a rede no passado* (6 minutos).

Segundo o depoimento de Carlinhos, a versão que assisto de *No ar tv Maré* é uma versão estendida, que foi produzida pelos moradores a partir do mesmo material bruto de filmagem do primeiro vídeo, de mesmo nome. No filme, há entrevistas com uma série de moradores. Identifico ao menos as comunidades do Morro do Timbau, da Baixa do Sapateiro, da Nova Holanda, do Parque Rubens Vaz, do Parque União e do Parque Maré. São usadas músicas de fundo e um narrador em off, em alguns momentos. O aspecto geral é muito próximo da escola de vídeos do Globo Repórter de então, apenas com técnica e atuações mais amadoras.

Tabela 4.2

SINOPSE do programa *No ar tv Maré*:

Erros de reportagem. As repórteres erram as passagens, são tímidas e inexperientes. Música: Amizade (MPB4). Foto do Papa João Paulo II na casa de algum morador. Moradores do Parque Maré entrevistados sobre a superpopulação nos barracos (muita gente morando na mesma casa). Ouve-se a voz de alguém por trás das câmeras indicar à repórter como se expressar: “Fala: ‘Não dá nem para levantar [a cabeça, pois o teto é rebaixado no barraco]’”. Ivo é o câmera, conforme um repórter anuncia: “O Ivo tá mostrando”. O repórter critica moradores que jogam sujeira no valão que separa o Parque União do Parque Rubens Vaz. A repórter fala fora do microfone, enquanto a entrevistada mostra as mãos calejadas de limpar o valão: “Olha as mãos dela. Todas machucadas”. Depois, a repórter continua: “Gente, é um mal cheiro horrível. Só estando aqui mesmo para sentir como é o cheiro”. Na continuação da entrevista, a repórter pede que a entrevistada fale para a câmera e não para ela. Um entrevistado diz que os problemas são falta de apoio dos governos “comunitário”, do governo do

estado e do governo federal. Depois, o narrador em off anuncia: “Mas, na nossa comunidade, não tem só problemas. Pelas ruas, pelas casas, pelos rostos, há muita alegria presente. Se no dia-a-dia é duro o trabalho, nos fins de semana tem o bate-papo na esquina, sem contar o chopinho gelado, porque afinal ninguém é de ferro. Sábado tem aquela água de coco, tem verdura fresquinha, para não falar no milho cozido, vendido de porta em porta, ou no caldo de cana bem gelado para matar a sede da moçada. É dia de fazer compras. E lojas das mais variadas não faltam. E por que não aquele jogo de cartas entre amigos? Por aqui também rola a bola. E é programa certo no domingo torcer pelo time do coração”. Entrevistas com jogadores de futebol da comunidade. A repórter mostra o Canal do Cunha. “Isso é para vocês verem um pouquinho da nossa carência”. Novamente o futebol na comunidade. Depoimento de Eliana, então presidente da Associação de Moradores de Nova Holanda. Entrevistas com agentes comunitárias da Pastoral da Criança. Música: Alagados (Paralamas do Sucesso). Repórter do SBT falando sobre a TV Maré. Ele pergunta a moradores em que a tv pode ajudar. Um dos moradores responde: “Acho q expondo os problemas da comunidade. [...] Expor esse trabalho pra tevê, e a tevê conseguir jogar pro mercado [...] Até às autoridades”.

O programa *Tem samba Tem samba No pé* [no original, o título aparece duplicado] foi o segundo vídeo produzido pelo grupo. O filme entrevista os presidentes dos blocos da área da Maré, o Corações Unidos e o Gato de Bonsucesso. A idéia era chamar atenção para uma atividade de lazer da comunidade. Nos depoimentos de Marcelo e de Carlinhos e nas passagens da dissertação de Cristina sobre este período, é fácil perceber que o carnaval, tanto quanto a história mais tarde, serviu aos propósitos de conflagar os moradores da Maré sob uma única bandeira. Destaco aqui a fala de Marcelo, reproduzida na dissertação de Maria Cristina [VIEIRA apud LIMA, 1995:101]: “O Carnaval é muito triste. É um mundo de ilusão, onde o pobre esquece que é pobre e pensa que é rei”. A frase de Marcelo aponta para o esforço da TV Maré, de fugir ao estereótipo do pobre como marginal e necessitado, e mostrá-lo em todo o seu esplendor¹⁷⁰, um momento de êxtase em que “o pobre pensa que é rei”. Em esforço semelhante, está imbuído hoje o Ceasm, quando se nega ou evita ao máximo pautar a violência na

¹⁷⁰ A TV Maré chegou inclusive a ser convidada para criar uma ala no bloco Corações Unidos, onde Marcelo e Rosângela eram responsáveis pelas fantasias.

favela. Mas havia, ali, na TV Maré, uma preocupação também social: a de reviver os blocos de carnaval. Marcelo lembra que, na época, havia diminuído a frequência nos ensaios dos blocos e que eles tinham a intenção de chamar a comunidade para o carnaval, cumprindo, de certo modo, a função de serviço da experiência jornalística.

A comunidade não chegava junto dos blocos de carnaval e aí a gente poderia fazer um trabalho junto aos blocos. E foi articulado para a gente filmar o que estava sendo produzido dentro dos blocos, o enredo do bloco, os presidentes do bloco. A gente articulou isso na Nova Holanda, no Gato de Bonsucesso, e no Timbau, que tinha o Corações Unidos. [...]

O bloco tava vazio, as pessoas não chegavam junto. A gente botou uma televisão, gravou, fez uma gravação num dia, num final de semana. Gravou os presidentes, gravou as pessoas que eram diretoras do bloco, para falar sobre enredo, para falar do bloco. E, na semana seguinte, a gente colocou uma televisão no palco do bloco e passou esse material bruto. Não estava nem editado. E aí era uma palhaçada só. Todo mundo ria. E o povo ria. O povo adorava se ver na televisão. E a coisa foi começando, entendeu? [Marcelo Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral].

Tabela 4.3

SINOPSE do programa *Tem samba Tem samba No pé*:

São ao todo: 00:08:32 para o Corações Unidos e 00:11:34 para o Gato. A câmera passeia por passistas e ritmistas. Entrevista com o vice-presidente do bloco, que cita Teteu, então puxador de samba do bloco Corações Unidos. Passistas e ritmistas. Teteu puxa o samba do bloco. Alguns foliões lançam olhares desconfiados para a câmera. As cenas ou são filmadas de baixo ou mostram os movimentos rápidos de passistas e casais de mestre-sala e porta-bandeira. O carnavalesco do Gato fala das alegorias, levantando dificuldades. Repórter: “Mas o senhor é capaz de fazer isso, não?” Carnavalesco: “Pra provar que todos nós somos capazes, porque nós somos brasileiros”.

Foi durante o processo de filmagem e gravação de entrevistas para o que resultaria no segundo programa (*Tem samba Tem samba No pé*), sobre os blocos carnavalescos, que o grupo da TV Maré descobriu, de certo modo, o potencial de uma abordagem histórica, uma opção que – justamente por a princípio não estar dada – foi um direcionamento claramente editorial.

Nessas entrevistas que a gente fazia com os moradores, eles vinham com respostas muito curiosas para a gente. Eram respostas que deixavam a gente com muita curiosidade. E essas respostas eram em relação à história da comunidade. E, aí, a gente começou a ficar muito curioso, eu, Carlinhos, a Cristina também [...]. A gente teve a idéia de fazer um filme contando a história da Maré. [...] A gente começou a entrevistar os moradores mais antigos do Morro do Timbau. A gente queria começar pelo Morro [Marcelo Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral].

O primeiro vídeo resultante desta compreensão foi o curta produzido para a ocasião da Mostra Vida, durante a Rio-92. O pequeno documentário, chamado *Joga a rede no passado*¹⁷¹, trazia entrevistas com os pescadores Seu Alvim e Seu Albano, ambos antigos moradores da área da Maré e que sobreviviam da pesca no Canal do Cunha.

Tabela 4.4

SINOPSE do programa *Joga a rede no passado*:

Música: O Estrangeiro (Caetano Veloso). Imagens da baía de Guanabara. Águas sujas. Uma boneca no lodaçal. Traineiras. Entrevista com um pescador: ele diz que hoje acabaram com a navegação pequena e, mesmo que se queira, comprar um caiaque é muito caro. Aparentemente o pescador está sentado, com o repórter numa posição mais alta sem aparecer no enquadramento. O entrevistado olha para cima para falar com o repórter. O segundo pescador diz que começou na pesca, “a maior profissão de minha vida”, em 1932 e se aposentou em 1984. Ele diz que entrou na pesca numa época de conversar com os peixes, “eles são meus amigos”. O segundo pescador aparece no enquadramento sem o microfone aparente. Corta para

¹⁷¹ O curta que assisti apresenta um defeito no áudio entre um trecho e outro, decorrente, segundo Carlinhos e Marcelo, dos problemas com a conservação das fitas.

o primeiro pescador. Volta ao segundo pescador, que fala da poluição na baía. O vídeo segue alternando entre um pescador e outro. Ao fim do vídeo, aparece uma foto do primeiro pescador e os dizeres “Este vídeo é dedicado ao Sr. Albano pescador Falecido em 1991”. A música Os cinco companheiros, de Paulinho da Viola, indicada nos créditos, deve constar do trecho sem áudio do vídeo. As entrevistas com os pescadores têm os seguintes tempos:

Seu Albano (pescador 1): 00:01:23

Seu alvim (pescador 2): 00:01:19

Na curva editorial entre um programa e outro, é possível perceber não apenas uma guinada técnica – do vídeo que se inicia no formato de um telejornal ao minidocumentário com pretensões artísticas –, mas uma evolução também no tratamento jornalístico dos assuntos. Saem o denunciismo e o mero impulso da crítica ao poder público e entram a cultura (no sentido de práticas culturais) e a crítica bem construída. Aos poucos, diminui a influência da Cáritas sobre as pautas e o grupo começa a pensar numa abordagem mais particular. São dois períodos bastante distintos por que passa a TV Maré. Entre o primeiro programa – cujos principais temas eram a habitação, o saneamento, a miséria, a feira livre, o futebol, as crianças carentes e a política comunitária – e o terceiro programa – cujos temas passavam a girar em torno dos pescadores, da baía de Guanabara, da poluição, do meio ambiente e da memória (evidenciada, inclusive pelo “passado” do título do filme) –, há uma diferença grande na maneira de conduzir a experiência.

No primeiro vídeo, eram seis repórteres, o que dá a entender que a equipe, de fato, como afirmam Carlinhos e Marcelo, era bastante maior. Foram três momentos mais longos de off e cerca de 20 entrevistados ao total. O segundo programa já conta com apenas uma repórter e nove entrevistados. No terceiro, são dois entrevistados e os repórteres sequer aparecem no vídeo: a opção passa a ser evidenciar o depoente, ainda que o microfone e parte do equipamento técnico estejam visíveis no enquadramento do documentário.

Tabela 4.5

	<i>No ar TV Maré</i>	<i>Tem samba Tem samba No pé</i>	<i>Joga a rede no passado</i>
diretor	Carlinhos	Carlinhos	Marcelo, Cristina, Regina, Ivo, Carlinhos, Maristela, Marivalda, Renata*
programação	Evanildo**		
redação	Maristela	Maristela e Marcelo	
reportagem	Andreia, Marivalda, William, Rosangela, Claudia, Claudia S., Keyla	Marivalda	
câmera	Ivo	Ivo	
iluminação	Severino, Fábio, Underson e Rildo		
assistência		Maristela	
produção visual		Marcelo	
operador de ilha / assessoria	Jorge Coutinho	Jorge Coutinho	Jorge Coutinho
asses. de edição	Kátia Jaimovich e Jorge Coutinho		
editado em	Cáritas RJ		Take 1 – Multimídia
apoio / projeto	Cáritas Rio		Cáritas Rio / Cáritas Brasileira***
agradecimentos		Diretoria e componentes dos G.R.B.C. Mataram meu Gato**** e Corações Unidos de Bonsucesso	Sr. Albano, Sr. Álvaro, Luís

* Neste programa, o crédito é coletivo.

** Evanildo é também citado na matéria de 1989, no JB, como diretor de programação da TV Maré.

*** Creio que a Cáritas, aqui, aparece no crédito pelo apoio inicial e pela câmera cedida. A rigor, de acordo com Carlinhos e Marcelo, já não havia mais vinculação formal com a entidade.

**** O G.R.B.C. Mataram meu Gato é o bloco que deu origem ao Gato de Bonsucesso. A história mítica da origem do bloco remonta ao gato de uma moradora da Nova Holanda que acabou virando couro de tamborim. Hoje, esta passagem é recontada pelos narradores do Museu da Maré.

Chama a atenção no primeiro vídeo a longa fala de Eliana Sousa Silva, que aparece empunhando o microfone, como se fosse uma âncora de televisão e faz um longo discurso sobre a necessidade de se implementar uma organização “orgânica” na favela, em referência clara à idéia gramsciana de “intelectual orgânico”. Ela aponta ainda a importância dos meios de comunicação comunitária no processo de incentivo à participação popular e elogia a TV Maré. São, ao todo, quatro minutos e nove segundos¹⁷², tempo que, em uma tevê normal, é quase impensável.

Carlinhos [2008:depoimento oral, grifo meu] diz que a idéia do primeiro filme

era gravar e mandar pro governo. Para denunciar a situação que as pessoas tavam vivendo aqui. Porque aqui tinha tido inclusive o Projeto Rio, e diziam que a comunidade estava toda saneada e estava toda não-sei-o-quê, e as pessoas estavam vivendo nas piores condições possíveis. E aí surgiu a idéia de... ‘Vamos fazer o que com esse material?’ A idéia era a gente produzir isso pra mandar, tipo fazer denúncia. Tanto é que, se você pegar as imagens, algumas coisas que restaram da TV Maré – a maioria das coisas acabaram, né? [com os problemas de conservação das fitas magnéticas] – você vai ver que tem uma coisa meio num *tom jornalístico* ali, de *jornalismo realidade*, de *denúncia*: ‘Olha, essa rua tá assim. Olha só como é que as pessoas estão vivendo.’ Aí, tem uma mulher que fala do Sarney: ‘Eu estou vivendo aqui nesse esgoto, e se eu pudesse, sabe qual era a minha vontade, era falar com o Sarney.’ Não esqueço dessa entrevista. A gente disse: ‘Pô, a gente tem os materiais, a gente tem que passar isso pras pessoas também. [...] A idéia era de mandar pro poder público, para a Prefeitura, para quem fosse, esse material, para mostrar como as pessoas estavam vivendo aqui. E nós nos inserimos na coisa da cultura da comunidade.

Estar inserido na cultura da comunidade, do modo como Carlinhos fala, é envolver-se no dia-a-dia da comunidade. A

¹⁷² No terceiro vídeo, a fala mais longa (sem cortes), dura cerca de 38 segundos.

comunicação comunitária, nesse sentido, é uma experiência jornalística antropológica. “É um trabalho diferente. Não é um trabalho de a gente ir lá, né, com distanciamento, e gravar. É um negócio que você vai se envolvendo [...], e aí passa a conhecer todo mundo” [Antônio Carlo Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral].

Por outro lado, é um trabalho também de convencimento, pois, ainda que pretendesse mostrar a cultura popular mais do que denunciar as más condições sociais – direcionamento que também transparece na opção do jornal *O Cidadão* em não noticiar temas relacionados à violência na favela –, “Fica claro que mesmo a equipe [da TV Maré] achando que é importante mostrar os aspectos positivos da favela, existe nos moradores o desejo de que os problemas locais também tenham projeção a fim de serem resolvidos” [LIMA, 1995:104]¹⁷³.

A opção, portanto – e é isto de que se trata, de uma opção – por trabalhar as pautas com menos foco na denúncia e mais foco na criação e na construção de uma identidade influencia toda a seqüência de vídeos produzidos pela TV Maré. Na visão de Carlinhos, “quando você trabalha a história da comunidade, aquilo mexe contigo” e “nós começamos a ver que era um material que a comunidade precisava conhecer”. Ou seja, o grupo de produtores da tevê comunitária concentra seus interesses na construção de uma imagem da Maré que pudesse ser apropriada pelos moradores, uma imagem

¹⁷³ O curioso no tom de denúncia (o “tom jornalístico”, segundo Carlinhos) adotado pela TV Maré em seu primeiro programa, e adotado, ainda hoje, por moradores da favela quando se vêem diante da oportunidade de conversar com um jornalista ou um representante dos meios de comunicação é a idéia de cidadania que ele expressa. Eu sou cidadão porque sou trabalhador, é o que dizem os favelados entrevistados. Ser trabalhador, em outras palavras, é pagar impostos, é ter direitos. De acordo com Beatriz Sarlo [1997:73], o que está em jogo neste tipo de discurso de denúncia é menos uma política de direitos humanos, e mais uma “concepção fiscalista da cidadania”, muito próxima da que figura em séries e seriados americanos. Segundo essa concepção, “os que mais pagam teriam mais direitos a reclamar e os que menos pagam deveria aceitar a *capitis diminutio* de sua situação” [SARLO, loc. cit.]. Assim, se inverte a lógica da igualdade e o próprio discurso dos favelados parece deixar de fazer sentido.

não de violência ou de miséria, mas uma imagem que cunhasse uma identidade de orgulho, que expusesse uma origem comum. Mesmo ao apontar problemas de poluição ao meio ambiente, como fazem no vídeo dos pescadores, o grupo está preocupado em preservar os usos e saberes tradicionais dos moradores mais antigos.

A nítida preferência pela abordagem histórica como fator de coesão comunitária favorece comunidades mais antigas, como o Morro do Timbau, a Baixa do Sapateiro, o Parque Maré, o Parque Rubens Vaz, o Parque União e Nova Holanda¹⁷⁴. Estas comunidades, segundo Carlinhos, têm mais “apelo”. O “apelo” a que ele se refere é a fascinação da memória. A mesma fascinação que a seqüência imagética de Dona Maria cantando a Folia de Reis foi capaz de despertar em Jorge Negão. A fascinação de se estar diante de um documento.

Nas palavras de Carlinhos [2008:depoimento oral], é por ser uma “caixa mágica” que a televisão projeta a realidade e atribui a ela uma nova dimensão, a dimensão de documento. Por isso, ele e Marcelo insistem, durante suas entrevistas, o tempo todo que “isso tudo está gravado”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Nos depoimentos dos visitantes no livro de sugestões e impressões do Museu da Maré, alguns moradores se queixam da falta de representatividade de comunidades como a Vila do João, a Vila dos Pinheiros, o Conjunto Pinheiros e o Conjunto Bento Ribeiro Dantas [cf. o capítulo seguinte desta dissertação]. Esta falta de representatividade, ao meu ver, se constitui em uma opção pela valorização do passado mítico, que gira em torno das palafitas da Maré. Vale lembrar que, a partir da Vila do João (inaugurada em 1982), estas comunidades foram o resultado de projetos do poder público federal e municipal no setor de habitação, que visavam a erradicar as palafitas e remanejar a população favelada para conjuntos habitacionais. Para maiores detalhes sobre a constituição histórica de cada uma destas comunidades, cf. SILVA, 2006; JUNG, 2007, entre outros.

¹⁷⁵ Sempre que pontuavam suas lembranças com frases como “Isto tudo tem gravado”, “Tem até foto na tese [de Maria Cristina Lima]” ou “Tem tudo guardado. Isto tudo está no arquivo”, Marcelo e Carlinhos pareciam querer apoiar sua memória oral em documentação material. Fossem fontes escritas (a ata), visuais (a foto) ou audiovisuais (o que estava “gravado”), as referências constantes a esses materiais buscavam suporte que conferisse veracidade aos depoimentos. Eles pareciam querer dizer: “Olhe, não estou mentindo”. E achei curioso o fato de que os documentos que ambos me

O momento exato da guinada editorial talvez não seja possível recuperar em um mapeamento desprezioso como este, mas certamente há passagens belíssimas como a que Carlinhos relata em seu depoimento que em muito contribuíram para que a opção pelo uso da memória como elemento central do processo de comunicação comunitária fosse tomada:

A gente gravou a Folia de Reis em que uma das folias era a mãe do Jorge Negão [traficante que dominava a região da Maré na época]. Dona Maria. E aí nós gravamos. E eu nem sabia que era, nem sabia que ela era a mãe do Jorge Negão. Dona Maria cantando. E Dona Maria depois faleceu. Aí, o Jorge mandou um camarada ir lá na casa do Ivo – a referência lá da Maré era a casa de Ivo – pedir a fita lá da mãe dele, que ele queria guardar como recordação da mãe, as imagens que a gente tinha gravado.

Afinal, fazer tevê é fazer história, e os “brutos” também choram seus mortos¹⁷⁶.

apontavam como “protocolos de verdade” [cf. COSTA LIMA, 1989:104] haviam também, de certa maneira, sido produzidos por eles.

Em última instância, a experiência jornalística é também uma experiência de produção de documentos-monumentos e, nesse sentido, voltamos, como que a andar sempre em círculos, à idéia de Chaney [1986] de que a mídia se transforma em um meio de expressão para seu próprio público e à marcante posição de Lévi-Strauss [1993], segundo o qual a história é sempre “história-para”. Era a Maré que falava pela tevê ou a tevê que falava pela Maré?

¹⁷⁶ Tanto Marcelo quanto Maria Cristina [1995] comentam que os moradores, nas sessões de exibição, pediam que os filmes fossem reprisados. “Como o material está ali, de acesso fácil, eles pedem para repetir sempre. Parece que não se cansam de ver” [LIMA, 1995:94]. Esta informação me reporta aos casos das crianças que visitam o Museu da Maré mais de uma vez ao mesmo dia e, por esta razão, assinam o livro de registro dos visitantes também mais de uma vez, indicando que perfizeram o trajeto seqüencialmente. “O que estou querendo dizer é que as crianças que assinam o livro mais de uma vez e perfazem novamente o trajeto da exposição estão repetindo a visita como quem ouve novamente uma história. Elas estão *ouvindo* o museu” [CHAGAS,

4.3. A Praia do Apicu

O instrumento (a teletela, como era chamado) podia estar obscurecido, mas não havia modo de desligá-lo completamente

[George Orwell, escritor, no livro 1984]

A idéia por trás da abordagem histórica dos programas da TV Maré era encontrar um ponto remoto que pudesse servir como origem mítica para a Maré. Um ponto em que se pudesse basear a história recente da comunidade.

Preocupados, então, em fazer emergir esta história, os produtores da TV Maré quiseram conversar com moradores mais antigos da região, a fim de ouvir sobre o passado das comunidades:

a gente começou a perceber que os moradores antigos estavam morrendo. Como eles estavam morrendo, a gente começou a filmar essas pessoas. E a primeira pessoa a filmar, se não me engano, por causa disso, foi a Dona Orosina¹⁷⁷. Eu sempre tive contato, desde criança, e referência à Dona Orosina ser uma das moradoras mais antigas do morro. E, na época, ela era viva, ela tinha o botequim dela, era uma senhora, com quase cem anos de idade [Antônio Carlos Pinto Vieira, 2008:depoimento oral].

Congregando a comunidade em torno destes mitos de origem, a TV Maré trabalha para que os moradores da favela, apesar de suas histórias de vida particulares e de suas origens heterogêneas, se identifiquem como membros de uma única “comunidade imaginada” [ANDERSON, 1983]. Além disso, como experiência de jornalismo cidadão de base comunitária, a TV Maré é

2007:14, grifado no original]. Da mesma forma que as crianças que *ouvem* o museu ao repetir o trajeto, acredito que os moradores ao pedirem que o vídeo fosse reprisado queriam *ouvi-lo* novamente, isto é, não apenas assisti-lo (e assistir-se), mas *vivê-lo*.

¹⁷⁷ Marcelo me explica que a fita com o depoimento de Dona Orosina foi uma das que sofreram com a proliferação de fungos, mas que a decupagem do material está disponível para consultas no arquivo do Ceasm, que ganha o seu nome exatamente em homenagem à ilustre moradora.

um exemplo claro de como a prática jornalística de certo modo incentiva o registro e a pesquisa histórica e como ela se transforma numa vontade de produzir e de sistematizar o conhecimento e a memória. Não por acaso, as fitas de tevê em que Dona Maria, na Folia de Reis, e Seu Alvim, o pescador a que o filme *Joga a rede no passado* é dedicado, apareciam foram reclamadas pelas famílias com o valor de “última lembrança”. Não por acaso, as entrevistas de Dona Orosina, Dona Mimá, Seu Albano e Seu Alvim, entre outras, despertaram no grupo de realizadores da TV Maré o interesse pela pesquisa documental em arquivos e bibliotecas públicas da cidade. E não por acaso uma das histórias que encerra o ciclo da tevê comunitária é também a história que, em certo sentido, dá origem ao museu.

A passagem que conto a seguir é relatada por Carlinhos e Marcelo nas entrevistas de história oral que me concederam. Em ambos os casos, a resposta não foi motivada por uma pergunta direcionada especificamente à foto que os dois mencionam. Ao contrário: a menção espontânea à mesma história me aponta no sentido de que esta breve passagem vem ela própria sendo utilizada como mito de origem do museu.

O fato é que, na primeira ocasião em que visitei o *Museu da Maré*, Carlinhos contava entusiasticamente que a foto que descerra a exposição permanente do museu é uma foto de Augusto Malta, reproduzida do original, que pertence ao acervo do Arquivo Geral da Cidade.

A foto, identificada como sendo da Praia do Apicu, era uma panorâmica da região da Maré no início do século, ainda alagadiça e sem construções. Foi durante o processo de pesquisa que empreendeu o grupo da TV Maré em arquivos e bibliotecas que a foto foi encontrada, com referências apenas à Praia do Apicu. O documento só foi identificado quando pesquisadores da UFRJ confirmaram que Apicu, em realidade, se referia à área que hoje é conhecida como Maré.

Quem descobriu a foto, com efeito, foi Marcelo, que, na época, empreendia a pesquisa em seu tempo livre. Carlinhos, como diretor da TV Maré, direcionava os esforços.

Era assim: a gente fazia uma entrevista, e daquela entrevista você tinha algumas referências que a pessoa passava. Seu Alvim... Seu Alvim, não. Seu Albano falou sobre a Pedra Apicu. Aí, a gente começou a fazer pesquisa. A gente anotava esses nomes, coisas que apareciam nas entrevistas desses moradores, e nós então fomos pegando informação. Eu não lembro quem, mas foi alguém de vídeo, que disse, por exemplo, que tinha no Arquivo da Cidade, e que talvez a gente pudesse encontrar coisa sobre a Maré antiga lá. E que lá tinham as fotos do Augusto Malta, que era um fotógrafo que fotografou o Rio Antigo. Alguém falou isso pro Marcelo, aí o Marcelo falou comigo e nós vimos onde é e fomos lá fazer pesquisa. Então foi uma coisa muito assim, coisa de informação. E nessa pesquisa a coisa mais legal, interessante, foi que, quando a gente descobriu o trabalho do Augusto Malta, a gente ficou com aquela coisa assim: 'Pô, esse cara deve ter produzido alguma coisa sobre a Maré. Será que ele não teve lá na Maré? Ele fotografou tanta coisa no Rio de Janeiro... O subúrbio... Será que ele não foi lá na Maré?' E o Marcelo, quando a gente teve lá no Arquivo Geral da Cidade, a gente foi no setor de iconografia, e lá o Marcelo me indicou uma pasta que era 'Praia do Apicu'. Aí, a gente fez o link entre o que o Seu Albano tinha dito. Também o pessoal do Fundão tava fazendo uma pesquisa sobre a Maré, na época. Tinham comentado sobre isso. Nós abrimos a pasta, quando a gente abriu a pasta, a gente deu logo de cara com as fotos, e eram fotos que mostravam a Maré, antes de qualquer tipo de ocupação. Essa foto tá aqui no museu [Antônio Carlos Pinto VIEIRA, 2008:depoimento oral].

A forma como o caso é reproduzido pelos irmãos e também por Luiz Antonio de Oliveira e Cláudia Rose Ribeiro, os outros coordenadores do *Museu da Maré*, me reporta ao processo de transmissão oral de novas tradições: a imagem da Praia do Apicu, ainda virgem, aponta para a vitória dos moradores em fixar ali suas

moradias; aponta para o passado das palafitas; aponta para a chegada dos primeiros moradores, como Dona Orosina, tida como a primeira mulher a construir seu barraco no Morro do Timbau ainda na década de 1940 – isto é, um mito de origem personificado; aponta, por fim, para uma identidade comum: a Maré, como uma “colcha de retalhos” [cf. ed. 9 do antigo jornal comunitário *União da Maré*], cede espaço à Praia do Apicu, como uma origem comum a todos, talvez justamente porque historicamente “abstrata”. Além de uma tradição inventada [cf. HOBBSAWM, 1984a], o relato sobre a descoberta da foto de Augusto Malta aponta também para um momento idílico de emancipação: ali, os “jovens da favela” descobriam serem sujeitos da sua própria história, “sujeitos históricos” na expressão de Cristina [1995]. A Maré, cuja imagem refletia a miséria nacional através das palafitas, era lugar de cultura, a começar pelas próprias palafitas¹⁷⁸.

Nesse sentido, a foto da Praia do Apicu ainda virgem funciona como o marco zero. Ali é o que estava dado. O resto foi escrito pelos mareenses. Nas palavras de Carlinhos [2008:depoimento oral], a foto é “o caderno geográfico que vai ser escrito pela população aqui da Maré, que transforma aquilo numa grande favela, e depois vai transformando num grande bairro, numa área importante da cidade. É uma foto que diz muito: era isso aqui, não tinha nada, era só mangue”.

O programa ou a série de programas que contaria a história da Maré, a começar pela história do Morro do Timbau, jamais saiu do

¹⁷⁸ Convertidas de símbolo da miséria a representação maior da identidade da Maré, as palafitas são prova de que na favela também se produz cultura. Esta apropriação que hoje lhe faz o Museu da Maré, tornando a palafita sua peça principal, já era sentida no interesse de pesquisadores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e estava presente nas palavras do jornal comunitário *União da Maré* [cf. capítulo referente ao jornal *União da Maré* nesta dissertação]. Vale lembrar, porém, que entre as principais lideranças comunitárias da região hoje, poucos tiveram contato mais íntimo com a situação das palafitas, que eram construídas em sua maioria no mangue do Parque Maré. O contato de Carlinhos e Marcelo, por exemplo, estava circunscrito à experiência do trabalho social do Grupo Jovem da Igreja.

papel. A foto da Praia do Apicu jamais foi usada nos programas editados da TV Maré. Eu a identifico, porém, como uma passagem anedótica que simbolicamente é capaz de representar o elo entre as experiências da tevê comunitária e do *Museu da Maré*. Ela é uma espécie de “herança imaterial”, para usar a expressão de Giovanni Levi [2004]. Uma herança que lega ao grupo da Rede Memória o capital social¹⁷⁹ [cf. PUTNAM, 2000:177] da Sociedade Cultural TV Maré. As relações de confiança e confiabilidade estabelecidas naquele período são passadas adiante para o grupo que hoje coordena os esforços de organização de um arquivo e inventariação da coleção. Não só vídeos e entrevistas decupadas foram efetivamente doados ao acervo do Adov, como, em última análise, foi a experiência mesma do fazer jornalístico que acabou levando aquele grupo de jovens realizadores da TV Maré ao interesse pela pesquisa histórica.

Como projeto político, pode-se dizer que a TV Maré alcançou seus objetivos, ilustrados pela tríade *identidade, auto-imagem e álbum de família*, proposta por Maria Cristina de Lima [1995] para justificar sua analogia entre a tevê comunitária e um espelho. Na fala de Carlinhos, ainda hoje, “muitas pessoas lembram da TV Maré. E eu acho que a TV Maré não acabou, ela se desdobrou em outras experiências”. A TV Maré nunca foi uma tevê stricto sensu. Ela jamais teve uma programação com grade fixa. Jamais operou regularmente por meio de antena. Jamais contou com uma equipe de produção profissional. Falar em TV Maré, então, com este nome – *tevê* – é acreditar que fazer televisão é algo mais que obedecer ao tempo, ao assunto e à ordem do discurso [cf. BOURDIEU, 1997:15-6]: é fazer magia. Tevê é apenas o nome figurativo que damos à caixa. E, para mim, ela continua ali, uma caixa. Sem voz e sem imagem. Uma caixa. Até que: zap! Alguém a duplipensa.

¹⁷⁹ Utilizo, aqui, a definição aberta apresentada por Putnam em sua obra sobre este conceito como sinônimo aproximado da definição de energia social trabalhada por Hirschman [1987], conforme vimos no capítulo 2 desta dissertação.

5. 'MUSEU É COMO UM LÁPIS',¹⁸⁰

O tempo é um ponto de vista

[Mario Quintana, poeta]

Memória e esquecimento são duas cabeças de um mesmo bicho-de-sete. Cabeças que, cortadas, se regeneram, como as da Hidra de Lerna. Cabeças que se alternam, binárias. Ora brotam, ora deceparam. Ora ali, ora não mais. Portanto, presentes ou ausentes – como presentes ou ausentes são os que se fazem registrar nos dois livros institucionais do Museu da Maré. Por suas próprias, ou pelas mãos de outros, eles aparecem descritos nas linhas que se emendam ao início e ao fim dos doze tempos de relógio. As linhas pautadas de dois volumes, como os chamo: “o livro de presenças” e o “livro de ausências”¹⁸¹.

¹⁸⁰ Este capítulo foi originalmente apresentado sob a forma de um artigo no 31º Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), no ST *Museus, Coleções e Acervos*. E também como trabalho final para as disciplinas *Elites e História Política* e *Memória, Identidades e Representações*. Agradeço, portanto, aos comentários dos colegas de ST, em especial Regina Abreu, e os coordenadores Myrian Sepúlveda dos Santos e José Reginaldo Santos Gonçalves, e às professoras Marieta Moraes Ferreira e Ângela de Castro Gomes.

A colocação de Regina Abreu sobre o título do trabalho é digna de registro: “Museu é como lápis, mas também é como borracha, já que também se trata de um lugar de apagamentos, de disputas de memórias. Alguns objetos são expostos, outros são guardados. Os museus são efêmeros, eles queimam a si mesmos.”

¹⁸¹ Chamo-os aqui introdutoriamente pelos nomes com que os trato no decorrer do capítulo apenas para sensibilizar o leitor acerca da aproximação que faço, não esquecendo por certo tratam-se apenas de imagens metafóricas. O “livro de presenças”, não raro, pode deixar de registrar presenças ilustres, portanto, que se fazem ausentes; bem como o “livro de ausências” não é lugar apenas de esquecimento, mas de rememoração. A idéia contida nesta dicotomia tem o objetivo

No livro de presenças, também eu deixei minha marca. Meu nome, minha idade, gênero, e praça de residência. Mais tarde, encerrando o trajeto circular da exposição, o outro livro-caixa¹⁸², depositado sobre um púlpito no corredor final da galeria, guarda depoimentos apaixonados não apenas de visitantes externos que se propõem a conhecer o museu na favela, mas, sobretudo, de moradores e ex-moradores que parabenizam a iniciativa e rejubilam-se em enxergar-se como parte daquela memória. “Adorei saber e ver que todo o trabalho que meu pai (Euclides Nunes) teve em prol da comunidade foi reconhecido, com lembranças boa de uma época que não volta mais.”¹⁸³

Inaugurado há pouco mais de dois anos, em maio de 2006, o museu é uma iniciativa da Rede Memória, através do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm). Fotos e objetos pessoais que compõem a exposição, dividida em doze espaços ou doze tempos (“como num relógio ou como no calendário”, lembra Antônio Carlos Pinto Vieira, o Carlinhos, presidente do Ceasm, em visita guiada), foram doados pelos próprios moradores para compor o

apenas de estimular a percepção sobre semelhanças e diferenças entre ambos os volumes. Para estas designações, faço valer as interessantes considerações de Michel de Certeau [1994:189, grifos meus], para quem “a *memória* é o *antimuseu*: ela não é localizável. Dela saem clarões nas lendas. Os objetos também, e as palavras, são ocos. Aí dorme um passado, como nos gestos cotidianos de caminhar, comer, deitar-se, onde dormitam revoluções antigas. A lembrança é somente um princípio encantando de passagem, que desperta, um momento, a Bela-Adormecida-no-Bosque de nossas histórias sem palavras. ‘Aqui, aqui era uma padaria’; ‘ali morava a mere Dupuis’. O que impressiona mais, aqui, é o fato de os *lugares vividos serem como presenças de ausências*. O que se mostra designa aquilo que não é mais: ‘aqui vocês vêm, aqui havia...’, mas isto não se vê mais.”

¹⁸² Volume encadernado em capa dura preta, com 200 folhas numeradas apenas no avverso. Comumente usado para controle financeiro e contabilidade, daí o nome de livro-caixa.

¹⁸³ Depoimento de Marise Nunes, 38 anos, moradora do Morro do Timbau, no Complexo da Maré, visitante do Museu da Maré ao dia 12 de março de 2007. Os depoimentos citados foram reproduzidos a partir dos registros no livro de depoimentos do museu, inclusive com possíveis erros de escrita. Nem todos continham assinaturas e/ou informações sobre a data da visita, motivo pelo qual o cruzamento de dados, nestes casos, não foi possível.

acervo, e ajudaram a definir a linha museográfica que seria adotada [Antônio Carlos Pinto VIEIRA, 2006; cf. tb. Marcelo Pinto VIEIRA, 2008]. Inserido na polêmica que questionava o pioneirismo da constituição de um museu em favela [VIEIRA, 2006; FREIRE-MEDEIROS, 2007], ao lado do Museu A Céu Aberto da Providência – instituído pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, como parte do projeto de intervenção urbana do Favela-Bairro –, o Museu da Maré se inscreve no contexto da memória coletiva dos moradores do bairro como “passado vivido”. Halbwachs [1990] já afirmava ser exatamente esta a distinção possível entre a memória coletiva, em seu aspecto de tradição, e a memória histórica. Ele, aliás, é categórico ao afirmar que a história começa onde a memória acaba. É um limite tipicamente moderno, eu diria, quase rousseauiano.

Doze meses, doze horas, doze tempos temáticos – o tempo da água, o tempo da casa, o tempo da migração, o tempo da resistência, o tempo do trabalho, o tempo da festa, o tempo da feira, o tempo da fé, o tempo do cotidiano, o tempo da criança, o tempo do medo e o tempo do futuro. O “museu é como um lápis” mas também é como um relógio. É tempo de lembrar. E, como no princípio era o caos, na Maré, é o tempo da água. Fotos do Arquivo Documental Orosina Vieira¹⁸⁴, nome que remete a uma ilustre pioneira entre os moradores do Morro do Timbau, e uma reprodução da panorâmica da então Praia do Apicu [cf. capítulo anterior], de Augusto Malta. A malta

¹⁸⁴ “O acervo de fotografias do Adov ainda é predominantemente constituído por documentos de acervos públicos, instituições e pesquisadores de fora da Maré. As primeiras imagens foram aquelas obtidas nas pesquisas realizadas pela equipe da TV Maré, são fotos do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), pretencentes à coleção Augusto Malta; do Arquivo Nacional, a maioria delas do fundo Correio da Manhã; da Casa de Oswaldo Cruz; do arquivo da Caixa Econômica Federal e também fotos tiradas pelos pesquisadores Anthony Leeds – antropólogo que estudou a Maré na década de 60 e João Mendes – fotógrafo do Projeto-Rio. Antônio Carlos conta que também recolheu algumas fotos que estavam se deteriorando na Associação de Moradores do Timbau na época em que a presidiu” [OLIVEIRA, 2003]. Mais detalhes sobre o processo de constituição do Arquivo Documental Orosina Vieira (Adov) pelo Ceasm podem ser encontrados na dissertação de Adolfo Samyn Nobre de Oliveira, *Cerzindo a rede da memória: estudo sobre a construção de identidades no bairro Maré* [OLIVEIRA, 2003].

prossegue. No meio da sala, um barquinho ornamentado com a imagem de São Pedro para procissão religiosa. O mar vai virar sertão.

Amparado em um formato museológico razoavelmente tradicional, dividido em salas, com objetos expostos em vitrinas e uma maquete desenvolvida por alunos da Escola Municipal Bahia, o Museu da Maré já bateu a marca de dez mil visitantes, em sua maioria, pessoas que detém alguma ligação com uma das 16 comunidades que formam o complexo de favelas. É dito *museu* “de forma provocativa”, para se opor à constituição do museu monumental, como ferramenta das elites [VIEIRA, 2006].

Por trás da modéstia das instalações, que aproveitam um galpão da antiga fábrica naval do Porto de Inhaúma¹⁸⁵, o Museu da Maré é capaz de dar vazão a uma experiência de metamorfose, uma metamorfose interna, que acontece em cada visitante, de um jeito diferente a cada experiência. De acordo com Nora [1993], a função dos lugares de memória não é outra senão “parar o tempo, [...] imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais”. Outra visitante deixa claro o aspecto da rememoração de uma experiência vivida, ainda que emprestada: “Voltei ao passado para rever algo que nunca tinha visto”. O museu, portanto, assume seu papel de um agente de coesão social diante das comunidades da Maré, proporcionando aos visitantes uma experiência de auto-reconhecimento e identificação, e sendo ele mesmo uma ferramenta de reapropriação histórica, nos

¹⁸⁵ O local tem cerca de 800m², com área edificada de 668m². Seu núcleo foi emprestado em cessão não onerosa por instrumento particular (“O Museu da Maré está localizado em um antigo galpão no qual funcionou a empresa Libra de navegação em área cedida por meio de comodato”) pelo prazo de 10 anos. Nele, estão abrigados aproximadamente 3,2 mil bens culturais, entre peças expostas e localizadas no arquivo, na reserva técnica etc. [IPHAN, 2006]. Neste momento, a Rede Memória passa por um processo de revisão do contrato de cessão não onerosa do espaço, o que pode, em breve, resultar em mudanças no espaço em que o museu e a Casa de Cultura do Ceasm (centro que em realidade abriga o museu como uma de suas estruturas e está sob responsabilidade da Rede Memória) hoje se alocam.

moldes do que faz a cultura popular tal como trabalhada por Roger Chartier.

Definindo cultura popular, antes de mais nada, como uma categoria erudita, Chartier [1995] lembra que “Nem a cultura de massa do nosso tempo, nem a cultura imposta pelos antigos poderes foram capazes de reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhes resistiam” e segue dizendo que “O que mudou, evidentemente, foi a maneira pela qual essas identidades puderam se enunciar e se afirmar, fazendo uso inclusive dos próprios meios destinados a aniquilá-las”. Huyssen [2000] atesta que as culturas de memória no cenário contemporâneo estão cada vez mais ligadas a processos de democratização e lutas por direitos humanos. Dentro da lógica do dever de memória, o Museu da Maré preserva como patrimônio imaterial os usos e saberes de um grupo social e politicamente excluído.

Nesse sentido, é interessante notar o caráter metafórico da frase que dá título a este capítulo, proferida pelo museólogo e professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio Mario Chagas, meu pai, durante o primeiro Encontro da Rede Museus, Memória e Movimentos Sociais, promovido pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Demu-Iphan). “Museu é como um lápis”, porquanto seu objetivo deve ser entendido não apenas como de um estático lugar de memória, mas como de uma ferramenta dinâmica de apropriação cultural e ressignificação de valores. Em meu entender, o “museu é como um lápis” também porque *escreve*, isto é, porque ocupa um papel de emissor de memória nos processos de comunicação comunitária baseados num esquema de participação cidadã¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Para mais detalhes sobre a noção de “participação cidadã” com a qual trabalho, cf. os estudos de Maria da Glória Gohn [2003 e 2005] a respeito da temática dos movimentos sociais.

Foi, portanto, não sem alguma relutância, que pude compreender o Museu da Maré como uma – se não a principal, sobretudo atualmente – ferramenta de comunicação das comunidades que integram o complexo, intermediadas, ali, pela ação do Ceasm. E é sob essa perspectiva, de uma “reconstrução engajada do passado” [SEIXAS, 2001], que entendo o papel do Museu da Maré como equivalente ao de veículos de comunicação como os jornais *União da Maré* e *O Cidadão*, e muito próximo da *TV Maré*, inclusive por esta ser em certa medida uma espécie de embrião do museu. Dessa forma, o museu é uma ferramenta de comunicação idealizada e gerida pelo mesmo grupo de moradores que, anos antes, havia criado a experiência da *TV Maré*, trabalhando com vídeos comunitários, gravando depoimentos de moradores a partir de uma metodologia de história oral¹⁸⁷, para exibição em praça pública e posterior discussão com os próprios espectadores da comunidade [VIEIRA, 2004]. É, ainda, uma ferramenta de comunicação com todas as letras, porque exerce internamente o convergir, próprio de uma instância de identificação das comunidades, nas lembranças e relembrações de um passado comum (ou dito comum de acordo com a proposta político-pedagógica da ong), e externamente o divergir polemizador, através do questionamento e da polêmica gerados em torno de si, como experiência de museu em favela, de luta e resistência, de *trabalho* de memória; a polêmica que repercute na

¹⁸⁷ As informações constantes do Cadastro Nacional de Museus do Iphan [IPHAN, 2006] dão conta de que os programas da antiga *TV Maré* eram efetuados seguindo uma metodologia de história oral nas entrevistas com moradores antigos. Na verdade, a Rede Memória conta com um programa de história oral que grava e arquiva entrevistas em áudio e vídeo. As primeiras entrevistas de história de vida com moradores como a Dona Orosina, a Dona Mimá e pescadores como o Seu Albano e o Seu Alvim foram realizadas ainda na época da *TV Maré*, com o objetivo de usá-las nos vídeos então produzidos [ver capítulo anterior]. Portanto, tais entrevistas são anteriores à constituição do programa de história oral da Rede Memória, mas mais tarde foram, também elas, incorporadas ao acervo do Adv. O material bruto original se perdeu por decorrência de fungos nas fitas magnéticas e hoje restam apenas os programas editados, cópias parciais dos vídeos e decupagens dos depoimentos de alguns dos entrevistados.

mídia¹⁸⁸, e caracteriza a favela não como lugar de violência e miséria humana como no cotidiano do noticiário policial, mas como lugar de cultura.

Neste capítulo, em que me detenho especificamente sobre o Museu da Maré – compreendido na categoria *multimídia* com que designei um dos pares de minha análise, a saber a *TV Maré* e o próprio museu –, procuro desenvolver uma análise de conteúdo sobre ambos os seus livros institucionais, o primeiro sendo o livro de registro dos visitantes e o último, o de depoimentos. O livro de registro dos visitantes marca a entrada no Museu da Maré, fica situado à mesa de recepção e oferece-se quase compulsório àquele que entra no espaço. Chamo-o, por este motivo, o livro de presenças, de caráter mais quantitativo e racional. No extremo oposto, está o livro de impressões e sugestões dos visitantes, situado ao fim da exposição, isolado em um estreito corredor de coxias. Nele, os depoimentos são escritos voluntariamente pelos visitantes e trazem elogios, críticas, lembranças e manifestações espontâneas e emocionadas de quem acaba de percorrer o trajeto dos doze tempos da Maré. Pelo caráter memorial, que marca a lembrança de um tempo que não é mais presente, mas que se *representa*, chamo-o de livro de ausências. Ambos os livros se iniciam no dia 19 de maio de 2006, cerca de dez dias após a inauguração do museu, e, portanto, já sem contar com as primeiras reações. Minha análise seguirá até o dia 5 de abril de 2007, data em que se deu minha primeira visita. A idéia é tentar captar (e não cooptar) a recepção do discurso do museu pelos seus visitantes, sobretudo aqueles que diretamente se relacionam com a realidade social da favela. Tomo, portanto, como diretriz, uma

¹⁸⁸ Cf. o debate travado a partir de uma nota do jornalista Xico Vargas no blog *Ponte Aérea*, do extinto portal Nominimo.com <<http://pontearearj.nominimo.com.br>>. A discussão proposta por Vargas dizia respeito justamente à polêmica sobre qual seria o primeiro museu em favela, mas a maior parte das reações dos leitores acabou sendo desviada para a indagação a respeito da legitimidade de um museu em favela, com muitos internautas reclamando da “moda da glamurização” da favela. O episódio foi discutido por Antônio Carlos Pinto Vieira [2006] e Bianca Freire-Medeiros [2007] em seus artigos.

livre inspiração na estratégia metodológica darntoniana de indicar a “fabricação” de uma sensibilidade romântica no discurso pedagógico da *Nouvelle Héloïse*, ao estudar as cartas enviadas por leitores de Rousseau a um de seus editores [cf. DARNTON, 2006]. Aqui, as cartas dos leitores são os depoimentos ao livro de impressões e sugestões do Museu da Maré; o discurso pedagógico de Rousseau é substituído pelo não menos pedagógico discurso do Ceasm, de modo que minha intenção é estudar, um pouco a partir da ponta da recepção, como se dá o processo de comunicação comunitária e construção de identidades pela memória na favela da Maré.

5.1. O livro de presenças

É bom saber que temos história, cultura, tradição etc... Não somos números ou censo de pobreza; somos gente. Que bom que há quem saiba disso e nos faça lembrar, porque às vezes esquecemos...

[Mônica Pereira, moradora da Vila dos Pinheiros¹⁸⁹]

Às vezes esquecemos... Na Maré, segundo o IBGE, são 113.807 habitantes. O Censo Maré 2000, promovido pelo Ceasm através do Observatório de Favelas, financiado pelo BNDES e vinculado aos programas sociais da Prefeitura do Rio de Janeiro, chegou à conta de 132.176 habitantes. Apenas para se ter uma base comparativa, trata-se de uma população maior do que a dos municípios de Macaé, Cabo Frio, Queimados, Angra dos Reis e Barra do Pirai [CEASM, 2000]. É praticamente a mesma população que teriam as favelas da Rocinha (56.313), do Complexo do Alemão (65.637) e do Jacaré (36.428) somadas.

Do dia 8 de maio de 2006 ao dia 5 de abril de 2007, entre 4 e 5% desses habitantes haviam visitado o Museu da Maré. No total, 60% dos visitantes eram moradores de uma das 16 comunidades. A

¹⁸⁹ Mônica Pereira, moradora da Vila dos Pinheiros, 34 anos, visitou o museu em 10 de julho de 2006, acompanhada de Brenda Pereira, 13 anos.

pesquisa, no entanto, esbarra já aí em episódios curiosos: os moradores da Maré, em sua grande maioria, não se identificam como residentes ou procedentes da Maré, no livro de registro dos visitantes. Em vez disso, a localidade descrita costuma ser uma das comunidades, de modo que, em meio aos moradores de bairros como Copacabana, Ipanema, Méier, Abolição e Jacarepaguá, de municípios como São Gonçalo, Niterói, ou mesmo de outros estados e países, há repetidamente a menção de Timbau (991 visitantes), Vila dos Pinheiros (874), Baixa do Sapateiro (773), Nova Holanda (614) e outros. Apenas 341 visitantes se identificam a partir de “Maré”, em circunstâncias que podem denotar mais de uma explicação: Maré é muitas vezes o termo usado para designar uma das comunidades que a conformam, o Parque Maré; por outro lado, a Maré é formada por comunidades de origens as mais diversas [SILVA, 2001], e muitos visitantes simplesmente tomam como referência para preencher os dados os visitantes que os antecederam – desta forma, alguém que vê “Timbau” em cima, assina como procedente da “Baixa do Sapateiro”, e não da “Maré”. No caso das crianças e dos jovens, fica patente a influência do registro precedente, quando alguns deles chegam a assinar, em suas letras ainda trêmulas e imperitas, como procedentes dos Estados Unidos. Por motivo de galhofa, outro assina como procedente do Marrocos. E, assim, o livro de presenças do museu, que tanto tem de racional e rígido, se amanteiga¹⁹⁰.

NO *poder simbólico*, Pierre Bourdieu [2004:114-5] esclarece, tomando para si o conceito de fronteira, que “se pode discutir sempre acerca dos limites de variação entre os elementos não idênticos que a taxinomia trata como semelhantes”. Assim é que considero todo e qualquer levantamento que possa ser feito a partir do livro de registro de visitantes do Museu da Maré como uma análise de interpretação de dados particularmente simbólicos. Dos visitantes que registram a

¹⁹⁰ Há brincadeiras desde o assinar que ocupa mais de uma linha de Thaiane ao caso dos amigos Erick, registrado como tendo dois anos, e Edigar (12 anos). É a caligrafia de Erick que escreve “gay” ao lado da assinatura de Edigar, que, em resposta, assina o sobrenome do personagem Didi de Os Trapalhões, “Mocó Sorrisal”, ao lado do nome de Erick.

intimidade de sua condição de moradores através do apelido às comunidades (alguns tratam o Conjunto Bento Ribeiro Dantas por “Casinhas” ou “Fogo Cruzado”, outros assinalam apenas siglas: MT, para Morro do Timbau; NH, para Nova Holanda; VP, para Vila dos Pinheiros; e até Maré BR, seja para “Brasil” ou para “Bento Ribeiro Dantas”) às crianças que percorrem o trajeto da exposição repetidamente, mais de uma vez – mesmo mais de duas –, e se fazem assinar tantas vezes quantas fizeram o trajeto. Minha intenção, ao colher e apresentar os dados inscritos no livro-caixa que descerra a exposição no museu não é traçar um panorama estatístico preciso, tampouco aspiro a uma detalhada prosopografia, dado o universo em que me encontro, com poucos e irregulares dados e muitos visitantes¹⁹¹, cada qual com particularidades que particularmente me interessam. Portanto, seguindo o conselho de Furet¹⁹², segundo o qual o limite das fontes é o limite da análise do historiador, procuro com esta primeira parte da investigação tratar de alguns questionamentos e episódios que, registrados no livro, suscitam o debate acerca da identidade dos visitantes do Museu da Maré.

Quem são estes visitantes e o que pretendem visitando esse espaço? As primeiras respostas, as tenho logo no Termo de Abertura do livro: o museu é (ou pretende ser) “uma reflexão sobre a história das comunidades e o protagonismo de seus moradores na construção deste lugar da cidade, expondo objetos, memórias, vidas...” Não é difícil relacionar esta sugestão de protagonismo à dinâmica efetiva de construção e desconstrução do museu. Há relatos do desaparecimento de painéis que compõem o ambiente reconstituído de uma palafita, e de crianças que levaram carrinhos da

¹⁹¹ A esse respeito, Lawrence Stone [1971:69, tradução minha] esclarece que “o método [prosopográfico] funciona melhor quando aplicado a grupos pequenos e bem definidos em um período de tempo limitado a não mais do que cem anos, quando os dados são coletados de uma série de fontes que complementam e enriquecem umas às outras, e quando o estudo é direcionado a solucionar um problema específico”. Um grupo pequeno e uma grande variedade de fontes não parece ser o caso no estudo que ora efetuo.

¹⁹² Cf. entrevista com François Furet na **Revista Estudos Históricos**, nº 1, 1988. pp. 143-61.

maquete na sala chamada de Tempo do Futuro e cápsulas de balas, que faziam parte do cenário no Tempo do Medo. Um dos depoimentos no livro de impressões e sugestões dá conta de uma possível explicação. Escrito na caligrafia típica de uma criança e sem a pontuação adequada, o trecho reporta à experiência da interação no espaço museal: “Foi muito legal sabe porque porque eu quebrei tudo”¹⁹³. O museu não interage apenas no espectro do sentimento (ou do ressentimento), mas também na condição de proporcionar uma fetichização do objeto memorial – numa esfera de “respeito ao vestígio” [NORA, 1993] –, transformando-o autenticamente em um souvenir. Da mesma forma que os moradores trazem, eles também levam o acervo, completando um ciclo que, de certa forma, está representado no próprio ciclo dos doze tempos da exposição, e não menos sugerido nas repetições de visitas umas após as outras no próprio livro de registro dos visitantes.

De tanto se repetirem, alguns visitantes tornaram-se meus íntimos. Já conheço e reconheço a caligrafia de umas quantas crianças, como Weder Carvalho Lopes, 9 anos, que assina seu nome três vezes no mesmo dia 21 de novembro de 2006, ou como as irmãs Madeiro Peres, que mereceriam um capítulo à parte. Por ora, porém, concentro-me em refletir sobre os dados quantitativos apresentados pela pesquisa no livro, e adoto a máxima de Giovanni Levi [2000:89], para quem “Qualquer pesquisa prosopográfica sobre uma população pequena e anônima deve desistir da idéia de totalidade e não pode acompanhar seus atores para além da quantidade mais condensada de documentos”.

O livro de presenças do Museu da Maré traz nome, local de procedência, idade e gênero. Iniciado em 19 de maio por sugestão do

¹⁹³ Logo a seguir, outros depoimentos dão conta da reação de um grupo de visitantes, diante do que seria o “quebrei tudo” a que se referiu a primeira criança. A primeira pessoa a se manifestar por escrito dizia ainda acanhada, “Gostei muito, cuidem do MUSEU!” Outra completava: “Não destruam o museu!” E as duas últimas, mais diretas, sugeriam: “Coloquem pessoas para olhar quem entra e quem sai pois tem muitos objetos destruídos e porque só tem bichos” e “Vocês não gostariam que fizessem isso nas suas casas então bando de mal educado. Respeito! Para PESSOAS”.

Demu-Iphan, seu Termo de Abertura explicava que “Considerando que até o momento o museu já registra 999 visitas, o presente livro, no sentido da continuidade, inicia a contagem de assinaturas a partir do nº 1.000”. Os 8.167 visitantes registrados até o dia 5 de abril são, portanto, um número “fictício”, que pretende, de início, recuperar a memória dos visitantes que lá estiveram e não foram devidamente registrados¹⁹⁴. O campo “localidade”, em algumas páginas, assume o cabeçalho “comunidade/bairro”. E a informação sobre o gênero dos visitantes passa a ser computada apenas a partir de 5 de outubro de 2006, sob a justificativa de que alguns nomes ofereciam dificuldades em serem identificados como sendo masculinos ou femininos. O museu passa por dois períodos de recesso: o primeiro, entre 22 de julho e 1º de agosto, e o segundo, durante o período de festas, entre 22 de dezembro e 22 de janeiro. Foram duas exposições temporárias: *Ibase: a democracia faz parte da nossa história*, com 600 visitantes entre 18 de setembro a 4 de outubro, e *Lab Lata (UFRJ)*, 71 visitantes de 13 a 14 de novembro.

A média geral dos visitantes é bem jovem, concentrando-se na faixa que segue de 6 a 24 anos. Contudo, são muitos os que não declaram a idade ou simplesmente preenchem o campo com uma interrogação (“?”)¹⁹⁵. E é no mínimo interessante a constatação de que dos 61 visitantes abaixo da faixa de 6 anos – portanto em nível pré-escolar – muitos são os bebês entre 0 e 3 anos, cujas mães fazem questão de assinar por eles.

¹⁹⁴ Embora em minha pesquisa, o documento citado não constasse no anexo, o Termo de Abertura ainda assinala em um post-scriptum que “As assinaturas registradas até o momento encontram-se anexadas no final deste livro.” Sabe-se, porém, que as 999 assinaturas primeiras são um número aproximado, tendo em vista que por lá passaram autoridades e uma série de outros visitantes que não chegaram a serem registrados. De toda forma, se nos 11 dias desde a inauguração haviam sido “999” visitantes, entre 19 de maio e 1º de junho foram exatos 947, o que torna a aproximação bastante crível.

¹⁹⁵ Esta curiosa anedota me remete a Marc Bloch [2002:85], segundo o qual são dois os responsáveis pelo esquecimento e pela ignorância: a negligência, que extravia documentos, e a paixão pelo sigilo, que os trancafia.

Tabela 5.1

idade	visitantes do Museu (%)
0-5 anos	0,9
6-11 anos	19
12-17 anos	28,2
18-24 anos	11,9
25-30 anos	6,2
31-40 anos	8
41-50 anos	5,8
51-60 anos	2,8
61-70 anos	1,3
71-80 anos	0,8
81-90 anos	0,3
acima de 90 anos	0,01
não declarada	14,8

Com relação ao gênero, é curioso notar o predomínio das mulheres. Mas fatores sociais e econômicos poderiam explicar esta demanda, tanto quanto justificar a maioria de jovens. O Museu da Maré está instalado na Casa de Cultura da Maré, na Rua Guilherme Maxwell, uma transversal à Avenida Brasil. Na edificação em anexo ao galpão, há um laboratório computadorizado com acesso à internet, patrocinado pelo Instituto Ayrton Senna. O número de jovens e crianças que o utilizam gratuitamente todos os dias é bastante alto. No caso das mulheres, mães de família, é fácil notar que muitas vão ao museu para levar os filhos.

Tabela 5.2

	masculino (%)	feminino (%)	não declarado / ininteligível
visitantes do Museu *	38,2	61,8	0,5
Censo IBGE	49,4	50,6	-
Censo Maré	49,3	50,7	-

* apenas a partir de 5 de outubro, totalizando 2.402 visitantes registrados.

No mais, entre personalidades como o Ministro Gilberto Gil – que inaugura o museu, mas não tem sua assinatura registrada no livro –, o senador Saturnino Braga, o cineasta José Joffily e o fotógrafo André Cypriano, visitantes anônimos transitam pelo espaço. Chama a atenção o fato de que 167 visitantes se descrevem como procedentes do “Rio de Janeiro”, sem especificar com precisão a localidade. Em contrapartida, visitas técnicas são habitualmente descritas como tais no livro de registro dos visitantes. Fiocruz, Petrobras, Infraero, Ministério do Planejamento, TV Alerj, Observatório de Favelas, Unirio, Unisuam e Museu Nacional, entre outras, são instituições que aparecem como “localidades” no livro-caixa, numa clara tentativa de demarcar uma posição de observador.

Tabela 5.3

Comunidades	visitantes do Museu (%)	Censo Maré (%)
Timbau *	22,2	4,6
Baixa do Sapateiro	17,4	8,7
Marcílio Dias **	0,3	5,8
Parque Maré	1,1	11,7
Roquette Pinto	0,4	1,9
Pq. Rubens Vaz	0,9	6
Parque União	1,6	13,5
Praia de Ramos	0,5	3,6

Nova Holanda	13,8	8,5
Conjunto Esperança	0,9	4,3
Vila do João	4,3	8,1
Conjunto Pinheiros	0,9	3,6
Vila dos Pinheiros ***	19,6	11,7
Bento Ribeiro Dantas ****	15	1,7
Nova Maré	0,3	2,4
Novo Pinheiro *****	0,9	4

* inclui "Praia de Inhaúma"

** inclui Conjunto Mandacaru

*** inclui "Pinheiro"

**** inclui "Casinhas" e "Fogo Cruzado"

***** inclui "Salsa e Merengue"

Tabela 5.4

	visitantes do Museu
da Maré	60,2
de outras favelas da cidade *	0,7
de outros bairros da Zona Norte **	8,3
de outros bairros da Zona Sul	1,3
de outros bairros da Zona Oeste	1,2
de outros bairros do Centro	0,4
da Baixada Fluminense	0,9
de Niterói, São Gonçalo e Itaboraí	1,8
de outras regiões do RJ ***	0,2
de outros estados da região Sudeste	0,5
de estados da região Centro-Oeste	0,2
de estados da região Nordeste	0,3
de estados da região Norte	0,05
de estados da região Sul	0,6

da Europa	0,7
dos Estados Unidos e Canadá	0,2
da África	0,01
da América Latina	0,1
da Ásia	0,05
da Oceania	0,04
não declarados / ininteligíveis	6,6

* inclui Morro da Fé (Penha), Mangueira, Turano, Complexo do Alemão, Rocinha e mais outras dez áreas da cidade

** a maior parte dos visitantes são oriundos das redondezas da Maré; áreas como Manguinhos, Bonsucesso, Ramos etc.

*** inclui Região dos Lagos, Serrana, Costa Verde etc.

Em qualquer um dos campos de preenchimento, procurei seguir a orientação do visitante. Ainda que soubesse que “Ramos” poderia identificar – e o mais provável era que identificasse – a comunidade da Praia de Ramos, eu registrei estas entradas como procedentes da Zona Norte (bairro de Ramos, Rio de Janeiro). Conquanto soubesse se tratar de um morador da Maré, se ele não se identificasse como tal no registro, eu o alocaria onde quer que ele assim o descrevesse – e não eram poucos os moradores da Maré que se apontavam como procedentes de Bonsucesso, por exemplo. Mas tomei estas medidas não para pressupor uma definição de espaço, de região. Ao contrário, minha intenção foi focar a trajetória e valorizar as margens, o campo de possibilidades e as liberdades de escolha [cf. LEVI apud MARÍN, 1999; LEVI, 2000], sobretudo evidenciando que não se trata aqui de reificar os visitantes do Museu da Maré nem tampouco de descrevê-los apenas estatisticamente¹⁹⁶.

Como afirma Giovanni Levi [2000:90-7], existirão sempre lacunas, imprecisões, obscurantismos e ausências, no entanto, deve-

¹⁹⁶ Cf. REVEL, Jacques. *Apresentação*. In: REVEL, Jacques. **Jogos de escalas**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

se evitar a todo custo uma esquematização simplificadora. O contrário da esquematização simplificadora de que fala Levi é a área cinzenta de Alessandro Portelli [1998]. Outro que aponta para as dificuldades em se trabalhar com interseções de grupos é Lawrence Stone [1971:60, tradução minha]: “Uma classificação significativa é essencial para o sucesso de qualquer estudo, mas infelizmente, para o historiador, cada indivíduo exerce vários papéis, alguns dos quais em conflito com os outros”. Trabalhando, como Stone, para definir uma metodologia prosopográfica, Christophe Charle [2006] afirma que “os grupos se definem por suas propriedades relacionais ou por suas imagens recíprocas, ou ainda por sua capacidade em impor uma imagem de si mesmos aos outros mas também à maior parte de seus membros”. Nesse sentido, a análise que faço sobre o livro de presenças aproxima-se, em alguns aspectos, de uma prosopografia. Aqui, minha intenção é compreender a estrutura social e mobilidade de um grupo, além de perceber interesses e ações políticas específicas [cf. CHARLE, 2006].

O fato de o volume estar situado à entrada da exposição, o viés institucional e estatístico dos dados, e o caráter de “representatividade” que as assinaturas conferem (demarcando a presença física daquele personagem àquela data) denotam que o livro de presenças do museu é uma fonte de caráter não-espontâneo – com todos os prejuízos que se possa arcar por conta disto [cf. CHARLE, op. cit.]. Esta conclusão, obviamente, obedece a um esquema simplificador, uma vez que, em última instância, ninguém é obrigado a assinar o livro.

Em seu clássico manual *A apologia da história*, Marc Bloch [2001] aponta para a diferença entre fontes propositadas, produzidas com o objetivo de se tornarem fontes, e fontes à revelia, isto é, fontes voluntárias e fontes involuntárias. É justamente o aspecto não-espontâneo do livro de registro de visitantes que o torna uma fonte voluntária de pesquisa. Da mesma forma, arrisco-me a pensar o livro de ausências, que em seguida estudarei, como uma fonte involuntária à medida que seus depoimentos são livres, motivados pela surpresa,

e espontâneos – e ainda que também ele seja, no fundo, uma fonte “voluntariosa”, uma vez que foi propositadamente disposto para que os visitantes depusessem suas impressões e sugestões acerca da exposição.

O que certamente mais impressiona no livro de presenças é a dimensão que o trajeto circular da mostra ganha nas constantes assinaturas das crianças, uma, duas, três vezes percorrendo o museu num só dia. A ação repetida das crianças é não apenas uma prova de que a exposição as agrada, mas uma demonstração clara de que o Museu da Maré exerce um efeito semelhante ao da contação de histórias – e, neste caso em particular, vale ressaltar o fato de que a Rede Memória organiza visitas guiadas com contadores de histórias e grupos de narradores¹⁹⁷. O que estou querendo dizer é que as crianças que assinam o livro mais de uma vez e perfazem novamente o trajeto da exposição estão repetindo a visita como quem ouve novamente uma história. Elas estão *ouvindo* o museu. E a própria relação do museu com essas crianças é diferente da de outras instituições semelhantes. Para o Museu da Maré, é importante manter o registro de que Jéssica Madeiro Peres (8 anos), Gabriela Madeiro Peres (10 anos) e Daniela Moreira Madeiro (10 anos) visitam o espaço praticamente toda semana, em algumas ocasiões, com mais de uma visita diária. Esta informação é tão relevante quanto o fato de Bryan McCanr (40 anos), de Washington D.C. (EEUU), ter visitado o museu duas vezes, em 23 e 30 de outubro de 2006, aparentemente desacompanhado, ou o fato de Neide dos Santos Queiroz (60 anos),

¹⁹⁷ A ação desses contadores de história do Ceasm resultou, num primeiro momento, no *Livro de contos e lendas da Maré* [2003], editado pelo Núcleo de Produção Editorial Maré das Letras, com apoio do Ceasm, da Infraero e do Governo Federal. Para mais detalhes sobre as atividades de contação de histórias na Biblioteca Comunitária Paulo Freire (também conhecida como Biblioteca Popular da Maré) e no próprio Museu da Maré, cf. SARAIVA, Alex dos Reis et alii. *'Maré de Leituras': Programa de incentivo à leitura no Complexo da Maré e Caju, no Rio de Janeiro, para uma nova conscientização ambiental através da contação de histórias*. In: **Revista do Conselho Regional de Biblioteconomia, 7ª Região (Revist@CRB-7)**, vol. 2, n. 1 (2). Rio de Janeiro: CrB-7, JAN-JUN/2006. Disponível em: <<http://www.revistacrb7.org.br>>. Acesso em: 9 de março de 2008.

da Bahia, ter visitado o museu em 26 de setembro e voltado dois dias depois em meio a uma excursão de idosos¹⁹⁸.

O comportamento dessas crianças desperta atenção ainda por outro motivo: seu desejo de se fazerem registradas, inconscientemente ou não de se fazerem lembradas. Lembradas na esfera do museu, que é, ele próprio, um instrumento de lembrança, um lugar de memória. A ação das crianças é algo próximo da das mães que assinam pelos filhos de 0 a 3 anos, em ambos os casos há a intenção de afirmar uma presença, de afirmar uma trajetória – dentre várias, em vários sentidos – no tempo e espaço do museu.

Encerro, portanto, esta primeira parte da análise dos livros-caixa do museu, avaliando, com os dados que possuo, a passagem destas três meninas, que tanto me fascinaram pela sua constância nas instalações do Museu da Maré. Lembro que é Bourdieu [1998:187-90] quem propõe que o nome próprio é o suporte do que chamamos de estado civil – idade, nacionalidade etc. O “nome próprio é uma das instituições de totalização e unificação do eu”, um designador típico, segundo Kripcke [apud BOURDIEU, 1998], já que aponta o mesmo objeto em qualquer universo possível. Mas é também Bourdieu quem faz o alerta de que

tentar compreender uma vida como uma série única e, por si, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar

¹⁹⁸ É facilmente perceptível que o Museu da Maré, como outros tantos, procura estimular a visita de grupos à exposição. O museu é também espaço de convívio social e troca de experiências. Nessa lógica, aqui ficam registradas a visita de oito americanos, no dia 8 de fevereiro de 2007; a de dois chineses de Hong Kong – que inclusive registram-se com uso de ideogramas –, no dia 15 de fevereiro; a de um grupo de 27 jovens, entre 18 e 25 anos, de diversos estados do país, no dia 29 de janeiro de 2007; a de um grupo de jovens de Niterói, em 26 de outubro de 2006; a de vários profissionais de postos de saúde da Maré, em 27 de setembro; e de diversos grupos escolares e de idosos, ao longo de todo o período pesquisado, incluindo aí grupos de crianças e adultos de cursos supletivos.

em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações [BOURDIEU, 1998:189-90]

Por esta razão, são parcas as informações diante de meu interesse sobre as três crianças. Contudo, não se trata aqui de buscar novas fontes que pudessem responder a minha demanda, uma vez que este não é o escopo da presente pesquisa. Basta-me, sem dúvida, esclarecer que não tenho qualquer pretensão biográfica (ou prosopográfica) ao escolher estas personagens. Meu objetivo é apenas o de traçar – e, com isso, também marcar – a presença de Jéssica, Gabriela e Daniela.

O pequeno período em que as acompanhei – e as acompanhei apenas através dos livros institucionais do Museu da Maré –, de 8 de junho de 2006 – data em que, excetuando-se as primeiras semanas não totalmente cobertas pelo livro de registro dos visitantes, se deu a primeira visita das duas irmãs Madeiro Peres – a 23 de março de 2007 – data que marca a visita mais recente que pude comprovar de Jéssica e Gabriela, acompanhadas por Weder Carvalho Lopes –, foi suficiente para observar a evolução de sua linguagem e perceber leves mudanças na caligrafia, decorrência do processo de alfabetização. Sem a compreensão plena dos termos, Jéssica e Gabriela tateavam pelo som a localidade de “Praia de 1” ou “Praia dia um”, para se descreverem como procedentes da Rua Praia de Inhaúma, no Timbau. Daniela Moreira Madeiro, provavelmente prima ou parente próxima das duas primeiras, era mais desenvolvida, registrando-se como oriunda da “Praia de Inháúma”. As três, por vezes, chegaram a registrar suas localidades como “Fogo Cruzado”, em referência ao apelido que ganha na Maré o Conjunto Bento Ribeiro Dantas, por situar-se na linha de tiro das operações policiais – ou ainda “Foguinho Cruzadinho”, brincando com o próprio apelido da comunidade.

Outro apelido do mesmo conjunto habitacional comum entre os habitantes da Maré – “Casinhas” – torna-se referência para a palafita que ocupa o espaço central do galpão do museu. As crianças, e não apenas Jéssica, Gabriela e Daniela, costumam chamar de

“casinha” a instalação. “Gostei da casinha” é uma expressão que aparece repetidamente no livro de depoimentos. “Gostei da casinha e da palafita”, diz Daniela. Há ainda sugestões de Jéssica – “só falta perfune [sic] e enfeites de festa” – e de Gabriela – “só falta perfune [sic] e os materiais [escolares]”. No fim de novembro, Daniela Moreira Madeiro desenvolve uma frase mais extensa: “Eu amei Tudo o que eu queria Fotos, palafitas etc... Parabéns museu da Maré”.

Quando o livro de presenças se inicia, Jéssica ainda tem 8 anos, e Gabriela, 9. O aniversário de ambas é quase que presenciado pelos registros do livro: Jéssica passa a assinar como tendo 9 anos entre o final de novembro e o início de fevereiro, e Gabriela, completa seus 10 anos de idade entre 1º e 5 de julho de 2006, precisão que é dada apenas pela constância de suas visitas.

A intimidade das três meninas fica patente quando uma copia exatamente o que a outra registra na entrada anterior. Assim, se Gabriela diz que é de Fogo Cruzado, Jéssica a imita. Se Daniela passa a assinar o livro de depoimentos com um coração ao lado de seu nome, Gabriela faz o mesmo. Em mais de uma ocasião, Daniela Moreira Madeiro e Gabriela Madeiro Peres assinam o livro de presenças duas vezes no mesmo dia, e escrevem também duas vezes no livro de depoimentos. “Eu gostei da casinha”, elas dizem.

Somente ao chegar no dia 20 de setembro de 2006 é que pude perceber algo que me leva de volta diretamente à questão das fronteiras e da área cinzenta na pesquisa quantitativa. Pois que, acompanhadas de um familiar mais velho (35 anos), de nome Claudio B. Dias Madeiro, Jéssica Madeiro Peres e Daniela Moreira Madeiro não se declaram como moradoras da Maré. Ao invés da Praia de Inhaúma ou do Fogo Cruzado, Jéssica aparece descrita como sendo de “Bonsucesso”. As meninas escrevem cada qual seu nome, mas, na hora de assinar a localidade, Daniela rasura o “Fogo Cruzado” que havia posto, e Claudio escreve “Bonsucesso”, para si e para Jéssica. Relatando esta passagem, não quero julgar ou propor uma ideologia que explique razoavelmente o acontecido, mas não posso deixar de ressaltar o fato de que Jéssica, Gabriela e Daniela são crianças que

vivem em uma Maré institucionalizada como bairro desde antes de nascerem.

Diferente do que possam significar para Claudio, para elas, o Ceasm, o Observatório de Favelas, o Jornal O Cidadão, e mesmo a vila olímpica e o museu sempre estiveram lá. Essas instituições e aparelhos farão parte de suas lembranças de infância e certamente auxiliarão na construção de uma identidade futura¹⁹⁹. Cito Certeau, porém, para lembrar que a história é um trabalho sobre o limite, porque ela é levada a “medir os resultados em função dos objetos que lhe escapam” [2002:50], e, com a consciência de que “o historiador nunca alcança a sua origem, mas apenas os estágios sucessivos da sua perda” [id.:34], vejo que ainda há muito a ser feito na perspectiva de construção da história das comunidades do Museu da Maré até que ele se torne “o local de encontro entre moradores da cidade, não partida, mas partilhada”²⁰⁰.

5.2. O livro de ausências

Seguramente, os moradores da Maré não analisam suas vidas apenas a partir das noções de ausência e negação

[Jaílson de Souza e Silva, um dos fundadores do Ceasm e atual coordenador do Observatório de Favelas]

¹⁹⁹ Sobre a construção de uma identidade *mareense* – terminologia criada e utilizada pelo próprio Ceasm –, Antônio Carlos Vieira [2004:16] esclarece que “Não queremos dar uma versão oficial e, assim, resguardamos identidades e não uma identidade única, pois a Maré é composta de 16 comunidades.”

²⁰⁰ As palavras são do Termo de Abertura constante no livro de impressões e sugestões ao Museu da Maré, datado de 19 de maio de 2006.

Em artigo, no volume *A memória das favelas*, publicado pela revista Comunicações do ISER, sobre as políticas paternalistas implantadas pelo poder público nas favelas, Antônio Carlos Pinto Vieira [2004] pergunta: “Será que estamos acabando com a ‘cidade partida’ ou estamos criando ‘micro cidades?’”. Ele mesmo completa dizendo que “o trabalho que desenvolvemos de preservação das memórias locais é um importante instrumento para a construção de uma cidade sem barreiras, onde o local e o global estejam integrados e as diferenças sejam respeitadas”.

Se o livro de registro dos visitantes do Museu da Maré demarca a presença e a entrada no espaço museal, o livro de depoimentos encerra o ciclo, oferecendo-se para registrar a sua saída, e, mais do que isso, as *ausências* notadas – admitindo-se aí uma dupla (talvez até tripla) interpretação no que se possa denominar de ausência. São muitos os visitantes que reclamam e sugerem por equipamentos de infra-estrutura, sejam ventiladores, ar condicionado, lanchonete, ou mesmo suvenires. Ao lado destes, alguns moradores pedem por mais representatividade de outras comunidades²⁰¹, como a Vila dos Pinheiros, a Praia de Ramos etc.²⁰² Na outra margem, porém, é que aparecem os que se orgulham em ter parentes ou amigos retratados no acervo iconográfico do museu. Neste último caso, diferentemente dos demais, falamos de uma ausência que só é possível ser sentida a partir de uma representação.

Abordando a evolução do conceito de representação ao longo do tempo, Chartier aponta que, já no século XVIII, esses dois sentidos eram considerados complementares:

por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa [1991:184].

Michel de Certeau [2002:57] comenta que o trabalho da história “consiste em criar ausentes”, e completa dizendo que “o ausente é também a forma presente da origem”.

²⁰¹ “Eu gostaria de saber porque vocês, em vez de fazer o Museu dos 12 tempos, não fizeram o Museu das 16 comunidades?”

²⁰² Os relatos dos irmãos Antônio Carlos e Marcelo Pinto Vieira [Antônio Carlos Pinto VIEIRA, 2008; Marcelo Pinto VIEIRA, 2008], o primeiro, presidente do Ceasm e coordenador do Museu da Maré, e o segundo, cenógrafo do museu, coincidem no intuito de trabalhar na exposição com as localidades que oferecessem um apelo histórico maior. Nesse sentido, o Timbau, a Baixa do Sapateiro, o Parque União, o Parque Maré, o Parque Rubens Vaz e Nova Holanda se apresentaram como opções a serem naturalmente priorizadas, dada a quantidade de documentos (objetos, fotos, vídeos e documentos escritos) disponíveis não só em arquivos públicos como nos acervos pessoais de moradores [cf. OLIVEIRA, 2003].

Quando chamo, portanto, de livro de ausências, o livro de depoimentos dos visitantes do Museu da Maré, tenho em conta que estou gerando a partir disto um questionamento de minha própria avaliação. Mas, se o faço, é para chamar a atenção para o fato de que o livro-caixa²⁰³, com depoimentos apaixonados sobre a experiência sensorial e narrativa do museu, é ele próprio um espaço de representação e escrita memorialista, é ele próprio um vetor, se não um lugar de memória.

“Oi, tudo bem com vocês?”, “Oi, tudo bom? Tudo bom? Quero ser atriz”, “tchau e bença”. Não são raras as ocasiões em que o livro é personificado (e, nesse caso, ainda mais do que “lugar”, seria ele um “homem-memória”) pelos depoentes, estabelecendo um diálogo direto com quem lhe escreve²⁰⁴.

A narrativa histórica, literária ou museológica, é sempre submetida ao olhar de um público, diz Manoel Luiz Salgado Guimarães [2003]. Este público é o receptor do discurso histórico, num processo semelhante ao da comunicação. Aqui, há um duplo sistema de mediações [cf. Mario CHAGAS, 2003]: num primeiro estágio, aproximando o público da obra e do museu em si, e, numa segunda etapa, ocupando o espaço entre o acontecimento e os pósteros. Nesse sentido, o livro de depoimentos do Museu da Maré,

²⁰³ Curiosamente falamos sempre de um livro-caixa. Jacques Le Goff (1984a:36), investigando etimologicamente a noção de “memória”, aproxima o surgimento do termo da burocracia a serviço do centralismo monárquico nos séculos XIII e XIV. Ele fala em *memorial* e *mémoire*, ambos os termos ligados à contabilidade e à administração financeira.

²⁰⁴ Além dos depoimentos acima, escritos como diálogos diretos com o livro, há o caso da menina que reproduz consigo mesma diálogos em inglês (“What your name? My name is Camila. How are you? I fane thank and you”) e notáveis referências religiosas (“Deus te ama, não se esqueça nunca”, “Deus abeçoe a todos da Maré!”).

A personificação do livro de ausências aponta, nesse sentido, para uma relação de alteridade entre o visitante e o livro. O livro é o “outro”, isto é, o livro representa o museu. Esta mesma relação costuma aparecer também na escrita em diários íntimos. [Agradeço à professora Ângela de Castro Gomes pelos comentários e sugestões sobre a abordagem desta relação e pelo paralelo com a escrita confessional dos diários íntimos.]

ou livro de ausências, como eu gosto de chamar, é muito mais do que um livro institucional, ele é uma peça do museu, e, de certa forma, ele o representa. “Tudo bom?” é a pergunta feita ao leitor. Falar com o livro é falar com o passado, é falar com quem “fez” a Maré, com quem “fez” o museu, mas também é falar com quem o “fará”, é falar com o futuro.

Sobre a mediação entre os tempos, me alongarei mais adiante. Concentro-me neste instante em analisar esta primeira relação dialógica entre o visitante do Museu da Maré e a equipe da Rede Memória do Ceasm, através do livro de depoimentos. Moradores e não-moradores dão os “parabéns pela iniciativa”, e exaltam o museu como um “belíssimo trabalho”, reconhecidamente um “trabalho de memória”²⁰⁵. Talvez o trabalho a que se refiram os visitantes esteja mais a favor do sentido de “esforço”, do que propriamente de sua aceção pedagógica, de um enquadramento. Mas é inegável que, com seus doze tempos, o Museu da Maré apresenta-se de fato como um trabalho de afirmação histórica de uma identidade “mareense”. Ao chamá-lo museu, Carlinhos admite que há aí uma certa dose de provocação com o conceito. Ouço ecos de Chartier [1995], dizendo que “A cultura popular é uma categoria erudita”. E de Pierre Nora [1993], fazendo a distinção entre lugares de memória dominantes e lugares de memória dominados. Os primeiros seriam triunfantes em sua predisposição de encerrar uma memória oficial, enquanto os últimos seriam lugares de refúgio e “das peregrinações do silêncio”.

O Museu da Maré não deixa de ser uma apropriação de uma ferramenta em prol de um esforço de construção de identidades.

Ao construir as narrativas sobre a Maré, os agentes do Adov se valem de documentos que serviram a outros discursos, mas que se enquadram nas suas narrativas, visto que, ao recolherem imagens que estavam sob domínio de entidades externas à Maré, construíram de maneira mais ‘consistente’ a

²⁰⁵ Paul Ricoeur faz uso da noção de “trabalho de memória” em substituição à de “dever de memória”. Para mais detalhes, cf. RICOEUR, 2000.

noção de que, de fato, a história do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro, passavam incontestavelmente pela história da Maré [OLIVEIRA, 2003].

Por isso, o “museu é como um lápis”. Por isso, a preocupação com os depoimentos – as memórias – dos visitantes. Os depoimentos são indícios de uma passagem, são traços – no melhor sentido da expressão. O museu é o lápis que descreve e dá o contorno, através de sua narrativa. Mas são os depoimentos do livro de ausências que preenchem, dão cores e emoções aos traços do museu. E estas cores estão, muitas vezes, no preto e branco (ou azul e branco) da liberdade e da intimidade com que tratam o livro os que o locupletam. “Po o museu é super maneiro”, “Muito fodal!”, “foi 10” e “EU XÔ LINDU” são as reações típicas de jovens e crianças, alguns dos quais trazem registros de outras linguagens, como a internet (“kkk muito BOM”, “VLW”, “rs... Muito legal. Sem palavras para descrever o passado”, “Bjokas Da + gata Camila Mileppe”), a poesia (“fui tira um / raio x olhar / só que confusão / o nome da Maré saiu / escrito na chapa do meu / coração”, “Com a escrevo Amor / Com P escrevo Paixão / Com M escrevo Maré / do fundo do meu / Coração”), o grafite e as pichações²⁰⁶. O livro de depoimentos é companheiro íntimo após o percurso do museu, é um confidente, pois “é a memória que dita e a história que escreve” [NORA, 1993:24].

São recorrentes os depoimentos que descrevem um sentimento de pertença ou reconhecimento temporal-espacial em relação à narrativa proporcionada pelo museu. Alguns, mais jovens, reconhecem-se por tabela²⁰⁷: “parece que eu era daquele tempo”. Outros, por sua vez, lembram os “bons tempos”, a infância, a inocência perdida. Para estes, por melhores que sejam as condições atuais, o passado é paradisíaco. Mas a grande maioria dos que

²⁰⁶ Muitos jovens assinam seus nomes usando letras e grafismos semelhantes aos usados por pichadores e grafiteiros nos muros da cidade. Além destes casos, há poucos desenhos no livro de depoimentos, em sua maioria, trata-se de corações e há um, um pouco maior, que retratava uma favela estilizada em vista frontal, com uma série de barracos – o desenho encontra-se rabiscado.

²⁰⁷ Cf. a “memória emprestada” de HALBWACHS, 1990.

viveram o período coberto pelo Museu da Maré em sua exposição permanente ressalta uma “evolução”, emocionando-se com memórias difíceis e custosas: “São momentos que vivi então não gosto de relembra, porque não sinto bem”. Há um trinômio muito claro entre os que se referem à experiência dessas memórias a partir de uma perspectiva de luta. É o trinômio “existência, resistência e persistência”²⁰⁸. E, aqui, a persistência está nitidamente relacionada com a evocação de um passado de resistência, tanto quanto a resistência é a tentativa de afirmação de uma existência. A existência assume para si uma identidade cultural e política, é ela mesma o processo de busca e/ou exercício da cidadania. A resistência aponta para um claro potencial de contestação, através de uma dinâmica de empoderamento. A lição da persistência, por sua vez, é o dever de memória, um dever essencialmente de não-esquecimento [RICOEUR, 2000:37]. Tornemos então à idéia de mediação: “agora eu percebi como era a Maré antes e daqui uns 10 anos eu vou saber como era a Maré nos dias de hoje”.

Gilberto Velho [1994:101-3] fala da memória como uma visão retrospectiva de uma trajetória, enquanto o projeto seria uma visão antecipada. O projeto é um instrumento de negociação da realidade, um meio de comunicação [id.:ibid.]. No fundo, porém, levando-se em conta que toda memória é fundamentalmente construída a partir do presente, não é difícil concluir que toda memória é, de certo modo, projetiva²⁰⁹. É esta associação entre memória e projeto que dá significado às ações dos indivíduos [id.:ibid.], conferindo-lhes uma

²⁰⁸ Os termos são evocados no depoimento de Janete Hasuli, uma visitante de Londrina, que esteve no museu em 4 de dezembro de 2006. Não tenho maiores informações que me permitam comprovar se Janete, de fato, tem alguma relação com uma das comunidades da Maré, mas o sentido dos termos que ela evoca, de certa maneira, estão presentes nos quase trinta outros depoimentos que falam em “luta”, “raça” e exaltam o “povo guerreiro” da favela.

²⁰⁹ E, portanto, toda memória é, até certo ponto, negociável – ou maleável. Cf. OLICK, Jeffrey; ROBBINS, Joyce. *Social memory studies: from collective memory to the historical sociology of mnemonic practices*. **Annual Review of Sociology**, vol. 24, 1998. pp. 105-140. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>.

identidade. “Esse museu é uma lembrança para os mais velhos e isso [a experiência da *visita* ao museu] será para mim também.”

Sabina Loriga [2006], comentando a análise de Ricoeur, aponta para o que seria o “papel fundamental do cidadão”, o de transformar o julgamento-retrospectivo em juramento-prospectivo. “Eu amei esse museu e que continue assim para eu um dia trazer o meu filho”; os depoimentos se sucedem, com e sem a preocupação do registro documental. É como se os tempos acronológicos do próprio museu se refletissem nos depoimentos acronológicos do livro-caixa. Algumas pessoas inscrevem seus nomes como parte do próprio depoimento (“Eu, Edvaldo, morador do Pinheiro [...]”), outras trazem os companheiros para dentro de suas memórias (“Eu e o Bruno choramos”), algumas assinam sem sequer registrar um depoimento, mas a imensa maioria, deixando o nome ou não, age naturalmente, como se escrevesse um diário. “Que bom voltar para a Maré através da memória. Vi tantas imagens que não estão nas paredes do museu. Me dá a sensação de que foram a ausência de alguns dias! [...] Que bom voltar para a Maré”.

A sensação de “ausência de alguns dias” que Izabel Cristina de Azevedo, superintendente geral da pró-reitoria de extensão da UFRJ, relata em seu depoimento, é, em meu entender, precisamente o efeito de distanciamento provocado pelo discurso histórico do museu, o mesmo discurso histórico que, por seu turno, evoca a memória vivida. Ricoeur opõe o “pequeno milagre do reconhecimento” objetivado pela memória à “inquietante estranheza” da história, que, sem contar com o “milagre”, teria de lidar com a crítica infinita e a dúvida insuperável [RICOEUR, 2000; cf. tb. LORIGA, 2006]. O reconhecimento seria, então, a capacidade da memória de vivenciar o passado no presente, em outras palavras, de representá-lo. A tese de Ricoeur é também evidenciada por Catroga [2001:39-41], para quem a memória funde a objetividade à subjetividade, ao passo que a história as divorcia. Manoel Luiz Salgado Guimarães [2003] lembra que há aí uma diferença clara de objetivos: o historiador quer tornar o

passado distante, para fazer dele objeto de reflexão; já o antiquário transforma o passado em presença materializada.

O Museu da Maré tem sua exposição constituída sobretudo por objetos do cotidiano. Há, é claro, fotografias (são quase duas mil delas no Adov), material fonográfico e vídeo no acervo da Rede Memória, mas os objetos mais simples, como as painéis, o pião, o rola-rola²¹⁰ e, claro, a palafita montada no centro do espaço, são os fios condutores da história contada pelo museu na exposição.

Em seu *A escrita do passado em museus históricos*, Myrian Sepúlveda dos Santos [2006] trabalha com três tipos ideais, o museu-memória, o museu-narrativa e o museu-espetáculo²¹¹. Enfocando principalmente os dois primeiros, a pesquisadora opõe objeto e texto, numa relação de predominância e direcionamento ideológico do museu. Ao meu ver, no Museu da Maré, texto (a narrativa museográfica, as descrições escritas de cada tempo temático) e objeto (as fotos, os documentos, a própria palafita que protagoniza a mostra) estão constantemente entrelaçados, como estão entrelaçados o distanciamento crítico do discurso histórico e a experiência de memória vivida por ele evocada, no decorrer da exposição. “[...] só quem passou pela Maré e morou nas palafitas é que sabe o quanto este museu é para nós”, as palavras fazem ecoar, em todos os seus aspectos, um certo ressentimento [ANSART, 2001]. Um ressentimento no sentido de um sentimento reconstruído, mas também um ressentimento que está diretamente relacionado à questão da resistência e da persistência. É a luta pelo reconhecimento público de sua existência [cf. HEYMANN, no prelo], pelo direito de ser lembrado (“um brinde à vida e a nossos direitos”, diz uma visitante), pelo dever de memória, que interfere inevitavelmente no discurso histórico – por isso mesmo, “a memória é acusada de gerar ‘revanchismo’” [HEYMANN, op. cit.]. Para Nora

²¹⁰ Sistema usado para levar água em barris até as moradias, nas comunidades da Maré, e em outras favelas da cidade.

²¹¹ Sobre este último, é particularmente interessante a análise das gírias dos jovens em depoimentos como “Esse museu é muito show!”

[1993], a memória histórica une, a memória coletiva divide. De modo semelhante, Giovanni Levi [apud MARIN, 1999:20, tradução minha] esclarece que “muitas vezes pensamos memória contra esquecimento [...] se diz que a memória se perde, coisa que não é verdade, ela se fragmenta”. Fragmentos, traços ou vestígios, divididos pelas interseções dos grupos que se entrecruzam. “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos” [NORA, 1993:12]. O Museu da Maré é feito de restos pessoais: os objetos que interpolam o espaço museal e os sentimentos depositados sobre o livro-caixa que encerra a exposição. São restos que transformam o passado em “presença materializada” e cristalizam o tempo: “[o museu] é muito lindo. Dá vontade de ficar”.

Nas palavras de Marie-Claire Lavabre [2001:250, tradução minha], “identidade, entendida como permanência, é a capacidade de evocar uma história comum”. Mas Andreas Huyssen alerta para o fato de que o primeiro passo para esquecer é criar um monumento. E Adorno [2005], que compara o museu ao mausoléu, fala da instituição museal como jazigo para as obras de arte, num movimento de “neutralização da cultura”, ao que Fernando Catroga aponta para o exercício de dessacralização do historiador e, por isto mesmo, cita Oliveira Martins para dizer que “na escrita da história não há ‘inimigos, há mortos’” [OLIVEIRA MARTINS apud CATROGA, 2001]. O Museu da Maré assume ares de monumento aos mortos quando alguns depoentes evocam a memória dos que “fizeram” a favela: “Parabéns a todos que morreram e vivem por essa luta diária”, “Aqui aparecem os heróis ‘anônimos’ da história brasileira”. É a expiação dos sofrimentos do passado. É, de novo, a valorização do trinômio existência, resistência e persistência.

Mas um outro ponto é ainda evidenciado pelos visitantes em seus depoimentos: a questão da autenticidade – que, de uma forma ou de outra, se liga à vivenciação da memória despertada ao longo do trajeto da exposição. Como lugar de memória, o Museu da Maré instrumentaliza o discurso histórico, perfazendo uma compilação de acontecimentos, objetos e saberes, que vêm a ser o patrimônio da

Maré. A capacidade do museu de representar – no sentido de tornar presente – os sentimentos (ou ressentimentos) se reflete no desejo de o visitante *ver* presente, isto é, ver materializado o seu ente querido ou a sua lembrança de infância. “Adorei ver tudo. Precipalmente meu pai, Nilo”, diz Ivonete. Arialdo registra no livro de depoimentos que “Entreguei uma atiradeira (estilingue), 2 cópias de plantas da Baixa do Sapateiro e 1 foto scaneada para exposição. A foto é da praça 18 antes da reforma”. Mais tarde, ele mesmo, Arialdo, volta ao museu e pergunta “onde estão as cópias (2) das plantas da Baixa do Sapateiro e a foto escaneada da praça 18 antes da reforma”.

“Eu gostei de tudo mas falta um pouco de realismo.” Aqui, mais do que a relação entre autenticidade e verdade, me interessa analisar a relação entre autenticidade e verossimilhança [CATROGA, 2001], no movimento de aproximação, de representação do passado, evocado pelo museu. Nos depoimentos, há uma série de referências à criatividade, ao trabalho criativo realizado pela Rede Memória. A criatividade evidencia o papel de construção do passado, de representação de uma memória. A palafita azul, no centro do galpão portuário, não se pretende real, ela pretende, sim, evocar o real do passado, numa dinâmica que é descrita por Huyssen [2000:37] como a inseparabilidade entre a memória real e a virtual, já que rememorar é sempre tornar virtual. Uma visitante completa: “Amei a casa pelo fato de ser uma réplica.”

Como já ressaltai, a réplica ou reprodução está também presente no comportamento dos visitantes. O livro de ausências, assim como o livro de presenças, é assinado repetidamente pelas crianças que completam mais de uma vez o trajeto da exposição, numa clara demonstração de apreço ao espaço e numa relação de intimidade: é como se o museu fosse um brinquedo, um filme, uma historinha de ninar. A repetição é a leitura intensiva, o conhecer de cor. O museu, nesse sentido, inspira-se na função das catedrais da Idade Média [cf. BURKE; BRIGGS, 2006; JOHNSON, 2001; EISENSTEIN, 1998], constituindo-se como uma narrativa visual num palácio de

memória – ou, para usar a expressão com que Steven Johnson denomina o computador, num “labirinto mnemônico”. A narrativa histórica, mesmo a museológica, é sempre submetida ao olhar de um público [cf. SCHWARTZ, 2001]. Um público-leitor que se apropria do texto-museu – como a Rede Memória se apropria da ferramenta-museu –, e o compreende a sua maneira, em sua própria criatividade, sua invenção criadora. O leitor-visitante constrói o museu, ele não apenas recebe a mensagem, mas a emite. Ele interage (“foi o primeiro museu que não me intediou”) com o espaço museal – inclusive levando e trazendo objetos do próprio museu –, e vivencia a memória que é trazida à tona: “adorei participar da história da Maré”.

Nesse sentido, também não basta ao visitante *ver* presente, é preciso *registrar* que se viu. E, no registro, deixar para os pósteros a sua *versão*. Por esta razão, leio o livro de ausências como uma extensão (ou representação) do Museu do Maré, talvez a legenda de cada peça do acervo exposto. “Está ótimo. Muito bom. Até o meu avô estava aqui em duas das fotos (Pedro Rufino) e até conheci a amiga da minha mãe (Teresinha).” “Adorei demais, principalmente quando ao sair dei de cara com a foto de meu pai e minha querida mãe no dia de seu casamento.” “Me emocionei ao voltar no meu passado, relembrei-me de tudo cada momento, tanta saudade, de tudo, tudo mesmo, até encontrei um documento c/ o nome de meu pai, não é demais.” *Ver* presente é reconhecer: reconhecer um elo, uma origem²¹² comum. *Registrar* é projetar: é demarcar um ponto de origem no presente – “[...] e que continue assim para eu um dia traze o meu filho”.

Entre os depoimentos que pesquisei, novamente do dia 19 de maio de 2006 ao dia 5 de abril de 2007, pude notar a insistência em algumas referências. A categoria “história”, por exemplo, é a que mais aparece entre os registros deixados pelos visitantes. A noção de memória vem muito abaixo, sendo usada sobretudo por visitantes de maior grau de escolaridade, moradores ou não. Antes dela, estão as

²¹² No livro, há muitas menções às origens das comunidades, à volta às origens, às raízes nordestinas etc.

referências ao “passado” e às “lembranças/recordações”. E logo após, as menções ao “tempo” (viajar no, voltar no)²¹³. Há a inocência da criança (“eu amei, adorei e gostei muito desse museu. filha da criadora e do criador do museu”) e a resignação do adulto (“Na Maré da vida passei e continuarei passando, apesar das balas perdidas”); há a resignação da criança (“Acho o museu muito legal para quem não pode visitar um melhor”) e a inocência do adulto (“Pisei nas ruas do passado / com pés do presente / me perdi nas palafitas / Encontrei a bala perdida / Joguei a bola de gude do futuro / Que caiu no buraco do medo / Acordei abrindo a janela / E encontrei a luz da manhã / O Sol é a-maré-lo / Meu coração a-maré-lou”), mas não são poucos os depoimentos que transmitem (ou retransmitem) a lição maior do Museu da Maré, a da superação – expressa também como *persistência*: a persistência, que antepõe o Tempo do Medo ao Tempo do Futuro na escala temática da exposição; a mesma persistência que motiva os depoimentos. Depoimentos que querem, por assim dizer, persistir.

Em minha visão, o livro-caixa que recolhe depoimentos voluntários dos visitantes é um lugar de memória e um objeto de museu ele mesmo. Um lugar que se insere no projeto de metamuseu que é o próprio Tempo do Futuro, um objeto capaz de levar àquele que o lê – pensando aqui o leitor como um *releitor*, que lê a leitura dos visitantes primeiros – a expressão da memória vivida dos que o antecederam, seus iguais na jornada pelos doze tempos do Museu da Maré.

5.3. Persistindo...

Afinal, poderia estar certo o francês Maurice Blanchot ao argumentar que a comunidade não serve para outra coisa

²¹³ Foram identificadas referências às noções de: história (106 menções), passado (57), lembranças/recordações (53), memória (34), tempo (27), esquecimento (5), identidade (4), sonho (3), silêncio (1) e tradição (1). Há ainda citações às categorias de: luta/resistência (28), cultura (21), arte (4) e cidadania (4).

senão reconhecermos nossa morte e nossa origem. E já não seria pouca coisa

[Raquel Paiva, pesquisadora da Eco-UFRJ]

Falamos de origem e morte. De memória e projeto. Falamos de presenças e ausências. Ao falar dos livros institucionais do Museu da Maré, falamos em objetos e em textos. Os objetos são os próprios livros; documentos e fontes históricas preciosas em que se constituíram; são *livros*, têm a capa dura e folhas pautadas, são matéria bruta. Os textos são o teor do que está contido nos objetos; são *palavras* rabiscadas, são narrativas imaginárias, são nomes, números, depoimentos que exalam memórias; são matéria-prima.

As mãos, as próprias ou as de outros²¹⁴, empunham o lápis para inscreverem seus textos no objeto ainda inanimado. Conforme assinam, cada letra – a “letra que mata” – é um golpe certo em uma cabeça da Hidra do esquecimento. Para cada cabeça cortada, brotam-lhe duas no mesmo lugar. Eu me pergunto o que ficou para trás – quais os depoimentos não escritos, qual o não-dito que preenche os livros, ao lado dos que o manuscovem, dos que se manifestam.

Falo da escrita – do lápis, como uma arma branca – sem, contudo, esquecer-me de que a escrita, é ela a primeira revolução

²¹⁴ Como se vê, são muitos os depoimentos que evocam terceiros (“meu pai”, “meu avô”), mas todos, sem exceção, são construídos em primeira pessoa (“eu gostei”, “eu acho”, “eu não acho”) – a partir de respostas individualizadas e personalistas –, como em primeira pessoa, conquanto que do plural, é também construído o museu, a partir da experiência de uma memória vivida pelos moradores que o visitam e que o concebem. [Agradeço aos pesquisadores Mario Grynspan e Dulce Pandolfi pelas rápidas observações sobre esses aspectos, que me fizeram chegar a tais conclusões.]

Seja um uso político-pedagógico pretendido pelo Ceasm, seja uma proposta de participação comunitária – Antônio Carlos Pinto Vieira [2006] conta que, a fim de definir a linha museográfica da montagem da exposição, “foi constituído o ‘Fórum Museu da Maré’, com a participação de cerca de cem pessoas, entre moradores e integrantes do movimento comunitário local” –, o Museu da Maré é um legítimo representante das aspirações do Movimento Internacional da Nova Museologia (Minom), cuja principal proposta consiste em transformar os museus em espaços de expressão dos mais diferentes grupos sociais [FREIRE-MEDEIROS, 2004; cf. tb. Mario CHAGAS, 2004].

tecnológica da memória [LE GOFF, 1984a], uma revolução engendrada por uma tecnologia da comunicação. Seria a comunicação o elo perdido entre memória e esquecimento, pois que lembrar sem dizer não é lembrar, é esquecer?²¹⁵ Preencho, então, das sete – cada qual a olhar por um ponto de vista –, mais uma cabeça da minha imortal e imprescindível Hidra de Lerna.

²¹⁵ A provocação que lanço aqui, obviamente em caráter figurado, leva em conta as considerações de Pollak [1989] e outros sobre as relações entre a memória e o silêncio. O que me arrisco a propor é que, enquanto silenciada, uma memória não pode ser reconhecida como tal por outro que não aquele que a detém. É só no instante em que é comunicada, isto é, que ultrapassa a inércia do silêncio, que uma memória ganha status de “memória-de”, na proporção do que aponta Lévi-Strauss ao lembrar que nenhuma história é simplesmente “história”, mas sim “história-para” [LÉVI-STRAUSS, 1993; cf. tb. GOLDMAN, 1999].

